

Universitat de Lleida

La colección "La sonrisa vertical" y la representación literaria de las minorías sexuales

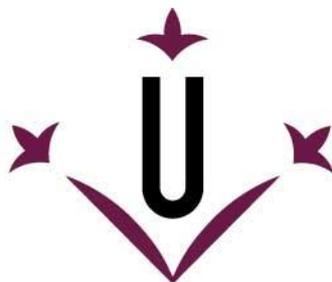
Estrella Díaz Fernández

<http://hdl.handle.net/10803/405758>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat de Lleida

TESIS DOCTORAL

**La colección «La sonrisa vertical»
y la representación literaria
de las minorías sexuales**

Estrella Díaz Fernández

Memoria presentada para optar al grado de
Doctor por la Universitat de Lleida

Programa de Doctorado Territorio, Patrimonio y Cultura

Director

Dr. Rafael M. Mérida Jiménez

2017

A mis hijos, Iván y Guille

SUMARIO

INTRODUCCIÓN **11**

PRIMERA PARTE: TUSQUETS EDITORES Y «LA SONRISA VERTICAL»

Capítulo 1. Trayectoria de Tusquets Editores

- 1.1. Primeros pasos (1969-1977) **25**
- 1.2. La irrupción de la ficción (1977-1989) **36**
- 1.3. Consolidación (1989-...) **43**

Capítulo 2. «La sonrisa vertical»

- 2.1. La dirección literaria de Luis García Berlanga **51**
- 2.2. Análisis de la colección **58**
- 2.3. Nacimiento y evolución del galardón **76**

Capítulo 3. Narrativas hispánicas para una sonrisa

- 3.1. De Camilo José Cela a Mario Vargas Llosa (1977-1988) **83**
- 3.2. De Almudena Grandes a Luis Antonio de Villena (1989-1999) **114**
- 3.3. De Mayra Montero a Abilio Estévez (2000-2012) **147**

SEGUNDA PARTE. REPRESENTACIONES DE LAS MINORÍAS SEXUALES: VISIBILIDADES E INVISIBILIDADES

Capítulo 4. Primeras representaciones

- 4.1. El universo trans: Leopoldo Azancot **179**
- 4.2. El homoerotismo femenino: Vicente Muñoz Puelles y Francisco Umbral **184**
- 4.3. El personaje «homosexual»: Mauricio Wacquez y Vicente García Cervera **199**

Capítulo 5. Miradas

5.1. La mirada del *voyeur*: Mario Vargas Llosa y Abilio Estévez / Almudena Grandes
220

5.2. La mirada violenta: José María Álvarez y Andreu Martín / Mayra Montero y
Daniel O'Hara **237**

5.3. La mirada negra: José Luis Muñoz, Dante Bertini y Abel Pohulanik **256**

5.4. La mirada fetichista: Vicente Muñoz Puelles y José Luis Rodríguez del Corral **280**

Capítulo 6. Contextos

6.1. Argucias genealógicas: Antonio Gómez Rufo, Denzil Romero, Javier Negrete y
Antonio Altarriba / Ramón Burcet **295**

6.2. En (la) Transición: Pablo Casado, Mercedes Abad y Almudena Grandes **331**

6.3. Una celda propia: Isabel Franc **359**

Capítulo 7. Aprendizajes

7.1. Iniciaciones: Mayra Montero y Marcelo Birmajer / Eduardo Mendicutti,
Abilio Estévez y Luis Antonio de Villena **379**

7.2. Autopercepciones: Mayra Montero y Marcia Morgado / Eduardo Mendicutti **406**

7.3. Paradojas: Irene González Frei **436**

CONCLUSIONES **467**

ANEXOS

Anexo I. Catálogo completo de «La sonrisa vertical» **481**

Anexo II. Listado cronológico de las novelas traducidas al español **485**

Anexo III. Listado cronológico de las novelas escritas en español **487**

Anexo IV. Listado de volúmenes misceláneos de cuentos de «La sonrisa vertical» **489**

Anexo V. Bases reguladoras del Premio La sonrisa vertical **491**

Anexo VI. Listado cronológico de obras premiadas y finalistas del Premio La sonrisa
vertical **495**

Anexo VII. Correspondencia

- a) Correspondencia con el profesor Miguel Vitagliano **497**
- b) Correspondencia con Irene González Frei **500**

BIBLIOGRAFÍA

- 1. Fuentes primarias **505**
- 2. Fuentes secundarias **509**

RESUMEN

La colección de narrativa erótica «La sonrisa vertical» (Barcelona: Tusquets Editores) nació en plena transición democrática, en 1977, de la mano de Luis García Berlanga y Beatriz de Moura, con un doble propósito: rescatar un género literario hasta aquel momento censurado por las leyes franquistas y apostar por la narrativa de jóvenes autores, tanto en lengua catalana como española. El interés de una colección de estas características no es exclusivamente literario, ya que, dada la época turbulenta en que se gestó y la apuesta ideológica de la editorial, albergó volúmenes con una notable voluntad de ruptura política y moral. En este sentido, no escasearon las representaciones de personajes con sexualidades heterodoxas, entre las cuales, dada la legislación vigente (Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social), bien podrían incluirse las de lesbianas, gays y personas trans. Esta tesis doctoral pretende ofrecer un análisis de las muy diversas creaciones de autores españoles e hispanoamericanos que, en especial, favorecieron la representación de personajes lésbicos entre 1977 y 2014 con el objetivo de valorar su entidad literaria y su relevancia histórica y social.

ABSTRACT

The collection of erotic narrative «La sonrisa vertical» (Barcelona: Tusquets Editores) was born in full democratic transition, in 1977, it was created by Luis García Berlanga and Beatriz de Moura, with a double purpose: a genre up to that moment censored by the laws rescuing Francoists and betting on the narrative of young authors, both in Catalan and Spanish. The interest of a collection of these characteristics is not exclusively literary, since, the turbulent period in which it was gestated and the ideological bet of the publishing company, lodged volumes with a remarkable will of political and moral breach. In this sense, the representations of characters with heterodox sexualities were not scarce, among which, given the current legislation (Law of Dangerousness and Social Rehabilitation), well those of lesbians, gays and people could be included trans. This Ph. D. dissertation intends to offer an analysis of the very different creations of Spanish and Latin American authors who, especially, favoured the representation of lesbian characters between 1977 and 2014 with the aim of valuing their literary entity and their historical and social relevance.

RESUM

La col·lecció de narrativa eròtica «La sonrisa vertical» (Barcelona: Tusquets Editores) nasqué en plena transició democràtica, el 1977, a càrrec de Luis García Berlanga i Beatriz de Moura, amb un doble propòsit: rescatar un gènere literari fins aquell moment censurat per les lleis franquistes i apostar per la narrativa de joves autors, tant en llengua catalana com espanyola. L'interès d'una col·lecció d'aquestes característiques no és exclusivament literari, ja que, donada l'època turbulenta en la qual es va gestar i l'aposta ideològica editorial, va albergar volums amb una notable voluntat de ruptura política i moral. En aquest sentit, no van escassejar les representacions de personatges amb sexualitats heterodoxes, entre les quals, donada la legislació vigent (Llei de Perillositat i Rehabilitació Social), bé s'hi podrien incloure les de lesbianes, gais i persones trans. Aquesta tesi doctoral pretén oferir una anàlisi de les molt diverses creacions d'autors espanyols i hispanoamericans que, en especial, van afavorir la representació de personatges lèsbics entre 1977 i 2014 amb l'objectiu de valorar la seva identitat literària i la seva rellevància històrica i social.

INTRODUCCIÓN

«La sonrisa vertical», colección literaria de Tusquets Editores nacida en 1977 de la mano de Beatriz de Moura y Luis García Berlanga, presenta una cuidada selección de clásicos indiscutibles del erotismo —de muy variadas procedencias históricas y culturales, desde el Marqués de Sade, John Cleland y Leopold von Sacher-Masoch hasta Georges Bataille, Henry Miller o Pierre Klossowski—, además de creaciones de autores tan reputados como Camilo José Cela y Mario Vargas Llosa —ambos galardonados con el Premio Nobel—. Asimismo a partir de la convocatoria del Premio La sonrisa vertical (1979-2004) se incorporaron al catálogo de esta editorial escritores, algunos totalmente desconocidos, que posteriormente han alcanzado un considerable prestigio, como Almudena Grandes, Eduardo Mendicutti, Mercedes Abad, Antonio Gómez Rufo o Vicente Muñoz Puelles. La nómina propicia que podamos hablar de una colección de narrativa erótica de calidad que se ha convertido en su referente literario indiscutible en el ámbito español e hispanoamericano durante el último cuarto del siglo XX. Por otra parte, su afán renovador y el prestigio de la editorial han contribuido notablemente al afianzamiento de esa erótica en lengua española que algunos críticos consideraban inexistente (Alexandrian, 1990: 8).

La presente tesis doctoral nació al calor del proyecto «Representaciones culturales de las sexualidades marginadas en España (1970-1995)» (FEM2011-24064) del Ministerio de Economía y Competitividad, cuyo investigador principal fue el director de esta tesis doctoral, Rafael M. Mérida Jiménez. Por este motivo, creímos conveniente que mi trabajo se titulara *Representaciones literarias de las minorías sexuales en España: el Premio La sonrisa vertical (1977-2004)*, puesto que la propuesta inicial era estudiar exclusivamente las obras premiadas y finalistas del galardón —un total de treinta y seis— para analizar aquellos personajes que se pudieran identificar como «minoría sexual»; es decir, aquellos que de manera implícita o explícita pudieran haber sido perseguidos en el marco de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (1970) cuyo contenido no fue derogado totalmente hasta la reforma del Código Penal de 1995 —lesbianas, gais y transexuales—. Durante el transcurso de la investigación constatamos que ese corpus, si bien no era pequeño, excluía obras tan interesantes como *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot; *La bestia rosa* (1981), de Francisco Umbral; *Ella o el sueño de nadie* (1983), de Mauricio Wacquez, o *Salvajes mimosas* (1994), de Dante Bertini, por citar solo cuatro. Incorporando todas las creaciones

hispanicas de la colección —un total de cincuenta y cinco volúmenes—, se partía de una muestra mucho más representativa de lo que ha sido la literatura erótica escrita en español durante las últimas décadas, tanto en España como en Hispanoamérica.

¿Y por qué centrarme en esta colección y no en otro corpus textual? Aún recuerdo mi primera lectura, allá por el año noventa y tantos, de *Las edades de Lulú*, de una tal Almudena Grandes. A ese descubrimiento siguieron el resto de novelas de la autora —y algunas otras de «La sonrisa vertical»—. Cuál no sería mi sorpresa cuando un profesor, recién llegado de Puerto Rico a la Universitat de Lleida, incluyó esta novela como sugerencia para una monografía en la asignatura «Teoría de la narrativa». Tal vez no fuera desde ese mismo momento, pero en mi interior se fue fraguando la idea, descabellada entonces, de realizar una tesis sobre esta narradora bajo su dirección. Cuando esa primera ocurrencia dejó de ser tan estrambótica y se empezó a materializar —gracias a la concesión de una beca predoctoral de la UdL—, nos pareció que adquiriría mayor sentido investigar sobre su emplazamiento literario y editorial, para valorar con qué otras estaba dialogando... En definitiva, centrarme en la colección para abordar la representación de las minorías sexuales, dado que mi contrato estaba vinculado a un muy concreto proyecto de investigación ministerial.

La narrativa erótica es un subgénero literario que ha gozado de una escasa recepción entre la crítica universitaria. Si bien otros subgéneros narrativos, como el histórico o el policíaco, han gozado de un mayor número de asedios académicos, no ocurre lo mismo con el erótico y sorprende, no solo comparativamente, la escasez de acechos críticos en publicaciones universitarias. Con todo, cabe destacar la existencia de tres tesis doctorales que giran en torno a esta: la primera es de Janett Reinstädler, defendida en 1996 en la Universidad de Humboldt de Berlín con el título *Stellungsspiele: Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)*. Esta investigación analiza un conjunto de obras (no solo de «La sonrisa vertical») —hasta el año 1995— para definir conceptos como «narcisismo» o «transexualidad» a la luz de diversas teorías psicoanalíticas.¹ La segunda tesis, presentada en la State University of New York, es «*Boom*» de la literatura erótica en España: «*La sonrisa vertical*» (2002), de María Elena Bisabarro. Tras un breve recorrido por las circunstancias sociales y editoriales que favorecieron el nacimiento de nuestra colección, la autora se centra en el galardón —premiados y finalistas hasta el año 2001— para, posteriormente, analizar el uso de la violencia (de género, de poder, paródica,

¹ Esta tesis doctoral, como su título apunta, no se centra en nuestra colección, sino que analiza un corpus textual mucho más plural con el objetivo de valorar cuestiones vinculadas a la representación de la sexualidad en el marco cronológico sugerido.

doméstica y social) en una serie de creaciones de diferentes décadas.² Por último, disponemos de la monografía de Pedro López Martínez titulada «*La sonrisa vertical*»: una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002) (2006), que refunde su tesis *La novela erótica actual. Teoría y crítica*, defendida en el año 2001 en la Universidad de Murcia. Aunque se trate de la investigación que más nos haya ayudado, sus objetivos distan mucho de los nuestros, pues el autor analiza las estrategias discursivas, los niveles y usos del lenguaje, así como el imaginario sexual de las obras. Su corpus se compone de «veinte números [...]», todos ellos originales escritos en lengua castellana, todos ellos perfectamente ubicables como *novelas*, todos ellos autorizados por un contemporáneo de *nacionalidad española* (2002: 46; la cursiva es nuestra). Es decir, no contempla las ficciones hispanoamericanas y excluye un volumen nada desdeñable de creaciones.³

La presente tesis doctoral ofrece un análisis de las representaciones literarias de las minorías sexuales de todo el *catálogo hispánico* de «*La sonrisa vertical*» —incluyendo autores hispanoamericanos y volúmenes de cuentos—,⁴ centrado en los personajes lésbicos. Así, el objetivo de esta investigación es el análisis de las representaciones literarias del homoerotismo femenino; sin embargo, si no se titula *La representación literaria del homoerotismo femenino en «La sonrisa vertical»* es porque resultaría impreciso, ya que hemos incorporado el estudio de representaciones de personajes gays y trans como «contrapuntos» con el propósito de poder emplazar con mayor precisión la entidad y la originalidad de las representaciones lésbicas. De este modo, esta tesis aspira a contribuir a la visibilización académica de una minoría sexual que se enmarca *dentro* de un subgénero literario minoritario si atendemos a su recepción crítica, circunstancia que ha propiciado una doble invisibilización en el ámbito de los estudios propios de la Filología Hispánica en el sistema universitario español.

Cabe destacar que, como consecuencia de la transformación política y social de España tras la muerte de Franco se sexualizó el cuerpo de la mujer de manera destacada,

² Los volúmenes en los que se concentra Bisabarro son: *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1979), de Susana Constante; *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), de Mercedes Abad; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes; *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei, y *Silencio de Blanca* (1996), de José Carlos Somoza

³ Las ficciones excluidas son: *La bestia rosa* (1981), de Francisco Umbral; *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti, y *Kurt* (1998), de Pedro de Silva, porque presentan «secuencias hiladas artificiosamente, sin el armazón que a nuestro juicio requiere una trama novelesca sólida» (2002: 46; nota 13). Asimismo, descarta la «crónica o divertimento» de Camilo José Cela, *La ilustre y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (1977), así como *El mal mundo* (1999) de Luis Antonio de Villena, y los volúmenes de cuentos *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), de Mercedes Abad; *Alevosías* (1991), de Ana Rossetti, y *Cuerpos entretejidos* (1996), de Antonio Altarriba. Por su fecha de publicación no pudo incluir *Llámalo deseo* (2003), de José Luis Rodríguez del Corral, ni *Amada de los dioses* (2004), de Jorge Negrete (López Martínez, 2002: 42; nota 12). En cambio, admite *Tu nombre escrito en el agua*, de Irene González Frei (pseudónimo), pese a la incertidumbre sobre su nacionalidad.

⁴ Los volúmenes analizados en la presente tesis doctoral aparecen catalogados en los anexos III y IV.

como bien muestra el fenómeno del «destape» (Corbalán Pérez, 2006: 60). Durante aquellos años se divulgó la imagen de una España muy tolerante y sexualmente liberal, con una relajación de los códigos morales. Pero según apuntara Legido-Quigley (1999: 24), era solo una «imagen» que encerraba tras de sí un oportunismo político y económico, que no iba acompañada de una transformación profunda de las ideas, la educación o las estructuras culturales, sino que este destape «a la española» pretendía explotar y vender la imagen del desnudo. La exhibición de cuerpos femeninos en la publicidad y el cine ha sido cuestionada y denunciada por la crítica feminista, pues se considera «un modo de control de la sexualidad de las mujeres; un control que se añadía al sometimiento social, jurídico, médico y religioso heredado del régimen franquista y aún no desmantelado» (Peña Ardid, 2015: 102). Si tenemos en cuenta que nuestra colección nació en plena Transición política, quizá estos debates hayan propiciado que tampoco la crítica feminista española se haya adentrado en el estudio de los personajes lésbicos —o simplemente femeninos— en nuestra colección.

Asimismo, otro problema añadido en el estudio de las representaciones literarias del homoerotismo femenino es que se ha privilegiado el sexo biológico del autor; es decir, se ha tendido a analizar exclusivamente aquellas creaciones escritas por mujeres. Nuestra tesis, por el contrario, interrelacionará todos los actantes homoeróticos femeninos, con independencia de este factor. La inclusión de ficciones firmadas por hombres que retratan personajes lésbicos formará parte, por consiguiente, de los objetivos de la presente investigación, ya que pretendemos reflexionar sobre cuestiones de indudable calado para los estudios literarios y de género: así, la pertinencia de considerar como un «texto lésbico» una novela escrita por un varón biológico. Terry Castle proponía, en su antología titulada *The Literature of Lesbianism*, una aproximación historiográfica sobre la visibilidad literaria de indudable interés para nuestros objetivos: «La idea de la lesbiana nunca ha sido propiedad intelectual exclusiva del sexo femenino». Por su parte, Inmaculada Pertusa Seva (2005: 25), en su análisis sobre qué se puede entender por «texto lesbiano», alega: «Siguiendo a Zimmerman, podríamos aceptar que una novela lesbiana es aquella que contiene relaciones sexuales entre mujeres». Creemos que el estudio de todas las creaciones que incluyen sexualidades disidentes favorecerá un doble análisis comparativo, ya que permitirá confrontar las semejanzas y las diferencias y responder, entre otras, a las siguientes preguntas: ¿son descritos del mismo modo?; ¿poseen la misma entidad literaria?; ¿utilizan la misma modalidad lingüística?; ¿de qué manera se relaciona este género literario, definido por la temática erótica, con la representación de las sexualidades heterodoxas?

Los objetivos complementarios de esta tesis doctoral están, sin duda, muy vinculados al proyecto ministerial en el que nace, puesto que, en segundo lugar, pretendemos analizar si dichas representaciones pueden ser plenamente valoradas como reflejos de los cambios sociales y políticos acaecidos durante ese período en España y en Hispanoamérica. Cabe destacar que el corpus textual se emplaza en un periodo de tiempo muy amplio —del año 1977 hasta el 2014— en el que nuestro país sufrió una honda transformación. Sin ir más lejos, en lo que atañe a las minorías sexuales, si bien la colección se inició cuando aún estaba vigente la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, seguía viva en el año 2005 cuando se aprobó la Ley que regulaba el matrimonio igualitario, que contempla el casamiento entre dos personas del mismo sexo y, dos años más tarde, la Ley de Identidad de Género (2007), la cual regula la rectificación de la mención relativa al sexo de las personas, así como normaliza también la filiación de los hijos nacidos *in vitro* en el seno del matrimonio entre mujeres, sin necesidad de adopción.

En tercer lugar, valoraremos críticamente la relevancia de las ficciones hispanoamericanas. Debemos señalar que, desde los inicios, uno de los objetivos de la editorial fue la apuesta por la narrativa de jóvenes autores de un lado y otro del Atlántico, como así corrobora el primer título galardonado, *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1979), de la argentina Susana Constante. Ficciones como las de Mario Vargas Llosa, Dante Bertini, Abel Pohulanik, Mayra Montero, Marcelo Birmajer, Denzil Romero, Irene González Frei, Marcia Morgado y Abilio Estévez incorporan en sus tramas personajes que mantienen relaciones homoeróticas masculinas o femeninas. Además, la primera novela en la representación de un actante «homosexual» en nuestra colección fue en *Ella o el sueño de nadie*, del chileno Mauricio Wacquez, en 1983.

Por último, a partir del análisis textual de las creaciones —punto de vista del narrador, lenguaje, tiempo, espacio e incluso tramas y personajes— valoraremos si podemos considerar monolítico el subgénero literario erótico en lengua española que alberga «La sonrisa vertical», con una estructura rígida y un patrón formal cerrado cuyo único objetivo es erotizar al lector o si, por el contrario, nos hallamos ante un subgénero más rico y plural de cuanto pudiera creerse apriorísticamente. Como señalaba Beatriz de Moura (1999: 156):

La literatura de cualquier género es, por sí misma, en sí misma, fuente de placer y conocimiento. Pero la erótica no sólo es fruición y goce, como lo creen algunos —y como, en contra de mi propia convicción, induje a creer en cierta ocasión durante una emisión televisiva en la que me preguntaron a bote pronto: ¿Qué es la literatura erótica?, y yo, sorprendida en el momento y tentada por la brillantez que el medio

me exigía, respondí apresuradamente: Es aquella que se lee con una sola mano—. La Erótica es también y sobre todo, cuando lo es realmente, trabar conocimiento con el Mr. Hyde que todos llevamos dentro, comprenderlo, aceptarlo, educarlo y convivir con él en la mayor armonía posible, como seres humanos cabales y civilizados.

La presente tesis doctoral está estructurada en dos partes: la primera se titula «Tusquets Editores y “La sonrisa vertical”» y aborda, a lo largo de tres capítulos, el análisis de la empresa y de la colección. Así, el primero, «Trayectoria de Tusquets Editores», trazará una síntesis editorial y literaria para comprender el nacimiento de «La sonrisa vertical» tras cuatro décadas de censura franquista. Tusquets inició su andadura en 1969 y, con el propósito de «hacer que España entrara en contacto con el resto del mundo» (De Moura, 2012: s/p), tradujo a autores cuya obra no había podido ser publicada debido a las circunstancias políticas; al igual que Anagrama, sus primeros años privilegiaron la publicación de textos ensayísticos. En 1977, con la finalidad de ampliar el catálogo e incluir en él la ficción, nació nuestra colección, cuyos primeros títulos ya gozaron, desde el inicio, de un notable éxito de ventas. El segundo capítulo, «La sonrisa vertical», se iniciará con la semblanza del realizador cinematográfico Luis García Berlanga, gran erotómano y figura clave en su génesis. Puesto que ha incorporado traducciones de, por ejemplo, muchos clásicos del erotismo, proponemos un recorrido sucinto por los ciento cincuenta y tres títulos para contextualizar el catálogo que resultó, sin duda, sustancial para los autores hispánicos. Posteriormente, nos ocupamos del nacimiento y de la evolución del galardón.

En el tercer capítulo, «Narrativas hispánicas para una sonrisa», se ofrecerá un análisis sintético —cronológico y dividido en tres etapas— de los cincuenta y cinco volúmenes de la colección escritos en español y en catalán. El corpus textual abarca ficciones publicadas entre 1977 y 2014; debido a su diversidad, en esta valoración hemos destacado los elementos más notables de cada una: un breve resumen de la trama, el punto de vista, el espacio, el tiempo o el lenguaje —si son relevantes—, a excepción de los libros de cuentos, de los cuales solo hemos seleccionado aquellos que presentan actantes afines a la temática de esta tesis doctoral o los que recogen una trama que muestran la evolución del imaginario erótico hispánico durante las últimas décadas. Consideramos plenamente justificada la inclusión de estos tres capítulos, dado que creemos que es importante conocer la trayectoria de la editorial para emplazar y entender las características de «La sonrisa vertical» en su conjunto. Además, tanto sus señas de identidad como la personalidad de sus creadores reforzaron la calidad del sello en comparación a otras colecciones eróticas.

La segunda parte, titulada «Representaciones de las minorías sexuales: visibilidades e invisibilidades», reunirá, a lo largo de cuatro capítulos, las creaciones que presentan en su diégesis actantes que escapan de una sexualidad heteronormativa. El cuarto, «Primeras representaciones», recogerá los personajes inaugurales con sexualidades disidentes. Debe subrayarse que, a pesar de la «sexualización» del cuerpo femenino a la que aludíamos, el homoerotismo femenino no apareció en nuestra colección hasta el año 1981, con las ficciones *Anacaona*, de Vicente Muñoz Puelles, y *La bestia rosa*, de Francisco Umbral. Pero antes que estas se publicó *Los amores prohibidos* (1980), en donde Leopoldo Azancot dotaba de voz a un personaje trans, precursor en la representación de las minorías sexuales. En 1983 y 1985, en *Ella o el sueño de nadie*, de Mauricio Wacquez y *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, de Vicente García Cervera, hallamos los primeros personajes «homosexuales» protagónicos. Debemos señalar que este es el único capítulo en el que las ficciones son analizadas en orden cronológico; en los tres restantes se agrupan por unidades temáticas con el propósito de enriquecer los análisis. Una ordenación cronológica —al estilo de la realizada en la primera parte o en este capítulo— habría limitado el diálogo entre las creaciones posteriores, pues muchas de ellas presentaban núcleos de significación y tratamientos similares.

De este modo, las ficciones incluidas en el capítulo quinto, «Miradas», todas ellas escritas por hombres —con las excepciones justificadas, oportunamente, de Almudena Grandes y Mayra Montero—, se pueden clasificar en relación con el punto de vista del narrador o a partir de algún elemento común en la temática de la diégesis, como el personaje *voyeur* —en el caso de *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa, y *El año del calipso* (2012), de Abilio Estévez—, la violencia —en *La esclava instruida* (1992), de José María Álvarez, y *Espera, ponte así* (2001), de Andreu Martí—, el universo criminal —en *Pubis de vello rojo* (1990), de José Luis Muñoz; *Salvajes mimosas* (1994), de Dante Bertini, y *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik—, o a partir de la inclusión de diversos fetiches —en *La curvatura del empeine* (1996), de Vicente Muñoz Puelles, y *Llámalo deseo* (2003), de José Luis Rodríguez del Corral—. ¿Cómo se produce esa «mirada» masculina del homoerotismo femenino? ¿Es una «mirada» cuyo único objetivo es erotizar a los lectores varones? Como contrapunto, cabe comparar cómo «miran» Almudena Grandes o Mayra Montero las relaciones homoeróticas masculinas —en *Las edades de Lulú* (1989) o *Púrpura profundo* (2000)—, o cómo la violencia se puede producir no solo contra las mujeres, sino también entre dos actantes gais —en «Rapsodia metropolitana» (2007), de Daniel O'Hara—.

Por el capítulo sexto, «Contextos», transitarán narraciones emplazadas en distintas épocas históricas; así, en el apartado «Argucias genealógicas» se valorarán obras cuyas tramas se desarrollan desde la antigüedad clásica —*Amada de los dioses* (2004), de Javier Negrete, y «El telar de Penélope» (2010), de Antonio Altarriba— hasta poco antes del siglo XIX —*El último goliardo* (1984), de Antonio Gómez Rufo; *La esposa del Dr. Thorne* (1993), de Denzil Romero, y *El regalo de Luzbel* (1998), de Ramón Burcet—. O bien creaciones cuya diégesis transcurre durante la Transición española —*Tres días/Tres noches* (1984), de Pablo Casado; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, y «Ligeros libertinajes sabáticos» (1986), de Mercedes Abad—. Cabe cuestionarse si las ficciones ambientadas en periodos similares visibilizan de igual modo las minorías sexuales o si difieren en su representación; también si dialogan con su más inmediato presente. Por último, nos ha parecido relevante conceder un apartado a *Entre todas las mujeres* (1992), de Isabel Franc, dado que esta novela ha sido considerada una de las obras más significativas del canon de la literatura lésbica en lengua española (Castrejón, 2008; Simonis, 2009 y Cabré, 2011). Además, pese a su importancia, la crítica ha prestado más atención a su obra posterior. Puesto que temporalmente la segunda parte de esta obra se emplaza a mediados del siglo XIX y se centra en la reencarnación de Bernadette y sus relaciones con la virgen María, hemos relacionado esta creación con otras que también recogen —y transgreden— el discurso religioso tradicional e incorporan personajes «homosexuales» —«Eros, azimut tres» (1980), de Ofèlia Dracs; «Et ne nos inducas» (1991), de Ana Rossetti, y «Míralo en Google» (2011), de Eduardo Mendicutti—.

El capítulo séptimo, titulado «Aprendizajes», es el que ofrecerá más contrapuntos. Dividido también en tres apartados, en el primero se valorará la iniciación sexual entre dos mujeres —en «Dorso de diamante» (1999), de Mayra Montero, y «Ana Laura. Un relato de terror» (2003), de Marcelo Birmajer—, la cual contrasta con las vivencias homoeróticas masculinas —«Dulces sueños» (1999), de Eduardo Mendicutti; «Tres reyes» (1999) y «Fernando y Fernando José» (2011), de Abilio Estévez, y los dos relatos de *El mal mundo* (1999), de Luis Antonio de Villena—. En el segundo apartado emplazaremos personajes que se identifican como lesbianas —*La última noche que pasé contigo* (1991), de Mayra Montero, y «La puerta» (2002), de Marcia Morgado—, hecho que favorecerá que nos planteemos cómo se produce esa representación en contraposición con las siete voces protagónicas de Eduardo Mendicutti —en *Siete contra Georgia* (1987)—, que reflejan el periodo «pregay» propuesto por Óscar Guasch (1995) y que desde las primeras líneas exhiben sus señas de identidad. ¿Hay diferencias entre la visibilización de las identidades

lésbicas, gais y trans?, ¿cómo se articula cada una de ellas? Asimismo, consideramos relevante la ficción de Mendicutt —una narrativa gay— porque muestra por primera vez, en el año 1987, una explícita escena sexual entre dos mujeres, hecho que convierte esta obra en una de las pioneras en la representación de las prácticas homoeróticas femeninas en nuestra colección. El último apartado de este capítulo estará dedicado a *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Freí, considerada un «gran clásico lesbiano» (Simonis, 2007: 132). El seudónimo femenino, la cuidada verosimilitud de la novela y la inclusión de determinados elementos propios de las narrativas lésbicas han propiciado que no se cuestionara su autoría femenina, aunque nuestra investigación reflexionará sobre dicha premisa a través del análisis de los componentes comunes con novelas anteriores y de la valoración de los recursos manejados para dotar de verosimilitud la trama.

Resulta oportuno señalar que si bien esta tesis doctoral se desarrolla en el programa de doctorado de Filología Hispánica, no puede renunciar, dada su temática, a las mejores aportaciones procedentes de otros ámbitos disciplinarios. Es por este motivo por el que la teoría y la metodología empleadas serán dúctiles y se nutrirán de los logros procedentes de áreas de conocimiento tan diversas como la historiografía, la sociología, la teoría de la literatura o los estudios feministas y de género. Esta interrelación favorecerá, a nuestro juicio, que ese bagaje interdisciplinario ilumine en su variedad y especificidad cada grupo de novelas mediante las herramientas más apropiadas, puesto que no existe un único modelo de representación literaria del homoerotismo, a pesar de que todas las ficciones se inserten en un mismo subgénero narrativo. Por otra parte, la circunstancia de que el estudio de la narrativa erótica en lengua española que, como señalábamos, haya sido un coto desdeñado por buena parte de la crítica académica, ha propiciado que en esta tesis doctoral hayamos empleado fuentes bibliográficas secundarias muy diversas. Queremos pensar que este reto podrá dotar a esta investigación de una mayor entidad para iluminar textos menos atendidos de cuanto, a nuestro juicio, debieran.

Desde una perspectiva personal, otro de los desafíos de esta tesis atañe al propio estudio de las minorías sexuales, puesto que yo no me identifico como lesbiana. A lo largo de estos años, en diversos congresos he podido apreciar cómo un cuantioso número de investigadores que abordaban estas cuestiones se autoidentificaban por su sexualidad disidente; asimismo, cuando explicaba mi tema de investigación inmediatamente se me clasificaba a mí dentro de esa minoría sexual o bien las personas conocidas indagaban sobre los motivos para el estudio de un tema que, en principio, no me concernía. No puedo dejar de señalar lo enriquecedora y estimulante que ha sido esta tesis para mí, tanto a nivel

intelectual como ideológica, y por eso me gustaría romper una lanza a favor del estudio plural de estas cuestiones, sin ningún tipo de prejuicio ni esencialismo, pues si no hace falta haber nacido en la Edad Media para ser medievalista, tampoco debiera hacer falta ser lesbiana, gay o trans para investigar sobre esta temática. Por supuesto, este punto de vista no habría sido posible sin el inestimable apoyo de Rafael M. Mérida Jiménez, a quien tanto debe esta tesis.

* * * *

La presente tesis doctoral se realizó gracias a una beca predoctoral otorgada por la Universitat de Lleida, entre 2012 y 2015, vinculada al proyecto de investigación ministerial «Representaciones culturales de las sexualidades marginadas en España (1970-1995)», como ya ha quedado dicho. Durante estos años he tenido la enorme suerte de compartir director de tesis, despacho, congresos, viajes, cafés, complicidades, risas y lágrimas con otro becario del proyecto, José Luis Ramos, a quien agradezco sinceramente su amistad a lo largo de todos estos años.

También me siento muy agradecida por la cálida acogida de todxs los investigadores y becarios del Centre Dona i Literatura (Universitat de Barcelona) pues sus palabras de ánimo y aliento han sido muy estimulantes a nivel personal e intelectual. Quiero dar las gracias a la Dra. Helena González por sus valiosas sugerencias sobre mi tema de investigación y por lograr que me sintiera parte del Centre. También me gustaría agradecer muy especialmente a la Dra. Marta Segarra, pues su experiencia, conocimiento y sus afectuosos ánimos fueron un importante acompañamiento en mis primeros años de becaria. Gracias también al Grupo de Investigación Filosofia i Gènere (Universitat de Barcelona), en especial a Rosa Rius por su generosa dedicación y a Georgina Rabassó la organización de mi «laboratorio de tesis». Sin duda alguna, las sugerencias y comentarios de todos los asistentes resultaron un gran estímulo y un nuevo acicate para desarrollarla.

Los congresos, dentro y fuera de España, a los que he asistido me han permitido conocer a investigadores que han resultado muy importantes no solo para esta tesis; algunos de ellos me han acompañado en la distancia con mensajes de aliento que valoro infinitamente. Agradezco a la Dra. Meri Torras su interés y entusiasmo por el tema de esta tesis; al Dr. Jorge Luis Peralta su cálido seguimiento, desde la distancia, de mi investigación

y su generosa hospitalidad en La Plata; a la Dra. Esther M. Alarcón le debo los ratos más divertidos en La Habana y en Roma; a la Dra. Janett Reinstädler la agradable charla en Madrid sobre «La sonrisa vertical». Gracias también a todos los miembros del proyecto, fundamentales en esta tesis, en especial a los doctores Alberto Mira, Dieter Ingenschay, Elena Madrigal, Alfredo Martínez-Expósito y Gracia Trujillo.

Estoy muy agradecida por la entusiasta acogida de Eduardo Mendicutti cuando le expliqué mi tema de investigación y su generosa propuesta de charlar sobre «La sonrisa vertical»; aunque finalmente no haya sido posible, ¡queda pendiente! También me gustaría agradecer a «Irene González Frei» y a Miguel Vitagliano sus amables correos y su predisposición en todo momento; gracias en especial al profesor Vitagliano por su cordialidad e interés, y por nuestro encuentro en Buenos Aires.

De la Universitat de Lleida me gustaría dar las gracias a mis profesores de la licenciatura de Filología Hispánica y del Máster de Español para Inmigrantes, y muy especialmente al Dr. Francisco Tovar, al Dr. Jaume Pont, a la Dra. Rosa Mateu y a la Dra. Lola González por su afecto y por hacerme sentir casi como en casa. Por supuesto, también muy cariñosamente a Gene Torralba, imprescindible en mis primeros años como becaria.

También expresar mi gratitud a mi familia, a mi familia política y a mis amigos de siempre, en particular a Pili Vela, Mireia Boria, Marisa Regany, Blanca Leri, Magda Pedrosa, Liz Jiménez, Alfonso Sánchez-Moya, Ana Gea, Rocío y Marisol Díaz, por sus muestras de afecto y cariño. De manera muy especial, esta tesis doctoral está dedicada a mis dos hijos, Iván y Guille, y por supuesto a David. Gracias por estar ahí, por saber dónde estaba el límite, por las risas, por las lágrimas, por el cariño, por aguantar mis ausencias y por compartir conmigo mis fortunas y adversidades: sin vuestro apoyo y comprensión esta tesis no habría sido posible.

Me siento muy afortunada de haber tenido un director de tesis como el Dr. Rafael M. Mérida Jiménez, quien desde el primer día me alentó a seguir con mi formación y ha compartido conmigo su experiencia y conocimientos. Quiero agradecer muy sinceramente su acompañamiento durante todos estos años, sus palabras de ánimo cuando más las he necesitado, sus sabios consejos, su generosidad, su paciencia, su complicidad y la confianza depositada en mí. También sus atentas y minuciosas lecturas, su exigencia y el haber sabido crear un ambiente tan propicio de trabajo.

PRIMERA PARTE

TUSQUETS EDITORES Y «LA SONRISA VERTICAL»

CAPÍTULO 1. TRAYECTORIA DE TUSQUETS EDITORES

1.1. Primeros pasos (1969-1977)

En el presente capítulo trazaremos una panorámica editorial de la época con el objetivo de enmarcar el nacimiento de «La sonrisa vertical», una de las primeras colecciones de narrativa erótica en España tras décadas de censura.⁵ La editorial que albergó la colección fue Tusquets, creada en el año 1969 por Beatriz de Moura y Óscar Tusquets y considerada desde sus inicios un sello de referencia abierto a las tendencias más avanzadas.⁶ De Moura, nacida en Río de Janeiro en 1939, llegó a Barcelona en el año 1958 por ser la Ciudad Condal el destino que obtuvo su padre, Altemir de Moura, en calidad de cónsul de Brasil. Tras una infancia y una juventud marcadas por los libros y los viajes decidió, a pesar de la situación política de España, afincarse en la ciudad catalana tras finalizar sus estudios de Traducción Literaria y Filosofía y Letras en Ginebra. Sobre su infancia y juventud, la editora recuerda:

No tengo un buen recuerdo de mi juventud viajera. Como en todo y para todo, hubo aspectos que hoy agradezco, como aprender idiomas en la infancia, que es cuando ya no los olvidas; aprender a adaptarte cada dos años a costumbres radicalmente distintas, a nuevos colegios y compañeros, a seguir estudios en países de diferentes culturas, a ir adquiriendo la sensación de qué significa realmente —no ideológicamente— ser ciudadana del mundo. Pero todo esto tuvo un coste muy elevado: el desarraigo, el dolor de las pérdidas de afecto, la inseguridad, la ausencia de una familia con abuelos, tíos, primos, etcétera; la vergüenza de sentirme siempre diferente en cada nuevo lugar. Tal vez por eso me horroriza la palabra tolerancia. De hecho, he sido siempre tolerada, jamás me han hecho sentir integrada, parte de algo, en lugar alguno, ni en mi propio país, donde en realidad viví poquísimo, ni siquiera en Barcelona, ¡adonde llegué hace 50 años! (Harguindey, 2006: s/p)

⁵ Véase Abellán (1980 y 1987), entre las mejores aportaciones para el conocimiento de la censura sobre la literatura en España durante el franquismo.

⁶ La editorial ha sido galardonada por su labor con premios tan diversos como el concedido al diseño de «Cuadernos Ínfimos» y «Marginales»; a la colección «Los 5 Sentidos», en la categoría de libros de gastronomía; a la publicación —en diversas modalidades— de obras como *Noticias secretas y públicas de América*, editada por Emir Rodríguez Monegal; *Vueltas al tiempo*, de Arthur Miller; *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, de Carlos González; o el Premio PIMEC 1993 de la Asociación de Pequeñas y Medianas Empresas de Cataluña a la empresa editorial más competitiva. En el año 1994 Tusquets Editores, junto a Anagrama, recibieron el Premio Nacional a la mejor labor editorial. Pero, sin duda, el galardón más importante es el que recibió la propia Beatriz de Moura en el 2009: la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, en reconocimiento a su labor editorial.

Sus inicios en el mundo editorial fueron en un sello emblemático, Gustavo Gili, donde traducía libros técnicos; trabajó también en una enciclopedia literaria en Salvat, en colaboración con el poeta Miquel Bauçà (Huerta, 2006: 174).⁷ En 1965 empezó a traducir para Lumen, dirigida por la familia Tusquets y donde conoció a Esther y Óscar, con quien se casaría más tarde. Esta editorial había iniciado una colección literaria, que fue muy prestigiosa desde los sesenta, «Palabra en el tiempo». Tras ser despedida de Gili y Salvat,⁸ Esther Tusquets le pidió que se incorporara en su equipo a tiempo completo. Aunque en un inicio Beatriz de Moura hacía «un poco de todo, una especie de secretariado general» (*ibíd.*), allí comprendió la importancia del catálogo:

El sueldo era bajo, pero en Lumen aprendí todo lo que debía aprender acerca del mecanismo interno de una editorial literaria, porque, en realidad, hice un poco de todo y, en particular, llevé todo lo relacionado con la adquisición de derechos de «Palabra en el Tiempo», trabajando muy estrechamente con Antonio Vilanova, que dirigía la colección, y con Esther. Allí comprobé que de algo me había servido mi infancia y juventud en la vida diplomática: tenía lo que se llama «mundo», tenía una formación francesa bastante sólida y sabía correctamente cinco idiomas, y aproveché al máximo estos atributos, todo hay que decirlo. (Huerta, 2006: 176)⁹

Como rememora Beatriz de Moura (1994: 10), Tusquets Editores, que adoptó el nombre de su marido, se inició en diciembre de 1968 en su propia sala de estar —en la calle Hospital Militar, 52—,¹⁰ donde seguiría instalada durante unos tres o cuatro años más, con

⁷ Beatriz de Moura, en conversación con Juan Cruz (2014: 249), revelaba sus problemas con sus progenitores y cómo estos la « echaron de casa»; como consecuencia, ella empezó a vivir por sus propios medios: «De las noches en el Club 59, frecuentado por hijos de reyes exiliados y pijos del mundo entero que justificaban las cuentas bancarias depositadas en las arcas de aquel pequeño país de relojes y chocolate, de ese mundillo de ensueño, pasé a trabajar de camarera en las múltiples exposiciones internacionales, de lavavases en las cafeterías de la estación de trenes, a pegar sellos en correos, a traducir papeles de toda suerte en las organizaciones internacionales, a pasear perros y, en particular, a cuidar de niños por la noche».

⁸ Según relataba la propia De Moura (Ruiz Mantilla, 2012: s/p), la echaron por llevar «unas medias negras de algodón espeso», ya que « sembraba la imaginación calenturienta de los sabios que trabajaban entonces en la Gili».

⁹ Uno de los logros de Beatriz de Moura en Lumen fue la publicación del libro de Umberto Eco *Apocalípticos e integrados* (1968), uno de los primeros que, a juicio de Villamandos (2011: 27), «aunaron el análisis político y el reconocimiento del placer que suscitaban». Esta publicación también sirvió de nexo entre la llamada *gauche divine* y el italiano Gruppo 63 —movimiento cultural de intelectuales y poetas de izquierdas integrado por Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarini o Nanni Balestrini, entre otros, que pretendían romper con las estructuras más conservadoras de la sociedad italiana—. Beatriz de Moura fue una pieza fundamental en esta cooperación.

¹⁰ A juicio de Francisco Rojas Claros (2006: 74), en 1968 hubo un «boom editorial», no solo por la cantidad de obras publicadas, sino también por la «proliferación de editoriales “conflictivas” desde el punto de vista del poder». El año 1969 se abrió con un feroz estado de excepción en todo el territorio nacional, de efectos devastadores en el ámbito intelectual. Cuatro editoriales fueron cerradas: Equipo Editorial de San Sebastián, Ricardo Aguilera y Halcón, bajo la excusa de incumplir el plan editorial declarado; Ciencia Nueva por carecer del número de registro.

un capital de 165.000 pesetas.¹¹ El dinero provenía de su esposo, el arquitecto Óscar Tusquets, quien decidió vender su participación en la editorial familiar para que De Moura hiciera realidad su propuesta de crear dos nuevas colecciones: «Quito mis acciones de ahí y con eso trabajas en estas dos colecciones que son estupendas. Tienes que hacerlas» (Cruz, 2014: 29). Ambas, «Cuadernos Marginales» y «Cuadernos Ínfimos», fueron sugerencias que Beatriz de Moura había realizado a Lumen, aunque, según señala la editora, por «razones no literarias, Esther decidió que no las quería hacer, y mucho menos que fuera yo quien las llevara. Supongo que se trató de una cuestión personal, de rivalidad quizá, pero me quedé con esas dos colecciones de libros breves en las que había trabajado mucho» (Cruz, 2014: 28). De Moura reconoce que el proyecto, con unos medios tan exiguos, fue una decisión arriesgada, promovida, sobre todo, por su curiosidad y su amor por los libros (Ruiz Mantilla, 2012: s/p).¹² A su juicio, la clave del éxito estuvo en iniciarse en una Barcelona muy concreta y en contar con un grupo de gente muy dispuesta a alimentar el conocimiento, la cultura y el debate de ideas.¹³ Fueron estos amigos quienes ofrecieron su ayuda desinteresada en los primeros años: «Se prestaron espontáneamente y de manera desinteresada a sugerirme títulos. Era como un juego, contribuir a algo que se construía entre varios. En ese momento había un interés por pasarlo bien, por repartir sabiduría siempre y cuando fuera bien recibida, sin pompa y mucho buen humor» (Cruz, 2014: 46).

Precisamente, tras la presentación de Tusquets Editores, en la Sala Price de Barcelona, el periodista Joan de Sagarra acuñó el término *gauche divine*.¹⁴ Al evento había

¹¹ Jesús A. Martínez Martín (2015: 379) señala que la creación de Tusquets Editores fue «en enero de 1969, con un modesto capital de 200.000 pesetas, sin otros recursos de partida. El plan editorial inicial consistía en libros de arquitectura, urbanismo y arte, pero cuyos títulos y autores, en una primera relación de catorce, reflejaban dimensiones culturales e ideológicas del pensamiento europeo de la época, Samuel Becket, Goldman, Umberto Eco, Levi-Strauss, o la literatura de Baudelaire, Mallarmé o Sthendal».

¹² Aunque Beatriz de Moura ya tenía los contactos establecidos para sus colecciones Cuadernos Marginales y Cuadernos Ínfimos, lo cierto es que era dificultoso, por la burocracia, montar un sello editorial nuevo: «Pasaban los meses y el poco dinero que teníamos se nos iba agotando en papeleos, viajes a Madrid, etcétera. De pronto Magín Tusquets, padre de Óscar, se ofreció, contradiciendo a su hija, a que publicáramos los primeros títulos ya contratados y traducidos con el sello de Lumen y que fueran distribuidos por ellos. Y así fue hasta que nos llegó el permiso definitivo casi un año después» (Cruz, 2014: 34-35).

¹³ Sergio Pitol (Herralde, 2001: 11) describe así la ciudad: «Barcelona era entonces un sitio portentoso, la gran caldera fáustica y una de las regiones predilectas de Venus. Muchas cosas se movían allí: una vaga aura anarquista, bastante castigada, pero de cualquier manera aún presente, el estruendoso eco del Mayo francés, sí, el de 1968. La Ciudad Condal era tal vez la más laica de España. En ella, la vanguardia era una realidad viva, tanto en la pintura como en el cine y el pensamiento».

¹⁴ Alberto Villamandos (2011: 17) describe esta presentación en los términos siguientes: «El término *gauche divine* apareció por primera vez en octubre de 1967 en una de las columnas o “rumbas” del crítico Joan de Sagarra, hijo del escritor Josep Maria de Sagarra, en el diario vespertino *Tele/eXprés*. En ella describía la presentación de la flamante editorial Tusquets. [...]. La presentación en la sala Price, antiguo *ring* de boxeo, había atraído a la *intelligentsia* progresista castellanoparlante de la ciudad, a la que Sagarra, para evitar la enumeración ya conocida por los lectores, denominó irónicamente la *gauche divine*. Según De Moura ha afirmado en numerosas entrevistas —Harguindey (2006) o Valls (2009)—, el año de la aparición de Tusquets Editores como tal se produjo en 1969; la propia editora (De Moura, 1994: 10) emplaza la fiesta-espectáculo en la misma sala en el otoño de 1969.

acudido un grupo de gente joven y heterogénea que se iniciaba profesionalmente en disciplinas diversas: había poetas, novelistas, directores de cine, arquitectos, publicistas, modelos y actrices, dibujantes de cómics, artistas de la *nova cançó* y empresarios; se trataba de un círculo al que estaba muy vinculada la pareja:

por un cúmulo de circunstancias favorables, sentían, creo que de un modo más intuitivo que razonado, que no iban a dejar que la dictadura les fastidiara como había jodido a sus respectivos maestros. Por longevo que pareciera Franco, entonces ya se podía entrever su fin, aunque sólo fuera en una cama de hospital envuelto en heces en forma de melena... Ese cúmulo de circunstancias favorables —un grupúsculo de gente joven inquieta, con ganas de aprender, evolucionar, comunicarse con sus iguales en el extranjero, intercambiar ideas en experiencias diversas, distanciarse de modelos ideológicos avejentados y, a la vez, desprenderse de la mojigatería que imperaba al tiempo entre la izquierda más radical y la derecha— permitió que ese grupo de gente, del que yo tuve la suerte de formar parte (simplemente estaba ahí en el momento adecuado), viviera entre 1967 y 1970 tres años inolvidables de mucha actividad laboral e intelectual, y, lo que más envidia provocó, mucha diversión. (Harguindey, 2006, s/p)

Cabe señalar que en aquella misma Barcelona de 1969, y en el mismo entorno de la *gauche divine*, se fundó la editorial Anagrama,¹⁵ con Jorge Herralde al frente, cuyo propósito era cuestionar el conservadurismo de la sociedad burguesa y reivindicar una sexualidad más libre. Tanto Tusquets como Anagrama —y con anterioridad Seix Barral y Lumen— proyectaban una modernización del país, abriendo el debate sobre la democracia y la justicia social (Herralde, 2001: 11).¹⁶

En lo que atañe a la edición, De Moura (1994: 10-11), influenciada por los tres editores franceses que marcaban la pauta en Francia —Jerôme Lindon, de Les Éditions de Minuit, Jean-Jacques Pauvert, en su editorial homónima y François Maspero, editor y librero— y por su amigo, el poeta y editor Carlos Barral,¹⁷ entendió que su propósito

¹⁵ Según Jesús A. Martínez Martín (2015: 371): «Herralde denominó inicialmente a su empresa editorial Crítica, recogiendo todo el contenido semántico de sus propósitos editoriales, pero apenas unos meses más tarde, en octubre de aquel año de 1968, tuvo que cambiar el nombre comercial por el de editorial Anagrama, ya que Crítica estaba registrada previamente como marca en el Registro Industrial».

¹⁶ Sobre Anagrama, De Moura señala: «No pretendía competir, porque habría sido pretencioso hacerlo en aquellos años setenta. La verdad es que no podía hacerlo ni siquiera contra el competidor que se me apuntó desde el principio, Jorge Herralde, hijo de una familia rica de la burguesía catalana. Anagrama, la editorial fundada el mismo año que Tusquets, tiene un excelente catálogo y lleva su ADN. Ha sido para mí en estos cuarenta y cinco años el rival necesario» (Cruz, 2014: 36).

¹⁷ Xavier Moret (2002: 179) afirma que Carlos Barral fue «un renovador que cambió con su actitud el panorama literario español». A partir de él se empezaron a incorporar a la edición española las tendencias más novedosas de la edición internacional; como director de la editorial familiar Seix Barral, fue uno de los impulsores del llamado «boom hispanoamericano». Tras romper con la familia Seix en los años setenta, debido a desavenencias personales, formó Barral Editores, «que ha sido llamada la “Gallimard a la española” por su intensa actividad en el lanzamiento de una literatura más intelectual e internacionalmente aceptada» (Mangini, 1987: 230).

editorial debía fundamentarse en un proyecto a largo plazo, así como en la constante atención a todas las tendencias y culturas, ya que son los autores y sus obras los que forman una editorial y los que van componiendo, poco a poco, su catálogo.¹⁸ Las tres metas que se propuso con respecto a su línea editorial consistieron en: «1). Reivindicar las vanguardias literarias de nuestro siglo y la literatura que no por marginal, minoritaria e incluso «maldita» deja de ser menos importante. 2). Aportar elementos para un debate vivo, activo, en el terreno de la cultura, de las ideas, mediante textos refractarios a las ortodoxias vigentes y que suscitaran polémica; y 3). Publicar la narrativa de autores noveles españoles e hispanoamericanos» (De Moura, 1994: 10).

En sus inicios, Tusquets Editores creyó conveniente «hacer que España entrara en contacto con el resto del mundo» (De Moura, 2012a: s/p). Siguiendo el consejo de «sus mayores» —Barral y Janés—,¹⁹ tradujeron a autores cuyas obras no habían podido ser publicadas debido a las circunstancias políticas del país.²⁰ De Moura señala que el catálogo de Tusquets se compone «esencialmente de traducciones; porque durante muchos años España fue un país bastante árido [...] en cuanto a la producción y a la actividad de futuros escritores españoles» (*ibíd.*). Las dos primeras colecciones, «Cuadernos Ínfimos» y «Marginales» —ambas del año 1969—, conocidas popularmente como «la colección de plata» y «la colección de oro», persiguieron las metas que se había planteado la editora: en ellas hallaron cabida tanto autores consagrados y clásicos como aquellos que se iniciaban en el mundo de las letras. La idea era formar dos series diferenciadas, «una donde estuvieran estos grandes autores, indiscutibles, con sus textos breves; [...] y otra que reuniera en torno a un tema cualquiera a varios autores, a modo de debate político-cultural» (Huerta, 2006:

¹⁸ En el artículo «Cómo se hace una editorial» (2004: 51), Beatriz de Moura elabora un pequeño decálogo de cualidades esenciales que debería tener todo buen editor. Estas serían, de manera breve, las siguientes: amor por la lectura; poseer el don de la curiosidad; carecer de prejuicios; facilidad para los idiomas; estar dotado del don de gentes; tener experiencia laboral previa en las distintas actividades que genera una editorial; ser paciente y tenaz; ser intrépido (sin llegar a ser temerario); ser competitivo; no ser tacaño (tampoco manirroto); no pretender trabajar con horarios fijos y saber organizarse las tareas; desprenderse del propio ego (los únicos que pueden exhibirlo son los escritores); aprender de los errores; saber decir «no» a un manuscrito sin herir sensibilidades o cuando el presupuesto lo impida.

¹⁹ Moret (2002: 184-185) recoge la opinión de Josep Maria Castellet en el catálogo de los veinticinco años de Edicions 62: «En este país ha habido directores literarios considerables. Contemporáneamente hay que citar, por lo menos, por su poderosa personalidad y porque desgraciadamente ya no ejercen, a dos editores/directores literarios con un respeto consensuado: Josep Janés y Carlos Barral».

²⁰ Ejemplo palmario para entender esas «circunstancias políticas» que se arrastraban desde el franquismo es «la celebración de un acto de fe», recogida en el diario *Ya* el 2 de mayo de 1939 —ya concluida oficialmente la Guerra Civil—, en la que en la Universidad Central de Madrid se pretendía festejar la fiesta del libro y rendir homenaje a aquella «otra fiesta del libro» que los nazis organizaron el 10 de mayo de 1933 frente a la Universidad de Humboldt. El discurso del académico Antonio Luna ya dibujaba el panorama cultural posterior: «Para edificar una España una, una grande y libre, condenamos al fuego los libros separatistas, los liberales, los marxistas, los de la leyenda negra, los anticatólicos, los del romanticismo enfermizo y extravagante, los cursis, los cobardes, los seudocientíficos, los textos malos y los periódicos chabacanos. E incluimos en nuestro índice a Sabino Arana, J. J. Rousseau, Carlos Marx, Voltaire, Lamartine, Máximo Gorki, Remarque, Freud y *Heraldo de Madrid*» (Ruiz Bautista, 2015: 45).

178). «Cuadernos Ínfimos», diseñada por Lluís Clotet y Óscar Tusquets, contó con la colaboración, en algunas de sus series, de directores temporales como el futuro Premio Cervantes Sergio Pitol («Los heterodoxos»),²¹ Ricardo Muñoz Suay («Serie cotidiana»), Xavier Sust («Arquitectura»), J. E. Lahosa («Cine») o Alicia Roig («Psicoanálisis»). Abierta «al cine, a la arquitectura, al diseño, al psicoanálisis, al arte, a la llamada “cultura popular”, a la reflexión literaria y al pensamiento literario» (De Moura, 1994: 12), ha llegado hasta el momento a los cincuenta y un títulos —algunos de ellos tan sugerentes y dispares como el breve relato inédito hasta 1968 de James Joyce, *Giacomo Joyce* (1970); *El caso del inocente niño asesino* (1971), del premio Nobel André Gide; *Teatro de laboratorio* (1981), del teórico teatral Jerzy Grotowski; *El verdadero Barba Azul. La tragedia de Gilles de Rais* (1983), de Georges Bataille, o *Guerreros, chamanes y travestís* (1984), de Alberto Cardín. Se trata de una colección heterogénea y heterodoxa, tanto por la procedencia de los autores como por la diversidad de géneros —abarca tanto artículos como conferencias o ensayos—.²²

La otra colección, «Marginales», la cual se inició con *Residua*, de Samuel Beckett, reúne 230 obras, algunas de ellas de grandes escritores de los siglos XIX y XX como los futuros premios Nobel Octavio Paz (*Traducción: literatura y literalidad*, 1971), Mario Vargas Llosa (*Historia secreta de una novela*, 1971) y Gabriel García Márquez —cuyo *Relato de un naufrago* (1970) significó el gran éxito de la colección, «un *best seller* en Tusquets durante cuarenta y dos años», según De Moura (Cruz, 2014: 40)—,²³ así como de William Faulkner (*Miss Zilphia Gant*, 1971), Mark Twain (*Wilson, el Chiflado*, 1982), Jorge Luis Borges (*Textos cautivos*, 1986), Oscar Wilde (*Cartas a Lord Alfred Douglas*, 1987), Milan Kundera (*El arte de la novela*, 1987), Albert Camus (*Cartas a un amigo alemán*, 1995) o Cesare Pavese (*Diálogos con*

²¹ Sobre su colaboración en Tusquets, Sergio Pitol (1997: 71) escribe: «Pasaron Félix y Virginia a recogerme para cenar en casa de Beatriz y Oscar Tusquets. Están a punto de fundar una nueva editorial. Me encantó conocerlos, hablar con ellos. Me invitaron a colaborar en su empresa. Después de conversar ampliamente discutimos y desechamos varios proyectos, al fin coincidimos en crear una nueva colección: Los Heterodoxos, para autores y textos ídem. Me ofrecieron la dirección, y como primer paso en esta colaboración me encomendaron hacer una selección de cartas de Malcolm Lowry y traducirlas. Está muy bien».

²² Como veremos posteriormente, ha habido un cambio sustancial en Tusquets Editores, que ahora forma parte del grupo Planeta. Uno de los cambios más visibles ha sido su página web, que en la actualidad está incorporada en la del grupo. Esta primera parte de la tesis se empezó a redactar en el año 2013, cuando la editorial contaba con una página propia en la que cada una de las colecciones estaba detallada y se desglosaba el autor, el título, el año de publicación y las ediciones de cada obra. Lamentablemente, estos datos ya no están disponibles online y es prácticamente imposible acceder a la información de una colección entera. Las citas extraídas de la web sobre el fondo o las colecciones están indicadas como «(Tusquets Editores)».

²³ Según la editora (Huerta, 2006: 180): «La idea de publicar *Relato de un naufrago* en el año 1970, o sea, un año después de la creación de la editorial, salió de una conversación de esas con Gabo, quien me contó en qué circunstancias había escrito ese reportaje en Colombia para ganarse la vida y cómo, por culpa de ese reportaje, tuvo que salir por piernas de su país. Hoy ese libro sigue en nuestro catálogo, con el mismo formato, tal como se publicó entonces, y sigue vendiéndose muy bien». *Relato de un naufrago* ha sido reimpreso en cincuenta y ocho ocasiones.

Leucó, 2001), los cuales se presentan como de «renovada actualidad».²⁴ Dentro de «Marginales» se publicó una serie independiente de poesía española e hispanoamericana dirigida por Antoni Marí, «Los nuevos textos sagrados» (De Moura, 1994: 141), que incluye nombres como Jorge Guillén, Pedro Salinas, Juan Gil-Albert, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda o Luis García Montero, entre otros muchos. Como ya hemos señalado, el inicio de estas dos colecciones se gestó en Lumen, cuando De Moura constató que por la editorial pasaban textos breves de grandes autores, muy significativos en el contexto de su obra, pero que no se podían considerar propiamente «libros» por su escasa extensión.

Xavier Moret (2002: 295) sostiene que el ensayo político tuvo un gran protagonismo en los últimos años de la década de los sesenta y primeros de los setenta; se vislumbraba el final del franquismo y surgieron algunas editoriales «dispuestas a publicar libros políticos, libros que den armas y respuestas a lo que está pasando en la calle» (2002: 289), y señala Cuadernos para el Diálogo, Ciencia Nueva, Siglo XXI, Laia y, en un principio, Anagrama y Tusquets; de entre las que no se dedicaban exclusivamente al ensayismo, pero no eran ajenas al nuevo clima social cita Akal, Dopesa, Península —del Grupo 62—, Fundamentos y Fontanella. Por su parte, Rojas Claros (2006: 63-64) considera que, en general, en el panorama editorial español se produjo un fenómeno que destacó por su heterogeneidad, reflejo de los distintos frentes de resistencia interior al franquismo, tanto preexistentes como de nuevo cuño, que se fueron abriendo y ampliando a lo largo de toda la década. La distinción que realiza el investigador con respecto a las motivaciones de las diversas editoriales alude a cuestiones de tipo político, religioso, académico o intelectual. Aunque con diverso objetivo, todas iban encaminadas a la formación de un nuevo público, con la consecuencia de que se convirtieron en escuelas de pluralidad y democracia que, poco a poco, fueron configurando una cultura de vanguardia de izquierdas, impulsoras de

²⁴ Por su parte, como señala Carmen Menchero de los Ríos (2015: 828-829), Anagrama, fundada el mismo año que Tusquets, «se centró inicialmente en literatura de ensayo con especial protagonismo del libro político, a través de las colecciones “Argumentos” y “Documentos”, seguidas de “Cuadernos Anagrama”, pequeños libros de bolsillo muy asequibles que resultaban a ojos de la Administración “panfletarios hasta en el precio”. Tiene en su haber importantes logros, entre los que destaca la primera publicación legal en España de *Cuatro tesis filosóficas* de Mao-Tse-Tung, dentro de su vocación por constituir una “plataforma de heterodoxos de izquierdas” donde confluyeran distintas corrientes políticas, aunando textos de inspiración anarquista con otros clásicos del maoísmo, castrismo o trotskismo, dentro de una amalgama doctrinal muy frecuente en este tipo de editoriales. [...] Anagrama representa un caso singular, logrando sobrevivir pese a importantes conflictos con la Administración, orientando su fondo paulatinamente hacia la narrativa y otras disciplinas artísticas, sin abandonar el interés por el debate ideológico y moral, pero más en línea con los intereses de una vanguardia cultural y trasgresora, de la que formó parte importante el libro político en los primeros años de vida de la editorial».

ese proceso de cambio cultural, previo e indispensable para la futura Transición democrática.²⁵ En la misma línea abunda Menchero de los Ríos (2015: 815) cuando señala:

Más allá de un simple subgénero dentro de la literatura de pensamiento, es cierto que el libro político cobra protagonismo aupado por la actividad de editoriales con vocación reivindicativa, pero sobre todo se desarrolla al calor de un importante cambio en la demanda, que se hace patente por la presencia puntual de este tipo de temáticas en los catálogos de editoriales marcadamente comerciales, sensibles al tirón de mercado de este tipo de obras.

Según Shirley Mangini (1987: 230), el libro había llegado a ser un negocio: frente a los 3.000 títulos de 1952, en 1970 se editaron 14.000 novedades. Tal diferencia de demanda vino motivada por una universidad —con mayor número de alumnos matriculados— convulsa y contestataria que pretendía escapar del control de las autoridades. Otro factor importante fue la introducción del libro de bolsillo,²⁶ por parte de la madrileña Alianza Editorial (1966),²⁷ hecho que significaba «ir un paso más allá en la popularización de la lectura, al permitir reducir costes sin renunciar por entero a la calidad del libro como objeto, como vehículo y soporte material de transmisión de conocimiento» (Rojas Claros, 2006: 66).²⁸ Respecto a Tusquets, tras el inicio con las dos colecciones señaladas, apostó

²⁵ Vamos a utilizar la mayúscula en el concepto «Transición», a sabiendas de que es una etiqueta historiográfica sujeta a discusiones, con el objetivo de distinguir esta época histórica de aquellas otras transiciones sexuales que van a aparecer a lo largo de esta investigación.

²⁶ Según Rojas Claros (2013: 69): «El fenómeno conocido como la revolución del libro de masas tuvo sus orígenes en la editorial británica *Penguin Books*, fundada en 1935, y creadora del moderno libro de bolsillo, el *paperback*, heredero directo de la edición en rústica. Se dice que las razones más importantes de su rápida expansión fueron la II Guerra Mundial, la instauración de los regímenes socialistas en gran parte de las naciones productoras de libros, y la descolonización y sus consecuencias culturales. Si bien su principal difusión correspondió a los soldados norteamericanos destinados por todo el planeta. De forma que, desde 1950, este formato ya se había difundido por casi todo el mundo. Este nuevo tipo de edición venía caracterizado por las modernas técnicas de impresión, las grandes tiradas, y las grandes redes de distribución».

²⁷ Para Jordi Gracia (2015: 655): «Quien había sido mediador y casi factótum de las ediciones de Seix Barral, Jaime Salinas, fue desde 1966 (y hasta 1976) el gestor de la gran colección “Libro de Bolsillo” de Alianza Editorial, con Javier Pradera y el fundador de esa casa, José Ortega Spottorno, hijo del filósofo y responsable desde 1940 de la reanudación de la editorial Revista de Occidente. Debía de ser verdad que hacia 1966 el mercado español empezaba a ser capaz de absorber la producción y los tirajes de nuevas colecciones de bolsillo que mejoraran la histórica “Austral” y equivalieran a colecciones de Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia». Cabe destacar que, como advierte Christine Rivalan Guégo (2015: 508), el libro no solo cambió de forma, sino que se acompañó de una modificación de las prácticas lectoras y del concepto que tenía del libro: «El “formato de bolsillo” no es, entonces, esencialmente un formato, sino un vasto conjunto o una nebulosa de colecciones —ya que quien dice “bolsillo” dice siempre “colección”—, desde las más populares a las más “distinguidas”, incluso a las más snob, en las que el sello, más que la dimensión, transmite dos significaciones especiales. Una es puramente económica: la seguridad (variable y a veces ilusoria) de un precio más ventajoso; la otra es “cultural” y, por lo que nos concierne, paratextual: es la seguridad de una selección fundada en la *reprise*, es decir, la reedición» (Genette *apud* Rivalan Guégo, 2015: 508-509).

²⁸ Otros motivos que apunta Martínez (2011: 128): «El crecimiento económico y la configuración de una sociedad industrial en los años sesenta, los procesos migratorios y de urbanización, los cambios sociales y el aumento de la educación, eran aspectos de cambio incompatibles con el inmovilismo político y así la conflictividad social y la protesta política se acentuaron en la década de los años setenta, mientras el régimen

por «Ediciones de Bolsillo» (1971-1975) y «Ediciones de Bolsillo/Serie Negra» (1972-1975). Estas series se crearon en asociación con otras editoriales políticamente muy afines:

En el ámbito de la edición, un grupo de ocho editores políticamente progresistas y culturalmente de vanguardia (digamos para simplificar y cada uno con su dosis correspondiente) nos unimos, en 1970, para montar una distribuidora, Enlace, y también una colección de bolsillo conjunta, Ediciones de Bolsillo. Por orden alfabético eran Anagrama, Barral, Cuadernos para el Diálogo, Edicions 62 (con Península como sello en castellano), Estela (que luego, por imperativos de censura, se rebautizó y camufló como Laia), Fontanella, Lumen y Tusquets. Y en 1973 estábamos más vivos y entusiastas que nunca. (Herralde, 2002: 18)²⁹

Para Vila-Sanjuán (2003: 99), el «núcleo duro de la *gauche divine* está concentrado hasta 1975 en la distribuidora Enlace». El alma de Enlace era Anagrama, Lumen y Tusquets junto a Carlos Barral, considerado un modelo y un maestro tanto por Jorge Herralde como por Esther Tusquets y Beatriz de Moura. El grupo de intelectuales, creadores y empresarios se reunía desde los años sesenta en la discoteca Bocaccio de Barcelona y en Cadaqués — también en Calafell, donde veraneaba Barral—; combinaban a la perfección la diversión y la buena vida con el compromiso político.³⁰ Esta experiencia junto a otros editores resultó impagable a Beatriz de Moura (1994: 14), pues de ella extrajo un fructífero aprendizaje en la faceta empresarial de una editorial.³¹ «Ediciones de Bolsillo», cuya propuesta consistía en reunir, a un precio muy reducido, el mayor número de títulos de cada fondo editorial, creció de manera vertiginosa; Tusquets colaboraba básicamente con libros para la «Serie Negra», de la que se hizo responsable la fotógrafa Colita, gran lectora de novelas policíacas

se debatía entre el mantenimiento a ultranza de todos los soportes políticos en los que se sustentaba y una supuesta apertura que nunca se llegó a concretar y a plasmar antes de 1976».

²⁹ En lo que atañe a la unión de estas editoriales, Mangini (1987: 230-231) sugiere: «Empresas cooperativas de editoriales, como Enlace, señalan el nacimiento de una industria cultural que prosperó durante bastantes años independientemente del franquismo. Y a pesar de la crisis financiera de las editoriales a partir de los 70, la empresa editorial en España permitió una mayor culturalización al país, y proporcionó la posibilidad de que se conociera a los escritores españoles en otros países, cosa que no había sido frecuente, con pocas y señaladas excepciones».

³⁰ La llamada *gauche divine* tampoco se libraba de críticas, como demuestra el artículo de Manuel Vázquez Montalbán «El imperialismo catalán» (*Triunfo*, 1970), en respuesta a una carta publicada con anterioridad y con el mismo título: «Este esfuerzo reparador, marginador, se enmascara de cruzada progresista, porque detrás de la conspiración de los intelectuales de la Escuela de Barcelona están las potentes editoriales neocapitalistas que los apoyan, y en el lote se incluyen Seix y Barral, Anagrama, Lumen, Edicions 62 y tal vez alguna más. Todos los tópicos se han utilizado hasta culminar en la grotesca carta de un tal Luis, publicada en *Triunfo*, en la que salía lo de hijos de papá, lo de los *cocktails* y todo el churriguerismo demagógico del socialismo utópico. Hasta ahora no he leído ni una crítica seria a ninguno de los productos culturales de los supuestos cómplices de la Escuela de Barcelona. [...] Lo único que les caracteriza como grupo, a mi entender, es que proponen su propia inseguridad como un punto de partida y de estímulo intelectual. Si beben, peor para ellos, y si practican el *ménage à trois*, no es cosa para mirones».

³¹ Jorge Herralde (2006: 73) señala otra de las iniciativas de los «peleones editores de Enlace». Cinco de ellos (Castellet, Barral, Comín, De Moura y él) se unieron para impulsar un libro sobre la censura que tanto habían sufrido y combatido. El resultado: *Diez años de represión cultural. La censura de libros durante la Ley de Prensa (1966-1976)*.

y de misterio. La colaboración se truncó debido a las exigencias de la distribuidora, que requería un mayor número de libros de la editorial, y el desfase con la manera de trabajar de Tusquets, que no disponía de medios para adquirir más compromisos y no quería primar la cantidad en detrimento de la calidad.³² Desde 1976 eligieron la distribuidora Les Punxes para toda España excepto para Madrid, donde siempre habían trabajado con Visor Libros.

Pero eran años difíciles para el mundo literario y cultural; a pesar de que ya no existía la censura férrea de las primeras décadas de la posguerra,³³ y que esta se regulaba a partir de la Ley de Prensa promulgada en 1966 —también conocida como «Ley Fraga»—,³⁴ De Moura (1994: 13-14) consideraba que la censura no dejó de ser la bestia negra de los escritores y de los editores durante todo el franquismo: «Veinticinco títulos de Tusquets Editores fueron prohibidos, uno secuestrado y veintiuno censurados, y casi todos los publicados hasta 1975, año de la muerte de Franco, salieron bajo el yugo del “silencio administrativo”, auténtica patente de corso que se reservaba la Censura para castigar al editor si la publicación era considerada “políticamente incorrecta”».³⁵ En ese ambiente

³² Resulta oportuno señalar que Ediciones de Bolsillo llegó a editar unos quinientos títulos a pesar de tener que competir con una gran editorial como era Alianza en aquel periodo (Barril, 2006: 218). Herralde (2006: 267) considera Alianza como una «extraordinaria editorial que casi inventó la edición de bolsillo en España», y la diferencia de otras como Austral (más bien vetusta y severa, según el editor) o Plaza & Janés. Desde un inicio Alianza se convirtió en una colección de bolsillo ejemplar, de primera categoría internacional.

³³ Gregorio Morán (1991: 204) sostiene que en el periodo de la Transición se partía de una estructura intelectual —universitaria, pedagógica, editorial...— consolidada durante cuarenta años. Considerada desde nuestro presente «parece como si la vida intelectual del tardofranquismo hubiera sido unánimemente opositora. El régimen, aislado y despreciado por una inteligencia resuelta a terminar con la dictadura. Algo lejano de la verdad. La universidad, las publicaciones, las editoriales, hasta la suerte misma de los intelectuales estaban a merced de las decisiones del poder, y la arbitrariedad de un poder dictatorial en su período agónico se percibía no tanto en la exigencia de adhesiones inquebrantables —como antaño— sino en complicidades constantes y silencios culpables. Al Gobierno le bastaba un decreto y de un plumazo cerraba editoriales o publicaciones en cuanto creía detectar semillas de una cultura de izquierda. En 1970 clausuró cuatro minúsculas editoriales dedicadas a la edición de libros básicos para el conocimiento del marxismo y no se habló más del asunto».

³⁴ Con la Ley de Prensa del 22 de abril de 1938, que sustituye a la Ley de Imprenta del 26 de julio de 1883, se pretende situar a la prensa al servicio del régimen y que esta colabore con el Movimiento, a la vez que se asientan las bases de una política censora alejada de los parámetros de la libertad de expresión. A juicio de Escobar Laplana (2012: 41), el ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, fue el que aplicó la censura con más rigor y convicción, llegando incluso a teorizar sobre ella con el fin de justificarla. En la década de los cincuenta se intenta dejar atrás la leyenda negra de arbitrariedad y poco rigor y se pide al ministro Arias Salgado una ley que codifique y reglamente dicha censura, aunque no fue hasta la llegada del aparentemente aperturista Manuel Fraga Iribarne que se promulgó la Ley de Prensa e Imprenta de 1966. Esta nueva ley no fue sino un intento de modernizar la antigua ley de 1938 y otorgar carácter oficial a la censura marcial que venía imponiéndose desde entonces.

³⁵ Beatriz de Moura (2012b: s/p) considera difícilmente explicable la dictadura española, tanto por su violencia como por su hipocresía en los años sesenta: existe una supuesta apertura en los últimos años del franquismo, aunque siguen sometándose los libros a la censura. La editora recuerda, como caso grotesco, todas las traducciones de las obras de Samuel Beckett. Los libros, tachados en rojo, que rechazaba el censor (de palabras y frases), eran modificados por el propio autor. A veces las modificaciones quedaban, acaso, más burlescas que el original. Pasados los años, se ha restituido en todas las obras censuradas el texto original (Moret, 2002: 328). Por su parte, Jorge Herralde (Moret, 2002: 333) acabó optando por presentar los libros a la censura una vez publicados (con el consiguiente riesgo de que se secuestrara la edición). El editor reconoce

ensor y de agitación política, Beatriz de Moura decidió iniciar una nueva colección: «Acracia» (1975-1989) —con la que, a juicio de Vila-Sanjuán (2003: 53), contribuyó al momento histórico que se estaba gestando—. El objetivo era publicar los clásicos del anarquismo, ya que en ese momento en España solo se estaban divulgando los del marxismo.³⁶ Pese a los reproches de Manuel Vázquez Montalbán o Salvador Clotas, quienes desestimaban publicar «“eso”, los libros en los que yo creía» (Vila-Sanjuán, 2003: 53), la editora contó con el apoyo de Alfonso Carlos Comín —conocido pensador y editor— y de Xavier Domingo —periodista y escritor de algún libro erótico para Ruedo Ibérico, residente en París, que acabó integrándose en la revista *Cambio 16*—. Fue este último quien le recomendó a su amigo Carlos Semprún-Maura —hermano de Jorge Semprún—, quien sería uno de los fundadores del movimiento antifranquista Frente de Liberación Popular. Beatriz de Moura (2009: s/p) recuerda cómo se pactó esta colección con el penúltimo gobierno de Franco: tras presentar una larga lista de autores, este acabó aprobando la publicación de los clásicos; solo vetaron *La escuela moderna*, de Francesc Ferrer i Guàrdia. En la colección aparecieron autores consagrados como Piotr Kropotkin, Pierre-Joseph Proudhon o Mikhaïl Bakunin, además de pensadores como el antropólogo Pierre Clastres, el filósofo Cornelius Castoriadis o un joven Fernando Savater. «Acracia» «murió, por falta de lectores, de muerte natural a mediados de los años ochenta» (Huerta, 2006: 200).

Tras «Acracia», cronológicamente, nació «La sonrisa vertical» (1977), de la que nos ocuparemos en el siguiente capítulo. También debemos destacar la aparición de dos publicaciones periódicas: «Textos en el aire» (1972-1974) y «Nada. Cuadernos Internacionales» (1978-1979). «Textos en el aire», compuesta por dos volúmenes —*Convergencias / Disidencias / Incidencias y Palabra de escándalo*—, fue dirigida en ambas ocasiones por Julio Ortega; cada volumen reúne una serie de artículos con distintos objetivos: la primera publicación pretendía «ofrecer una variada muestra de la situación literaria en este idioma [el español]» (Ortega, 1974: 9) a partir del criterio de escritores tan reconocidos como José Lezama Lima, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma o Juan Goytisolo, mientras que la segunda ampliaba tal propósito y, de manera mucho más íntima, se adentraba en la creación y el diálogo a partir de los textos de Ángel González, Julio Cortázar, Jorge Guillén, Luis Goytisolo o Mario Vargas Llosa. Por su parte, «Nada. Cuadernos Internacionales», a pesar de ser una de las publicaciones periódicas que aparecen reflejadas en el libro

que el ruido mediático que producía el secuestro de un «libro desaconsejado» era incómodo para el Gobierno y, como consecuencia, él pudo publicar incluso títulos «desaconsejados» a otros editores.

³⁶ Según Rojas Claros (2006: 65), en el entorno universitario la década de los sesenta y setenta estuvo marcada, a nivel internacional, por una incontestable hegemonía cultural del marxismo.

conmemorativo de los veinticinco años de Tusquets, se presenta como una «revista absoluta y totalmente independiente de cualquier grupo, tendencia u organización [...] Cada cual firma su artículo y se responsabiliza de sus propias opiniones» (Alemany-Semprún, 1979: 10). Dirigida por Josep Alemany y Carlos Semprún, compilaba diversos ensayos de autores colaboradores para tratar temas políticos de manera monográfica —la disidencia, la CNT, la energía nuclear o el marxismo—.

1.2. La irrupción de la ficción (1977-1989)

La colección «Andanzas», considerada como la serie de narrativa más emblemática de Tusquets y la que consolidó su éxito editorial, no fue la primera que incluyó la ficción en el catálogo sino que ese honor le correspondió a «La sonrisa vertical». Como analizaremos en el siguiente apartado, los primeros títulos gozaron desde el inicio de un notable éxito de ventas que propició, hasta los años ochenta, que algunos de ellos se reeditaran en varias ocasiones. La colección erótica nació en 1977, año que, de hecho, resultó crucial para la aún pequeña editorial. Beatriz de Moura, ya separada de Óscar Tusquets, siguió el consejo de su segundo marido, Antonio López Lamadrid —al que siempre agradece su gestión y que desempeñó un papel irremplazable: «Sin él la editorial ya no existiría y yo no estaría hoy aquí en calidad de editora» (Huerta, 2006: 186), y con quien dirigió la editorial desde 1977 hasta 2009— y constituyó una modesta sociedad anónima, con ocho socios minoritarios, que significó una importante inyección de capital. Fue el año también en que por fin cambiaron las pequeñas dependencias subarrendadas desde donde dirigían la editorial y se trasladaron a la planta baja de una casa en la parte alta de la ciudad. Era el inicio de una «lenta transformación de una empresa artesanal a una pequeña empresa con voluntad de afianzarse» (De Moura, 1994: 20). Según Martínez Martín (2015: 380), durante la Transición, Tusquets se consolidó y abrió camino en el ámbito literario:

Para ello transformó [se refiere a Óscar Tusquets] la editorial en una nueva empresa como sociedad anónima denominada Tusquets Editores, S. A., en 1977, con un capital de 622.500 pesetas, ayudado por su padre Magín Tusquets y Beatriz de Moura, junto a otros seis accionistas, entre ellos Antonio López de Lamadrid Satrústegui y Ricardo Bofill. El papel de Beatriz de Moura no era puramente

testimonial de consorte, sino que actuó como editora activa desde sus inicios y así figuraba en su definición profesional.³⁷

A pesar de los éxitos editoriales de los libros de Samuel Beckett, así como los de Woody Allen o Groucho Marx, que habían funcionado muy bien en los primeros años y que fueron los que, según los editores, les «ayudaron a salir adelante» (Moret, 2002: 325), Antonio López (Vila-Sanjuán 2003: 105-106), tras poner orden en los números de la editorial, recomendó crear una colección de mayor formato para facturar más y poder subsistir. Existía también un factor de peso para cambiar el rumbo editorial, ya que hacia 1979 había empezado a decaer la lectura de libros políticos que tan buenos dividendos había proporcionado durante la etapa de la Transición:

En las primeras elecciones democráticas gana Suárez, se desvanecen las esperanzas revolucionarias (el «hombre nuevo», si tal entelequia existe, no será español), llega el desencanto y se deja de leer el libro político. La hipótesis de Herralde es la siguiente. «Quizás porque los radicales tiran la toalla y se “refugian” en Orientes varios, o en la aguja o en catatonias más domésticas, mientras que los militantes socialistas y comunistas dejan la clandestinidad y empiezan el trabajo político legal, considerando clausurada su etapa formativa». (Moret, 2002: 334)³⁸

Es así como nació «Andanzas», en 1981, con una portada diseñada por la pareja de grafistas Jean Pierre Guillemot y Elvira Nevares, «destinada, por su naturaleza, a competir con otras similares en el mercado» (Huerta, 2006: 187).³⁹ La colección cuenta en la

³⁷ Resulta muy interesante que en ninguno de los documentos que hemos manejado aparezca el nombre de los siete accionistas, o el modo en el que la editora narra el paso de la editorial a sociedad anónima: «Fue entonces [en 1977] cuando Toni me recomendó que, si realmente quería continuar, más valía convertir Tusquets en una sociedad anónima, con el fin de que todo aquel trabajo de artesanos ya realizado pudiera tal vez un día convertirse en una empresa editorial no sólo con cara y ojos, sino con un catálogo más sólido y duradero. Y no le faltaba razón. De modo que nos pusimos a buscar posibles socios. Recuerdo la pregunta que le hice muy sorprendida: “¿Conoces a algún rico que quiera poner dinero en una editorial como la nuestra?”. Yo conocía sólo a uno y ese uno ya estaba en la lista de Toni. De modo que fue el primero en apuntarse con la siguiente condición: “Pongo ese dinero en este negocio dudoso sólo porque está Toni. Todas las empresas que ha montado le han ido bien”. Y así fueron ocho los socios de la nueva Tusquets Editores. Pasé a percibir un sueldo aceptable, pero sobre todo seguro, sujeto incluso a aumentos a medida que las cosas fueran mejor» (Cruz, 2014: 52-53).

³⁸ A pesar de esa propuesta de cambio de rumbo es un hecho que, en el año 2013, según la página de Tusquets Editores, había 1.198 títulos de ficción y 775 títulos de no-ficción. Los de ficción se repartían entre narrativa (976), policíacos (163) y erótica (159); los de no-ficción: arte (41), biografías, autobiografías y memorias (180), ciencia (89), ciencias sociales (96), cine, teatro y radio (58), filosofía (97), gastronomía (23), historia (138), literatura varia (57), poesía (159) y otros (38). Estos datos dan fe de la variedad del catálogo de la editorial.

³⁹ Paralelamente, en Anagrama se lanzó en 1981 la colección «Panorama de narrativas» la cual, a juicio de Herralde (2001: 26), rápidamente conquistó la complicidad de los lectores y cambió, adecuadamente, el panorama de la editorial. El editor, pese a que «Contraseñas» —a su juicio, una colección sin paralelismos ni en España ni en otros países, dedicada a una literatura más marginal— había paliado un tanto los problemas económicos sufridos por la caída de la venta del libro político y la refinanciación de la distribuidora Enlace, consideró que debía abrir una nueva serie, «menos adjetivada, más abierta, con la única consigna de la calidad

actualidad con más de 800 títulos. En la página de la editorial su presentación no dejaba lugar a dudas: «Ofrece ante todo buenas novelas de autores de ayer y de hoy». A pesar de que la colección se abrió con *El valle de Issa* (1980), del premio Nobel Czesław Miłosz, Beatriz de Moura reconoce (Huerta, 2006: 187) que los primeros títulos tardaron en arrancar, pero la cuarta novela, *Una princesa en Berlín* (1981), de un desconocido Arthur Solmssen, empezó a funcionar muy bien.⁴⁰

En 1984, Jérôme Lindon recomendó encarecidamente a Beatriz de Moura comprar los derechos de una nueva novela que estaba logrando grandes ventas en Francia: *El amante*, de Marguerite Duras. Tusquets acababa de publicar un par de obras de la autora en «La sonrisa vertical», *El hombre sentado en el pasillo* (1983) y *El mal de la muerte* (1984).⁴¹ A pesar de la cantidad considerable que pedía el editor, 600.000 pesetas de la época, y tras pensarlo un par de días —era una apuesta arriesgada porque la autora, aunque conocida, nunca se había vendido bien—, finalmente decidieron apostar por la nueva novela, que funcionó desde el primer momento; según los datos de Vila-Sanjuán (2003: 106-107), tras una primera tirada de 5.000 ejemplares, rápidamente se fueron sumando ediciones y a finales de año ya había vendido más de 100.000. Una de las claves del éxito de *El amante* provino del tono con que se narra la relación de una joven europea con un hombre chino mucho mayor; emplazada en el Sudeste asiático, el estilo de la novela resulta bastante más ameno que el habitual en la obra de Duras y la voz narrativa en primera persona vincula directamente a la protagonista con la escritora. De hecho, De Moura lanzó el libro con una imagen de Duras en la portada, que contribuyó notablemente al éxito de la edición española y que posteriormente fue utilizada también por los demás editores que publicaron la traducción.

Pocos meses después del éxito obtenido con *El amante*, Tusquets consiguió el contrato de *La insostenible levedad del ser*, de Milan Kundera, un novelista checo refugiado en Francia. A pesar de que el escritor ya había trabajado con la editorial Seix Barral en España, no tenía demasiado éxito comercial y, en el momento en que Tusquets contactó con él, estaba sin editor (Vila-Sanjuán, 2003: 108). Kundera aceptó trabajar con ellos tras valorar el catálogo y apreciar en él a autores como Beckett y Gombrowicz. La historia de amor de

literaria y dedicada exclusivamente a la literatura traducida» (Herralde, 2004: 141). Dos años más tarde, en 1983, se creó la otra gran colección de la editorial: «Narrativas hispánicas».

⁴⁰ Hasta la fecha, *Una princesa en Berlín* (1981), se ha editado en trece ocasiones, además de ofertarse también en «Fábula» y «Maxi».

⁴¹ Vila-Sanjuán (2003: 106) recoge las palabras de Antonio Lamadrid: «¿Por qué nos daba a nosotros este aviso Lindon? Pues porque anteriormente ya habíamos publicado dos títulos de Marguerite Duras en la colección de narrativa erótica “La sonrisa vertical”». En el año 2010 se editaron en «Fábula» las dos obras en un único volumen. Actualmente, ninguna de ellas aparece en el catálogo de narrativa erótica, con la consiguiente dificultad de no poder valorar su número de ediciones.

Tomás y Teresa también fue un éxito de ventas,⁴² como confirma que en pocos meses se vendiesen cerca de 300.000 ejemplares:

Fue como apostar todo a dos plenos y acertar los dos uno tras otro. Estos dos títulos, al tener la salida que tuvieron —y que todavía tienen— tiraron de los anteriores y, en cierto modo, dieron a conocer la colección a un público más amplio, sin por ello perder el rigor literario. La gente empezó a darse cuenta de que no por vender mucho dábamos gato por liebre y que la coherencia interna de la línea editorial se mantenía. (Huerta, 2006: 188)

Efectivamente, la extensa nómina de autores de la colección atestigua el elevado nivel y la calidad literaria de la editorial, que incluye a escritores de la talla de Virginia Woolf, Boris Vian, Arthur Miller, Nadine Gordimer, Reinaldo Arenas, Adolfo Bioy Casares, Italo Calvino, etc. Además de la calidad literaria, certificada por estos autores consagrados, «Andanzas» ha publicado, con gran éxito de ventas, las sagas policíacas de Petros Márkaris, Sue Grafton, Henning Mankel y Leonardo Padura, así como la obra completa del japonés Haruki Murakami, considerado uno de los últimos autores insignia de la editorial.

Tusquets también supo apostar por escritores noveles que actualmente se consideran nombres esenciales de la narrativa española; los casos más reseñables quizá sean Luis Landero y Almudena Grandes. Beatriz de Moura (2009: s/p) rememora cómo tras la lectura del manuscrito de Landero —que llegó a la editorial sin recomendación alguna— tuvo la sensación de «estar pisando terreno nuevo, sin antecedentes». Su obra *Juegos de la edad tardía* (1989) —Premio de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa en 1990— representó su entrada triunfal en el mundo de las letras.⁴³ A esta primera novela han seguido *Caballeros de fortuna* (1994), *El mágico aprendiz* (1998), *El guitarrista* (2002), *Hoy, Júpiter* (2007) y *Retrato de un hombre inmaduro* (2010), que sitúan al autor como uno de los novelistas actuales más destacados. Ese mismo año ganó el Premio La sonrisa vertical Almudena Grandes. La votación no fue unánime, pero quienes la avalaron lo hicieron de manera

⁴² Las cifras de ventas tanto de *El amante*, de Marguerite Duras, como de *La insostenible levedad del ser*, de Milan Kundera, son extremadamente altas. Como ilustra Vila-Sanjuán (2003: 109), la tirada normal media de una novela en España era —aunque señala que la cifra no ha variado mucho en la actualidad— de unos 3.000 ejemplares (6.000 si se trataba de una gran editorial). Si superaba los 20.000 se consideraba que iba estupendamente; si alcanzaba los 100.000 ejemplares podía hablarse de auténtico *best-seller*.

⁴³ Gracia y Ródenas (2011: 258) señalan: «Fuera de esta serie, el catálogo de Tusquets puso en circulación éxitos de público con las obras de la propia Almudena Grandes (*Malena es un nombre de tango*, en 1994) o de Eduardo Mendicutti (*El palomo cojo* o *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*). La trayectoria casi completa de Jorge Semprún, Luis Landero y Fernando Aramburu o buena parte de la obra narrativa de Felipe Benítez Reyes ha cuajado en esa editorial, que además ha impulsado el fuerte protagonismo actual del memorialismo a través de su colección «Andanzas» y el Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias, convocado por vez primera en 1988.

apasionada porque vieron en ella a una auténtica escritora. No se equivocaron: Almudena Grandes, ampliamente galardonada, es una de las autoras más consolidadas y con más proyección internacional de la literatura española contemporánea. Sus obras —*Las edades de Lulú* (1989), *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994), *Modelos de mujer* (1996), *Atlas de geografía humana* (1998), *Los aires difíciles* (2002), *Mercado de Barceló* (2003), *Castillos de cartón* (2004), *Estaciones de paso* (2005), *El corazón helado* (2007), *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012) y *Las tres bodas de Manolita* (2014)—, traducidas a varios idiomas, han sido publicadas también en las colecciones «Fábula» y «Maxi» y sus múltiples ediciones atestiguan el gran éxito comercial.⁴⁴ Tanto *Juegos de la edad tardía* como *Las edades de Lulú* son considerados por Vila-Sanjuán (2003: 169) como los «dos últimos casos de libro-revelación con los que puede darse por cerrada la eclosión de la narrativa española de los años 80» —ambos fueron publicados en 1989—. De hecho, a pesar de que Tusquets ya había editado a algunos autores españoles ninguno de ellos había sido un best-seller parecido a los que había obtenido con sus autores extranjeros. La novela de Landero se publicó con una primera tirada de 4.000 ejemplares, aunque la acogida fue muy buena y en el año 2003 había vendido más de 150.000 ejemplares (Vila-Sanjuán, 2003: 170); por su parte, el de Grandes es «el libro de autor español de más venta de la editorial, superando ampliamente a cualquiera de sus antecesores en el palmarés del galardón» (2003: 172). Hasta junio del 2002 se habían vendido más de 242.000 ejemplares.

Otra vía para dar a conocer y publicar la narrativa de autores españoles e hispanoamericanos han sido los galardones literarios. De hecho, como argumenta Jordi Gracia (2015: 644), el premio narrativo movilizó al lector de novela española y a su vez estimuló el surgimiento de nuevos nombres. La editorial Destino se convirtió, entre 1944 y 1960, en la plataforma de los nuevos novelistas españoles y auténtico objeto de deseo de todo joven escritor a través del Premio Nadal:

Los premios literarios en España fueron desde entonces deudores de esa estrategia comercial porque no premiaban la calidad contrastada de una obra ya publicada, como sucede en la mayoría de los premios literarios importantes en Europa, sino el valor de un inédito que se destaca con el fin de atraer a un público remiso y muy

⁴⁴ Beatriz de Moura reconoce que fue ella quien editó los primeros libros de Almudena Grandes, «pero en un momento determinado, hubo un libro donde ella pasó de unos temas más familiares, más de conflictos familiares y generacionales, a crear un mundo más fantástico, que fue *Malena es un nombre de tango*. Ahí había una historia que de repente a mí me pareció que se alejaba del núcleo duro de su narración. Se lo dije, y a ella no le gustó. [...] Fue en Madrid, en una reunión que para mí fue una pesadilla... Salí de allí pensando que por culpa mía, por mi terquedad, habíamos perdido a toda una escritora. Llegué preocupadísima a Barcelona, hablé con Toni, y le dije: “Toni, no sé qué puedo hacer”. Y Toni me respondió: “Si no te importa, iré yo a verla”. Yo le dije: “Ve, haz lo que quieras, pero que no perdamos a la autora”. Tuve que reconocer que ahí había metido la pata» (Cruz, 2014: 139-140).

desconfiado hacia la obra indígena. Entonces fue una ingeniosa estrategia contra una situación de emergencia, pero se ha prolongado hasta la actualidad sin variaciones significativas y sin perder ese carácter anómalo que los premios comerciales de novela encarnan en España. (*ibíd.*)⁴⁵

Uno de los galardones más importantes desde 1958 hasta 1973 fue el Premio Biblioteca Breve, convocado por la editorial Seix Barral. Para Moret (2002: 186), el premio no tardó en convertirse en una especie de alternativa «moderna» al Premio Nadal.⁴⁶ Por su parte, la editorial Tusquets creó dos certámenes: La sonrisa vertical (1977-2005) y el Premio Tusquets Editores de Novela (1992-1993).⁴⁷ Este último se concedía a «autores noveles que jamás hubieran publicado una obra en los circuitos comerciales de habla hispana» (De Moura, 1994: 18). El jurado, compuesto por Pere Ballart, Joaquín Marco, Antoni Marí, Montserrat Moragas y Beatriz de Moura, solo falló en una ocasión, otorgando el galardón a Juan José Suárez por *Cortamares* (1993). Ante la gran recepción de manuscritos y con el temor de no poder abarcar de manera rigurosa la selección, la editorial se asoció con la Escuela de Letras de Madrid y se creó, sustituyendo al anterior, el Premio Nuevos Narradores, en 1994. Compusieron el jurado Eduardo Mendoza, Alfredo Bryce Echenique, Belén Gopegui, Alejandro Gándara —director de la Escuela de Letras— y Beatriz de Moura. Algunos de los premiados fueron Álvaro Durán (*A la intemperie*, 1995), Gonzalo Calcedo (*Esperando al enemigo*, 1996), o Eugenia Kléber (*Algo se ha roto*, 1998).

A partir del año 2005 se retomó el Premio Tusquets Editores de Novela, pero con el objetivo de dar a conocer la literatura en lengua española, independientemente del país

⁴⁵ Para Jordi Gracia (2006: s/p): «España dobla como mínimo el número de premios literarios que conceden los editores de otros países. Pero hay otra gruesa y decisiva diferencia que lo cambia todo un poco más: en ningún otro país los premios literarios se dirimen sobre obras inéditas, sino al revés. Los premios cumplen la función de avalar, ratificar o descalificar lo ya publicado por los editores, en lugar de respaldar enfáticamente lo que ha sido ya la decisión del editor. La rapidez de crecimiento económico de la industria editorial española ha sido inédito en Europa porque el país ha pasado de vivir en las décadas finales del franquismo en un régimen de subdesarrollo económico (que lo era también de la industria cultural), a una situación de plena integración en los sistemas del capitalismo y la explotación comercial de todo tipo de productos, incluida la literatura buena, mala o regular. La hipertrofia de la red de premios es crónica en España desde el invento del Nadal en 1944, desmesurada e inflacionaria, y es quizás uno de los síntomas más patéticos de ese aceleramiento vertiginoso, o de esas prisas del negocio de los libros frente a otros modos de persuasión y búsqueda de lectores menos descaradamente comerciales».

⁴⁶ En palabras de Carlos Barral (1988: 79-80): «Sin que nadie se lo hubiera propuesto con verdadera determinación, el premio [Biblioteca Breve] era al cabo de los años un puente literario transatlántico, practicable solo para una cierta literatura, digamos que de mi gusto y manías, que se pretendió vanguardia de una literatura con vocación universal. [...] Aquel premio comenzó siendo un instrumento de maniobra editorial y terminó en maravilloso juguete de la cultura». Como señala el editor (1988: 84-85), el premio logró descubrir nuevos narradores americanos, además de recuperar otros ya importantes pero mal conocidos.

⁴⁷ Anagrama, por su parte, ya contaba con un premio de narrativa desde 1983, el Premio Herralde de Novela, que se inició al mismo tiempo que la colección «Narrativas hispánicas». Según Herralde (2001: 27), en la colección se han consagrado nacional e internacionalmente escritores de la talla de Álvaro Pombo, Javier Marías, Enrique Vila-Matas o Javier Tomeo; asimismo, se han incorporado al catálogo autores como Carmen Martín Gaité, José Manuel Caballero Bonald o Alfredo Bryce Echenique.

de origen del autor, y acabar con esas barreras de conocimiento mutuo, atrayendo la atención desde otro foco, en este caso, desde el otro lado del charco. Según Beatriz de Moura:

Los escritores españoles son tan mal recibidos acá como los autores mexicanos allá. Lo que está ocurriendo es grave: parecería que a un lector argentino, digamos, no le interesa lo que hace un escritor chileno. Hay unas cordilleras muy altas que los separan, sí, pero vamos a ver, la cultura y los libros se comunican y las escrituras de unos deberían poder ser conocidas y despertar curiosidad en el país vecino. Pero esto no ocurre. Tendría que estudiarse muy seriamente qué está ocurriendo para que cada país se mire el ombligo y no se preocupe por saber qué ocurre en la propia lengua en la otra punta del mundo. Se le echa la culpa a España y España no tiene la culpa de nada. Se escucha que España es el emperador, que ha ocupado nuestro continente, pero, oye, España hace lo que puede, no lo que quisiera. Qué más quisiera yo que ampliar el terreno de posibilidades de nuestros autores. Hacemos lo que podemos. (Bonilla, 2010: s/p)

El galardón consiste en una estatuilla de bronce diseñada por Joaquim Camps, además de 20.000 euros en concepto de pago por anticipos de derechos de autor. El jurado, compuesto por escritores de renombre como Juan Marsé —en calidad de presidente—, Almudena Grandes, Juan Gabriel Vásquez, Juan Cerezo —en representación de la editorial— y Betina González, falla en septiembre, durante la celebración de la Feria del Libro de Guadalajara (México), y se edita simultáneamente en México, Argentina y España. A pesar de que ha sido declarado desierto en dos ocasiones (2005 y 2008), el galardón, más que descubrir nuevos narradores, ha conseguido que sus obras alcancen una mayor resonancia internacional y la consagración de sus autores. Los premiados Evelio Rosero (*Los ejércitos*, 2006; Premio Nacional de Literatura en Colombia un año antes), Élmer Mendoza (*Balas de plata*, 2007), Sergio Olguín (*Oscura monótona sangre*, 2009), Rafael Reig (*Todo está perdonado*, 2010), Fernando Aramburu (*Años lentos*, 2011) y Betina González (*Las poseídas*, 2012), no eran unos desconocidos en el mundo de las letras, como lo atestiguan los diversos galardones anteriores a la obtención del Premio Tusquets Editores de Novela.

Otras colecciones de la editorial que se ocuparon de la ficción fueron «La Flauta Mágica», «Caminada» y «L'Ull de Vidre». La primera, aparecida en 1987, acogió a autores como Louise Erdrich, Silvia Ocampo, Andrei Bítov, Dante Medina o Eduardo Mendicutti. Su propósito era publicar aquellos textos «cuyas narraciones, por la singularidad de su escritura, por la complejidad de su trama y/o por la naturaleza especulativa o la extrañeza de su tema, están destinadas al lector que se distingue por estar siempre al acecho de nuevas aventuras literarias» (Tusquets Editores). A pesar de tan loables objetivos, en la

actualidad ya no existe (Huerta, 2006: 200). Parece ser que la versión catalana de «Andanzas», «Caminada», no acabó de funcionar, en cambio, «L'Ull de Vidre» reúne en su catálogo tanto a literatos catalanes como de otras lenguas y en ella se ha publicado desde Jacint Verdaguer —*En defensa propia* y *De Tànger a Sant Petersburg. Excursions i viatges*—, Antoni Marí u Ofèlia Dracs, hasta Marcel Proust, Milan Kundera, Marguerite Duras o la obra completa de Hennig Mankell y Petros Márkaris.

1.3. Consolidación (1989-...)

A pesar de la trayectoria de la editorial, Antonio López Lamadrid reconocía, en los años 1983 y 1984, que una disminución de las ventas hizo peligrar el futuro de la editorial. Beatriz de Moura y él optaron por: «Mejorar la calidad en la producción de los libros, en la confianza de que, si algún día hubiera que cerrar, sería preferible hacerlo con la seguridad de habérnosla jugado a fondo en todos los aspectos. [...] Seguíamos la misma línea editorial ya trazada inicialmente por Beatriz, pero todavía no sé por qué razón hubo más compradores que se identificaron con esta línea» (De Moura, 1994: 21). La editora considera que el éxito de Tusquets y la fidelización de los lectores se ha debido a la creación de una línea coherente y rigurosa en la que los lectores han podido confiar a pesar de que no les hayan gustado todos los libros publicados: «En ese sentido, sí estoy convencida de que hemos consolidado el prestigio del que ahora goza Tusquets» (Huerta, 2006: 190). La editorial, a lo largo de estos cuarenta y cinco años, ha ido progresando:

Es el mismo gusto, pero ha ido evolucionando. Habría sido una estupidez que yo hubiese continuado cuarenta años después dándole vueltas a las mismas cosas. Yo creo que lo que gana un catálogo, cuando existe la posibilidad de que una persona o un grupo de personas puedan desarrollar sus gustos a través de tantos años, es coherencia. Quizás hoy los autores y el tipo de literatura que publicamos no sean exactamente los mismos que al principio, pero es evidente que hay una coherencia entre, por ejemplo, un Beckett y un Murakami, que no es fácil de leer y tiene mucho éxito. (Bonilla, 2010: 52)

Premiada el mismo año de su aparición en la modalidad de libros de gastronomía, «Los 5 Sentidos» (1980) suma 43 títulos. Se pretendía con esta colección recuperar «el disfrute de la buena comida (y de sus rituales), del arte, de la música, del olor del romero, o del roce de una piel...» (Tusquets Editores). Para ello se valió de títulos tan sugerentes

como *Cuando solo nos queda la comida* (1980), de Xavier Domingo, director de la colección; *Dime cómo andas, te drogas, vistes y comes... y te diré quién eres* (1980), de Honoré de Balzac; *La cocina cristiana de Occidente* (1981), de Álvaro Cunqueiro; *El prácticón* (1982), de Ángel Muro, uno de los tratados culinarios más consultados antes de la guerra civil, o *El libro de la cocina española* (2003), de Néstor Luján y Juan Perucho. Resulta interesante constatar la heterogeneidad de la colección en cuanto a autores, ya que estos van desde reconocidos gastrónomos hasta escritores consagrados, sin importar su época o su procedencia. A pesar de que la colección se cerró tras la muerte de Domingo (en 1996), la editorial la volvió a recuperar unos años más tarde, con un diseño renovado.

«Metatemas» vio la luz en 1983; dirigida por Jorge Wagensberg —uno de los divulgadores científicos más destacados de España como editor, conferenciante, escritor y museólogo—, se encarga de divulgar el pensamiento científico y filosófico de manera accesible para todo el mundo. Como resalta el propio director: «Hay una diferencia entre divulgar y vulgarizar. Divulgar es comunicar la ciencia y vulgarizar consiste en sacrificar el fundamento de un conocimiento para hacerlo comprensible. Yo soy de la idea de que no hace falta extraer rigor para explicar algo» (Kusko, 2010, s/p). En la actualidad cuenta con 129 títulos. Como se explicitaba en su página de presentación, acoge tanto a los grandes pensadores del siglo XX —Erwin Schrödinger, Albert Einstein, Jacques Monod, François Jacob, Norbert Wiener—, como a los que avanzan las cuestiones científicas principales del siglo XXI —Murray Gell-Mann, Lynn Margulis, René Thom, Martin Rees, Richard Dawkins, Benoît Mandelbrot—. En una entrevista en el año 2006 Beatriz de Moura reconocía que en la colección, de tan solo sesenta y tantos títulos entonces, contaba con veinte premios Nobel «y otros que podrán serlo algún día» (Huerta, 2006: 192).

En la misma senda divulgativa se encuentra «Ensayo»: creada en 1988, es «una apuesta personal de la editora por recoger temas “minoritarios” o de poco consumo que van desde la ecología a la eutanasia» (Fernández, 2006: s/p). Como su nombre indica, aglutina todo aquello que no pertenece al género de la ficción: desde trabajos periodísticos sobre temas históricos o de actualidad hasta documentos o conferencias. A pesar de que la colección se inició sin director, varios años después dieron con la persona adecuada: Miguel Aguilar (Huerta, 2006: 192).⁴⁸ En «Ensayo» se vuelve a cumplir el objetivo de Beatriz de Moura de conceder espacio tanto a autores consagrados como a nuevas voces. Algunos de los nombres que se dan cita son Julio Caro Baroja, Fernando Savater, Richard Ellman, Ernst Jünger, Ricardo Bofill o Andrés de Luna. Con la aparición de la colección «Kriterios»

⁴⁸ En la actualidad Miguel Aguilar es el director literario de la editorial Debate (del grupo Penguin Random House).

(2000), también de no-ficción, se diversificaron las disciplinas; mientras que «Ensayo» acogía temas de filosofía, arte y pensamiento en general, «Kriterios» se ocupó de política, economía y sociedad.

Algunas colecciones que no despegaron, y sobre las que De Moura ha reconocido que tal vez fracasaron por un error de cálculo (Huerta, 2006: 200), han sido «Biblioteca del Nuevo Mundo» —en coedición con Círculo de Lectores—, «concebida para celebrar el quinto centenario del descubrimiento de América» y dirigida por la conocida editora Michi Strausfeld; «Superínfimos» (1985-1987), con tan solo tres autores: Branko Bokun, Cornelius Castoriadis y Alice Miller, y «Afueras», tal vez la colección más corta en el tiempo (1989-1990), desaparecida porque sus directores, Claudio López Lamadrid e Ignacio Echevarría, dejaron la editorial. Tampoco tuvo éxito, esta vez por falta de lectores, «A mejor vida» (1992), colección «pensada como ideas para rescatar lo cotidiano, los valores personales e institucionales del ciudadano, para experimentar el propio puzle vital y sacar mayor provecho individual y colectivo a lo que hay» (Savater, 1993: s/p). Las obras publicadas eran una mezcla de géneros, con ensayos, entrevistas o textos literarios y estaba dirigida por Fernando Savater. Además de las ya mencionadas, «Tiempo de Memoria» nació como una apuesta de Antonio López Lamadrid por diversificar el catálogo, ya que hasta entonces las obras biográficas se habían publicado en «Andanzas». Muy relacionado con ella, se creó en 1988 el Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias,⁴⁹ cuyas intenciones son, sin duda, recuperar la propia historia:

Al crear el Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias, Tusquets Editores intenta despertar en el público de lengua española el interés por un género tradicionalmente poco cultivado en los países de lengua española, género que, en el caso de la biografía, entre otros logros permite sobre todo el de poder recobrar, a la vez con rigor y amenidad, la propia Historia a través de los personajes, o grupos de ellos, que la protagonizaron. Por otra parte, la autobiografía y las memorias no sólo gozan de esta ventaja, sino también la de introducirnos en la intimidad de ciertos personajes cuyas peripecias vitales y espirituales han convertido su existencia en parte de la vida colectiva de toda una comunidad, o han pasado a formar parte del pintoresco anecdótico de quienes conciben su propia vida como una obra de arte, o de quienes, por razones especiales, se han visto envueltos en acontecimientos curiosos, a veces hasta arriesgados, que han sabido asimilar con el humor y el ánimo que convierten toda experiencia en materia de diversión, y también de reflexión. Desde la convocatoria de 1999 la obra ganadora del Premio Comillas aparece en la colección «Tiempo de Memoria». (Tusquets Editores)

⁴⁹ El nombre del premio lo eligió López Lamadrid, responsable de su creación. Se trata de una localidad cántabra de la cual provenía su familia «y porque se daba el caso de que, de Galicia al País Vasco, el Cantábrico en general fue tradicionalmente tierra de emigrantes, por lo que daba al premio la dimensión americana que él quería» (Huerta, 2006: 203).

Resulta interesante que la editorial apostara en una fecha tan temprana por el memorialismo, más si tenemos en cuenta que posteriormente, en el año 2001, no creyeron que *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, fuera a vender en exceso. De Moura y Lamadrid consideraron, erróneamente, que una novela sobre la guerra civil a principios del siglo XXI tenía difícil encaje porque nadie quería recordar nada. A pesar de todo, «ese libro abrió las puertas a lo que vino después [...] desató el interés de la más reciente generación por entender el conflicto fratricida de sus antepasados» (Ruiz Mantilla, 2012: s/p).⁵⁰ El primer jurado del Premio Comillas estuvo compuesto por Gonzalo Anés, Gonzalo Crespi de Valldaura, Natacha Seseña, Mario Vargas Llosa y Beatriz de Moura. En la actualidad lo componen José Álvarez Junco —en calidad de presidente—, Miguel Ángel Aguilar, Francesc de Carreras, Emilio La Parra, José María Ridaó y Josep Maria Ventosa —en representación de Tusquets Editores—. La nacionalidad de los ganadores es muy variada; a pesar de que abundan los españoles, están representados otros países como Chile —*Adiós, poeta...* (1990), de Jorge Edwards—, México —*Siglo de caudillos* (1993), de Enrique Krauze—, Argentina —*Borges. Esplendor y memoria* (1995), de María Esther Vázquez—, Cuba —*Cómo llegó la noche* (2001), de Huber Matos— o Bolivia —*Retrato de un general republicano* (2005), de José Andrés Rojo—. En la nómina de premiados españoles hay nombres tan importantes como Carlos Barral —*Cuando las horas veloces*, 1988—; Manuel Azcárate —*Derrotas y esperanzas*, 1994—; Adolfo Marsillach —*Tan lejos, tan cerca. (Mi vida)*, 1999—; Juan Luis Panero —*Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*, 2000—; Jaime de Armiñán —*La dulce España*, 2001— o Jaime Salinas —*Travesías. Memorias (1925-1955)*, 2003—.

Otro indicador de la consolidación de la editorial, pero que representó en su momento un reto, fue la expansión al mercado hispanoamericano. Antes de 1978, Tusquets no tenía distribuidores en los distintos países, sino que vendía directamente a librerías. Tras un arduo viaje de cuatro semanas, Antonio López Lamadrid —en 1978— quedó gratamente impresionado por «lo conocido y valorado que era allá el fondo de Tusquets

⁵⁰ Beatriz de Moura relata, en su conversación con Juan Cruz (2014: 148-151), la decepción que tuvieron ella, y sobre todo Antonio López Lamadrid —quien a partir de ese momento «fue perdiendo poco a poco la ilusión por su tarea editorial» (2014: 148)—, con Javier Cercas. Tras el éxito de *Soldados de Salamina*, Carmen Balcells, necesitada de autores jóvenes y exitosos, tentó a Cercas con un adelanto de un millón de euros por su nueva novela. A pesar de contar con un contrato vigente, aconsejado por Balcells, el autor quiso renegociarlo y amenazó con paralizar las pruebas y con no colaborar, lo que propició que Tusquets subiera el adelanto hasta el límite de lo imposible. Finalmente, «como una maldición, esa novela [*La velocidad de la luz*] no obtuvo la misma recepción que la anterior, y ahí quedó la cosa. [...] La relación con Javier pasó de ser cordial a muy seca, hasta hoy. Veníamos de un idilio total, íbamos mucho a Girona a visitarle» (2014: 150). Continúa la editora (2014: 151): «A mí me dejó muy mal sabor de boca, porque además se dio en un momento en el que Toni andaba ya en los prolegómenos de un cáncer de garganta. Lo que me fastidia es que esta historia no tiene grandeza. Es una más de entre tantas historias cabronas y feas del mundillo editorial».

por una minoría en cada uno de los países que visité» (De Moura, 1994: 22). Gracias a la insistencia y a los amigos-colaboradores que se han ido sumando al proyecto, en la actualidad Tusquets Editores ha llegado a ser una de las editoriales de pequeña estructura más conocidas, con implantación en casi todos los países de habla hispana.⁵¹ Cuenta, en la actualidad, con filiales consolidadas en Estados Unidos, México y Argentina:

Al principio fue muy difícil salir de España, pero era el movimiento lógico. El español no sólo es de España, es múltiple, y América Latina es el ámbito natural de los libros que publicamos. Aparte, las personas que trabajan en México son mexicanas, es decir, quien hace las elecciones aquí es una editora mexicana, y la persona que decide y se encarga de que los libros de Tusquets tengan vida en Argentina es argentina, claro. (Bonilla, 2010: 52)

En 1993 dos decisiones supusieron un salto notable en la trayectoria de Tusquets: la publicación de la obra completa de Georges Simenon, cuyos derechos estaban libres en aquellos momentos —incluida la serie del comisario Maigret— y el lanzamiento de la colección «Fábula», de libros a precios económicos tanto de su propio catálogo como de otros. Beatriz de Moura reconoce la importancia del libro de bolsillo para títulos que ya han hecho su recorrido natural en su edición original: la diferencia de una editorial pequeña como Tusquets y una grande reside en el «tiempo»; una gran editorial se plantea el negocio de manera mucho más empresarial, por lo que si un libro no cumple las expectativas creadas puede acabar desapareciendo del catálogo (Huerta, 2006: 194 y 199). Por ese motivo deviene tan significativa la edición de bolsillo, con el objetivo de que la obra en cuestión pueda gozar de múltiples vidas y no desaparezca, motivación que también favorece que algún autor regrese a la pequeña editorial. Actualmente, además de «Fábula», existe otra colección, «Maxi», que promete seguir «publicando al mismo ritmo y con la calidad de siempre» los grandes éxitos con un importe muy asequible.⁵²

Entre reimpressiones y la edición de bolsillo, la editora (Bonilla, 2010: 51) consideraba en el año 2010 que podía parecer que publicaban muchos libros, aunque en realidad salían a la luz unas 65 novedades anuales —cifra bastante modesta, a su parecer, según los números de otras editoriales—; a pesar de que es un número que ha ido en

⁵¹ Tusquets Editores (Bonilla, 2010: 52) cuenta con veintidós colaboradores en España, diez en México y doce en Argentina. En Miami solo una persona se encarga de que los libros en lengua española circulen en el mercado norteamericano a través de Tusquets Publishing.

⁵² Jorge Herralde (2004: 158) reconoce que en el ámbito de las librerías el ciclo de las novedades se ha acortado significativamente debido a la imposibilidad de albergar tanta producción, aunque considera que «en la edición de bolsillo, durante décadas tan deficitaria en España, se ha invertido el signo; en los últimos años se ha producido un exceso de oferta respecto al espacio librero y el número de lectores. Durante años se había afirmado que el fondo de una editorial [...] lo constituía la edición de bolsillo; ahora se trata simplemente de una segunda vida, también breve».

aumento —en los inicios se publicaban diez—, uno de los objetivos de Beatriz de Moura era conservar la calidad y coherencia de la editorial. Pero, a pesar de contar con un gran catálogo de fondo muy consolidado, Tusquets Editores ha pasado por épocas no muy propicias económicamente y ha sido blanco de muchas habladurías en lo relativo a su compra por los grandes grupos editoriales. Beatriz de Moura (Ruiz Mantilla, 2012: s/p) comentaba que «nadie conoce, a fondo, la agitada vida económica de una editorial». En 1995, los socios de Tusquets traspasaron el 40% de sus acciones a la editorial Planeta,⁵³ y aunque tres años después Beatriz de Moura y Antonio Lamadrid pudieron recomprarlas, ese mismo año volvieron a ceder —esta vez el 50 %— al grupo RBA, desvinculado desde enero de 1998 de Planeta (Mora, 1998: s/p). La asociación duró hasta el año 2000, tras percatarse de las distintas orientaciones de las dos asociaciones. En la actualidad, desde el año 2012, la editorial está aliada con Planeta Corporación. A pesar de que se ha especulado con el acuerdo, Beatriz de Moura insiste en que no se trata de una compra y desmiente que se vayan a cerrar las filiales de Hispanoamérica o a clausurar ciertas colecciones.⁵⁴ Según la editora, Tusquets va a continuar siendo una editorial independiente; es más, asegura que se trata de un acuerdo infrecuente que provee a la editorial de una plataforma de distribución para sus libros impresos:

Ahora tenemos más seguridad y medios para mantener las colecciones. Esta sociedad es atípica y eso es lo que causa extrañeza, pero lo que puedo garantizar sobre mi cadáver, sobre mí, es que no es una mano de hierro que absorbe y tritura; no, es una asociación y cuando se da una asociación así, que es difícil pero se consigue, es porque hay un nivel de intercambio parejo. (Aguilar Sosa, 2012: s/p)

⁵³ En la conferencia que pronunció Beatriz de Moura en la Universitat Pompeu Fabra, en 2013, reconocía que a principios de los noventa Tusquets vivió su tercera crisis: «Yo seguía sin poder tener participaciones en la sociedad, y Toni se encontró prácticamente siendo el único propietario de Tusquets, pero sin fondos suficientes para comprar y pagar a los socios salientes el importe de sus participaciones, que por aquel entonces ya no eran nada desdeñables» (Cruz, 2014: 283). Ante tal situación, dos socios distintos compraron un buen paquete de acciones; uno de ellos estuvo a punto de revender esas acciones en una operación puramente especulativa, y el otro «a punto de empapelar a Toni» y convertirla a ella «en un florero en la entrada del horrible edificio que entonces ocupaba su empresa editorial» (Cruz, 2014: 284). La editora reconoce la gran ayuda que un «socio clandestino», «un amigo verdadero», les prestó a ella y a Antonio López al firmar un acuerdo de dos años sin más intereses que los fijados en el documento, para que pudieran recomprar las acciones. «Con un poco de suerte y mucho rigor, conseguimos recomprar al socio clandestino nuestra parte, enderezar el barco y poner rumbo, ya con un pie en el siglo XXI, a una etapa francamente gozosa que duró unos diez años, de los que al fin pude disfrutar, yo también, como socia de la nueva sociedad. A estas alturas, creo poder revelar de una vez por todas que el socio clandestino, aquel socio amigo, no fue otro que José Manuel Lara Bosch» (*ibid.*).

⁵⁴ Como ya hemos señalado, uno de los cambios «visibles» —y a nuestro juicio, sustanciales— ha sido el cambio de la página web de Tusquets Editores. Si hace un año esta mostraba todo el catálogo de la editorial y todas sus colecciones de manera ordena y con todos los títulos, en la actualidad es casi imposible acceder a esa información.

El convenio entre Tusquets y Planeta ha propiciado que el trabajo de Beatriz de Moura no desaparezca, aunque el importe a pagar resulte alto: «El precio es no poder hacer cierto tipos de libros; pero eso compensa poder seguir y hacer los otros proyectos» (Geli, 2013: s/p). Tusquets, con cinco colecciones de no ficción y dos de ficción,⁵⁵ sigue teniendo como referente a la editora fundadora, quien continúa hablando con gran pasión de lo que más le gusta, los libros, y aún ve lejano el día de su jubilación. De hecho, el proyecto en el que se ha volcado en la actualidad la editora es el Fondo Antonio López Lamadrid, como reconocía ella misma en su conversación con Juan Cruz (2014: 182):

Voy a intentar [...] contribuir a ello creando un Fondo Antonio López Lamadrid que apoye, de entrada, a los escritores de Tusquets. Más adelante, cuando las bases de su funcionamiento estén definitivamente establecidas lo daré a conocer. Quién sabe si con el tiempo se pueda ampliar el alcance de esta modesta aportación, o inventar otras que al menos contribuyan a no desanimar definitivamente a los creadores de buenos libros.

Me gusta mucho que prolongues la presencia de Toni.

Se lo prometí. Él me decía: «Intenta que siempre haya alguien en el mundo que me recuerde, porque mientras haya una sola persona que lo haga yo viviré». Estaba inquieta porque no daba con la manera adecuada. Gracias a ese fondo, siempre habrá un escritor que le recuerde. Me gusta la idea.⁵⁶

⁵⁵ Este es el número de colecciones que admitía tener Beatriz de Moura en 2010 (Bonilla: 2010, 51). En el año 2013-2014, si consultábamos la página web de la editorial, podíamos observar otras que, o bien no habían sido tan importantes o se habían creado con la finalidad de diversificar el catálogo. Este es el caso de «Esenciales», nacida en el 2004 —coincidiendo con el trigésimo quinto aniversario de la editorial y el centenario del nacimiento de Salvador Dalí—, con el propósito de crear una biblioteca de autor, aunque tan solo se dan cita dos: Salvador Dalí y Milan Kundera. También cabe destacar, en el ámbito infantil y juvenil, «Valentina» —de las catalanas Anatxu Zabalbeascoa y Patricia Geis—; «(Simón en:)», con la versión catalana «(Simó a:)» —de la barcelonesa Juliet Pomés Leiz—; «Una serie de catastróficas desdichas» —que cuenta con tan solo dos volúmenes— o la colección de «Cómics», donde se encuentran, entre otros, la recopilación de las tiras de Mafalda, *Mafalda inédita* (2008) y *Caja metálica de Mafalda* (2009), una de las apuestas de Esther Tusquets en Lumen que acabó deparándole uno de sus grandes éxitos (Moret, 2002: 317-318). «Libros de arte» se anuncia como el «primer intento de catalogar sistemática y orgánicamente la inagotable y dispersa obra de uno de los grandes genios de nuestro siglo, Salvador Dalí», aunque tan solo acoge un título sobre el pintor y dos sobre pintores españoles de la última mitad del siglo XIX.

⁵⁶ La página web del Fondo López Lamadrid. «De ayuda a la creación literaria» (<http://www.tusquetsmoura.com/#>) consta de tres pestañas; en la primera, «Antonio López. Biografía», se hace una breve reseña biográfica del editor. En la segunda, en la entrada «Beca», hay una nota de prensa: «Nos complace comunicarles que ha obtenido por primera vez la Beca anual Antonio López Lamadrid 2015 Abilio Estévez por la novela *Archipiélagos* publicada en Tusquets Editores. La Beca consiste en una asignación de 24.000 euros, que se abonará en 2 pagos: 12.000 euros a la concesión de la misma y los 12.000 euros restantes a la entrega del manuscrito. El Fondo Antonio López Lamadrid se ha integrado, a efectos de gestión, dentro de las actividades de la Fundación José Manuel Lara. Esta Beca se concede a propuesta de un Consejo Asesor creado por Beatriz de Moura y la Fundación José Manuel Lara». Posteriormente se hace una breve reseña biográfica y bibliográfica del autor y se recogen algunos artículos críticos, publicados en prensa, de su obra. En el siguiente subapartado de la sección «Beca» se encuentran las bases reguladoras. Por último, la entrada «Ayudas» solo recoge el año 2015, dividido en dos: «Abril-Junio», en el que se nombran cuatro obras de cuatro autores (sin el año de publicación) —Gonzalo Celorio, *El metal y la escoria*; Rafael Reig, *Un árbol caído*; Cristina Fernández Cubas, *La habitación de Nona* y Manuel Alberca, *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán* (XXVII Premio Comillas). Todos ellos fueron publicados en el año 2015. En «Octubre-Noviembre» se menciona *Archipiélago*, de Abilio Estévez, también del 2015 y ganadora del Premio Tusquets Editores de Novela. Que todas las obras sean del año 2015 y que solo haya un único «becado», nos lleva a pensar que, o

Aquella niña, que ya «leía» libros antes de saber leer con el objetivo de alcanzar el mismo éxtasis que su padre, no solo se ha convertido en una de las editoras más influyentes del panorama editorial español e hispanoamericano, sino que ha conseguido crear uno de los catálogos más interesantes —e importantes— de las últimas décadas y su empresa sigue siendo un sello de referencia dentro y fuera de nuestro país.

bien no se han actualizado los datos de la página web o que, tal vez más probable, este proyecto no ha acabado de culminar con éxito.

CAPÍTULO 2. «LA SONRISA VERTICAL»

2.1. La dirección literaria de Luis García Berlanga

Para emplazar de manera adecuada el nacimiento de «La sonrisa vertical», resulta imprescindible realizar un pequeño recorrido por la vida y la obra de Luis García Berlanga, ya que él fue, de hecho, el motor de la colección. El cineasta, reconocido erotómano, es considerado uno de los grandes de la realización española del siglo XX. Nacido en Valencia, en 1921, en el seno de una familia burguesa y republicana, desde joven se sintió atraído por la literatura y el espectáculo, gracias a su tío, el empresario confitero y sainetista Luis Martí Alegre —guionista de la primera película del cine español totalmente en valenciano, *El faba de Ramonet* (1933)—. Durante la guerra civil debió abandonar sus estudios, periodo al que él mismo se refería como «unas largas vacaciones» en el que se dedicó a cimentar su bagaje cultural (Gómez Rufo, 1990 *apud* Perales, 1997: 19): «Me intelectualicé, porque es cuando me dio por leer, por robar libros en las librerías, porque yo quería ser arquitecto y robaba todos los libros de arquitectura que podía. También me agenciaba libros de escritores franceses, mis maestros, de algunos autores rusos, libros de Calpe... Mi vida fue entonces de un ocio gratificante junto a José Luis Colina, que luego fue un magnífico guionista...».

Tras finalizar la contienda, decidió estudiar Derecho y posteriormente Filosofía y Letras, aunque eran habituales sus ausencias: «Su pasión por el séptimo arte le hizo desertar del aula constantemente para asistir casi a diario al cinematógrafo, donde, en su mayoría, contemplaba películas extranjeras» (Perales, 1997: 24-25). Abandonó los estudios para enrolarse en la División Azul, con el objetivo de que se condonara la pena de muerte que pesaba sobre su padre por su pasado republicano —también, según el propio Berlanga, esa decisión fue fruto de un desengaño amoroso (Rodríguez Merchán, 2011: 55)—. En 1947 se presentó al examen de ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, creado ese mismo año, donde inició una fructífera amistad con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro; de hecho, codirigió con ellos un pequeño corto a modo de práctica: *Paseo por una guerra antigua* (1949). Matriculado en la especialidad de Dirección, pronto se convirtió «en uno de los líderes de aquella legendaria primera promoción de “jóvenes cineastas con escuela”» (Rodríguez Merchán, 2011: 56).

El cine de los años cincuenta, cuando inició su carrera Berlanga, estaba muy influenciado por las producciones hollywoodenses sobre todo por decorados, estrellas y formas de llevar a la gran pantalla sus argumentos. El espectador español acudía a las salas con la intención de ver una serie de historias que «la industria del país no podía afrontar, ya fuera por cuestiones presupuestarias o artísticas, y aquellas películas que buscaron un parecido a las producciones americanas solo conseguían ser ridículas y patéticas imitaciones de estas» (Perales, 1997: 36). El contexto cinematográfico de la España de la época se componía de dos tendencias claramente definidas: la continuista y la renovadora (Sojo Gil, 2000: 62-63). La tendencia continuista, marcada por una serie de géneros afines al régimen, escapaban de la realidad cotidiana y carecían de compromiso ideológico. Los géneros que se trataban eran el religioso, el infantil, el folclórico —género español por excelencia en el periodo—, el policiaco, el drama, las adaptaciones literarias, el político anticomunista y la comedia —desplegada en diversas vertientes, como la de inspiración neorrealista pero sin ningún tipo de carga crítica, la de herencia británica, la populista y la rosa y predesarrollista—.⁵⁷ En lo que atañe a la tendencia renovadora se compone, en un inicio, por Bardem y Berlanga, aunque aparecen otros directores como José Antonio Nieves Conde con *Surcos* (1951), Carlos Saura con *Los golfos* (1959), o Fernando Fernán-Gómez con su película *La vida por delante* (1958).

Berlanga se inició como director junto a Bardem; a juicio de García Serrano (2011: 6-7) «iban a abrir, seguramente sin sospecharlo, una nueva página —un capítulo más bien— dentro de la historia de nuestro cine. Ellos aparecen al frente de una generación de jóvenes formados específicamente para el cine, lo que se traduce en un impulso renovador de lo que bien podríamos llamar el primer *nuevo* cine español». La primera película, rodada por los dos directores —Bardem se ocupaba de la dirección de actores y Berlanga de la realización—, *Esa pareja feliz*, fue estrenada el 31 de agosto de 1953, pese a que había sido finalizada dos años antes y había obtenido tan buena acogida en los pases privados que la había tomado para su distribución Miguel de Miguel.⁵⁸

⁵⁷ Sojo Gil (2000: 62-65) ofrece varios ejemplos de ambas tendencias. En el cine religioso *La señora de Fátima* (1951), de Rafael Gil; en el infantil *Marcelino pan y vino* (1954), de Ladislao Vajda; en el folclórico *María de la O* (1959), de Ramón Torrado; en el policiaco *Brigada criminal* (1950), de Ignacio F. Iquino; en el drama *Cielo negro* (1951), de Manuel Mur Oti; en adaptaciones literarias *Jeromín* (1953), de Luis Lucía; en recreaciones históricas *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña; en el político anticomunista *Embajadores en el infierno* (1956), de José María Forqué. En la comedia de inspiración neorrealista aporta los ejemplos de *Aquí hay petróleo* (1955) y *Manolo, guardia urbano* (1956), ambas de Rafael J. Salvia; de herencia británica *Las dos y media y veneno* (1959), de Mariano Ozores; populistas (con orígenes en la literatura picaresca) *El tigre de Chamberí* (1957), de Pedro L. Ramírez, y en la comedia rosa *Las aerogüapas* (1957), de Eduardo Manzanos.

⁵⁸ Rodríguez Merchán (2011: 56-57) apunta que en la comedia, salpicada de humor y frescura, también se insinúa una parodia del cine histórico y grandilocuente de la época: «Como es lógico, la industria, a la que se satirizaba en su primera película comercial, no logra digerir la crítica de los advenedizos “cachorros” recién

La consagración del valenciano llegó con *Bienvenido Mister Marshall* (1952), proyecto concebido en un principio para el lucimiento de la joven folclórica Lolita Sevilla y que se convirtió, a juicio de Sojo Gil (2010: 100), en «una de las películas más importantes del cine español de todos los tiempos». ⁵⁹ Representa tanto una comedia rural con personajes pintorescos, accesible para el gran público, como una crítica «a la penosa situación del campo español y a la angustiosa situación de autarquía económica y subdesarrollo agrario en que estaba sumida la España de Franco» (2010: 101). A pesar de que los habitantes de Villar del Río son presentados con dignidad, se muestra sin tapujos la pobreza en la que viven. Una censura doble, según Gómez Rufo (2008: 12), se desató contra la película: por un lado, la comercial; por otro, la gubernamental. La primera, impuesta por UNINCI, retrasó el filme de Berlanga para grabar antes *Día tras día*, de Antonio del Amo —considerado como «más seguro» por los productores—, ⁶⁰ la segunda la impuso el Ministerio de Información y Turismo —quien tutelaba los asuntos del cine— para que eliminasen o trastocasen ciertas escenas de la película. ⁶¹

Como recoge Sojo Gil (2000: 77), a partir del éxito de la cinta aparecieron una serie de comedias populistas españolas ambientadas en el medio rural y con una trama similar, pero con mucha más amabilidad en el tratamiento del guion y sin ninguna intención crítica, como *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia; *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957), de Rafael J. Salvia, y *El hombre del paraguas blanco* (1959), de Joaquín Luis Romero. ⁶² Este investigador (Sojo Gil, 1996: 38) aporta una periodización

salidos de la Escuela. Como tampoco la Junta de Clasificación, que maltrató la película relegándola a la segunda categoría. Por ello, *Esa pareja feliz* tardó casi dos años en poder tener estreno oficial: durante el verano de 1953, en el cine Capitol de Madrid y al amparo del éxito de la segunda película de Berlanga. Visto con la perspectiva actual, todo encaja perfectamente, pues acababa de aparecer en España, frente al cartón piedra habitual, un cine que —con timidez— se decantaba por el realismo, por la crítica y por la ausencia de moralejas espiritualizantes».

⁵⁹ Sojo Gil (2010: 100) recoge la valoración del crítico televisivo Fernando Morales: «en la opinión de muchos, son los 75 minutos más importantes del cine español».

⁶⁰ Según apunta Gómez Rufo (2008: 12), años más tarde el propio Ricardo Muñoz Suay reconoció que «en aquellos momentos había un deliberado intento del clan comunista de UNINCI de que Berlanga no hiciese cine».

⁶¹ A juicio de Dopazo (1999: 8): «Berlanga utilizó los elementos populares para encauzar una sátira tan brillante como certera, que pudo superar las rígidas disposiciones de la censura y competir en Cannes con una dignidad incuestionable, obteniendo una más que meritoria mención del Jurado. Y eso, como recordaba el realizador, a pesar del incidente que provocó uno de los miembros del mismo, el prestigioso actor Edward G. Robinson. El que fuera protagonista de tantos filmes de gánsters y de *La mujer del cuadro*, obligó a que se eliminase de la cinta uno de los planos finales, en que aparecía una bandera estadounidense de papel arrastrada por un riachuelo, tras el paso por el pueblo, sin parar, de la comitiva estadounidense. Algo que, a su juicio constituía una ofensa para su país».

⁶² Segura (2004: s/p) considera que *Bienvenido Mister Marshall* muestra una estética esperpéntica. Su teoría se basa en que la España del «glorioso Movimiento Nacional» se va creando un ideario político a partir de la unidad y el engrandecimiento de la patria, que «se basa en la redefinición de la españolidad, en la exaltación y falsificación del pasado imperial y en la degradación de todo lo que se considere ofensivo al sentimiento nacionalista». La Compañía Industrial Española Film Española S.A. (CIFESA), productora oficial del régimen, consideró el cine como el medio para difundir el mensaje nacional, exaltando elementos folclóricos

de la filmografía del director, compuesta por diecinueve títulos que recorren cinco etapas diferenciadas. A su juicio, las películas de la etapa inicial (1951-1959), a excepción de *Esa pareja feliz* (1951), ambientadas en el medio rural, están muy influenciadas por el neorrealismo italiano. Los filmes son el ya comentado *Bienvenido Mister Marshall* (1952), *Novio a la vista* (1954), *Calabuch* (1956) y *Los jueves, milagro* (1957), películas donde la tristeza de la España de los cincuenta venía suavizada por la solidaridad de sus entrañables personajes (Belategui, 2010: s/p). El segundo periodo (1959-1963), claramente urbano y en el que comienza la colaboración con Rafael Azcona, correspondería a las obras cumbre del director: *Se vende un tranvía* (1959) inicia la etapa, que culmina con *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), así como la extraña *La muerte y el leñador* (1962). A juicio de Belategui (2010: s/p), desde que Berlanga empieza a trabajar con Azcona, «los rescoldos ternuristas dejan paso al flagelador sarcasmo». El tercer ciclo, denominado por Sojo Gil como «Trilogía de la mujer. Experiencias extranjeras y España desarrollista» (1967-1974), abarca los filmes *La boutique* (1967), *Vivan los novios* (1970) y *Tamaño natural* (1974). El cuarto, de la «Serie nacional» (1978-1982), narra las aventuras de la familia Leguineche: *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982); trilogía que plasma, en tono de farsa, una España donde conviven las ansias de libertad y los dinosaurios del Antiguo Régimen. El quinto y último periodo lo compondrían esas cintas tituladas: *La vaquilla* (1985), *Moros y cristianos* (1988),⁶³ *Todos a la cárcel* (1993) y *Blasco Ibáñez* (1997).⁶⁴

Durante toda su obra el cineasta debió luchar contra las presiones y la censura. Como señala Gómez Rufo (2008: 17), en *¡Novio a la vista!* Berlanga se encontró «de verdad y por primera vez, con la Censura». En este filme se dio un hecho excepcional: en lugar de someter las escenas a cortes se obligó a rodar una nueva y añadirla.⁶⁵ Paradójicamente, *Los*

como los trajes, las danzas y los toros. Berlanga parodia esta «españolada» a partir de la presentación tanto de un pueblo como unos personajes completamente estereotípicos: «Lo son tanto, que nos evocan las marionetas valleinclanescas y nos resultan esperpénticos pues terminan siendo tan prototípicos que son prácticamente predecibles y, por lo mismo, ridículos».

⁶³ Tanto en la base de datos IMBD como en Filmaffinity aparece *Moros y cristianos* como producción del año 1987.

⁶⁴ Según Gómez Rufo (2008: 18): «una reflexión sobre el cine de Berlanga que no se señala con frecuencia, seguramente porque el propio director no ha sido consciente de ello e incluso, en tiempos, lo haya negado. Y es el don que tiene Berlanga para la anticipación, para reflejar en su cine, con mucho adelanto histórico, determinadas problemáticas que luego se ponen de moda en la sociedad. Porque *Calabuch* es la primera película ecologista y antinuclear (estamos hablando de 1956), lo mismo que *El verdugo* es un alegato contra la pena de muerte —tal vez no deliberado—, cuando en España los abolicionistas podían contarse con los gajos de una naranja. *La vaquilla* (que es un guion que data de los años cincuenta) es un intento de poner la guerra civil en una particular realidad sociológica; y algunos nombres de personajes del cine de Berlanga, como el famoso Corcuera, o el tráfugo Roperio, o el conspicuo Guerra, parecen una antelación al protagonismo de personajes públicos posteriores».

⁶⁵ La nueva escena que se añadió consistía en unas mujeres que decían: «Parece mentira que mi marido, que es abogado, se empeñe en decir que es general» (Gómez Rufo, 2008: 15). Parece ser que los hombres habían dicho que eran generales y, en una escena en la playa, durante una batalla entre niños y mayores, estos

jueves, milagro, una de las obras más atacadas y que no dejó de tener problemas desde el inicio del rodaje —que no concluyó Berlanga, sino Jorge Grau, a instancias del productor de la película, un miembro del Opus Dei—, fue la que más descrédito le proporcionó entre la «progresía» intelectual e izquierdista de la época, que la consideraba de militancia católica —ganó el Festival de Cine Católico de Valladolid—; el cineasta comparte la opinión de muchos de que el filme se aleja mucho de su estilo y llegó a decir que «la obra no la reconoce como suya» (Perales, 1997: 90)—. *Plácido* y *El verdugo* también lo pusieron en el punto de mira de censores: en la primera, entre otros motivos, se prohibió el título inicial —*Siente un pobre a su mesa*, lema de la campaña de caridad que se organizaba en el día de Nochebuena—; la segunda tuvo problemas tanto en las fases de preproducción y rodaje como en las de posproducción y explotación. Tras muchas revisiones del guion, finalmente recibió catorce cortes (Perales, 1997: 94) y le siguió una larga etapa de prohibición y veto para hacer cine.⁶⁶

Según señala el propio García Berlanga (1999: 38), la opinión que tenía de él el Caudillo tampoco era muy amable, ya que le habían explicado que durante un consejo de ministros —a raíz de un artículo sobre él publicado en *ABC*—, los asistentes empezaron a comentar que era comunista, aunque Franco los calló diciendo: «No, no es comunista. [...] No, Berlanga es mucho peor. Es un mal español».⁶⁷ Tanta batalla con los censores llevó al director de cine a rodar en Argentina *La boutique* y en Francia *Tamaño natural*. En esta última, el director dio rienda suelta a todas sus obsesiones eróticas y fetichistas y, como él mismo confesó, su intención fue rodar una película muy cerrada e íntima, a pesar de que el guion nació con un gran espíritu misógino:

Más tarde, al rodar, quisimos tener un cuidado exquisito en que no hubiese la más mínima turbación erótica. Con todo, no había en esa propuesta un pudor personal,

pierden. Los censores de la época observaron que «los generales españoles nunca perdían batallas». Por el contrario, en la misma película aparecía la frase: «Ya es hora de que el poder civil tome el mando». Los censores no se dieron por aludidos.

⁶⁶ Luis García Berlanga (1999: 37-38) rememora: «Siempre he sido perseguido por la censura. Fue un amigo mío quien, ya en democracia, me contó que, durante una reunión de censores, leyeron un guion mío que comenzaba así: “Primer plano: Vista general de la Gran Vía madrileña”. Y uno de ellos detuvo la lectura diciendo: “¡Un momento! Un plano de la Gran Vía no dice nada, pero tratándose de Berlanga... ¿Quién nos dice que no pone a cuatro obispos saliendo de Pasapoga?”. Lo que más me molestó de la historia es que mi amigo hubiese tardado tanto en contarla. Si me lo hubiera explicado quince años antes, habría metido la secuencia en la película».

⁶⁷ El hecho de que desde la «conflictividad que desató Berlanga a cuenta de *Los jueves, milagro*, entre 1957 y 1959 todos sus guiones fueran prohibidos, hasta sus sinopsis fueron desestimadas, y ningún productor deseó arriesgarse con un director tan discoloso. Esa fue la causa, y no otra, del intento de entrar en TVE con el programa piloto de *Se vende un tranvía* con la que iniciaba esta intervención. De nada sirvió que el proyecto fuese firmado por Juan Esterlich; la imagen que tenía Berlanga ante el poder explica por sí sola que, por ejemplo, y como es de todos conocido, la Censura le devolviese un guion, sin leerlo, y solo tachada en lápiz rojo la primera frase del mismo» (Gómez Rufo, 2008: 23).

pues me considero erotómano. Es tanto lo que me apasiona el mundo femenino que quiero penetrar en él, pero no a través de los orificios clásicos, sino en su totalidad. Por otro lado, al tratarse de un ser superior, la mujer acaba convirtiéndose en un tirano, y el tirano siempre fascina y despierta deseos de derribarlo, tal y como refleja la película. Todo ello fue desaprobado por las feministas, quienes llegaron a protestar frente a los cines donde se exhibía. (García Berlanga, 1999: 37)

Como recoge Sánchez Vidal (1995: 89) en 1976, al abolirse la censura, se introduce la clasificación «S» para las películas eróticas y violentas; se suprime también el Sindicato Nacional del Espectáculo, con lo que desaparecen en buena medida los organismos de control. Gracias al desbloqueo empieza a ceder el fenómeno del turismo cinematográfico a Francia, que había alcanzado su culminación con *El último tango en París* (1972), de Bertolucci: «Muchas de las películas que formaban parte de esta cartelera de fin de semana en Francia se estrenan en 1976, como *Tamaño natural* (1973), de Berlanga, junto a un aluvión de películas extranjeras». El cineasta, reconocido fetichista y creador de la Fundación Academia del Tacón de Aguja, no consideraba el cine un vehículo del erotismo, ni tan siquiera el pornográfico, debido a que «la instantaneidad del cine impide el placer. Carece de poder de sugerencia» (Cruz, 2010, s/p), mientras que el libro permite idealizar situaciones y personajes, además de resultar excitante para la imaginación. Atendiendo a este principio, Luis García Berlanga (Muñoz Puelles, 1995: 16) poseía una biblioteca de literatura erótica y de temas sexuales de unos dos mil títulos e infinidad de revistas, creada sin ningún tipo de rigor ni planteamientos especiales, aunque él mismo reconocía tres fases. En la primera, cuando no llegaba ningún tipo de material erótico a España, él iba adquiriendo los libros que le gustaban en sus viajes; durante la segunda, ya director de «La sonrisa vertical», empezó a buscar de manera más profesional, circunstancia que ayudó a la ampliación de su biblioteca al adquirir libros estadounidenses, ingleses o alemanes; la tercera fase, y la más corta, es la que el cineasta denomina «la del bibliófilo exigente», ya que en ese periodo consiguió algunos libros de calidad —preferentemente franceses— en ediciones numeradas y con ilustraciones originales.

Resulta interesante que tanto Luis García Berlanga como Beatriz de Moura hayan hecho alusión en diversas entrevistas o artículos a las bibliotecas paternas. La del padre del director se encontraba cerrada con llave, y durante un tiempo solo consentía que sus hijos la visitaran los sábados y domingos (Muñoz Puelles, 1995: 14). La del progenitor de la editora, considerada por ella misma como su verdadero hogar y lugar de referencia, apenas cambiaba en las muchas casas en las que vivieron debido a la vida diplomática de su progenitor (Harguindey, 2006: s/p). Si Berlanga se había iniciado en el mundo del erotismo

con las lecturas de *Afrodita*, de Pierre Louÿs, *Al revés*, de Joris-Karl Huysmans, *El infierno*, de Henry Barbusse, o las obras de Pedro Mata, Álvaro Retana o Eduardo Zamacois (Muñoz Puelles, 1995: 50), De Moura se había quedado turbada con *La vie de Jésus* (1863) de Joseph-Ernest Renan; *Histoire de l'œil* (1928) de Georges Bataille, o *Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage* (1785), de Donatien Alphonse François de Sade, además de las lecturas que recuperó su amigo, el editor francés Jean-Jacques Pauvert. Como recuerda la editora:

De modo que cuando conocí a Berlanga y él me confesó su afición por la literatura erótica, cuando me permitió visitar su biblioteca —lo cual es todavía hoy privilegio de muy pocos—, cuando me propuso publicar, como quien hace una insinuación digamos deshonesta, una colección de Erótica, estaba en cierto modo preparada para saber a qué atenerme, aunque no podía sospechar cuánto me sorprendería y cuánto me quedaba aún por aprender cuando pasé a ser miembro del jurado del Premio La Sonrisa Vertical, en representación de la editorial, a partir de 1977-78. (De Moura, 2000: 147)

Cuando finalmente vio la luz la colección, «en aquel contexto festivo de libertades, era muy probable que tuviera el éxito inmediato que tuvo, porque en esta materia, como en tantas otras, el país estaba en pañales» (Huerta, 2006: 185).⁶⁸ Efectivamente, la Transición propició que se difundiera y legitimara un género que durante cuarenta años había estado vetado y debemos reconocer la labor pionera de Luis García Berlanga y Beatriz de Moura, no solo por la creación de la colección, sino que también, la iniciativa de Tusquets, a juicio de López Martínez (2006: 30), propició que en las décadas siguientes surgieran colecciones como «Afrodita», «Silena», «El jardín de las delicias», «Relatos Ardientes», «El sexo sentido» o «La fuente de jade», de sellos editoriales tan diversos como Ediciones Polén, Akal, Martínez Roca, Ediciones B, Robin Book, FAPA Ediciones, Temas de Hoy o Círculo de Lectores.⁶⁹

⁶⁸ Según Mainer y Juliá (2000: 54): «que la instauración de la democracia no fuera el resultado de una revolución política al estilo de la Primera República, ni de una fiesta popular revolucionaria al estilo de la Segunda, no quiere decir que no se viviera como un estallido de libertad. En el nuevo clima creado en ese corto y denso periodo que va de la muerte de Franco a las primeras elecciones, con la supresión de la censura de espectáculos implantada desde la guerra y la recuperación de la libertad de prensa, perdida con el triunfo de Franco, fueron posibles fenómenos tan dispares como la producción de películas en el borde de la pornografía y la salida de periódicos de calidad como *El País*. De hecho, la transición se vivió como una recuperación de la libertad después de cuarenta años en los que las manifestaciones culturales estuvieron siempre sometidas a censura. Este clima de libertad contribuyó en muy pocos meses a consolidar la democracia, como ha escrito Jorge Benedicto, en “el valor central de los universos políticos de la mayoría de los españoles”».

⁶⁹ Llama la atención que Anagrama no tiene, ni Jorge Herralde se ha planteado nunca, una colección erótica, ya que él mismo considera (López-Vega, 2004: s/p) que «muchos libros de Anagrama están impregnados de erotismo: desde los de Bukowski en los 70 hasta *El lustre de la perla* y *Falsa identidad* de Sarah Waters, muy recientemente».

El 13 de noviembre de 2010 falleció Luis García Berlanga, uno de los grandes directores de la historia del cine español y el mejor cronista que pudo tener la España de los años cincuenta y sesenta. Entre los múltiples reconocimientos recibidos en vida se encuentran el Premio Nacional de Cinematografía (1980), la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1981), el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1986) y el Goya al mejor director por su película *Todos a la cárcel* (1993), además de resultar elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1988. Dos años antes de su muerte depositó en la Caja de las Letras 1.034 del Instituto Cervantes un sobre, cuyo contenido no podrá revelarse hasta junio de 2021, cuando se cumpla el centenario de su nacimiento.

2.2. Análisis de la colección

Si bien el erotismo, como argumenta Ana Cabello (2010: 223), se filtra en obras clásicas españolas como *La Celestina* o *La Regenta*, no fue hasta el primer tercio del siglo pasado cuando podemos emplazar la época dorada de la sicalipsis literaria española, puesto que los editores advirtieron los grandes beneficios que podían reportar este tipo de publicaciones. Una de las colecciones más emblemáticas fue la «Biblioteca de López Barbadillo y sus Amigos» (1914-1924); fundada por Joaquín López Barbadillo, reunía obras clásicas, burlescas y galantes de corte erótico en esmeradas y cuidadas ediciones.⁷⁰ Obviamente, estas obras dejaron de imprimirse tras la guerra civil, puesto que se impuso la censura franquista: «de este modo, todo lo que en las primeras décadas se había conquistado en materia erótica sufre una importante regresión. Este retroceso en materia de libertad de expresión devuelve de nuevo a esta literatura —subversiva y transgresora— a la clandestinidad durante más de tres décadas» (Cabello, 2010: 224). No fue hasta la muerte de Francisco Franco que se pudo plantear seriamente la idea de realizar una colección de literatura erótica en España, a pesar de que esta ya se había empezado a gestar en 1970. Beatriz de Moura rememoraba (2009: s/p) cómo, tras la presentación de una obra de Cargenio Trías —Eugenio y Carlos Trías—, Luis García Berlanga le propuso publicar un

⁷⁰ Cabello (2010: 224, nota 2) destaca algunos títulos de la colección: «*Los diálogos del divino Pedro Aretino*, traducido por J. López Barbadillo; *Anadria o confesión de la señorita Safo*, anónima; *Cancionero de amor y risa*, compilación de poesías eróticas realizada también por J. López Barbadillo; *La academia de las damas de Nicolás Chornier*; *La tercera Celestina (Traquicomedia de Lisandro y Roselía)* de Sancho de Muñón; *Teresa filósofa*, anónima; *La cortesana inglesa (Memorias de Fanny Hill)* de John Cleland, etc.»

libro sobre erotismo.⁷¹ La idea, descabellada y seductora a la vez, era una transgresión para el momento: «De modo que la semilla primaveral que Berlanga depositó en mi mente una mañana de mayo en un banco de la Castellana de Madrid fue germinando lentamente a la espera de tiempos más propicios para su definitiva eclosión» (De Moura, 2000: 145). A partir de estas declaraciones se vislumbra el cambio radical que sufrió la sociedad española, según ya advirtiera Francisco Umbral (1976: 124):

En España, durante mucho tiempo, se ha especulado con el pudor. En lugar de hacer política, en muchos casos se hacía moralina. Se utilizaba la coartada moral para tener a la gente en la ignorancia erótica y, como consecuencia, en todas las demás ignorancias, cívica, democrática, cultural, política. Pornografía era identificar democracia con liberalismo, liberalismo con libertinaje y libertinaje con cachondeo y saca el whisky, Chely, para el personal. Eso es lo que se ha hecho aquí. Hacer moral excesiva o a destiempo, hacer moralina es hacer pornocracia, es gobernar las almas y los cuerpos mediante la pornografía en función del sexo, tapándolo todo para evitarnos el pecado y, como consecuencia, taponando las vías de acceso al pecado, que podía ser todas, desde «Escuela de sirenas», de Esther Williams, hasta los escritos sociales de León XIII, pasando por la prensa liberal del mundo o los teóricos socialistas del drugstore [...]. Eso es pornocracia. Mas he aquí que en los últimos tiempos, a la pornocracia se le ha dado la vuelta, y se nos ha seguido manipulando ideológicamente con el sexo, ya no mediante el pudor, sino mediante la exhibición.

Por su parte, Jorge Marí (2003: 243-244) destaca cómo la «apertura erótica» se había iniciado de manera tímida en la década de los sesenta, aunque el «boom destapista» se produjo en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Francisco Franco con la publicación de multitud de revistas eróticas y erótico-políticas de corte sensacionalista como *Interviú* —en mayo de 1976, la cual rápidamente superó el millón de ejemplares semanales—; también las carteleras cinematográficas empezaron a incluir en su programación películas con un alto contenido sexual, que se incrementó con la abolición de la censura en 1977 y la creación, ese mismo año, de la clasificación «S». Asimismo, folclóricas y cantantes como Marisol, Rocío Jurado, Sara Montiel y Lola Flores aparecieron

⁷¹ Resulta interesante la evocación de Esther Tusquets (2009: 79) de cómo se empezó a gestar la colección de narrativa erótica: «Mi hermano mantuvo charlas interminables, y escandalosas y divertidas, con Luis García Berlanga —un tipo inteligente y encantador, con el que Oscar y luego Beatriz, su primera esposa, establecerían amistad de por vida—, en torno a la posibilidad de hacer un libro sobre erotismo. Es curioso hasta qué punto izquierdismo y pornografía, al ser objetos ambos de la represión franquista, iban hermanados en la España de los 60». Sobre la última idea abunda Manuel Vázquez Montalbán (1998: 190-191) cuando apunta: «La liberación ha ido impregnando la conciencia pública. Sobre todo a partir de la Ley de Prensa de 1966. [...] Los españoles se han acostumbrado a medir la libertad por el tamaño de las faldas de sus chicas, por el límite de destrozo de una plaza de toros donde actúan los ídolos musicales de los chicos sin que intervenga la fuerza pública, por los avances del *strip-tease* a la española en las *boîtes*, por los permisos de apertura de nuevas catacumbas del electrosonido, por los límites de edad para asistir a los bailes... Es decir: la reivindicación de la libertad de ocio y de las posibles libertades que uno puede permitirse durante el letargo del ocio».

desnudas en los escenarios o en revistas, así como se hicieron famosas «artistas del destape» como Susana Estrada, Ágata Lys, Bárbara Rey o Nadiuska: «El estudio del destape se revela especialmente productivo cuando se inserta en el contexto de una aproximación a las interacciones de erotismo e ideología en la España contemporánea. No hay duda de que existe una estrecha correspondencia entre el proceso de apertura ideológica y el despliegue de representaciones eróticas en cine, prensa y otros medios de comunicación» (Marí, 2003: 244).

En este contexto histórico-social tras una rígida y larga censura se enmarca «La sonrisa vertical», cuyo antecedente y referente directo es, a juicio de Cabello (2010: 225), la «Biblioteca de López Barbadillo y sus Amigos», pues «ambas comparten su interés por agrupar, bajo cuidadas ediciones, las obras clásicas del género erótico junto a creaciones contemporáneas. Salvando, claro está, las diferencias existentes entre la producción erótica de principios y finales del XX». ⁷² Nuestra colección se compone de ciento cincuenta y tres títulos. ⁷³ Forman parte de ella tanto las obras ganadoras de las veintiséis convocatorias del premio como algunos finalistas, autores consagrados y obras clásicas de la literatura erótica universal. El primer título publicado, *La ilustre y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (1977), de Camilo José Cela, sugería tanto su orientación literaria como el subgénero al que se adscribía la colección (De Moura, 2000: 146), puesto que el autor ya había proporcionado importantes dosis de erotismo en obras como *La colmena* (1951), *Diccionario secreto* (1968), *San Camilo, 1936* (1969), ⁷⁴ o su aportación más significativa: los sesenta fascículos que forman la *Enciclopedia del erotismo* (1976), en cuya presentación el futuro Nobel declaraba: «España se está poniendo cachonda», y en la que, según Fernando Valls (1991: 29), «rescata una realidad y una tradición literaria usurpada durante años, que allí nos presenta como disponible para ser continuada».

⁷² Es evidente que Beatriz de Moura y Luis García Berlanga pretendían vincularse a la citada colección, puesto que, como advierte Cabello (2010: 226), «la referencia indiscutible la constituye el hecho que anota Blas Vega (1978: 16) sobre la convocatoria – en 1978 – de un primer premio “López Barbadillo” para la mejor novela erótica, organizado por Tusquets. La editorial nos ha confirmado que las dos o tres primeras ediciones del Premio La sonrisa vertical llevaban la siguiente mención en la nota de convocatoria: “Premio de narrativa erótica López Barbadillo en homenaje a López Barbadillo, quien tan generosamente, a través de su colección Biblioteca de López Barbadillo y sus Amigos, impulsó a principios de siglo el conocimiento de los grandes autores del erotismo”».

⁷³ Hay 146 títulos numerados, aunque en el cómputo hemos añadido los cuatro volúmenes procedentes de México —de los cuales hablaremos más adelante— y hemos contado como obras separadas el volumen II y III de *Mi vida y mis amores*, de Frank Harris —numerados como 27.2 y 27.3— así como *Emmanuelle 2. La antívirgen*, de Emmanuelle Arsan, numerado como 144.2. Para más información sobre el catálogo completo, véase anexo I.

⁷⁴ Moret (2002: 292-294) recoge la lista de éxitos del Instituto Nacional del Libro Español de los años 1968 al 1971. Tanto el *Diccionario secreto* como *San Camilo, 1936* se encuentran en dicha lista (en los años 1969 y 1970).

En los inicios de la colección se publicaron básicamente traducciones de los clásicos del erotismo europeo que hasta entonces no habían podido ser traducidos —o con traducciones anticuadas—, motivo que favoreció que, en los primeros años,⁷⁵ «La sonrisa vertical» aumentara rápidamente su nómina y se nutriera de autores consagrados como Wilhelmine Shroeder-Devrient, Jean de Berg, Pierre Louÿs, Alfred de Musset, Henri Raynal, Georges Bataille o André Pieyre de Mandiargues. Es interesante observar que desde la creación de la colección (1977) hasta la primera edición del premio (1979) se publicaron 11 obras. Este ritmo de publicaciones se mantuvo en los años posteriores: 1979 (8 títulos); 1980 (5 títulos); 1981 (4 títulos); 1982 (6 títulos); 1983 (5 títulos). A partir de 1984 se publicaron una media de 4 novelas anuales —a excepción de 1986 y 1991, cuando se publicaron 8—, aunque el número descendió a 2 o 3 a partir del 2001 —en los años 2006 y 2007 aparecen 4 publicaciones—.

López Martínez (2006: 33-37), en la descripción que ofrecía del catálogo hasta el año 2006, señala 73 traducciones. Resulta evidente que el propósito de Beatriz de Moura y de Luis García Berlanga era publicar todas aquellas obras eróticas que no habían podido ver la luz durante la dictadura franquista, con el único límite establecido de la pederastia en virtud de razones morales.⁷⁶ Una de las señas de identidad de «La sonrisa vertical» ha sido su diseño. El fondo rosa con letras caligrafiadas en blanco y el sello identificativo de la colección —la foto de unos labios de mujer en vertical en clara alusión a los genitales femeninos— contrastan con los dibujos o las fotos de la portada, a la vez que no dejan lugar a dudas sobre el género de la misma. Resulta interesante también que el color, a juicio de Moreno-Nuño y Lynd (2002: 13), imbriqué el erotismo con la lectura rosa. Según estas investigadoras (2002: 9), existe una clara impregnación «entre lo rosa y lo pornográfico que desdibuja los límites estrictos entre ambas propuestas narrativas».⁷⁷

Beatriz de Moura reconocía en el 2004 (López-Vega, 2004: s/p) que la colección había funcionado bien desde el principio y que, pese a haber pasado por momentos álgidos y otros menos lucidos, seguía siendo «gratificante en todos los aspectos para la editorial. Además, ha cumplido ampliamente sus objetivos: la colección se ha afianzado y hoy es la única en su género en Europa; goza de enorme prestigio y de los premios han salido autores hoy consagrados». Las tiradas con que se iniciaron en el proyecto editorial eran de

⁷⁵ Para consultar las traducciones de los clásicos del erotismo que se publicaron en «La sonrisa vertical», véase anexo II.

⁷⁶ Las razones, para De Moura, son evidentes: «Los niños aún están indefensos ante las inquietudes, cualesquiera que sean, de los adultos» (Cruz, 2013: s/p).

⁷⁷ La sonrisa femenina generalmente aparece enmarcada en un triángulo, aunque en algunas novelas se muestra a través de una cerradura aludiendo tanto aquella literatura «prohibida» —que es conveniente «guardar bajo llave»— como al voyerismo del lector.

3.000 ejemplares; posteriormente se aumentó a 6.000, aunque volvieron a la tirada entre 3.000 y 4.000 que, a juicio de la editora «siguen vendiéndose satisfactoriamente». En cuanto a los libros premiados, se publicaban entre 15.000 y 20.000 ejemplares.

Si revisamos la procedencia exacta de los creadores, constatamos que una tercera parte de las publicaciones de la colección (47) llegan de Francia,⁷⁸ donde hallamos algunos de los clásicos de la literatura erótica —de los que trataremos más adelante— o a escritores tan significativos como Marguerite Duras —*El hombre sentado en el pasillo* (1983) y *El mal de la muerte* (1984)—; Pierre Klossowski —gran conocedor de la obra del Marqués de Sade, autor de *Roberte, esta noche* (1997) y *La revocación del Edicto de Nantes* (1998)—; el ganador del Premio Goncourt en 1967, André Pieyre de Mandiargues —*El inglés descrito en un castillo cerrado* (1979)—; Jacques Serguine —*Elogio de la azotaina* (2009)—; Alina Reyes —*Satisfacción* (2003), *La séptima noche* (2005) y *El cuaderno de Rosa* (2007)—, o Vanessa Duriès —*La atadura* (2002)—.⁷⁹

En lo que atañe a España, hasta el año 2014 han sido 35 las obras que se han publicado, tanto de autores reconocidos como de aquellos que iniciaban su andadura literaria, según tendremos ocasión de describir en el siguiente capítulo. Cabe destacar —aunque uno de ellos no sea español— que entre los consagrados hallamos la tríada de escritores galardonados con el Premio Cervantes: Camilo José Cela, Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa —en 1995, 2000 y 1994, respectivamente—, dos de ellos, además, premiados con el Nobel de Literatura —Cela en 1989 y Vargas Llosa en el 2010—. Este hecho, por un lado, reafirma «La sonrisa vertical» como eminentemente literaria y, por otro, la dota de unas cualidades inusuales en otras colecciones.

Dentro de la producción española de autores más reconocidos, tras Camilo José Cela encontramos a Francisco Umbral, quien no era un neófito en el mundo del erotismo; tras la publicación de *Los amores diurnos* (1979), apareció en «La sonrisa vertical» *La bestia rosa* (1981), obra en la que, a modo de diario, se revela la relación entre el protagonista y una joven.⁸⁰ Destacan también escritores como Leopoldo Azancot, con *Los amores prohibidos*

⁷⁸ Esta información sobre la colección «La sonrisa vertical» y la procedencia de los autores de las obras está extraída de la anterior página web de la editorial. Como ya hemos señalado, en la actualidad no están disponibles estos datos vía online.

⁷⁹ Sin contar a los escritores clásicos ni a los que han escrito bajo pseudónimo, los autores en lengua francesa que ha publicado la editorial son, por orden de publicación: Cyrill Collard, *Las noches salvajes* (1993); Hervé Guibert, *Los perros seguido de Las aventuras singulares* (2000); José Pierre, *¿Qué es Teresa? Es... los castaños en flor* (2002); Jacques Cellard, *Diario poco decente de una jovencita* (2006); Henri de Raynal, *A los pies de Omphalos* (1978); Gabrielle Wittkop, *El necrófilo* (1995); Annick Foucault, *El ama. Memorias de Françoise Maîtresse* (1996) y Françoise de Rey, *Camiones de ternura* (2010).

⁸⁰ Martínez Rico (2002: 62) clasifica esta obra, junto a *Los amores diurnos*, *La belleza convulsa*, *Memorias eróticas e Historias de amor y viagra*, bajo la denominación «memoria erótica» del autor. Por su parte, Paloma Andrés Ferrer (2000: 87) señala que el despliegue erótico de la obra de Umbral resulta casi abrumador y que «casi no

(1980) y *Tribulaciones eróticas e iniciación carnal de Salomón, el Magnífico* (1992);⁸¹ el laureado poeta José María Álvarez, de quien se publicó *La caza del zorro* (1990) y *La esclava instruida* (1992); Ana Rossetti, conocida ya por *Los devaneos de Erato* (1980) y *Plumas de España* (1988), ganadora de la decimotercera edición del premio con *Alevosías* (1991), o autores acreditados en otros géneros o registros, como Luis Antonio de Villena, con *El mal mundo* (1999), y Andreu Martín, de la mano de *Espera, ponte así* (2001).

Entre los autores noveles que se dieron a conocer con su primera novela erótica y que posteriormente han alcanzado prestigio literario están Vicente Muñoz Puelles, galardonado con diversos premios y que ha cultivado también la literatura infantil y juvenil; a Antonio Gómez Rufo, ampliamente traducido a otros idiomas y ganador del Premio Fernando Lara de Novela por *El secreto del rey cautivo* (2005), o a Mercedes Abad (*Ligeros libertinajes sabáticos*, de 1986), quien, junto a Almudena Grandes (*Las edades de Lulú*, de 1989), es considerada por Gracia y Ródenas (2011: 258) como uno de los «nombres relevantes en las letras democráticas». Un escritor que ya había iniciado su carrera literaria, pero a quien el Premio La sonrisa vertical impulsó fue Eduardo Mendicutti (*Siete contra Georgia*, 1987).⁸²

Debemos contemplar también las novelas de autores hispanoamericanos, siendo Argentina el país que mayor número de obras ha aportado (ocho títulos), seguido de México (cinco) y Cuba (cuatro), además de Venezuela, Chile y Perú (uno). Si las

hay libro-lírica o crónica, novela o diario, donde la mujer [...] no haga acto de presencia para ser objeto de contemplación o goce». Por otra parte, cabe destacar que López Martínez (2006: 46, nota 13), en el análisis que hace de la colección (veinte «novelas», todas ellas escritas en lengua castellana y de autores de nacionalidad española) excluye *La bestia rosa*, *Siete contra Georgia* y *Kurt*, porque, según él, presentan «secuencias hiladas artificiosamente, sin el armazón que a nuestro juicio requiere una trama novelesca sólida». Como dato, advertir que también descarta la «crónica o divertimento» de Camilo José Cela, *La ilustre y gloriosa bazoña del cipote de Archidona*; así como *El mal mundo*, de Luis Antonio de Villena, y los volúmenes de cuentos —*Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), de Mercedes Abad; *Alevosías* (1991), de Ana Rossetti y *Cuerpos entretajidos* (1996), de Antonio Altarriba—. Por contra, admite *Tu nombre escrito en el agua*, de Irene González Frei (pseudónimo), pese a la incertidumbre sobre su nacionalidad.

⁸¹ Leopoldo Azancot publicó *La novia judía* en 1977; a juicio de Ferreras (1995: 50), a pesar de que esta se presenta como una novela histórica, está basada en el amor. A partir de la encarnación de la antagonista en diferentes cuerpos, el autor intercala diferentes historias, «siempre obsesivamente eróticas». Opina Ferreras (*ibíd.*): «Es muy poco un nombre para establecer una tendencia, pero habría que señalar que al menos una novela erótica de nuevas características había nacido al socaire de la transición política». López Martínez (2006: 29), junto a Santos Alonso, opina que en el subgénero erótico destacaba, a inicios de los ochenta, Leopoldo Azancot; es más, afirma: «Apenas se destacaba un nombre» (nota 6).

⁸² Los autores españoles que publicaron su primera creación en la colección fueron: José Jara, *Mater amantissima* (1980); Vicente Muñoz Puelles, *Anacaona* (1981), a la que siguieron *Amor burgués* (1982) y *La curvatura del empeine* (1996); Pablo Casado, *Tres días/Tres noches* (1984); Antonio Gómez Rufo, *El último goliardo* (1984); Vicente García Cervera, *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger* (1985); Mercedes Abad, *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986); Anna Arumí i Bracons, *La nina russa* (1986); Josep Bras, *El vaixell de les vagines voraginoses* (1987); Almudena Grandes, *Las edades de Lulú* (1989); Isabel Franc, *Entre todas las mujeres* (1992); Ramón Burcet, *El regalo de Luzbel* (1998), y José Luis Rodríguez del Corral, *Llámalo deseo* (2003). Otros autores que ya habían publicado con anterioridad: Josep Lluís Seguí, *Diari de bordell* (1979) y *La amante fea* (1993); el colectivo Ofèlia Dracs, *Deu pometes té el pomer* (1980); Pedro Sempere, *Fritzcollage* (1982); Rafael Arjona, *El matarife* (1985); Manuel Hidalgo, *El pecador impecable* (1986); Eduardo Mendicutti, *Siete contra Georgia* (1987); José Luis Muñoz, *Pubis de vello rojo* (1990); Antonio Altarriba, *Cuerpos entretajidos* (1996) y *Maravilla en el país de las Alicia* (2010); Pedro de Silva, *Kurt* (1988), y Javier Negrete, *Amada de los dioses* (2004).

analizamos, comprobamos que la incorporación de sus novelas atiende a diversos motivos: todos los escritores argentinos, sin excepción, han participado en el Premio La sonrisa vertical. Algunos resultaron ganadores —como Susana Constante, afincada en España y primera galardonada de la convocatoria (*La educación sentimental de la señorita Sonia*, 1979), Dante Bertini (*El hombre de sus sueños*, 1993), la misteriosa Irene González Frei (*Tu nombre escrito en el agua*, 1995) y Abel Pohulanik (*La cinta de Escher*, 1997)—,⁸³ o bien finalistas, como Alicia Steimberg, Antonio Elio Brailovsky y Marcelo Birmajer.⁸⁴ Por lo que respecta a Cuba, Mayra Montero quedó finalista en 1991 con *La última noche que pasé contigo*, aunque nueve años más tarde consiguió el galardón con *Púrpura profundo* (2000);⁸⁵ otros creadores cubanos son Abreu y Estévez. Juan Abreu publicó *Diosa* en el año 2006 —el premio se dejó de convocar en 2004—, aunque no era un desconocido para la editorial, ya que había colaborado cuatro años antes en el volumen recopilatorio *Cuentos eróticos de verano* (2002). Por su parte, Abilio Estévez —uno de los autores cubanos más premiados—, ha publicado toda su obra en Tusquets; *El año del calipso* (2012) es una de las últimas incorporaciones en el catálogo.

El caso de México es totalmente diferente. Se han incluido en la colección tres novelas de autores mexicanos —*El bosque de la serpiente* (1998), de Andrés de Luna; *El diván del taimado* (1998), de Gilberto Guerrero, y *Brama* (2012), del estadounidense residente en México David Miklos— más dos volúmenes de cuentos —*Nochebuena en tu cuerpo* (2011)⁸⁶ y *La muerte y su erotismo* (2012)—,⁸⁷ aunque todas ellas se editaron en ese país y las obras aparecen en el catálogo sin numeración.⁸⁸ Resulta interesante constatar que no fue hasta el año 2005 que se inició el Premio Tusquets Editores de Novela, que se falla en la Feria del Libro de Guadalajara, aunque estas obras atestiguan que años antes ya había una intensa colaboración entre los escritores mexicanos y la editorial. En cuanto a Venezuela, Chile y Perú, los países con menos presencia en «La sonrisa vertical», hallamos a un ganador venezolano del certamen —Denzil Romero (*La esposa del Dr. Thorne*, 1988)—, a un chileno residente en Barcelona —Mauricio Wacquez (*Ella o el sueño de nadie*, 1983)— y al peruano

⁸³ Como veremos en la segunda parte de esta tesis, no sabemos a ciencia cierta quién se oculta tras el seudónimo de Irene González Frei, aunque sí que podemos afirmar que el autor/a es, sin duda alguna, de origen argentino.

⁸⁴ Las obras que resultaron finalistas fueron: *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg; *Salvajes mimosas* (1994), de Dante Bertini; *Me gustan sus cuernos* (1995), de Antonio Elio Brailovsky y *Eso no* (2003), de Marcelo Birmajer.

⁸⁵ Cabe destacar que a pesar de que Mayra Montero nació en Cuba, ella se considera puertorriqueña.

⁸⁶ Según la página oficial de Tusquets, los autores que colaboran son: Ana Clavel, Luis Humberto Crosthwaite, Álvaro Enrígue, Verónica Gerber Bicecci, Claudia Guillén, Francisco Hinojosa, Gabriela Jauregui, Mónica Lavín y Eduardo Antonio Parra.

⁸⁷ Los escritores que participan en el volumen son: Gabriela Jauregui, Eduardo Antonio Parra, David Miklos, José Mariano Leyva, Julián Herbert, Orfa Alarcón, Andrés de Luna, Miguel Maldonado, Julieta García González y Socorro Venegas.

⁸⁸ Estas obras, a pesar de pertenecer a la colección, son difíciles de encontrar en España.

Mario Vargas Llosa (*Elogio de la madrastra*, 1988),⁸⁹ que ya había publicado con anterioridad *Historia secreta de una novela* con la editorial.⁹⁰

Atendiendo a su carácter totalizador, el catálogo también incluye obras de autores de otras nacionalidades. De Europa, han participado dieciocho escritores que han aportado veinticinco obras: Italia, siete —dos de ellas de Francesca Mazzucatto y dos más escritas por mujeres—;⁹¹ Alemania, cuatro —donde se incluyen los clásicos *Memorias de una cantante alemana* y *Sor Monika*—;⁹² Austria, dos —ambas clásicos del género—;⁹³ Irlanda, cuatro —*Mi vida y mis amores*, de Frank Harris, publicada en cuatro tomos—; Gran Bretaña, tres —el clásico de John Cleland, *Fanny Hill* (2001), y las obras de Anne Cumming *El hábito del amor* (1987) y *En busca del amor* (1992)—; Bélgica, tres —las aclamadas *Las tres hijas de su madre* (1978) y *Diálogos de cortesanas seguido de Manual de urbanidad para jovencitas* (1979), de Pierre Louÿs, y *Amor & Tarot* (1982), de Esteban López— y Holanda, una —*Memorias de un librero pornógrafo* (1991), de Armand Coppens—. Por lo que respecta a Estados Unidos, a pesar de la inclusión en el catálogo de tan solo seis autores, estos han cosechado gran éxito de público, a juzgar por las diversas ediciones que se han realizado a lo largo de los años, siendo las más aclamadas *Nueve semanas y media* (1982), de Elizabeth McNeill, y el clásico de Henry Miller *Opus pistorum* (1984).⁹⁴ Países con una menor participación, pero que también han conseguido su puesto en la colección, son Camerún —con una novela escrita por una mujer, Calixthe Beyala, *Mujer desnuda, mujer negra* (2004)—; Turquía o Brasil.⁹⁵

Resulta interesante examinar las obras consideradas «clásicas» en el género y que Beatriz de Moura y Luis García Berlanga fueron incorporando al catálogo para ofrecer al

⁸⁹ Beatriz de Moura (2007: 26-27) rememoraba cómo antes de presentarse a las elecciones de su país, Mario Vargas Llosa les entregó una carpeta azul donde se encontraba el manuscrito de *Elogio de la madrastra*, escrito expresamente para la colección y dedicado a su amigo Luis García Berlanga. De Moura señalaba: «De la confrontación, como hoy sabemos, salió ganando el escritor, porque el político perdió las elecciones entre otros muchos motivos precisamente por haberse tomado la libertad de escribir lo que quiso sin importarle las consecuencias. Un político ni se toma libertades ni, mucho menos, las que pronto serían calificadas como las de un pornógrafo».

⁹⁰ Puede consultarse el catálogo de la producción hispánica en el anexo III.

⁹¹ Las obras italianas, por orden de aparición: *Cuentos inenarrables* (1984), de Aldo Coca; *Diario de un gran amador* (1986), de Alberto Lattuada; *Historia de R.* (1991), de Gaia Servadio; *El Eros* (1995), de Alberto Bevilacqua; *Hot Line* (1997) y *Relaciones escandalosamente puras* (2000), de Francesca Mazzucato, y *El hombre que me baña* (2008), de Valentina Maran.

⁹² Las novelas alemanas incluidas, por orden de aparición: *Memorias de una cantante alemana* (1977), de Wilhelmine Shroeder-Devrient; *Sor Monika* (1986), de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann; *Yo necesito amor* (1992), de Klaus Kinski, y *Desnudarse era lo que ella quería* (1996), de Adolf Muschg.

⁹³ Los dos clásicos son: *Historia de una prostituta vienesa* (1991), de Josefina Mutzenbacher, y *La Venus de las pieles* (1993), de Leopold von Sacher-Masoch.

⁹⁴ Otras obras estadounidenses son: *Las comedias eróticas* (1990) y *La solución salina* (1996), de Marco Vassi; *La rendición* (2007), de Bentley Toni y *Erotomanía. Una historia de amor* (2009), de Francis Levy.

⁹⁵ La novela turca es *Impudor de la mirada* (2005), de Octavio Lothar. Las brasileñas, traducidas del portugués, son: *La casa de los budas dichosos* (2000), de João Ubaldo Ribeyro, y *Dos iguales* (2007), de Cintia Moskovich.

lector su particular «infierno»,⁹⁶ razón por la cual nos hemos basado en la obra de Sarane Alexandrian, *Historia de la literatura erótica. La mejor síntesis de un género secularmente prohibido* (1990) para valorar las incorporaciones de los autores clásicos en la colección. A pesar de que algunas obras más recientes hayan alcanzado tal cualidad, solo nos centraremos en la de aquellos autores nacidos a finales del siglo XIX o durante el primer decenio del XX.⁹⁷ La afiliación de las diversas obras atestiguan el esmero y el afán renovador de la colección, ya que Beatriz de Moura (Huerta: 2006, 185) era muy consciente de que tras la muerte de Franco había mucho por hacer: «De hecho, empezó a publicarse todo lo que no se había podido publicar en cuarenta años, por todas partes y de cualquier manera». López Martínez (2006: 29), de acuerdo con Fernando García Lara, aseguraba que el proyecto llevado a cabo por la editorial merecía ser seguido con interés: «Se trata de comprobar dos cosas importantes, social y culturalmente: cómo responderá el inconsciente colectivo de un pueblo entero tras la larga etapa de silencio de la dictadura, y cómo será recogida nuestra propia tradición».

Alexandrian (1990: 8) afirma que España se especializó en literatura sentimental y cabaleresca debido a la censura impuesta por la Inquisición. Las obras a las que se alude cuando se habla de literatura erótica en nuestro país son piezas como *El libro del buen amor* o *La Celestina*.⁹⁸ Por su parte, Domingo (1972: 9) valora la obra de Rojas y a partir de ella expone, en *Erótica hispánica*,⁹⁹ «una interpretación de la erotología específicamente española, a través del prisma erótico celestinesco. Obra central y pivote del arte español, es también la voz dolorida, lacrimosa, enajenada, dulce o violenta, que resume todo cuanto, antes y después, ha venido a matizar y a desarrollar los temas esenciales tan genialmente captados por Rojas». Por su parte, Guereña (2012: 487-488) señala que los «infiernos» de Antonio Villalonga (1821-1910) y Joaquín López Barbadillo (1875-1922) —cabría destacar también el de Luis García Berlanga (Muñoz Puelles, 1995)—, se nutren básicamente de obras francesas: de los ciento setenta y tres libros eróticos de Villalonga solo tres eran españoles (Alexandrian, 1990: 8), mientras que de los trescientos quince títulos que albergaba el de López Barbadillo, tan solo cuarenta y cuatro habían sido impresos en castellano (Guereña

⁹⁶ Guereña (2012: 484) considera que: «el *infierno* de una biblioteca conserva —o conservaba [...]—, de manera más o menos reservada, impresos de naturaleza erótica o pornográfica, con o sin ilustraciones, a menudo publicados clandestinamente, o sea sin pies de imprenta o con indicaciones de fantasía, total o parcialmente falsas, en cuanto al lugar y año de publicación y naturalmente a la imprenta».

⁹⁷ Tan solo se analizarán aquellas obras cuyo autor se haya adjudicado su autoría; aquellas que aparecieron firmadas bajo pseudónimo (algunas ya reconocidas por el propio escritor) o de forma anónima se tratarán adelante.

⁹⁸ De acuerdo con Quevedo García (2002: 162), tanto *La Celestina* como *La lozana andaluza*, *El jardín de Venus* (de Samaniego) o el *Don Juan Tenorio* «son obras en las que el erotismo cumple, además del aporte sensual, una función transgresora».

⁹⁹ *Erótica hispánica* apareció en España en 1972, aunque ya había sido publicada en Francia en el año 1966.

2012: 488). Domingo (1972: 205) recoge la denuncia del escritor Felipe Trigo sobre la miseria sexual que vivía el país a principios del siglo XX, relacionándola con la miseria filosófica y la miseria social, resultado de la ideología y las costumbres de la clase dominante. Pese a ello, no debemos desestimar las revistas y colecciones de novela corta erótica que se imprimían durante el primer tercio del siglo XX (Cerezo, 2007: 138), de las que García Lara aporta un dato (1986: 20): «El resumen estadístico demuestra a las claras que las novelas eróticas se vendían más y tenían más aceptación que las de Baroja, Unamuno, Azorín, etc.».¹⁰⁰

«La sonrisa vertical» se inició con las traducciones de los clásicos más aclamados del erotismo.¹⁰¹ La primera obra traducida, *Memorias de una cantante alemana* (1977),¹⁰² de Wilhelmine Shroeder-Devrient, fue uno de sus primeros éxitos —hasta el momento se ha reimpresso en dieciséis ocasiones— aunque, en contrapartida, recibió una denuncia privada y la editorial fue condenada a retirar la edición —lo cual no hicieron porque «las cosas habían cambiado ya» (Tusquets Editores)—.¹⁰³ Como ya hemos señalado, la gran mayoría de novelas proceden de Francia; Alexandrian (1990: 139) expone un motivo: «En el siglo XVIII Francia se convirtió para el resto de Europa en el modelo del arte de amar y más precisamente del arte de gozar. Ejerció el monopolio indiscutido de la literatura galante». Una de las obras más conocidas y considerada obra maestra del género fue *Las amistades peligrosas* (1989), de Pierre Choderlos de Laclos.

Durante la Ilustración, algunos librepensadores franceses se sirvieron de la pornografía libertina como medio de crítica y sátira social. La literatura erótica cumplía una función claramente transgresora y a través de ella se «expresaron utopías sociales y audaces teorías sobre la libertad humana» (Muñoz Puelles, 1995: 28). Tanto las obras del Marqués de Sade como *Fanny Hill* (2001), de John Cleland, satirizan las costumbres del siglo XVIII. Resulta interesante que, pese a ser Sade uno de los autores más emblemáticos y respetados por García Berlanga (Muñoz Puelles, 1995: 28), su obra no entró en el catálogo hasta finales de los años ochenta (*La filosofía en el tocador*, 1988; *Las 120 jornadas de Sodoma*, 1991;

¹⁰⁰ Continúa el investigador planteándose, respecto al canon literario, la oposición entre cantidad y calidad. Por su parte, Clúa (2012: 23) señala el nacimiento de las revistas sicalípticas a finales del siglo XIX con *La Vida Galante* (1898), dirigida por Eduardo Zamacois.

¹⁰¹ En cada novela se incluye la fecha de aparición en nuestra colección, no cuándo fue escrita o hallada.

¹⁰² Muñoz Puelles (1995: 86) describe la biblioteca de Luis García Berlanga; en ella se encuentran dos novelas traducidas al español y publicadas a principios de siglo en la colección «Pompadour», de la Editorial Castilla. Una de ellas es *Memorias de una cantante alemana*, publicada, sorprendentemente, en 1921.

¹⁰³ Beatriz de Moura, en el vídeo conmemorativo de los cuarenta años de Tusquets —que estaba colgado en la web—, recordaba entre risas cómo en el juicio por esta obra le llegaron a preguntar si ella era la cantante alemana.

Justine o Los infortunios de la virtud, 1994, y *Juliette o Las prosperidades del vicio*, 2009).¹⁰⁴ También el romanticismo proporcionó «bellas muestras de literatura erótica», tanto francesa como alemana (Alexandrian, 1990: 197). Tusquets rescató *Sor Monika* (1986), del alemán E. T. A. Hoffmann, así como *Gamiani* (1978), de Alfred Musset, «una de las más relevantes en cuanto a los excesos eróticos de los románticos franceses» (López Martínez, 2006: 12). Pero en el siglo XIX también destaca una obra muy novedosa y agresiva (*La Venus de las pieles*, 1993), del austriaco Leopold von Sacher-Masoch, que se hizo un hueco en la historia no solo de la literatura, sino también de la sexología y cuya obra, junto a *Los 120 días de Sodoma* y *Justine o Los infortunios de la virtud*, ha servido como ejemplo psicopatológico (López Martínez, 2006: 12).

Ya en el siglo XX, algunos surrealistas cultivaron el erotismo manifiesto en ediciones clandestinas. Uno de los primeros de ese grupo en entrar en la colección fue Louis Aragon, con *El coño de Irene* (1989),¹⁰⁵ autor que ya había aparecido en «La sonrisa vertical» bajo el pseudónimo de Albert de Routisie. El mismo año de la aparición de la obra de Aragon (1928), el mismo editor publicaba la *Historia del ojo* (1978), de Georges Bataille. Otros títulos de Bataille en «La sonrisa vertical» son *Mi madre* (1980), *Madame Edvarda seguido de El muerto* (1981) y *El azul del cielo* (1985).¹⁰⁶ A pesar de que *El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos* (1990), de Benjamin Péret, también estuvo a punto de ver la luz en 1928, no fue hasta 1954 que se publicó, debido al secuestro de la obra ya impresa. En la estela del surrealismo, aunque más cercano a Georges Bataille que a ningún otro, se encuentra Pierre Klossowski y sus obras *Roberte, esta noche* (1997) y *La revocación del Edicto de Nantes* (1998).

Un escritor que no tardó en llegar al catálogo fue Pierre Louÿs; sus novelas *Las tres hijas de su madre* (1978) y *Diálogos de cortesanas seguido de Manual de urbanidad para jovencitas* (1979) habían provocado sorpresa en el mundo de las letras, ya que el autor siempre había sido considerado un esteta refinado. Él y Pierre Mac Orlan (*Mlle. de Mustelle y sus amigas*, 1990), prueban, a juicio de Alexandrian (1990: 295), «que un novelista pornográfico no es un escritor inferior, como pretenden algunos». De 1981 a 1983 la editorial publicó los cuatro tomos de *Mi vida y mis amores*, de Frank Harris; al año siguiente apareció *Opus pistorum* (1984), de Henry Miller, quien parte de las confesiones eróticas al estilo de Harris,

¹⁰⁴ Tal vez uno de los motivos de la tardía incorporación de la obra del Marqués de Sade sea que esta no deja indiferente a nadie: Alexandrian (1990: 172) lo tilda de «paranoico» y «escritor terrorista que busca conmover al lector» (174); Martínez de Mingo (2004: 49) lo considera un «psicópata sexual», mientras que Berlanga admite que no se le ha comprendido bien (Muñoz Puelles, 1995: 28).

¹⁰⁵ Según Alexandrian (1990: 343), el provocador título esconde una novela de gran lirismo, ya que a Aragon le horrorizaba la chocarrería, y la colocación de la palabra «coño» es utilizada con intenciones iconoclastas, con la finalidad de romper las imágenes convencionales del amor.

¹⁰⁶ Tusquets ha publicado de Georges Bataille en otras colecciones *El verdadero Barba Azul. La tragedia de Gilles de Rais* (1983), en «Cuadernos Ínfimos»; *El erotismo* (1997) y *Las lágrimas de Eros* (1997), en «Ensayos».

pero agrega una dimensión cósmica. *Tiresias* (2006), de Marcel Jouhandeau, ha sido la última incorporación a «La sonrisa vertical» de los considerados clásicos del erotismo.

Otra cuestión importante a tener en cuenta es la presencia de la autoría femenina en la colección; como sabemos, el canon de la literatura universal ha sido tradicionalmente masculino y pueden considerarse una excepción las mujeres incluidas en él. La entrada de las escritoras en el mundo de las letras aún no se considera un hecho normalizado. Según apunta Buckley (1997: 22), el franquismo alentó un doble exilio en la literatura española escrita por mujeres, tanto a nivel político como personal: «Ellas estaban exiliadas del exilio mismo, apartadas de aquellos hombres que compartían con ellas el exilio de España. [...] Y es a partir de este doble exilio cuando nace la narrativa femenina española».¹⁰⁷ Por su parte, Beatriz de Moura (2000: 151) considera además que la irrupción de la mujer en el género erótico ha podido provocar cierto estímulo:

Entiendo, en cierto modo, no obstante, la curiosidad que sí puede suscitar en lectoras y lectores la literatura erótica escrita por mujeres. La vivencia del sexo en una mujer, *desde* una mujer, fue siempre ignorada: la mujer, en el imaginario masculino era virgen, madre o puta. En la mujer madre o puta, de la experiencia interior en el sexo ni se suponía la existencia. Tampoco la inmensa mayoría de las propias mujeres sabía hasta avanzado nuestro siglo localizar fisiológicamente la fuente de su placer, cuanto menos en su imaginario. Pero casi de pronto, muy rápidamente, han tomado conciencia de su cuerpo a la vez que algunas, más de las que cabría imaginarse, adquirirían la conciencia del concepto de lo erótico.

En esta misma línea abunda Morales (2005: 28), señalando que, a pesar de que la voz erótica de la mujer «ha permanecido muda a través de más de treinta y cinco siglos de literatura», en las últimas décadas se ha dejado oír sin complejos.¹⁰⁸ La participación femenina en la colección «La sonrisa vertical» ha sido discreta en términos cuantitativos —no llega a una tercera parte—, pero muy fructífera en cuanto a resultados —éxitos de ventas y ediciones—. Medurar el número exacto de mujeres escritoras tampoco es tarea fácil: algunas se ocultan bajo pseudónimo y, aunque ya se conoce o se puede deducir quién

¹⁰⁷ Buckley (1997: 23) señala tres periodos en la literatura femenina española en el siglo XX: en el primero la mujer busca su propia voz o su propia identidad en su voz; en el segundo (a partir del Mayo francés), entra en una etapa netamente feminista y reivindicativa, denunciando la opresión de la «patriarquía» y sus deseos de liberación; y por último, al concluir la etapa de los setenta, se produce la «verdadera eclosión de la literatura femenina en el sentido de que, por decirlo de alguna manera, la mujer recupera su propia voz, es decir, crea su propia escritura que acaba, tal y como veremos, imponiéndose sobre la del propio varón». A pesar de estas reivindicaciones y del encuentro de su propia escritura, Laura Freixas (2009) denuncia, con datos contrastados, la escasa representación de las mujeres en la literatura, tanto por su menor presencia en premios literarios como por el inferior número de publicaciones en comparación con los hombres.

¹⁰⁸ Por su parte, Blanco (1996: 20) señala la proliferación de mujeres escritoras en el género erótico, y destaca a las poetisas Ana Rossetti y Clara Janés como las pioneras. En narrativa, prosigue, las primeras fueron María Jaén y Mercedes Abad.

se oculta tras él, queda la sospecha de que la información sea correcta. Un claro ejemplo lo constituye la autoría de *Memorias de una cantante alemana*: a pesar de que la editorial no cuestiona la procedencia de esta obra, Alexandrian (1990: 251) apunta que tal vez fuera el propio editor, August Linz —con la ayuda de su esposa— el escritor de la novela, aparecida ocho años después de la muerte de la cantante Wilhelmine Schroeder. O la aclamada *Emmanuelle*, que apareció como una obra anónima y bajo el pseudónimo de Emmanuelle Arsan en la segunda entrega; se intuye que se trata de la francesa de origen tailandés Marayat Bibidh, aunque se sospecha que los libros los escribió su marido, el diplomático Louis-Jacques Rollet-Andriane. Tampoco queda claro el origen de *Historia de O*, firmada por Pauline Réage y que según la página web de la editorial escondía a Anne Desclés, quien reveló su identidad en 1994.¹⁰⁹ Otra novela que ocultaba la identidad de la autora —esta vez, según Tusquets, para entrar en el juego de su propia ficción— es *Querido Sbera-Zaide* (1996), de Janine Teisson, oculta tras El Djanina. Pero tal vez el caso más paradigmático sea el de Irene González Frei, ganadora de la decimoséptima edición del Premio La sonrisa vertical. La editorial afirma en su página web de presentación que de la autora solo se conoce cuanto ella misma ha querido revelar: «Es una joven estudiante hispanoamericana, afincada temporalmente en Roma, que, por encima de todo, desea seguir escribiendo en la discreción del anonimato».¹¹⁰

A la luz de estos datos —y basándonos en la información que aporta la editorial— son treinta y cinco las novelas eróticas escritas por mujeres. Si tenemos en cuenta que en la colección se han editado cuatro volúmenes recopilatorios y que once de las novelas son anónimas, observamos un mayor número de escritores —noventa y nueve— que de escritoras. A pesar de esto, es destacable que el número de ediciones es mucho más elevado en las obras realizadas por mujeres, siendo las más demandadas *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes (25 ediciones); *Memorias de una cantante alemana*, de Wilhelmine Shroeder-Devrient (16); *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad (11), *Nueve semanas y media*, de Elizabeth McNeill (10) e *Historia de O*, de Pauline Réage (8). Entre las novelas

¹⁰⁹ Alexandrian (1990: 271) duda de si no será su descubridor, Jean Paulham, gran conocedor de la obra de Sade y con un nombre muy similar, el autor. Las dudas provienen del estilo de la novela y de la trayectoria de Paulham —publicó *El marqués de Sade y su cómplice* e hizo un comentario de *Justine*—. Mientras la protagonista de *Historia de O* disfruta de las torturas, la de *Justine o Los infortunios de la virtud* experimenta con horror las crueldades de sus verdugos. Alexandrian también cita a una colaboradora que afirmaba haber escrito la novela, aunque no especifica su nombre. Para el investigador, «es necesario juzgar *Historia de O* por su justo valor: obra de una pareja y no obra de una mujer; brillante ejercicio de estilo antes que revelación auténtica de la sexualidad femenina» (1990: 274).

¹¹⁰ Sobre esta controversia trataremos en el capítulo 7, «Aprendizajes», apartado 7.3, «Paradojas: Irene González Frei».

escritas por hombres con un mayor número de ediciones se encuentran los clásicos *Historia del ojo*, de Georges Bataille (10); y *La filosofía en el tocador*, del Marqués de Sade (8).¹¹¹

En relación con las recopilaciones que se han llevado a cabo en «La sonrisa vertical» debemos señalar seis: cuatro inscritas dentro de la colección y dos sin numeración y publicadas, como ya se ha comentado, en México: *Nochebuena en tu cuerpo* (2011) y *La muerte y su erotismo* (2012). El objetivo principal de las compilaciones era reunir, bajo un mismo tema común —como la Navidad, el verano, San Valentín o el cumpleaños—, ficciones de prosistas de estilos dispares, ya que todas ellas, como señala García Berlanga (2007a: 9), comparecen marcadas por «la variedad: variedad de autores y estilos, de temas tonos y ambientes». Los tres primeros títulos de los volúmenes no dejan lugar a dudas sobre el género ni sobre el tema: *Cuentos eróticos de Navidad* (1999), *Cuentos eróticos de verano* (2002) y *Cuentos eróticos de San Valentín* (2007). El último se aleja más de la designación de los anteriores —*Feliz cumpleaños... erótico* (2011)—. Las tres antologías iniciales tienen también en común un pequeño prólogo de Luis García Berlanga, quien se cuestiona si la función de introducir los cuentos se debe a su cargo de director de la colección o a ser considerado el «erótomano mayor del reino» (García Berlanga, 2002: 9). Fuera por una razón u otra, lo cierto es que logra exponer en pocas líneas su punto de vista: «Siempre he creído que el erotismo está en la mente. Hay que alimentarla, y después ella sola se las ingenia para llevar las ideas a la práctica. ¿De qué sirve un juguete erótico si uno no sabe qué hacer con él, si no tiene ideas, escenas, perversiones o fantasías, sobre todo fantasías, que quiera realizar?» (García Berlanga, 2007b: 9).

El primer volumen destaca por varios motivos: en primer lugar por la novedad de incluir en el catálogo, compuesto hasta entonces por novelas de un solo autor, una miscelánea tan variada. En segundo lugar, por la nómina de escritores, algunos de ellos bien conocidos por haber participado en el Premio La sonrisa vertical, como Mayra Montero, Mercedes Abad, Eduardo Mendicutti, José María Álvarez, Luis Antonio de Villena, Andrés

¹¹¹ Las obras escritas por mujeres son: *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1979), de Susana Constante; *Emmanuelle* (1985), de Emmanuelle Arsan; *Retorno a Roissy* (1986), de Pauline Réage; *La niña rusa* (1986), de Anna Arumí i Bracons; *El hábito del amor*, (1987), de Anne Cumming; *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg; *Alegrías* (1991), de Ana Rossetti; *La última noche que pasé contigo* (1991), de Mayra Montero; *Historia de R.* (1991), de Gaia Servadio; *En busca del amor* (1992), de Anne Cumming; *Entre todas las mujeres* (1992), de Isabel Franc; *El necrófilo* (1995), de Gabrielle Wittkop; *El ama. Memorias de Françoise Maîtresse* (1996), de Annick Foucault; *Hot Line* (1997), de Francesca Mazzucato; *Púrpura profundo* (2000), de Mayra Montero; *Relaciones escandalosamente puras* (2000), de Francesca Mazzucato; *La atadura* (2002), de Vanessa Duriès; *Satisfacción* (2003), de Alina Reyes; *Mujer desnuda, mujer negra* (2004), de Calixthe Beyala; *La séptima noche* (2005), de Alina Reyes; *La rendición* (2007), de Bentley Toni; *Dos iguales* (2007), de Cintia Moskovich; *El cuaderno de Rosa* (2007), de Alina Reyes; *El hombre que me baña* (2008), de Valentina Marán; *Erotomanía. Una historia de amor* (2009), de Francis Levy; *Camiones de ternura* (2010), de Françoise de Rey; *Emmanuelle 1. La lección del hombre* (2013), de Emmanuelle Arsan; *Emmanuelle 2. La antvirgen* (2013), de Emmanuelle Arsan.

de Luna e Irene González Frei.¹¹² Por último, resulta muy interesante que esta sea la antología que aporta una mayor pluralidad de sexualidades heterodoxas en la diégesis de sus cuentos, ya que de trece historias cinco de ellas se centran en relaciones homoeróticas. En relación con las otras recopilaciones, cabe señalar que la segunda, *Cuentos eróticos de verano*, es la que acoge más narradores (dieciséis), pero tan solo cuatro no eran neófitos en la colección (Juan Abreu, Andreu Martín, Vicente Muñoz Puelles y Ana Rossetti). A partir de *Cuentos eróticos de San Valentín*, algunos nombres se van ratificando en la ficción erótica, como Eduardo Mendicutti, Albert Andreu, Abilio Estévez, Rafael Reig, Juan Bonilla y Elena Medel.¹¹³

En cuanto a las novelas anónimas, resulta tarea complicada establecer un número determinado. Aunque la editorial estima que doce obras son de autor desconocido, diversos estudios confirman que en algunos casos ya se conoce su identidad. Sirve de ejemplo a este respecto la aclamada *Mi vida secreta*, que se publicó en la colección en 1978 en dos tomos y que se reeditó en el 2006. Esta ambiciosa obra, de once volúmenes, es calificada por Tusquets como «la novela erótica más importante de la época victoriana» y aunque apareció en Ámsterdam en 1890, se publicó en Londres en 1894. Alexandrian (1990: 224) apunta la posible autoría de sir Henry Spencer Ashbee, quien habría querido dejar constancia de sus experiencias sexuales.¹¹⁴ Otro caso de autoría no confirmada de manera veraz es el de *Memorias de Dolly Morton* (1987). A pesar de que el creador no quiso revelar su identidad, todo parece indicar, como apunta la editorial, que fue el escritor francés Georges Joseph Grassal, más conocido por el seudónimo de Hugues Rebell, el artífice de la novela.¹¹⁵ Por lo que respecta a *La novela de la lujuria* (1989), la información de que disponemos es contradictoria: mientras que Tusquets sostiene que «nadie puede afirmar hoy si *La novela de*

¹¹² Otros autores que participan en *Cuentos eróticos de Navidad* son: Manuel Talens, Leonardo Padura, Javier Cercas, Felipe Benítez Reyes, Ana María Moix y Abilio Estévez. Véase en el anexo IV el listado de volúmenes misceláneos de cuentos de «La sonrisa vertical».

¹¹³ En *Cuentos eróticos de verano* participan Juan Abreu, Antonio Álamo, Fernando Aramburu, Arturo Arango, Eduardo Berti, Juan Bonilla, Luciano G. Egido, Ramón de España, Mario González Suárez, Enrique de Hériz, Fernando Iwasaki, Andreu Martín, Marcia Morgado, Vicente Muñoz Puelles, Ana Rossetti y Rafael Sender. En este volumen, a diferencia de su precedente, tan solo dos cuentos se hacen eco de las minorías sexuales: «Las esposas», de Juan Bonilla, y «La puerta», de Marcia Morgado. Los autores que aparecen en *Cuentos eróticos de San Valentín* son: Carmina Amorós, Albert Andreu, Javier Azpeitia, Horacio Castellanos Moya, Esther Cross, Carlos Marzal, Elena Medel, Daniel O'Hara, Rafael Reig y Cristina Rivera Garza. Tan solo «Rapsodia metropolitana», de Daniel O'Hara, narra la relación entre dos personas del mismo sexo. Por su parte, *Feliz cumpleaños... erótico* reúne narraciones de Elena Medel, Eduardo Mendicutti, Carlos Marzal, Albert Andreu, Brenda Lozano, Antonio Orejudo, Rafael Reig, Abilio Estévez, Sergio Olguín, Clara Navales y Juan Bonilla.

¹¹⁴ A pesar de que la editorial no aporta ningún dato sobre la posible identidad del autor, Luis García Berlanga (Muñoz Puelles, 1995: 18) apunta a Henry Spencer Ashbee, quien, según el director de cine, utilizaba el pseudónimo de Pisanus Fraxi.

¹¹⁵ Alexandrian (1990: 238, 247) también sostiene esta hipótesis, aunque su versión consiste en que el autor Hugues Rebell firmaba bajo el pseudónimo de Jean de Villiot.

la lujuria (1863-1866), [...] es la autobiografía auténtica de alguien que consiguió mantener hasta nuestros días su anonimato o si es producto de la febril imaginación de algún escritor o algún personaje conocido en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo diecinueve», Alexandrian (1990: 223) no duda en señalar a William S. Potter, «quien se hizo ayudar por diversos autores para acabarla». En relación con *Cruel Zelanda* (1980), Luis García Berlanga (Muñoz Puelles, 1995: 18) adjudica con seguridad su autoría a Jacques Serguine, escritor y ensayista francés. Hasta ahí los casos más o menos dudosos. De lo que no cabe duda es de que *Grushenka* (1978), *Señorita Tacones Altos* (1979),¹¹⁶ *Confesión sexual de un anónimo ruso* (1991), *Bella de candor y otros relatos chinos* (1997)¹¹⁷ y *Autobiografía de una pulga* (1999) siguen constituyendo un enigma para los estudiosos, más si consideramos que todas ellas fueron muy bien recibidas en su momento y son consideradas clásicos del género.

La colección «La sonrisa vertical» también contribuyó a que algunos autores desvelaran su identidad, según comentaba García Berlanga:

Desde que se inició la colección de «La Sonrisa Vertical», algunos autores han empezado a divulgar sus verdaderos nombres, y estamos orgullosos de haber sido los primeros en darlos a conocer a nuestros lectores. [...] Es curiosa, ¿no?, esa búsqueda del anonimato, esa lucha ambigua que se plantea siempre a la hora de publicar un libro erótico, entre el deseo de permanecer en la memoria de la gente y al mismo tiempo evitar la publicidad sexual. (Muñoz Puelles, 1995: 18)

Cabe destacar el caso de André Pieyre de Mandiargues quien publicó en su país *El inglés descrito en un castillo cerrado* en 1955 bajo el pseudónimo de Pierre Morion, pero reconoció su autoría a tiempo de que se pudiera revelar en la primera edición española (1979). Otro caso en el que también se pudo dar nombre al manuscrito fue *Irene*, publicada en España en el año 1979 bajo el pseudónimo de Albert de Routisie; en el epítafio, Jean-Jacques Pauvert apuntaba que el autor era perfectamente reconocible, aunque no quería salir del anonimato. Diez años después, la colección volvía a editar el texto —esta vez con el título de *El coño de Irene*—, ampliado con dos relatos —«El instante» y «Las aventuras de Don Juan Lapolla Tiesa»— y con el verdadero nombre del creador: Louis Aragon. En cuanto a *La imagen* (1977), firmada en España por Jean de Berg, Berlanga atribuía su autoría

¹¹⁶ Resulta interesante la diégesis de esta novela; aparecida por primera vez en París, en 1931, *Señorita Tacones Altos* narra la historia de un joven hermafrodita, nacido en una familia inglesa de clase alta: «A instancias de su hermanastra, el narrador cuenta cómo él, Dennis Evelyn Beryl, se convirtió en Denise, la “Señorita Tacones Altos” del título» (Tusquets Editores).

¹¹⁷ *Bella de candor y otros relatos chinos* es una de las dos novelas eróticas chinas que se integran en la colección y que corroboran el afán de la editorial por dar a conocer otras culturas y/o formas de erotismo. Los tres relatos que integran la obra alcanzaron una gran popularidad en China, como confirma su habitual mención en las listas de libros proscritos por obscenidad.

a «Robbe-Grillet» (Muñoz Puelles, 1995: 18). Nueve años más tarde aparecía *Ceremonia de mujeres* bajo el mismo seudónimo, aunque datos posteriores confirman que no se trataba de Alain Robbe-Grillet, uno de los creadores del *nouveau roman*, sino de su mujer Catherine quien, como señala Nelly Kaprielian (2002), publicaba bajo el pseudónimo de Jean de Berg o Jeanne de Berg.¹¹⁸

Según Sanz Torrado (2011: 13), una de las novelas eróticas austriacas más célebres, junto a *Memorias de una cantante alemana*, se publicó a principios del siglo XX bajo el título de *Joséphine Mutzenbacher*. En ella, Félix Salten, «que, curiosamente es el autor del clásico infantil *Bambi*, compila las memorias de una vieja prostituta con inclinaciones pedófilas». En España apareció como *Historia de una prostituta vienesa* (1991) y firmada por Josefina Mutzenbacher. En la página web de la editorial no se apunta que pudiera tratarse de un pseudónimo.¹¹⁹ Otro caso curioso es el de la novela china *La alfombra de los gozos y los rezos*. A pesar de aparecer bajo pseudónimo —como la mayoría de novelas chinas de la época—, siempre se supo que su autor no era otro que el polémico ensayista, cuentista, novelista, poeta y dramaturgo Li Yu.¹²⁰ En relación con *Memorias de una princesa rusa* (1993), Tusquets alegaba que se trataba de un manuscrito anónimo hallado en los archivos privados del palacio de invierno de San Petersburgo; cuando cayó en manos de Kalumba Pasha llevaba años en el olvido y él se encargó de otorgar al texto su dimensión literaria. Por supuesto, Kalumba Pasha no es un nombre real —se cree que tal vez pudiera ser un aristócrata ruso—, ni ciertamente tenemos datos para pensar que el hallazgo del legajo no sea una ficción literaria.

Tanto *A los pies de Omphalos* (1978), como *La pequeña María* (1979), *Beaulieu* (1983), *Duende nocturno* (1983) y *Memorias de un librero pornógrafo* (1991), firmados respectivamente por Henry Raynal, Sylvain Saulnier, S. G. Clo'zen, Arnaud Delacomté y Armand Coppens,

¹¹⁸ La novela —prologada por Pauline Réage, quien dudaba que estuviera escrita por un hombre porque, a su parecer, se mostraba «demasiado partidario de las mujeres» (Tusquets Editores)— narra una historia de amor entre dos mujeres. La página web de la editorial estimaba que detrás de ese pseudónimo se ocultaba «una de las grandes figuras de la literatura francesa moderna». No era él, Alain, sino su mujer Catherine. José María Fernández Cardo (2013: 191) señala: «Catherine avait écrit deux livres sous pseudonyme: *L'image*, signé Jean de Berg, et *Cérémonies des femmes*, aux éditions Grasset, sous la signature cette fois-ci de Jeanne de Berg. Elle est passée sans aucune entrave du masculin au féminin, en reprenant le prénom de Jean, présent à plusieurs reprises dans l'œuvre de Robbe-Grillet (*Un régicide*, *Le voyeur* ou le film *L'homme qui ment*), et une combinaison de lettres pour son nom d'auteur qui contient l'essentiel des graphèmes du nom du "grand écrivain" (BE de Robbe et RG de Grillet)».

¹¹⁹ No solo no se apunta, sino que se la compara con *Memorias de una cantante alemana* para señalar la diferencia de clase social y el origen humilde de la prostituta que, gracias a su oficio, «adquirió modales y conocimientos suficientes como para poder redactar con acierto, ya al final de su vida, este extraordinario testimonio personal, escalofriante por su sinceridad, que entregó a su médico unas semanas antes de someterse a una grave operación». Es decir, el relato se acepta como veraz autobiografía.

¹²⁰ Tal vez por un error esta novela no aparecía en la página web de la editorial, pese a haberse editado en dos ocasiones (1992 y 2001), según datos de la Biblioteca Nacional de España.

están rodeados de un halo de misterio, ya que la editorial no ha podido descubrir nada sobre su autoría. Se sospecha que tras esos apócrifos podrían ocultarse literatos o personalidades célebres deseosas de preservar su identidad, como en el caso del conocido historiador y lingüista Jacques Cellard, autor y editor de novelas eróticas —algunas bajo un sobrenombre y otras anónimas—, y que no reveló su autoría hasta 1982; en «La sonrisa vertical» se publicó *Diario poco decente de una jovencita* (2006). Las suscritas por Pauline Réage —*Historia de O* (1983) y *Retorno a Roissy* (1986)— y El Djanina —*Querido Sbera-Zaire* (1996)— ocultan, como ya dijimos, a dos mujeres: Anne Desclos y Janine Teisson.

En relación a los autores con más de una obra en el catálogo de narrativa erótica, destacan a primera vista dos de los nombres más célebres: Georges Bataille y el Marqués de Sade. La editorial apostó desde el inicio por la obra de Bataille, primer filósofo que se dedicó al estudio del erotismo, cuestión que quedaba desterrada de los estudios filosóficos o era considerada en sentido peyorativo —se teorizaba acerca del amor, como Senancour, o de la sexualidad, como Freud (Alexandrian, 1990: 352)—. Las cuatro obras que entraron a formar parte del infierno de Tusquets son: *Historia del ojo* (1978), *Mi madre* (1980), *Madame Edvarda seguido de El muerto* (1981) y *El azul del cielo* (1985). En lo que atañe al Marqués de Sade —cuyos escritos, junto a los de Hegel, Freud, Marx y Nietzsche, influyeron en la obra de Georges Bataille—, hizo falta más de una década para que se empezara a publicar su obra —pese a ser, como comentáramos, uno de los autores favoritos del director de la colección—. La obra de Sade, claramente transgresora, casi revolucionaria a juicio de Berlanga (Muñoz Puelles, 1995: 28), expresa utopías sociales y audaces teorías sobre la libertad humana, a la vez que refleja el terror sexual —sus personajes piensan que el placer es dolor y algunos desean sufrir gozando, por lo que se hacen maltratar durante el acto sexual—. Para Alexandrian (1990: 175), tal vez la obra más significativa sea *Juliette o Las prosperidades del vicio* (2009) que, curiosamente, fue la última que vio la luz en nuestro país. Anteriormente habían aparecido *La filosofía en el tocador* (1988), *Las 120 jornadas de Sodoma* (1991) y *Justine o Los infortunios de la virtud* (1994). Otro autor con cuatro publicaciones fue Frank Harris, aunque se trata de su extensa autobiografía —*Mi vida y mis amores I* (1981), *Mi vida y mis amores II* (1982), *Mi vida y mis amores III* (1982) y *Mi vida y mis amores IV* (1983)—, publicada de manera continuada durante los primeros años de la colección. Un caso similar lo constituye la anónima *Mi vida secreta*, publicada en dos volúmenes en 1978 y reeditada en 2006.

También cabe destacar al valenciano Vicente Muñoz Puelles, con tres obras en el catálogo —*Amor burgués* (1982), finalista en la segunda edición del Premio La sonrisa

vertical; *Anacaona* (1981), ganadora por unanimidad en la convocatoria del año siguiente y *La curvatura del empeine* (1996)—. Asimismo, merecen mención dos mujeres que han insistido en la escritura erótica: Emmanuelle Arsan y Alina Reyes. La primera ha publicado en la editorial *Emmanuelle* (1985), *Emmanuelle 1. La lección del hombre* (2013) y *Emmanuelle 2. La antivirgen* (2013);¹²¹ mientras que de Reyes han aparecido *Satisfacción* (2003), *La séptima noche* (2005) y *El cuaderno de Rosa* (2007). Otros autores con más de una obra en el catálogo de la colección son Jean de Berg, Pierre Louÿs, Josep Lluís Seguí, Louis Aragon, Leopoldo Azancot, Pauline Réage, Anne Cumming, José María Álvarez, Mayra Montero, Dante Bertini, Marco Vassi, Antonio Altarriba, Pierre Klossowski y Francesca Mazzucato.¹²²

2.3. Nacimiento y evolución del galardón

Shirley Mangini (1987: 231) señala que los premios literarios tuvieron un papel fundamental durante los años setenta en la promoción de autores de escritura creativa, aunque constata que esto propició una exagerada comercialización; según apuntaba Isaac Montero (*apud* González-Ariza, 2004: 17) «se han vendido novelas con idéntica técnica a la empleada en la venta de coñacs, detergentes, sujetadores *balconet* y otros bienes perecederos».¹²³ La creación del Premio La sonrisa vertical atendía al objetivo propuesto por Beatriz de Moura de

¹²¹ La novela *Emmanuelle* apareció en Francia en 1960. Debió su éxito al hecho de ser una obra amena que representaba el antídoto de *Historia de O*. En 1969 apareció el personaje por primera vez en el cine, aunque no fue hasta la película francesa de Just Jaeckin (1974) cuando se dio a conocer internacionalmente el personaje y se filmaron un sinnúmero de sagas. Resulta interesante que la editorial, pese a publicar relativamente pronto la primera entrega (que se editó en tres ocasiones y puede encontrarse también en la colección «Fábula»), esperara casi treinta años antes de seguir con las aventuras de Emmanuelle.

¹²² *La imagen* (1977) y *Ceremonia de mujeres* (1986), de Jean de Berg; *Las tres hijas de su madre* (1978), *Diálogos de cortesanas seguido de Manual de urbanidad para jovencitas* (1979), de Pierre Louÿs; *Diari de bordell* (1979) y *La amante fea* (1993), de Josep Lluís Seguí; *Irene* (1979) y *El coño de Irene* (1989), de Louis Aragon; *Los amores prohibidos* (1980) y *Tribulaciones eróticas e iniciación carnal de Salomón, el Magnífico* (1992), de Leopoldo Azancot; *Historia de O* (1983) y *Retorno a Roissy* (1986), de Pauline Réage; *El hábito del amor* (1987) y *En busca del amor* (1992), de Anne Cumming; *La caza del zorro* (1990) y *La esclava instruida* (1992), de José María Álvarez; *Las comedias eróticas* (1990) y *La solución salina* (1996), de Marco Vassi; *La última noche que pasé contigo* (1991) y *Púrpura profundo* (2000), de Mayra Montero; *El hombre de sus sueños* (1993) y *Salvajes mimosas* (1994), de Dante Bertini; *Cuerpos entretreídos* (1996) y *Maravilla en el país de las Alicia*s (2010), de Antonio Altarriba; *Roberte, esta noche* (1997) y *La revocación del Edicto de Nantes* (1998), de Pierre Klossowski, así como *Hot Line* (1997) y *Relaciones escandalosamente puras* (2000), de Francesca Mazzucato.

¹²³ Por su parte, Amell (1985: 197) aporta la cifra de que se concedieron un total de 783 premios literarios, de los cuales 221 correspondían al género narrativo. Dichos galardones lograron que el número de lectores aumentase, así como las oportunidades de descubrir a nuevos narradores, además del beneficio que produjeron en la actividad editorial; los casos más significativos que cita Amell (1985: 194) son los de Miguel Delibes, que se inició con su obra *La sombra del ciprés es alargada* (Premio Nadal 1947) o Juan Marsé, ganador del Premio Sésamo de Cuentos, quien se dio a conocer con la novela finalista del Premio Biblioteca Breve (*Encerrados con un solo juguete*, 1960) y consolidó su éxito con *Últimas tardes con Teresa* (Premio Biblioteca Breve 1965).

publicar y difundir la narrativa de autores noveles españoles e hispanoamericanos. Como sugiere López Martínez (2006: 40), el impacto social y propagandístico del galardón homónimo de la colección debería haber resultado un acicate creativo para nuevos fabuladores; Berlanga sospechaba que tras cuarenta años de prohibición verían la luz textos inéditos escritos en la clandestinidad, pero la realidad resultó muy distinta, como reconocería la editora (2000: 148): «La intención primera que nos impulsó a crearlo [el premio] fracasó rotundamente. En la primera convocatoria (1977-78) se presentaron más de ciento cincuenta manuscritos y ninguno —digo bien: ninguno— provenía de ese hermoso mundo que creíamos poder descubrir y revelar». Prosigue la editora afirmando que muchos de los manuscritos se habían escrito de manera apresurada para llegar a la fecha límite de entrega y parecían obviar que se dirigían a un jurado literario o que el premio se enmarcaba en la narrativa erótica: «Como si sus participantes fueran o bien vírgenes de toda actividad sexual, aunque solo fuera reproductiva o higiénica, o bien víctimas de una insalvable autocensura, de una aterradora inhibición, por otra parte visiblemente inconsciente. Esta comprobación nos sumió a todos los miembros del jurado en un gran desconcierto y, durante los primeros años, nos hicieron temer por la continuidad del premio» (*ibíd.*).

Si bien a los miembros del jurado les costó encontrar textos solventes y que no presentaran un discurso delirante, comprendieron que tras tantos años de represión social, de encubrimiento de las apetencias más íntimas y de condena a practicar el sexo sin fines reproductivos —o vivir con el sentimiento de culpa por contravenir las normas— no podían exigir más, al menos entre los que procedieran de España. Incluso los miembros del jurado reconocieron su incapacidad para escribir un relato erótico sobre el que tan bien sabían teorizar:

Algún incauto habría podido interpretar como fantasías eróticas toda aquella parafernalia de frases, expresiones groseras y metáforas desaforadas, que en verdad no servía sino para eludir enfrentarse con el acto sexual en sí, aun el más convencional. Pero de hecho, lo que leíamos era el retrato —parcial, por supuesto, pero muy locuaz— de unas personas intoxicadas por una profunda, casi enfermiza, inhibición. A quien no puede ni nombrar lo más elemental del acto sexual, lo más natural de la especie humana a la que pertenecemos y a la cual nos reproducimos, no se le puede exigir que exprese aquello que precisamente nos diferencia de los animales, aquello que moviliza nuestra vida interior: el erotismo, o sea, según Bataille, «lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser». (De Moura, 2000: 149)

Pero no se desanimaron y siguieron convocando el galardón en veinticinco ocasiones, confiados en que las nuevas generaciones crecerían en un entorno social diferente y al margen de antiguos lastres y tabúes. El premio consistió en un inicio en una obra diseñada por Francis Closas, aunque después se sustituyó por una escultura de Joaquim Camps. Económicamente, la editorial entregaba al vencedor, en concepto de anticipo sobre derechos de autor, un importe que ha ido variando a lo largo de los años: de 3.000 a 20.000 euros en la última convocatoria.¹²⁴ Por criterio del jurado, se declaró desierto en cuatro ocasiones: la quinta (1983), la décimo sexta (1994), la vigésimo cuarta (2002) y la vigésimo sexta (2004).¹²⁵ La primera galardonada fue una mujer, Susana Constante, con su obra *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1979); el último, José Luis Rodríguez del Corral por *Llámalo deseo* (2003). La convocatoria de 2004 se declaró desierta y la editorial anunció que se tomaba un tiempo para reflexionar sobre su continuidad. Una nota de prensa en *El País* anunciaba, en mayo de ese mismo año, la suspensión del premio, aunque también manifestaba el deseo de Tusquets de continuar con la colección, acogiendo tanto manuscritos en español como títulos traducidos o clásicos del género. Los motivos que alegaba la editorial para dar fin al galardón fueron estos:

La expresión literaria del erotismo ha ido gradualmente asimilándose a la narrativa general y se ha integrado, de un modo natural, en colecciones literarias no acotadas específicamente al género erótico; y la mayoría de las obras premiadas en «La Sonrisa Vertical» han recibido, salvo en contadas ocasiones, escasa atención por parte de la crítica, atención que actualmente ésta les dedicaría de haber sido publicadas en colecciones no especializadas. (Tusquets Editores)

En esta misma línea abunda Ana Rossetti (López-Vega, 2004: s/p), quien considera que este tipo de literatura tenía una mayor repercusión social en el pasado. Los motivos de tal decadencia pasan por su inclusión en cualquier novela y porque «el erotismo ya no tiene las mismas connotaciones de tabú, de clandestinidad, de elite, de prohibición». Por su parte, Andreu Martín, autor de *Espera, ponte así* (Premio La sonrisa vertical en 2001), opina que:

la influencia, en nuestra sociedad, de actitudes autoritarias, intransigentes, intolerantes y pacatas hace que comprendamos que no soplan buenos tiempos para la libertad, la desinhibición y la sinceridad, que son elementos puntales del género erótico. Lo malo es comprobar que esto no es sólo una actitud de nuestros gobernantes sino que se contagia e impregna también a los ciudadanos supuestamente cultos. Y es una lástima porque culto al eros existe pero, por lo

¹²⁴ Para consultar las bases reguladoras del premio véase anexo V.

¹²⁵ Para consultar los ganadores y finalistas del Premio La sonrisa vertical véase anexo VI.

visto, la sociedad apuesta porque exista subterráneo, reprimido, y eso es sinónimo de morboso. (López-Vega, 2004: s/p)

De este modo, un premio que se inició con el propósito de impulsar y promover nuevas voces dejó de tener sentido en el siglo XXI aunque, como hemos visto, las opiniones sobre sus motivos son muy diversas. Tal vez porque, como indica Martín, la sociedad vuelve a recelar de un género proscrito durante tantos años de represión, o bien por la inclusión del erotismo en obras que en principio no se presentan como eróticas en un sentido estricto.¹²⁶ Luis Antonio de Villena (López-Vega, 2004: s/p) confesaba que el mismo año que ganó el Premio La sonrisa vertical con *El mal mundo* publicó *Madrid ha muerto* en una colección convencional; a su juicio, la segunda novela estaría más cargada de erotismo que la galardonada.

Desde la creación del premio, en 1977, el jurado fue variando. Lo presidió desde su creación Luis García Berlanga, en calidad de director de la colección, y participaron como miembros desde su inicio Juan Marsé, Ricardo Muñoz Suay, Jaime Gil de Biedma y Beatriz de Moura, en representación de Tusquets. Efectivamente, como comentara la editora, los manuscritos se dirigían a un jurado eminentemente literario. Juan Marsé (Barcelona, 1933) había publicado *Últimas tardes con Teresa* (1966) —ganadora del prestigioso Premio Biblioteca Breve—, *La oscura historia de la prima Montse* (1970), *Si te dicen que caí* (1973) y *La muchacha de las bragas de oro* (Premio Planeta, 1978). En las dos primeras analizaba la sociedad de los setenta a partir de una trama amorosa basada en la desigualdad entre los charnegos y

¹²⁶ A pesar de todo, en el año 2014 se volvieron a reeditar *La Venus de las pieles*, de Leopold von Sacher-Masoch; *La rendición*, de Bentley Toni y *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero. Asimismo, cabe destacar cómo diarios como *El País*, en España, o *Clarín*, en colaboración con *Ñ*, en Argentina, han relanzado y promocionado la colección en estos dos últimos años (2015 y 2016) a partir de ediciones más asequibles. Las obras que proponía *El País* eran: *Nueve semanas y media*, de Elizabeth McNeill; *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad; *Historia de O*, de Pauline Reage; *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti; *Las amistades peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos; *Púrpura profundo*, de Mayra Montero; *Llámalo deseo*, de José Luis Rodríguez del Corral; *La Venus de las pieles*, de Leopold von Sacher-Masoch; *Fanny Hill. Memorias de una cortesana*, de John Cleland; *Diálogos de cortesanas seguido de Manual de urbanidad para jovencitas*, de Pierre Louÿs; *El impudor de la mirada*, de Octavio Lothar; *El año del calipso*, de Abilio Estévez; *Autobiografía de una pulga*, Anónimo; *Memorias de una cantante alemana*, de Wilhelmine Shroeder Devrient y *Maravilla en el país de las Alicia*, de Antonio Altarriba. Por su parte, *Clarín* y *Ñ* han seleccionado: *Memorias de una princesa rusa*, de Katumba Pasha; *Emmanuelle I. La lección del hombre*, de Emmanuelle Arsan; *Las 120 jornadas de Sodoma*, del Marqués de Sade; *Historia del ojo*, de Georges Bataille; *Púrpura profundo*, de Mayra Montero; *Opus Pistorum*, de Henry Miller; *El amante*, de Marguerite Duras; *Autobiografía de una pulga*, Anónimo; *Confesión sexual de un anónimo ruso*, Anónimo; *Diálogos de cortesanas*, de Pierre Louÿs; *Roberte, esta noche*, de Pierre Klossowski; *La novela de la lujuria*, Anónimo; *Las amistades peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos; *Sor Monika*, de E.T.A Hoffmann; *Emmanuelle II. La antívirgen*, de Emmanuelle Arsan; *Memorias de una cantante alemana*, de Wilhelmine Shroeder Devrient; *Fanny Hill*, de John Cleland; *Historia de O*, de Pauline Reage; *Gamiani*, de Alfred de Musset y *La filosofía en el tocador*, del Marqués de Sade. No vamos a analizar las dos selecciones, aunque sí que cabe señalar que, a pesar de que en Argentina se apuesta por los clásicos del erotismo, la única obra que podríamos considerar contemporánea es *Púrpura profundo*, de Mayra Montero, la cual, por otra parte, también aparece en la pequeña colección de *El País*. Otro elemento remarcable es la inclusión de *El amante*, de Marguerite Duras, novela que, como ya hemos señalado, se publicó en «Andanzas» y no en «La sonrisa vertical».

la burguesía catalana, y lograba conciliar la «crítica social con una calculada estructura» (Gracia y Ródenas, 2011: 542), mientras que *La muchacha de las bragas de oro* «dice mucho de su peculiar recuperación de la memoria» (Mainer y Juliá, 2000: 121). Jaime Gil de Biedma (Barcelona, 1929-1990) era un autor consagrado; había publicado casi toda su poesía y sus memorias, *Diario del artista seriamente enfermo* (1974). Tanto Marsé como Gil de Biedma pertenecían al círculo íntimo del editor Carlos Barral, al igual que Ricardo Muñoz Suay (Valencia, 1917-1997). Este último, director de la «Serie Cotidiana» —de la colección «Cuadernos Ínfimos»—, productor, técnico y escritor cinematográfico, promotor editorial y coordinador político, compartió con Berlanga los rodajes de *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido, Mister Marshall!* y *El verdugo*. Pese a no haber dirigido ninguna película en solitario, es considerado uno de los grandes en la historia del cine español.¹²⁷

Se incorporó muy pronto al jurado Juan García Hortelano (Madrid, 1928-1992), narrador, poeta y asesor literario. Finalista del Premio Nadal en 1956 con *Barrio de Argüelles* —que no llegó a publicarse—, su narrativa, a juicio de Guelbenzu (2007: s/p), pertenece a la tradición realista, como demuestran *Nuevas amistades* (1959) o *Tormenta de verano* (1961), con las que obtuvo los dos premios literarios más codiciados de la época, el Biblioteca Breve y el Formentor. Intervinieron ocasionalmente el escritor y académico Camilo José Cela, el actor y director Fernando Fernán Gómez,¹²⁸ y el narrador chileno Jorge Edwards.¹²⁹ Ha sido jurado con participación intermitente la actriz Charo López; en 1991 se incorporó Almudena Grandes; en 1993 lo hicieron Terenci Moix y Rafael Conte, así como Eduardo Mendicutti en 1997.

De forma inequívoca podemos afirmar que la novela más editada y traducida es, hasta el día de hoy, *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes. A las veinticinco ediciones en la colección erótica se suman dieciséis en «Fábula» más tres tanto en «Andanzas» como en «Maxi»; López-Vega (2004: s/p) indicaba en el año 2004 que se habían vendido 240.000 ejemplares. La obra se ha publicado en Alemania, Australia, Brasil, Bulgaria, China, Dinamarca, Eslovenia, Eslovaquia, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Italia,

¹²⁷ De hecho, fue miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas desde su creación en 1998 y el Instituto Valenciano de Cinematografía lleva su nombre. Berlanga escribió en su despedida: «No ha habido ningún movimiento en nuestro cine, estético o ideológico, en el que Ricardo no haya participado con su capacidad para organizar congregaciones de adictos» (Riambau, 2007: s/p).

¹²⁸ Fernando Fernán Gómez (Lima, 1921-Madrid, 2007), escritor, actor, guionista, director de cine y de teatro, fue galardonado con multitud de premios por su carrera artística: Premio Nacional de Teatro (1985); Premio Nacional de Cinematografía (1989); Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1995); Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2001). Fue también ganador de seis goyas —en diferentes categorías—.

¹²⁹ Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931), escritor, crítico literario, periodista y diplomático chileno, es miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Ha sido distinguido, entre otros muchos galardones, con el Premio Nacional de Literatura (1994) y el Premio Cervantes (1999).

Japón, Noruega, Polonia, Portugal, Reino Unido, Rumanía, Serbia y Suecia. En el prólogo de la revisión que la autora hizo de *Las edades de Lulú*, quince años más tarde (2004), comentaba la recepción que había tenido en otras culturas

La novela tampoco se leyó de la misma manera en todos los países donde fue publicada. Si en Latinoamérica y en el sur de Europa, por razones obvias, suscitó fenómenos más o menos análogos al español, en otros lugares, sobre todo en los países escandinavos, y en cierta medida también en lugares como Holanda o Alemania, *Las edades de Lulú* y yo misma nos convertimos en un producto sorprendente, casi exótico. Para mí tampoco dejaba de serlo el hecho de que los entrevistadores que me preguntaban si mis conciudadanos me insultaban por la calle o si mi hijo había tenido problemas en el colegio, [...] Entonces les recordaba que la Gran Muralla china no estaba en España y se me quedaban mirando, muy perplejos. (Grandes, 2009: 20)

Según los datos que aportaba la editorial en su página web sobre la vida comercial del premio, le sigue *Deu pometes té el pomer*, del colectivo Ofèlia Dracs, en la edición catalana y castellana, y *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad, aunque esta información no coincide con el número de ediciones que figura en el catálogo. Según este, la novela más vendida tras el éxito de Almudena Grandes es *Ligeros libertinajes sabáticos*, que cuenta con once reimpresiones en «La sonrisa vertical» más una en «Maxi», mientras que la obra de Ofèlia Dracs se ha editado en cuatro ocasiones en castellano y cinco en catalán —una de ellas en la colección «L'ull de vidre»—. Tras la revisión del número de ediciones de las novelas premiadas y finalistas, constatamos la buena acogida y el prestigio del que gozaba el premio, ya que casi todas ellas se reeditaron al menos en un par de ocasiones. También cabe destacar los éxitos de *El vaixell de les vagines voraginoses / El bajel de las vaginas voraginosas* —cuatro ediciones en cada lengua—;¹³⁰ *La esposa del Dr. Thorne* —también cuatro— y *Espera, ponte así, Silencio de Blanca* y *Siete contra Georgia*, que fueron reeditadas en tres ocasiones.

¹³⁰ La primera base del Premio La sonrisa vertical establecía que las obras presentadas a concurso podían estar escritas «en cualquiera de los idiomas del estado español», motivo que propició que Josep Lluís Seguí, el colectivo Ofèlia Dracs, Anna Arumí i Bracons i Josep Bras lo hicieran en catalán. A excepción de *La nina rossa* (1986), de Arumí, tanto *Diari de bordell* como *Deu pometes té el pomer* y *El vaixell de les vagines voraginoses* tienen su traducción española, que reportó, como hemos podido comprobar, un mayor número de ediciones (dos en cada lengua en el caso de *Diari de bordell*).

CAPÍTULO 3. NARRATIVAS HISPÁNICAS PARA UNA SONRISA

En el presente capítulo ofreceremos una panorámica sucinta de las novelas y volúmenes de relatos de autores españoles e hispanoamericanos de la colección. Con tal propósito, proponemos un recorrido cronológico por todas las obras escritas en español y catalán. Al tratarse de un corpus tan amplio, y tan diverso, hemos intentado destacar los elementos más notables de cada una: un resumen de la trama, el punto de vista, el espacio, el tiempo o el lenguaje —si son destacables—, a excepción de los cuentos. Por cuestiones obvias, no hemos resumido todos los relatos cortos, sino tan solo aquellos que presentan actantes afines a nuestra tesis doctoral o los que recogen una temática que puede resultar interesante por el periodo en el que fueron publicados y que, de algún modo, muestran los cambios o la «evolución» del imaginario literario erótico hispánico, aunque no se ofrece un análisis tan detallado como en las novelas. También hemos considerado oportuno brindar una breve bibliografía de todos los autores por pequeña que sea su aportación, pues todos ellos forman «La sonrisa vertical», así como la bibliografía secundaria que se ha ocupado de la creación en cuestión. Con el objetivo de visibilizar la relevancia de la nómina de autores, hemos dividido este análisis cronológico en tres partes o periodos —(1977-1988), (1989-1999) y (2000-2014)—. Esta partición resulta también muy significativa, pues refleja la evolución misma de la colección.

3.1. De Camilo José Cela a Mario Vargas Llosa (1977-1988)¹³¹

Como ya hemos señalado, la colección hispánica «La sonrisa vertical» se inició en 1977 con la breve «crónica o divertimento» (López Martínez, 2006: 46, nota 13) del Premio Nobel Camilo José Cela,¹³² *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*.¹³³ Dividida en tres

¹³¹ En varios análisis hemos insertado algunas citas para ilustrar mejor el texto; debido a la cantidad de creaciones, y para que no resulte reiterativo, hemos omitido el año de publicación de la obra cuando se hace referencia al número de página de la cita.

¹³² Entre las obras del académico de la Real Academia Española, Camilo José de Cela y Trulock (La Coruña, 1916 - Madrid, 2002), podemos destacar *La familia de Pascual Duarte* (1942); *Viaje a la Alcarria* (1948); *La colmena* (1951); *Mazurca para dos muertos* (1983) o *La cruz de San Andrés* (1994). A lo largo de esta tesis también hacemos mención a tres obras tan emblemáticas como *Diccionario secreto I* (1968), *Diccionario secreto II* (1971) y la

partes —«Documentos» (pp. 9-38), «Corona poética» (pp. 39-45) y «Documentos gráficos» (pp. 47-49)—, en la primera se recoge la correspondencia entre Cela y diversas personalidades a propósito del «incidente» (p. 13) del cine de Archidona, en la provincia de Málaga —en el año 1972—, en el que una mujer, tal vez debido a las imágenes excitantes que se proyectaban, asió a su pareja «por la parte más sensible de su físico». Este la dejó «hacer complacido, sin previsión de las consecuencias que habría de tener su regalada conducta» (p. 13). El robusto joven «era tan virgen como López Rodó o, al menos, llevaba mucho tiempo domeñando sus instintos. El caso es que, en arribando al trance de la meneanza, vomitó por aquel caño tal cantidad de su hombría, y con tanta fuerza, que más parecía botella de champán, si no geiser de Islandia» (pp. 13-14). La gran eyaculación sorprendió a los espectadores de las filas vecinas, hecho que propició que los amantes fueran detenidos y conducidos ante las autoridades, donde fue abierto el oportuno sumario por escándalo público. Otra carta, fechada el 3 de marzo de 1972 —la correspondencia se inicia el 1 de febrero del mismo año—, recoge la sentencia de la Audiencia: «debemos condenar y condenamos a los procesados P. B. A. y A. A. M. como autores de un delito ya definido de escándalo público» (p. 25). La segunda parte, «Corona poética», acoge varios poemas firmados con nombres diversos dedicados al prodigioso miembro: «Cipote, cipotillo, cipotazo,/ que al gran Camilo a entusiasmar llegaste,/ pues en catorce versos te quedaste/ “visto para sentencia” de un plumazo» (p. 42). Puesto que una de las cuitas es el tamaño de la «polémica pija» —«Señala Vd. que tan singular pieza, erecta y en estado de descapullez, arroja una longitud de 42 cms. con un diámetro en base de 85 mms. y de 76 mms. en la cúspide. Permítame dudar de la exactitud de tales datos» (p. 36)—, en «Documentos gráficos» se muestra, a partir de un gran desplegable, el tamaño del comentado «cipote».¹³⁴

Dos años más tarde, en 1979, fue galardonada la ficción de Susana Constante,¹³⁵ la cual suponía la primera incursión de la escritora en el género erótico; como explicitó la autora, el proyecto nació casi por casualidad, como un cuento escrito en sus ratos libres durante un momento personal difícil (Lorente, 1978: s/p). En *La educación sentimental de la*

Enciclopedia del erotismo (1976). Entre sus múltiples premios debemos destacar el Premio Nacional de Narrativa (1983), el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1987), el Premio Nobel de Literatura (1989), el Premio Planeta (1994) y el Premio Cervantes (1995).

¹³³ Este original relato inspiró la película homónima de Ramón Fernández, estrenada en 1979.

¹³⁴ La bibliografía que trata sobre la producción del insigne premio Nobel es muy amplia, aunque no hemos hallado ningún artículo que se ocupe de esta obra.

¹³⁵ Como señala la editorial en la solapa, Susana Constante (Buenos Aires, 1944 – Teruel, 1993) se trasladó en 1975 a España. En su país se dedicó casi con exclusividad al teatro, aunque es más conocida su labor de traductora de autores como Michael Ende, Stephen King, Katherine Neville y Masako Togawa. Sus novelas publicadas son *La creciente* (1982) y *El guardián de Ardis* (1989), así como el ensayo *Polvo de dioses. Mitología y erotismo* (1992).

señorita Sonia, la protagonista, una bella joven de veinte años a la que nunca le han faltado los amantes, aprende —durante un viaje en tren y su estancia en una villa de Niza— que el verdadero amor es entrega y que el placer compartido con la otra persona es más importante que la propia autosatisfacción cuando se enamora de Sebastián. La novela se articula en torno a cinco personajes, de los cuales solo aparece nominada desde un inicio Sonia, protagonista indiscutible sobre la que gira toda la trama. Los demás actantes son presentados por la voz narrativa en primer lugar por su sobrenombre o descripción —el Capitán, la condesa, el abate o el hombrecito anodino—, aunque a lo largo del relato se mostrarán no solo como personajes estáticos o decorativos para ambientar la historia e indagar en la personalidad de la actante principal sino que de cada uno se revela un pequeño cambio que propicia su posterior nominación. El amor se configura como el nexo de unión tanto de la protagonista como del Capitán (Alexei), el abate (Sebastián) o el hombre insignificante (Nicolás) —la condesa (Luisa) es la única que no está enamorada de nadie—, aunque la pasión no sea correspondida en ninguno de los casos: Sonia ama a Sebastián, este a Luisa —ignorante de que se trata de su propia madre—, Alexei a la condesa y Nicolás a la protagonista. Existe una clara dicotomía entre ese amor idealizado y las prácticas amorosas, pues los personajes sufren por el rechazo de la persona cortejada pero no tienen reparo en mantener relaciones sexuales entre ellos —como en el caso del trío formado por Sonia, Alexei y Nicolás—.

Un tema secundario como el incesto se manifiesta importante para conocer la educación sentimental de la señorita Sonia, ya que la heroína advierte que resulta abominable el amor del abate por su madre y propicia que recapacite sobre sus propias circunstancias, juzgando execrable la relación mantenida con su progenitor: «había un padre diurno y había —sobre todo— un padre nocturno. El padre diurno era aquella figura adorada y lejana que ejercía funciones de dueño absoluto: sancionaba, decidía; el nocturno, en cambio, la visitaba en su cuarto —sigiloso y vacilante—, y su rostro imploraba, parecía a un tiempo pedir y disculparse por pedir» (p. 40). Por otra parte, cabe destacar el hedonismo y la liberalidad de la actante principal desde el inicio de la novela, más tratándose de la primera creación de autoría femenina de la colección, pues Sonia mantiene relaciones sexuales en el tren que la llevará a su destino con dos desconocidos: el Capitán y el hombrecillo insignificante —una vez en Niza también con Sebastián—. Tras realizarle una felación a Alexei —«Y cuando por fin se derramó en su boca la leche tibia y picante, tragó con avidez lo que del otro había sustraído» (p. 25)—, ofrece su sexo a Nicolás mientras el primero duerme: «Podemos decir que sexo y lengua se salieron mutuamente al encuentro

con exquisita sincronización, y él atrapó en su boca el botoncito tembloroso y entregado y empezó a chuparlo cerrando los ojos, hasta que el placer y el deseo se adueñaron de todo» (p. 28). La autora no aporta datos exactos del tiempo en que transcurre la acción, que se emplaza en una idílica villa de Niza, circunstancia que favorece que el relato se desarrolle en una atmosfera evocadora y difusa, casi irreal.¹³⁶

Josep Lluís Seguí ya había publicado sus primeros poemarios e incluso había quedado finalista del Premio Andròmina con su primera novela, *Espai d'un ritual* (1977).¹³⁷ *Diari de bordell* —o *Diario de burdel* en su versión española—, dedicada «a Georges Bataille, frecuentador de bibliotecas y burdeles», es un sentido homenaje al pensador francés ya que, a partir de la relectura de sus textos, Seguí recrea su vida —aunque, como comentara, no se trate de una biografía, sino de una lectura por medio de la escritura (Millas, 1979: s/p)—. En esta novela resulta muy interesante cómo el discurso se centra en los distintos modos desde los que se puede abordar el erotismo: la creación, la contemplación, la lectura o la más práctica y terrenal. Estas diversas miradas favorecen que exista una clara divergencia entre erotismo y sexualidad, entre arte y vida. El relato narra las tribulaciones de un bibliotecario, aspirante a escritor y muy interesado por los textos eróticos clásicos, quien repara en la presencia de una lectora adolescente, asidua de la biblioteca donde trabaja. La joven contempla cada tarde y durante horas el mismo libro —una *Historia ilustrada del erotismo*—, en el que se reproducen escenas sensuales, desde la cultura griega hasta el siglo XVIII; en su vida diaria, el protagonista pasea cada tarde, al salir del trabajo, por el Barrio Chino para contemplar a las prostitutas. Estas escapadas prostibularias acabarán desencadenando que se contagie de gonorrea y, camino del Hospital Clínico para inyectarse penicilina, encuentre por casualidad una banda de música encabezada por la sensual joven. Tras seguir sus pasos se produce la catarsis final en una iglesia: ella se masturba delante de él en un confesionario, mientras el cura oficia la misa. De este modo, la escena final supone una transgresión del discurso religioso tradicional al combinar la escena erótica con la liturgia: «“Orad, hermanos, para que este sacrilegio, mío y nuestro, sea agradable a Dios, Padre todopoderoso”». Ruidosamente se inician los rezos de los asistentes a misa. Con las piernas muy levantadas y bien abiertas, la muchacha sigue presentándose en su plenitud la pequeña vulva, con la rajita un poco entreabierta y jugosa, pero evidentemente virgen. Sus

¹³⁶ Sobre esta novela véanse las valoraciones de Bisabarro (2002: 19, 86, 103, 169-170, 186, 188-189, 198-201, 213-216, 259), Reinstädler (1996: 16) y Sanz Torrado (2012).

¹³⁷ De la obra narrativa de Josep Lluís Seguí (Valencia, 1945) podemos destacar *Una gran dormida* (1981) y *Biografía de J-L* (1983), además de *La amante fea* (1993), finalista, también, del Premio «La sonrisa vertical». Cabe destacar que la página de la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana señala que él es uno de los escritores que forman parte del colectivo Ofèlia Dracs. <<https://goo.gl/Gwy0uh>>. (Consultado el 07/07/2016).

ojos verdes profundos, transparentes, punzantes, me miran con una mirada de espera» (p. 86). Paralelamente a la trama central se relata tanto la historia del siglo XVIII que el protagonista lee —una narración incestuosa—, como sus propios escritos —donde se relaciona la escritura con el erotismo—: «Los mismos rituales, los de la escritura y los del amor. [...] Pasar la página, verter la tinta, quitarle el vestido a la mujer, oír los gemidos propios, el sabor vacío del final, el silencio, la blancura. El mismo artificio, el mismo juego de simulaciones. [...] Reproducir la misma cópula, releer una página» (p. 30).¹³⁸

El escritor, crítico literario y comentarista político Leopoldo Azancot fue el primer escritor de nuestra colección en incorporar en su obra,¹³⁹ *Los amores prohibidos* (1980), a un personaje trans protagónico. Narrada de modo omnisciente, el autor presenta a los dos actantes principales: Miguel, un joven terrorista que huye de la policía, y Esther, una prostituta que decide cobijarlo temporalmente en su piso. Desde el inicio los dos sienten una atracción mutua; ella es una mujer muy atractiva y sensual, cuya descripción se construye de manera progresiva a partir de pequeños detalles en la narración y apreciaciones de la voz narrativa. No será hasta el final del primer capítulo, tras un desafortunado incidente con un improvisado cliente, cuando Miguel descubra, horrorizado, la verdad: «¡Ese miembro flácido, esos testículos, en un cuerpo de mujer más bonito que ningún otro de los que yo haya visto!» (p. 53). A pesar de sentirse engañado, y de la repulsión inicial, el joven continúa con ella unos días. La convivencia entre dos personas tan dispares —un terrorista y una prostituta trans que tiene en su piso una foto enmarcada de Adolfo Suárez— acaba creando entre ellos un vínculo afectivo: «¿Era, acaso, entonces, que la pasión venérea lo dominaba hasta tal punto que desdeñaba dar señal de su existencia [...], o se trataba de ternura, siendo esta el origen del impulso que lo acalabraba?» (p. 147). Miguel acaba cuestionándose sus más íntimos impulsos y sus creencias políticas, y cuando Esther lo descubre vestido de mujer con su ropa, la humillación propicia que decida denunciarle a la policía.

A pesar de la omnisciencia narrativa, el autor no duda en ceder la voz a sus personajes a través de diversos diálogos que expresan sus sentimientos, así como la situación política del país. El relato representa una metáfora positiva de ese cambio social que se estaba produciendo en España, como demuestran las palabras de la protagonista en

¹³⁸ Sobre esta novela no hemos encontrado bibliografía secundaria.

¹³⁹ Leopoldo Azancot (Sevilla, 1935 – Madrid, 2015) fue colaborador habitual en diarios como *ABC* y *El País*. Su obra acoge títulos como *La novia judía* (1977), *Homenaje a Juan Gil-Albert* (1978), *Fátima* (1979), *La noche española* (1981), *El amante increíble* (1982), *El rabino de Praga* (1983), *Jerusalén, una historia de amor* (1987), *Mozart: el amor y la culpa* (1988), *Tribulaciones eróticas e iniciación carnal de Salomón, el Magnífico* (1992), también de la colección, y *El dibbuq* (2001).

una conversación sobre el cambio político: «Yo pienso que siempre se puede cambiar. Y que ese cambio, muchas veces, es para bien. Mira mi caso: por un error de la naturaleza, nací mujer con cuerpo de hombre, lo que me hizo sufrir durante años; pero todo se transformó, afortunadamente, cuando tomé la decisión de asumirme como mujer y someterme a un tratamiento de hormonas» (p. 97). La novela se emplaza en Madrid, no obstante la acción se desarrolla principalmente en el piso de la protagonista.¹⁴⁰ A pesar de que Esther sea un personaje trans y no lésbico, analizaremos esta novela con más detenimiento en la segunda parte de esta tesis.¹⁴¹

Con el título de una canción popular catalana, *Deu pometes té el pomer* (1980) —*Diez manzanitas tiene el manzano* en su versión española—, desgranada antes de cada cuento en forma de paratexto inicial hasta que, finalmente, caen todas las manzanas, Ofèlia Dracs sorprendió al jurado de la segunda edición del Premio La sonrisa vertical cuando descubrieron la verdadera identidad de la «escritora»: Ofèlia Dracs era un pseudónimo bajo el que se agrupaban varios autores relevantes de la literatura catalana.¹⁴² Aunque el volumen se compone de narraciones de temática diversa, la clave del éxito, a juicio de Joaquim Soler —uno de los componentes—, fue que consiguieron una unidad de estilo (Canals, 1979); todos ellos recogen un lenguaje muy popular y cotidiano, inclusive el sexual, que se aleja de enredadas metáforas o sutiles alusiones y se revela de forma clara y natural —«malucs», «cigala», «pipa», «palla», etc.—. Los cuentos, algunos de ellos muy breves, son: «La cadella» (pp. 11-19), «Xop-suei» (pp. 21-44); «Tereseta-que-feia-anar-la-vietnameta» (pp. 45-57); «Els pantalons» (pp. 59-89); «Afrodisiaca senyera» (pp. 91-99); «Una gosseta caniche» (pp. 101-111); «Eros azimuth tres» (pp. 113-125); «L'espantasogres» (pp. 127-137); «Al caire de la tarda» (pp. 139-167) y «Els tres senyals» (pp. 169-187).

Todos acogen un variado elenco de temas: prostitución, adulterio, onanismo, tríos, bestialismo, zoofilia, paidofilia, etc.; también se muestra una gran diversidad de personajes y situaciones que son tratados con mucho sentido del humor. El único relato que presenta en

¹⁴⁰ Sobre esta novela véanse las valoraciones de López Martínez (2006: 92-93, 106, 109, 117, 126, 156, 206, 215) y Martínez Expósito (1998: 76-83).

¹⁴¹ *Los amores prohibidos* se analiza en el capítulo 4, denominado «Primeras representaciones», apartado 4.1, «El universo trans: Leopoldo Azancob».

¹⁴² Según la *Gran Enciclopèdia Catalana*, Ofèlia Dracs fue un «col·lectiu d'escriptors iniciat al començament dels anys setanta i integrat, inicialment, per Miquel DescLOT (Barcelona, 1952), Carles Reig (Lleida, 1947 - Washington D.C., 2001), Pep Albanell (Barcelona, 1945), Jaume Cabré (Barcelona, 1947) i Joaquim Soler (Barcelona, 1940 - Barcelona, 1993). En formaren part, en un moment o altre de la seva trajectòria, Miquel DescLOT, Carles Reig, Pep Albanell, Jaume Cabré, Joaquim Soler, M. Antònia Oliver, Jaume Fuster, J. M. Illa, Joaquim Carbó, Xavier Romeu, Quim Monzó, Joan Rendé, Isidre Grau, Josep Lluís Seguí, Antoni Serra, Joana Escobedo, Margarida Aritzeta i Assumpció Cantalozella. Dedicat a la narrativa de gènere, obtingueren el premi La Sonrisa Vertical amb un recull de contes eròtics i d'humor, *Deu pometes té el pomer* (1980). Concrearen també els gèneres de terror (*Lovecraft, Lovecraft*, 1981), policíac (*Negra i consentida*, 1983), ciència-ficció (*Essa Efa*, 1985), i la literatura de temàtica gastronòmica a *Bocato di cardinali* (1985)».

su diégesis una relación de interés para nuestra investigación, y que desarrollaremos con más detenimiento en la segunda parte, es el protagonizado por el monaguillo de «Eros, azimut tres».¹⁴³ A partir de una epístola dirigida a una tal Engràcia Pallarols, mayordoma de la casa rectoral, el personaje principal exhorta a la remitente a que lo masturbe como lo hace el cura Tomeu —y antes el cura Agripí—: «Doncs allà al celler, el mateix; de tant revinclar-me damunt les síndries i els melons i de tant pensar que m'agradaria que vostè em fes una palla vaig i deixo anar de cop dintre una síndria el suc blanquinós que altres vegades etzibo a la sotana de mossèn Tomeu» (p. 124). Se puede observar la doble moral de la época en la reflexión del niño: «No sé si el que vaig fer està bé o no. Però si vostè em fes la palla com ens les fa mossèn Tomeu, no seria pecat, segurament, oi? Me la voldrà fer un dia?» (p. 125). Cabe destacar también, aunque no presente personajes de sexualidades no normativas, el cuento «Afrodisiaca senyera», en el que un joven mantiene relaciones sexuales un tanto violentas con una mujer, llamada Engràcia, a la que va dirigiendo para que le acaricie diversas partes del cuerpo. Cuando el protagonista llega al orgasmo suena el timbre; son Adela y Engràcia que vienen a hacer una orgía con él y le recriminan que siempre que van él tarda en abrir porque está en el baño. Además, falta la página del medio de la revista *Playboy*. De este modo se revela que, hasta la llegada de las dos amigas, todo ha sido una fantasía sexual mientras el chico se masturbaba mirando imágenes de mujeres. Aunque pueda parecer un motivo sin importancia, como veremos, no es habitual en la colección la presencia de una revista pornográfica.¹⁴⁴

En 1980 se publicó en la colección *Mater amantissima*, de José Jara,¹⁴⁵ también conocido por su faceta de director cinematográfico —más fecunda que la de escritor—, de la cual cabe destacar la película *El transexual* (1977), mezcla de documental y ficción para tratar el tema de la transexualidad. La novela se emplaza temporalmente en el año 1947, en pleno franquismo; desde el inicio, ya incluso en el título, se advierte que esa madre, amada de manera superlativa por su hijo Álvaro, va a ser una presencia constante en toda la obra y, sin duda, la causante, una vez fallecida, del despertar sexual del niño. Narrada a modo de diario, la mirada infantil e inocente del pequeño nos descubre no solo sus temores y su tristeza —«¿Qué va a ser de mí ahora?» (p. 9)—, sino también la sorpresa de observar

¹⁴³ Este análisis se encuentra en el capítulo 6, «Contextos», apartado 6.3. «Una celda propia: Isabel Franco».

¹⁴⁴ Sobre este volumen véanse las valoraciones de Bisbarros (2002: 92-93, 106, 119, 139, 170, 259-260) y Reinstädler (1996: 17-18, 45, 52-54, 76).

¹⁴⁵ José Royo Jara (Albacete, 1940 - Madrid, 2014), también conocido como John O'Hara, fue un director, escritor, escultor y guionista de cine español. De su filmografía, además de *El transexual*, podemos señalar *Las cuatro novias de Augusto Pérez* (1975) o *El oasis de las chicas perdidas* (1980, firmada como John O'Hara). Su carrera literaria se compone de la novela mencionada, *Mater amantissima*, y del ensayo *La protección civil del derecho a la propia imagen* (1987).

desnudo el cuerpo de su progenitora: «de pronto, en una de esas caricias, he descubierto una hendidura y, antes de que otro asunto se impusiera, he sentido mi pipí, habitualmente flácido y sin consistencia, que se endurecía y enderezaba hasta ponerse rígido y encrespado, con un furor insospechado para mí hasta hoy mismo» (p. 24). La mirada ingenua del narrador —como en «Eros, azimut tres»— nos conduce a un mundo totalmente transgresor —aparecen como temas secundarios la necrofilia y la coprofagia—, y volvemos a encontrar, como en narrativas anteriores, el adulterio y el incesto —de Álvaro con su madre y su hermana menor—, así como el relato de los tocamientos de su confesor: «al mismo tiempo que mis pantalones se mojaban y que yo notaba en mi mano unos borbotones de su líquido, que salía hirviendo y que me estaban poniendo perdido, el padre espiritual ha empezado a gritar fuera de sí. Estaba como loco de tanto gusto» (p. 90). También resulta relevante señalar la transgresión religiosa —aunque no solo— que se produce cuando el protagonista introduce una estatua de la virgen María por el ano de su madre: «Inmediatamente he colocado la cabeza de la imagen sobre la rajita hedionda del cadáver de mamá apretándola con todas mis fuerzas y esperando ver salir el busto por detrás ya que no lo había conseguido con mis dedos» (p. 26). Pero la primera relación sexual la tiene con Águeda, la criada, cuando ella le visita en su habitación para consolarlo por la pérdida y se viste con la ropa que Álvaro había guardado de su madre. Del llanto silencioso pasan a las caricias, hasta que ella lo pone encima y, antes de que el niño eyacule, se introduce su pene y alcanzan juntos el orgasmo.¹⁴⁶ La diégesis dura tan solo unos días, los suficientes para que, finalmente, Álvaro sustituya la atracción sexual hacia su progenitora por la de su amiga Adela, una chica de su edad con la que darán comienzo sus primeros escauceos amorosos —castos y pudorosos, esta vez sí—.¹⁴⁷

Entre 1981 y 1982 se publicaron *La bestia rosa* (1981), de Francisco Umbral, *Anacaona* (1981) y *Amor burgués* (1982), ambas de Vicente Muñoz Puelles. A pesar de que esta última quedó finalista en la segunda edición del premio (1980), al resultar galardonada en la tercera *Anacaona*, la editorial decidió darle preferencia, motivo que propició que *Amor burgués* no apareciera hasta 1982. Las tres creaciones tienen en común la reflexión sobre el

¹⁴⁶ Salvando todas las distancias, esta escena sexual entre un niño y una mujer madura que lleva la iniciativa recuerda mucho a la primera vez que copulan Lucrecia y Fonchito, en *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa, aunque difieren en la voz narrativa. Si en este caso es el joven el que explica su experiencia sexual, en la obra de Vargas Llosa es Lucrecia la que narra cómo acomoda y guía al pequeño hasta que alcanza el orgasmo. Por otra parte, la descripción que proporciona José Jara de la cópula es muy minuciosa y explícita (pp. 131-136), mientras que el escritor peruano lo resuelve en poco más de una página (pp. 144-145).

¹⁴⁷ Sobre esta ficción véanse las valoraciones de López Martínez (2006: 103, 117, 143, 163, 168, 171, 206). Por otra parte, aunque Luis Deltell Escolar (2011) se ocupa más de la producción cinematográfica que narrativa de José Jara, también realiza una breve referencia a *Mater amantissima*.

erotismo, así como una primacía de estas cavilaciones por encima de la trama, entrelazada con varias historias secundarias.

La bestia rosa, de Francisco Umbral,¹⁴⁸ es considerada por Jean-Pierre Castellani (*apud* Martínez Rico, 2002: 240) como un diario íntimo con la simple indicación del día de la semana, aunque en realidad se trata, según el investigador, de una sucesión de artículos, como en el caso de *Los ángeles custodios* (1978) y *Diario de un escritor burgués* (1979). Miguel García Posada (Martínez Rico, 2002: 62), en el prólogo de *Mortal y rosa* (1975), engloba esta creación de Umbral dentro de las narrativas de «memoria erótica» del autor, junto a textos como *Los amores diurnos* (1979), *La belleza convulsa* (1986) y *Memorias eróticas* (1992). También cabe destacar que Pedro López Martínez (2006: 46, nota 13), en su análisis sobre «La sonrisa vertical», elude este volumen porque, argumenta, se trataría de «secuencias hiladas artificialmente, sin el armazón que a nuestro juicio requiere una trama novelesca sólida». A modo de diario íntimo y de modo autoficcional, *La bestia rosa* recoge las reflexiones de un hombre mayor y culto y su relación con una hermosa joven, casi una niña, llamada Rimbaud. La «bestia rosa», según la voz narrativa, «no es la mujer ni es el hombre, sino que somos los dos reunidos en la cópula, el monstruo de dos espaldas» (p. 101). El relato se emplaza espacialmente en Madrid y, aunque no se aportan datos que puedan situarlo cronológicamente, dura cinco meses: de enero a junio —solo aparecen reseñados los meses y el día de la semana, no así el año—. Entre sus evocaciones tienen entrada cavilaciones sobre su miembro viril —«El conflicto estaría en que la mujer/amante quiere mi órgano sexual para estos fines místicos y la mujer/esposa lo quiere para rodar la harina de las empanadillas, que es lo que ha usado toda la vida para que las empanadillas le queden coruscantes» (pp. 17-18)—, y cómo las mujeres se lo van pasando unas a otras de casa en casa, porque «se había puesto de moda entre la gente bien un poco libertina» (p. 50). También reflexiona sobre los fetiches de las mujeres, su amor por Rimbaud, su semen, o sobre si las Amazonas tienen orgasmos a caballo, entre otros temas. La joven es descrita como «efeboandrógina, efeboacrática, efeboanarco» (p. 29) y «desbiana»,¹⁴⁹ y su belleza es tal

¹⁴⁸ La carrera literaria de Francisco Alejandro Pérez Martínez, más conocido como Francisco Umbral (Madrid, 1932 – Madrid, 2007), ha sido reconocida con galardones como el Príncipe de Asturias de las Letras (1996), el Premio Nacional de las Letras Españolas por el conjunto de su obra (1997), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1997), el Premio Cervantes (2000) y el Premio de periodismo Mesonero Romanos (2003). Entre su obra encontramos títulos como *Travesía de Madrid* (1966), *El Giocondo* (1970), *Las Ninfas* (1975, Premio Nadal), *Mortal y rosa* (1975), *La noche que llegué al Café Gijón* (1977), *Diccionario cheli* (1983), *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985, finalista Premio Planeta), *La belleza convulsa* (1986), *Leyenda del César visionario* (1991, Premio de la Crítica), *Las señoritas de Aviñón* (1995) o *Carta a mi mujer* (2008), entre otros muchos.

¹⁴⁹ Como valoramos en el capítulo 4, apartado 4.2. «El homoerotismo femenino: Vicente Muñoz Puelles y Paco Umbral», aunque Rimbaud no se pueda considerar en realidad «desbiana» resulta muy interesante el análisis de esta obra porque es la primera vez que aparece el término en «La sonrisa vertical».

que muchos hombres se sienten atraídos por ella, incluso «el homosexual que la sueña chico» (p. 175), «el marica argentino» (p. 176) o el «marica de horquilla» (p. 192). Finalmente, en la última entrada del diario, fechada un «Martes, 23», el narrador explica cómo «Niña/Rimbaud se ha ido» tras una emigración, en pos de los pájaros, dejándole entre los dedos un tenue «olor de matriz acostumbrada. Este olor/sabor es la nicotina de la mujer. La dulce nicotina de su coño» (p. 195).¹⁵⁰

Por su parte, *Anacaona*, de Vicente Muñoz Puelles,¹⁵¹ se revela como una compleja novela donde un matemático escribe por las noches relatos eróticos inspirado o estimulado por el amor que desde los once años siente por un grabado en el que se representa a Anacaona, «bondadosa cacique de los indios de Juaraná, en La Española» (p. 14). A partir del cambio de grafía —hay pasajes en cursiva y otros en redonda— se intercala la vida del matemático y la relación con su novia Vera con sus progresos en la escritura, sus sueños —algunos con Anacaona— e historias varias emplazadas en épocas diferentes —como la de Gotama y Kali, la de Judith de Betulia, la de Tiresias el Tebano, la de Cleopatra Séptima, o la de Balkis, reina de Saba y de Sabí, entre otras—. Resulta interesante las diversas focalizaciones de los relatos, unos narrados desde un punto de vista omnisciente, otros de modo autodiegético; uno de ellos, autodiegético y con voz femenina, lo protagoniza una mujer que escribe a su hermano —posteriormente se desvela que este ha fallecido ahogado— y, a partir de la analepsis —muchas veces de modo epistolar—, rememora su amor por él, algo más que fraternal: «Me alagaba que te hubieras fijado en mí, me irritaba que hubieses abusado de mi ignorancia y me aterraban el resquebrajamiento del tabú ancestral y el recuerdo de mi involuntaria entrega. Como te quería, me negaba a creer en tu perversión» (p. 26). Es precisamente este personaje quien mantiene una tímida —y algo confusa— relación con otra mujer, como analizaremos en la segunda parte de esta tesis.¹⁵²

Volvemos a encontrar el tema del incesto cuando otro personaje femenino intenta seducir a su padre poniéndose un camisón corto de blondas negras de su madre: «—Solo los hombres tienen nuez—. Era dura y redondeada, con pelos cortos en la parte superior. Me hallaba acariciándola —creo que a papá le divertía— cuando entró mamá. Sonrió, pero

¹⁵⁰ Sobre esta obra véanse las aportaciones de Blanco (2012), Díez Fernández (2010) y Manso (2009).

¹⁵¹ Vicente Muñoz Puelles (Valencia, 1948), finalista de la segunda edición de «La sonrisa vertical» con *Amor burgués* y ganador de la tercera con su novela *Anacaona*, es un prolífico autor, ganador de varios certámenes literarios como el Azorín, el premio Alfons el Magnànim de narrativa, así como tres veces el premio Ciudad de Valencia (1984, 1987 y 2001) y otras tres el Premio de la Crítica de la Comunidad Valenciana (1982, 1986 y 1996). También ha sido galardonado en distintas ocasiones por su narrativa infantil y juvenil. Entre sus obras podemos destacar títulos como: *Campos de Marte* (1985), *Tierra de humo* (1992), *La ciudad en llamas* (1993), *Poesía erótica* (1996), *La curvatura del empeine* (1996), *Éxtasis* (1996), *Fetichismo* (1997) o *Canción para otra Navidad* (2012), entre otras muchas. También ha editado numerosos volúmenes y adaptado algunos de los clásicos hispánicos.

¹⁵² Esta primera relación lésbica la analizaremos en el capítulo 4, apartado 4.2. «El homoerotismo femenino: Vicente Muñoz Puelles y Francisco Umbral».

parecía asustada. —No es una prenda para niñas— dijo» (p. 28). Asimismo, cabe destacar que se produce una contraposición entre ese tiempo «presente» que vive el matemático escritor —emplazado en vida del dictador (p. 15) a pesar de no dar detalles sobre él— y el tiempo ancestral al que transportan las demás historias. El lenguaje en *Anacaona* se presenta muy cuidado, repleto de metáforas y elaboradas descripciones incluso cuando se trata de léxico sexual: «Empiezo a henchirme, estallo y vierto en la tibia y húmeda penumbra lujuriosa. Besos sinuosos de mis venas contra las venas de Vera» (p. 197).¹⁵³

La otra obra de Muñoz Puelles, *Amor burgués*, se desarrolla a caballo entre Grecia y Valencia y se centra en la historia de R., hijo único de una familia acomodada, nacido en 1948 y con una intensa afición por los animales desde pequeño. Durante un viaje, el protagonista tiene ocasión de reencontrarse con Inés, amiga de la infancia que había estado enamorada de él y cuyas intenciones, tras el reencuentro, consisten en iniciar una relación, aunque el escaso contacto de R. con chicas de su edad, su inexperiencia y su atracción por los animales causan que esta resulte fallida: «“Se introduce el pene en la vagina”, se leía en los libros, pero ¿cómo? ¿Qué grado de erección era suficiente? Debía ser guiado con la mano, pero ¿cuándo? Antes había tenido una media erección; le había asustado la idea de coger su propio miembro y hundirlo en Inés y la había perdido. [...] Tanto tiempo sin conocer otro cuerpo, ¿no le habría aislado definitivamente?» (pp. 80-81).

R. rememora sus años de infancia, marcada por la soledad —los niños de su edad le ven diferente y tiene poco contacto con chicas—, por numerosas lecturas y por sus primeras experiencias sexuales —onanistas— frente a un espejo vestido a modo de rajá. A pesar de que el relato se presenta desde un punto de vista omnisciente, hay pasajes donde el autor cede la voz a los personajes y estos se expresan en primera persona, sobre todo cuando se trata de sueños o analepsis, marcadas con una grafía distinta a lo largo de los cinco capítulos de la novela. Los temas secundarios abordados son la impotencia sexual, el onanismo y la zoofilia. Resulta muy sugerente cómo empieza la novela *in media res*, con letra en cursiva, narrando una fantasía sexual donde el hombre sueña que es un caballo copulando con una mujer: «Imaginó que era un caballo y que, abandonando su funda, la verga se le empinaba hasta ponerse totalmente erecta y le golpeaba el vientre con la intermitencia de los latidos, y que ella se arremangaba la falda y con dedos tentaculares se colocaba el negro pene como un obús entre los muslos» (p. 9).¹⁵⁴ Cabe señalar que la

¹⁵³ Sobre esta novela véanse las aportaciones de Bisabarro (2002: 103-104, 261-262), López Martínez (2006: 87-88, 94, 104, 117, 132, 161, 163, 209-210) y Reinstädler (1996: 18, 59, 61-62, 70, 72, 77-78, 131, 134-136, 140-141, 147-148, 177, 205).

¹⁵⁴ Sobre esta ficción véanse las aportaciones de López Martínez (2006: 87, 89, 92-94, 107-108, 111, 117, 163, 206-207, 209).

zoofilia ya se había tratado en «Una gosseta caniche» (pp. 101-111), en *Deu pometes té el pomer*, de Ofèlia Dracs.¹⁵⁵ El sexo con animales vuelve a aparecer en la siguiente ficción, *Fritzcollage*, también en *El matarife* (1985), de Rafael Arjona, en *El vaixell de les Vagines Voraginoses* (1987), de Josep Bras y en *La caza del zorro* (1990),¹⁵⁶ de José María Álvarez, aunque no se volverá a tratar hasta que José María Valtueña lo incorpore como tema principal en la novela que cierra la colección: *Mira lo que tengo* (2014).

La novela ganadora de la cuarta edición del galardón, *Fritzcollage* (1982), de Pedro Sempere,¹⁵⁷ se inicia con un dibujo y una dedicatoria. El dibujo representa el árbol de las parestesias según Maurice Heine y en él se citan algunas de las filias sexuales —el árbol aparece representado por un gran falo—: pedofilia, necrofilia, gerontofilia, zoofilia, narcisismo, exhibicionismo, fetichismo, masoquismo, sadismo, sadomasoquismo, fisiológicas o psicológicas. La dedicatoria está destinada «A Guillaume-Albert-Vladimir-Alexandre Apollinaire Kostrowitzky, que elevó al cubo-dadá la razón y sinrazón de los Libros de Caballerías del Amor». La ficción se divide en tres partes desiguales —la primera de tres capítulos, la segunda de doce y el epílogo, de tan solo dos páginas y media—; en ella se narran las aventuras de un inquietante personaje sobre el que no se aportan más datos que el nombre: Fritz. El narrador nos emplaza en un castillo francés de la Sologne, donde mantiene relaciones sexuales con los señores de Burgenbourg —Erasmus y Alexine de Burgenbourg—. Tras un intento de sodomización por parte de Erasmus durante una cacería, Fritz decide poner tierra de por medio y huye despavorido, llegando a París. Una vez allí, aparece —se produce un pequeño salto temporal— en el burdel de Mme. Gongyla Gérard D’Estaing, quien le advierte desde un inicio que su destino, a partir de ese momento, será servir y entregarse. Tras un periodo de adiestramiento mediante paneles lumínicos de distintos colores destinados a codificar un servicio determinado y confinado a la soledad de una habitación que va engalanándose con muebles y espejos, Fritz deberá atender, someterse y servir a los distintos clientes, dependiendo del color que hayan

¹⁵⁵ En este cuento se narra de modo omnisciente cómo un marqués rememora, sentado tranquilamente en su salón y con una perrita caniche a sus pies, sus inicios en el sexo de la mano de su tía Natalie Stefanovitch. También a su última amante Mimi y las noches a su lado; mientras él recuerda, la perrita le lame y da pequeños mordisquitos por diversas partes de su cuerpo. Finalmente, el aristócrata acaba por mitigar su excitación: «Redreçà el tors fent un esgarip, agafà la gosseta per les dues potes de darrera i la va penetrar violentament fins que el terrible grinyol de la bestiola es va fondre amb un panteix moribund» (p. 111).

¹⁵⁶ Como veremos, también se hacen breves referencias a la zoofilia en *La nina russa* (1986), de Anna Arumí i Bracons y *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg.

¹⁵⁷ Pedro Sempere (Valencia, 1942) se estrenó como novelista con *Fritzcollage*, aunque ya había ganado el Premio Valencia de poesía con *Los muchachos* (1968). Algunos títulos de su heterogénea obra son: *La comunicación audiovisual* (1968), *La década prodigiosa 60s, 70s* (1976), *Semiología del infortunio: lenguaje e ideología de la fotonovela* (1976), *Los muros del posfranquismo* (1977), *McLuhan en la era de Google: memorias y profecías de la aldea global* (2007), *No le digas a mi madre que soy granota: un relato políticamente incorrecto sobre el fútbol y la vida* (2008), *Cien años de soledad granota* (2009) y *Apodario del planeta fútbol: lo que no estaba escrito del deporte rey* (2012).

elegido: «El flash amarillo significaba: sashimi. El azul, cunnilingus. El naranja, urolagnia. El verde, enema. El fucsia, mixoscopia. El blanco, champú. El rosa, sodomía. El rojo, macedonia. El ocre, felación. El magenta, tríplex. El índigo, bufolagnia. El gris, inglés. El violeta, tv. Y el turquesa, sadomasoquismo» (p. 51).

En la segunda parte se relatan dichas fantasías y prácticas sexuales: a Sir Diederik le gusta comer pequeños trozos de pescado desollado vivo del cuerpo de su amante y que Fritz también participe; la virginal viuda Monnalise siente placer al ser lamida por el protagonista en la cabeza, tras aplicar una dulce melaza; Gelsomine, a pesar de su cinturón de castidad, alcanza el orgasmo siendo sodomizada por Fritz; a Gigi Denenes le encanta el cunnilingus del protagonista mientras Blanche Dubois le susurra palabras de amor antes del coito... y de este modo van pasando los clientes con todas sus particulares preferencias sexuales. Finalmente, en el «Epílogo en Chaumontceaux», se desvela la verdadera condición del protagonista: «Perdido en las inmediaciones del castillo de Chaumontceaux, perro pastor de Alsacia. Tiene 4 años, pesa 38 kilos y mide 69 cm de altura. [...] Atiende por Fritz» (p. 177). Fritz escapa de la casa de lenocinio y regresa al castillo, con sus antiguos amos. Como anunciara Pedro Sempere en la solapa del libro, su propósito consistía en rendir homenaje a todos los maestros del género, por lo que los diversos personajes enmascaran grandes nombres de la literatura erótica, formando un «collage». Las múltiples perversiones de los actantes se configuran a partir de un lenguaje muy cuidado y metafórico: «Entraba y salía de los labios menores y ascendía hasta el clítoris que, suavemente altivo entre aquella ternura imberbe, palpitaba exaltadamente como un riego de sangre. Tomé, una y mil veces, con mi lengua ambiciosa el pulso de aquel violento y mínimo corazón del sur» (p. 87).¹⁵⁸

En 1983 se publicó en la colección *Ella o el sueño de nadie*, del chileno Mauricio Wacquez,¹⁵⁹ la primera obra hispanoamericana de «La sonrisa vertical» que relata una relación homoerótica entre dos hombres.¹⁶⁰ Tras la dedicatoria «Para María Pilar y José Donoso», hallamos dos citas muy interesantes; la primera, unos versos de Rainer Maria Rilke que hacen referencia al *tempus fugit*: «Rosa, ¡oh pura contradicción!/ voluptuosidad de no ser el sueño de nadie/ bajo tantos párpados». La segunda se trata de la última frase del

¹⁵⁸ Sobre esta novela véanse las valoraciones de Bisabarro (2002: 107, 262-263), López Martínez (2006: 54, 59, 62, 82, 90, 109, 137-138, 152, 167, 199-200) y Reinstädler (1996: 18, 103-105, 108).

¹⁵⁹ Mauricio Wacquez (Cunaco, Chile, 1939- Alcañiz, España, 2000) perteneció a la llamada «generación de los novísimos»; de su obra destacamos los siguientes títulos: *Cinco y una ficciones* (1963), *Toda la luz del mediodía* (1965), *Excesos* (1971), *Paréntesis* (1975), *Sartre y su obra* (1978), *Frente a un hombre armado* (1981), *Epifanía de una sombra* (2000) y la recopilación *Hallazgos y desarraigos* (2005).

¹⁶⁰ Esta relación será analizada con más detenimiento en la segunda parte de esta tesis. Véase capítulo 4, apartado 4.3. «El personaje “homosexual”: Mauricio Wacquez y Vicente García Cervera».

cuento «La forma de la espada» (en *Ficciones*, 1944), de Jorge Luis Borges: «...yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme». A nuestro juicio, ambas citas se relacionan muy bien con la trama y el tipo de narrador, pues el paso del tiempo acaba invirtiendo los sentimientos de los personajes protagónicos quienes evolucionan, ambos, de seductores a seducidos. Por otra parte, el tiempo y el espacio se entremezclan en la narración, la cual se emplaza en un «convento»,¹⁶¹ donde se describe la estrecha amistad entre dos adolescentes varones y su posterior relación, diez años más tarde en un circo. La segunda cita apela directamente al tipo de narrador ya que en la historia, omnisciente, se cuele una voz autodiegética que habla con otra persona —e incluso hay citas que describen al emisor—: «La historia que voy a contarle sucedió en el corazón de un hombre hace mucho tiempo. [...] Usted, como yo, somos víctima de la fantasía» (p. 15).¹⁶²

La novela entreteje esa extraña relación, aunque no se especifica exactamente ni dónde transcurren los hechos ni podemos detallar el periodo histórico en que se emplaza el relato, ya que no se aportan datos, más allá de la indicación de que se trata de una «región meridional» (p. 42): «Noviembre, en aquella lejana región del mundo, es el mes en que el acabado del cielo es total, terso e inalterable, en que el azul es más un azul abstracto y razonado que una tinción envolvente del aire» (p. 61). La ficción se articula en torno a tres personajes que tienen en común un gran parecido físico: Julián, Marcio y Reina. Julián y Marcio se escapan del colegio religioso en el que estaban internos y deciden incorporarse al circo. Los motivos de la huida son diferentes: Marcio, prendado de Julián, pretende vivir con él alejado de los muros represivos del convento, mientras que Julián decide irse para escapar de la «corrupción de la piedad» y el «olor repulsivo de la reserva» (p. 85). La idea de incorporarse al circo es porque estos «recorren el mundo entero. En todo caso, siempre habría tiempo para dejarlo» (p. 104), además de que en él trabajan dos acróbatas, gemelos (Reina y Misha) que guardan un parecido asombroso con ambos. Finalmente, y transcurridos diez años, Julián es rechazado tanto por Reina como por Marcio: «Yo te he amado sin reservas y tú no. [...] Siempre te he causado una aversión sin límites pero solo conmigo has encontrado la sumisión de esa sensualidad que creías te convertiría en héroe. Julián, Reina no es una princesa sino una pobre *bohémienne* prendada, como de alguna forma lo he estado yo, de tu capacidad para no sentir nada» (p. 111). En el último párrafo, que a

¹⁶¹ En la novela se habla constantemente de «convento» aunque del texto se desprende que se trata de un colegio de curas.

¹⁶² Las notas al pie describen al narrador de la historia: «Mediana edad, recargado de maneras y joyas, mi interlocutor irradiaba opulencia, pero era demasiado elegante para ser refinado. Ciertos matices de su sintaxis y un pequeño acento delataban al extranjero. Aunque lo que de verdad impresionaba era su distraída fatiga de trotamundos. (N. del A.)» (p. 15). También notas de las pp. 60, 75 y 87.

modo de colofón cierra la novela, el narrador, como en el cuento de Borges, se identifica como uno de los protagonistas, aunque de manera muy sutil y algo confusa: «Olvidó [Marcio] un pasado destinado al olvido. Es decir, olvidó felizmente el amor, la pasión por una forma eminente de muerte, tuve que contentarme con lo único que Reina podía darme: hijos de rostros definidos, sin ansias de morir, sin inútiles aspiraciones a ofuscar la identidad del retrato» (p. 113). En lo que atañe al lenguaje de la novela este se presenta muy lírico y descriptivo; al tratarse de una evocación de la voz narrativa se insertan pocos diálogos en el relato.

Cabe destacar el diseño de la portada de *Ella o el sueño de nadie*, el cual se aleja de todos los demás. Como ya comentamos en el capítulo anterior, «La sonrisa vertical» se caracteriza por su portada de color rosa y un triángulo donde se enmarca una sonrisa femenina; los primeros volúmenes aparecieron con el título de la obra en rúbrica blanca y en negro el nombre de la colección. A partir de *Los amores prohibidos*, de Leopoldo Azancot, se insertó, además, un dibujo o foto con alguna referencia al texto. En cambio, en la novela de Mauricio Wacquez, se presenta tanto el título como el nombre de la colección en letra de rúbrica de color negro, sin ningún tipo de dibujo aparente. El triángulo aparece en este caso recortado y lo que se muestra no es la sonrisa femenina de siempre; si giramos la solapa apreciamos un dibujo en blanco y negro de un muchacho desnudo y comprobamos que lo que se ve por el triángulo corresponde con sus genitales. En la contraportada se indica sobre la ilustración: «“Julián, Marcio, Mishia”, 1982, tempera especialmente realizada por Ernesto Fontecilla para *Ella o el sueño de nadie* de Mauricio Wacquez».¹⁶³

Con *Tres días/Tres noches* (1984), Pablo Casado ganó la sexta edición del premio —la quinta convocatoria resultó desierta—. ¹⁶⁴ Narrada de forma autodiegética y con voz femenina, Rosa explica su periplo hasta Ceuta, para comprar hachís, en compañía de Yaki, camello que acaba de conocer en Madrid y con quien va a mantener una extraña relación hasta que él la deje sola justo antes de pasar la droga por la frontera y ella conozca a cuatro divertidas y sensuales chicas de su edad. La novela se estructura en tres partes, las cuales representan los tres días y tres noches que dura el relato; cada una de ellas se divide, a su vez, en capítulos nominados que informan del momento del día o del lugar donde transcurre la acción, a excepción del último que con el título «Estos son los mejores momentos de este último verano», más parece un epílogo o recapitulación de ese viaje iniciático para Rosa.

¹⁶³ Sobre esta novela véanse los análisis de Blanco (2005) y Molina Jara (2016).

¹⁶⁴ Pablo Casado (Madrid, 1956) empezó a escribir a los dieciséis años —según consta en la solapa de la novela—, aunque como él mismo afirmaba, sus escritos eran «narraciones experimentales, todas ellas inconclusas y descabelladas». *Tres días/Tres noches* es, pues, su obra novel y la única hasta la fecha.

La obra se emplaza en un inicio en Madrid y posteriormente en Sevilla, Cádiz, Ceuta y Tarifa y temporalmente remite al lector a los años de la «movida madrileña», a través tanto del lenguaje de los personajes —con muchas palabras de argot cheli y del mundo de la droga— como de las referencias musicales y el consumo de drogas (hachís): «La conversación da vueltas al mismo tema: la movida pasada. Durante la comida, en el paseo posterior, la visita al puerto y las calles cerradas de Tarifa, tomando finos y porros de la bola de Chus. Miren a mi lado, muy cariñosa; yo buscando también a Chus y su fuerte contacto a medias conseguido. Stevie Wonder (*Superstition*) y Olga bailando por las calles: la tía tiene un gran *speed* en el cuerpo» (p. 131; en cursiva en el original). También cabe destacar una cierta indiferencia y liberalidad sexual, en un inicio entre Rosa y Yaki —ya que entre ellos no existe una verdadera atracción— y, posteriormente, en este caso casi a modo de orgía, entre las cinco chicas. Resulta interesante remarcar la dicotomía entre la relación de la protagonista con su compañero de viaje —además de con otros personaje masculinos— y la que se establece entre las cinco mujeres, mucho más sensual, igualitaria, divertida, amigable y cómplice. Esta unión entre ellas propicia que se visibilice, aunque tímidamente y de modo muy sutil, un homoerotismo femenino.¹⁶⁵ Si tenemos en cuenta que la obra finalista de esa misma convocatoria —*El último goliardo*, de Antonio Gómez Rufo— también incorpora en su trama una relación lésbica, podemos advertir que es en 1984 cuando se inicia la visibilización de sexualidades heterodoxas femeninas en «La sonrisa vertical». Por supuesto, ambas creaciones serán analizadas con más detenimiento en la segunda parte.¹⁶⁶

La novela de Antonio Gómez Rufo se ambienta en el siglo XV castellano y presenta a un insólito personaje: el barón Toribio de Hita.¹⁶⁷ La obra se inicia con una invocación retórica de fray Domingo de Aranda, el cual entona el «mea culpa» por haber pecado: su ignorancia, juventud e inexperiencia no le hicieron desconfiar de la llegada del

¹⁶⁵ Sobre esta obra véanse las aportaciones de Bisabarros (2002: 99, 104, 263-264) y López Martínez (2006: 68, 82, 106, 112, 117, 149, 168, 195-196, 206, 208, 214, 216).

¹⁶⁶ Aunque las dos novelas se incluyen en el capítulo 6, *Tres días/Tres noches* se emplaza en el apartado 6.2. «En (la) Transición: Pablo Casado, Mercedes Abad y Almudena Grandes», mientras que *El último goliardo* lo hace en el 6.1. «Argucias genealógicas: Antonio Gómez Rufo, Denzil Romero, Javier Negrete y Antonio Altarriba / Ramón Burcet».

¹⁶⁷ La obra de Antonio Gómez Rufo (Madrid, 1954), abarca prácticamente todos los géneros literarios: ensayo, novela, relato, biografía y teatro. *El último goliardo* representa su primera incursión novelística, aunque ya había publicado con anterioridad ensayos y relatos cortos. Ganador de premios como el de Novela Fernando Lara, el Premio Independencia Dos de Mayo o el Premio Ducal de Loeches su obra se compone de los siguientes títulos: *Cualquier noche puede salir el sol* (1978), *Madrid, bajos fondos* (1987), *Berlanga: contra el poder y la gloria: escenas de una vida* (1990), *Aguas tranquilas, aguas profundas* (1992), *Juegos eróticos de salón* (1993), *El desfile de la victoria* (1999), *Berlanga: confidencias de un cineasta* (2000), *Guarda tus labios, por si vuelvo* (2003), *La noche del tamarindo* (2008), *Luis G. Berlanga: la biografía* (2009), *La abadía de los crimenes* (2011) o *La más bella historia de amor de Paula Cortázar* (2012), entre otras.

barón —quien posteriormente se definirá a sí mismo como «el último goliardo»— al convento. La estructura de la novela se presenta de modo circular —se cierra con la confesión del fraile— y se compone de ocho capítulos numerados donde, mediante varias analepsis, se evocan tanto los pecados y excesos cometidos por el propio narrador desde la llegada del noble, como la vida de este desde su nacimiento, de manera alterna.¹⁶⁸ Resultan muy interesantes los relatos intercalados, donde se introducen cuentos diversos que provocan una sugerente *mise en abyme* que define de manera indirecta al último goliardo; también resultan muy importantes para la configuración del personaje los múltiples intertextos y referencias que se presentan a lo largo de la narración, especialmente en torno a la sexualidad y al erotismo, además de dotar de verosimilitud al protagonista. El barón Toribio, de noble e ilustre origen, se aficionó a la lectura desde pequeño, y con tan solo doce años escribió un *Tratado sobre el amor*, de gran éxito en toda Castilla. Cuando llega al convento —a la edad de cincuenta años—, donde conocerá al novicio fray Domingo de Aranda y lo iniciará en los pecados de la carne, ya ha pasado por una vida de excesos, pero también dedicada al estudio y a la lectura. Con el joven narrador pronto establece una estrecha e íntima relación; tras cinco años de vida retirada y tranquila sirviendo a Dios, pero cometiendo cada día el pecado nefando —«habíamos intimado tanto, tanto nos amábamos, que cada día nos besábamos y acariciábamos como matrimonio muy bien avenido, lo que no me disgustaba en absoluto y a él tampoco» (p. 83)—, el barón decide que los dos emprendan un pequeño viaje —el cual resultará iniciático para el fraile— para mostrarle «el mundanal ruido» (p. 83). Por el camino se irán demorando a medida que vayan conociendo a diversos personajes y teniendo diversas experiencias sexuales; dos de las mujeres con las que acaban conviviendo algunos meses son Teresa e Isabel, quienes vivían solas con su sirvienta africana y cada día «veneraban a la diosa Lesbos» (p. 95).¹⁶⁹ Finalmente, Toribio decide embarcarse con Colón para descubrir una nueva ruta a las Indias y fray Domingo regresa al convento. El espacio descrito en la novela es mayoritariamente interior: el convento, el castillo del barón o algún aposento; las distintas ciudades por las que pasan los dos se configuran como referenciales y de emplazamiento de ese viaje, ya que no aparecen

¹⁶⁸ El relato de Fray Domingo es una confesión, aunque no podemos dejar de señalar que al final, antes de morir, no espera el perdón de Dios, sino una compensación: «Y confieso, en fin, que si toda mi vida he envidiado al barón Toribio de Hita y he esperado que alguna fortuna me fuera legada para adquirir un castillo y vivir cual él, reproduciendo sus fiestas y sus experiencias, ahora, que las tinieblas de la muerte se ciernen sobre mí y temo el fuego del diablo y el azufre de su aliento, quiero que sepas que te perdono por no haberme otorgado la gracia de recibir tal herencia, esperando, en compensación, que Tú me perdones y pueda al fin compartir las migajas que de tu Paraíso decidas. Lo que confieso *in nomine patri, et filii et spiritu Sancti*. Amén» (pp. 128-129).

¹⁶⁹ Sobre esta relación puede verse un análisis más detallado en el capítulo 6, «Contextos», apartado 6.1. «Argucias genealógicas: Antonio Gómez Rufo, Denzil Romero, Javier Negrete y Antonio Altarriba / Ramón Burcet».

descritas. El lenguaje también ayuda a la conformación del personaje goliardesco: los múltiples cultismos dan fe de la amplia erudición del barón, y aunque no se recurre a complicadas metáforas para la descripción de los actos sexuales, tampoco se vale el autor de vocablos argóticos, sino de un léxico más normativo.¹⁷⁰

En 1985 el diario *El País* anunciaba (García Cervera, 1985)¹⁷¹ que había ganado la séptima edición del Premio La sonrisa vertical «un relato sobre la relación homosexual». Efectivamente, Vicente García Cervera explicitaba sobre *Las cartas de Saguia-el-Hamra* que se trataba del «cuarto volumen de una tetralogía inédita que se inicia con la transcripción de unas supuestas cartas de un soldado en El Aaiún a su amante masculino que reside en Valencia».¹⁷² La obra se inicia *in media res* con un soliloquio de la voz narrativa —cabe destacar que se trata de un relato autodiegético con voz femenina— dirigido al lector, donde se deja entrever la muerte de una tal Vicky a manos de Chema, aunque no será hasta las últimas líneas que cierran la novela cuando se tenga constancia de esa muerte. Para entonces el lector ya habrá descubierto los motivos que llevaron a Vicente/a, la protagonista, a instar a su flamante y joven novio Chema a cometer el crimen pasional. El actante principal, que se denomina a sí mismo Vicenta, con una situación económica holgada —ejerce de dermatóloga y tiene consulta propia—, obsesionada por la limpieza y con pánico a las enfermedades venéreas, rememora su vida sin Vicky y su posterior intento de relación con Paqui, un chaperero, hasta que conoce a Chema, de «diecinueve abriles» (p. 15). Con él emprenderá el viaje a Tánger, el cual tendrá funestas consecuencias para su anterior pareja. A pesar de que esta muerte puede parecer la trama principal, la novela, que presenta una estructura circular y está compuesta por diez capítulos innominados, se centra en esa rememoración de la voz narrativa a partir de una gran analepsis que abarca de la página 24 hasta la 158. La evocación de Vicenta de su vida sin Vicky denota tanto la soledad y el desamor como la dificultad de volver a encontrar, no ya el amor, sino una relación estable a una determinada edad en el ambiente gay por el que se mueve. Otros temas secundarios son la prostitución —tanto la que hace referencia al proxenetismo como aquella más encubierta donde se asegura el «modus vivendi» del amante—; la promiscuidad, relacionada directamente con el riesgo de contagio de una enfermedad venérea; el paso del

¹⁷⁰ Sobre esta ficción véanse las valoraciones de Díaz Fernández (2015) y López Martínez (2006: 54, 57-58, 86, 92, 94, 104, 114, 117, 132, 143-145, 147, 205, 210).

¹⁷¹ Las referencias que aparecen con el nombre del autor galardonado corresponden a notas de prensa del diario *El País*. Al no aparecer firmadas nos ha parecido oportuno incluirlas en el texto de este modo.

¹⁷² Vicente García Cervera (Pedralba, Valencia, 1934), había cultivado con anterioridad la poesía. Su obra se compone de los siguientes títulos: *Metal·lografies i d'altres religions* (1980), *Tetuán: memorias de un pintor que sabía demasiado, escritas por el mismo* (1985), *La noche más larga de Carmen la Rizo* (2000) y *Fez* (2003). La tetralogía cuyo cuarto volumen es *Las cartas de Saguia-el-Hamra* no ha sido publicada.

tiempo y la venganza. Los actantes secundarios son presentados mayoritariamente por la subjetividad de la voz narrativa, sus propias impresiones y sentimientos, aunque también se reproduce algún diálogo directo que permite ahondar más en ellos. A excepción de Laura —prostituta enganchada a las drogas— y la mujer de Antonio/a —quien mantiene relaciones con mujeres—, todos los personajes son masculinos y se piensan y expresan en femenino, hecho que favorece que se recree el «gueto» por el que se mueve Vicenta, un ambiente cerrado donde todas se conocen, mantienen relaciones entre ellas y se critican y envidian entre sí —excepto Antonia, mariquita reprimida y casada con Conchi, que se revela como el personaje secundario más redondo, aunque vive su sexualidad de modo encubierto, alternando con clientes de prostitutas—. Un elemento importante en la caracterización del protagonista consiste en el uso del lenguaje: Vicenta, profesional de la rama de dermatología, puede hacer uso tanto de un registro más culto y elaborado como servirse de divertidas metáforas y comparaciones en un lenguaje más vulgar. A pesar de que no se especifica el espacio por el que se mueven los diversos actantes, no cabe duda de que pertenece a una gran ciudad. Tampoco se especifica ni el tiempo histórico en el que transcurre la acción ni el tiempo que dura esa evocación que concluirá con el mencionado asesinato.¹⁷³ Puesto que nos hallamos ante el primer personaje protagónico homosexual creado por un autor español, esta novela será analizada con más detenimiento en la segunda parte de esta tesis.¹⁷⁴

En 1985 apareció *El matarife* (1985), de Rafael Arjona.¹⁷⁵ En la página web de Tusquets no se especificaba que fuera una de las novelas participantes y publicadas del premio, aunque sí que se hace mención al hecho que el autor había quedado finalista en la edición de 1980 con *Nunca llegarás al Ecuador*, que no llegó a ver la luz. La editorial reseña *El matarife* en la solapa como «una de las novelas más profundas y genuinamente hispanas que se hayan publicado en esta colección, aunque probablemente sus referencias literarias inmediatas remitan a autores tan universales como Georges Bataille o Witold Gombrowicz, por ejemplo. Arranca, de hecho, de fantasías muy arraigadas en el alma de una España remota, casi mítica, estigmatizada por una especial vivencia del sexo, de la sangre y de la

¹⁷³ Sobre esta novela véanse las aportaciones de Bisabarro (2002: 108-109, 264-265), Díaz Fernández y Mérida Jiménez (2016), López Martínez (2006: 54, 72-73, 110, 117, 125, 153, 158, 195-199, 206), Martínez Expósito (1998: 35, 94-98) y Reinstädler (1996: 138-140, 157-161, 168).

¹⁷⁴ Este análisis puede encontrarse en el capítulo 4, apartado 4.3. «El personaje “homosexual”: Mauricio Wacquez y Vicente García Cervera».

¹⁷⁵ La página web de Tusquets Editores señalaba que Rafael Arjona (Córdoba, 1945) había ganado en 1974 un premio de poesía organizado con motivo del cincuentenario de la Telefónica, aunque no se especificaba con qué creación. Asimismo, fue galardonado con el Premio Jorge Guillén por *Donde sólo la espera* (1984). En la página de la BNE y del ISBN los títulos que aparecen apuntan a una creación más ensayística, dedicada a los monográficos de comunidades o ciudades: *Andalucía* (1996), *Córdoba* (1997), *España de punta a punta* (2000), *Málaga* (2006) o *Guía del turismo del vino en España 2011* (2010), entre otras.

muerte». Efectivamente, Arjona se hace eco de las variaciones del eros y el thanatos que explora Bataille en *Historia del ojo* y en *El matarife* logra que «amor y muerte confluyan en la misma ribera» (p. 58).¹⁷⁶ El protagonista relata cómo su padre, un hombre violento y alcoholizado, lo «inició» en el oficio de matarife a la edad de diecinueve años. Con el objetivo de no ser como su progenitor y dar una muerte digna a las terneras, decide no ser tan cruel en su oficio. Poco a poco acabará manteniendo relaciones sexuales con los animales antes de sacrificarlos: «Me encaramé a horcajadas sobre la res, extendí mis brazos a lo largo de su lomo vibrante y me agarré con ambas manos a sus diminutos cuernos. Sentí que mi bálano rozaba la embocadura de la sandía y no tuve que hacer ningún esfuerzo para penetrar en su interior. [...] Sin necesidad de conducirla, la ternera enfiló entonces el reblandecido camino del carril de la muerte» (p. 53). Un día descubre a una vaca deforme y magullada —coja y sin un ojo— y se apiada de ella; tras otorgarle la libertad, siente que su determinación flaquea y entiende los motivos de su padre para refugiarse en la bebida. Cuando conoce a Simona, joven con la cara deformada por un accidente y que ha tenido una vida desafortunada, encuentra sentido a su vida y acepta casarse con ella para compartir juntos su oficio.¹⁷⁷ Tras la solitaria boda la hace subir directamente al matadero e intentan mantener relaciones sexuales, aunque de manera infructuosa; tras el desconcierto y la desesperación, decide que la única forma de desvirgar a la joven es evitando ver su cara de dolor. Pero los gritos de ella y la presencia casual de un cuchillo cerca propician que el acto acabe igual que cuando sacrificaba a las terneras después de copular: «Simona seguía culeando y dando coces en el aire para escapar a mi presa. Yo levanté el cuchillo en el aire mientras cerraba los ojos para no continuar viendo el rostro renegrido, fatídico y repugnante de mi padre. [...] Alcé el cuchillo como una bandera, como una cruz de guía, como un estandarte que anunciaba pletórico la victoria inacabable del amor. Lo dejé caer sabiendo que la mataba sin remedio» (p. 156).¹⁷⁸

Diez son los cuentos que integran el volumen *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), de Mercedes Abad,¹⁷⁹ ganadora de la octava edición del premio. Dedicados «Al Mancillador», los relatos presentan una gran variedad tanto de situaciones como de personajes, aunque

¹⁷⁶ Volveremos a encontrar esta dicotomía entre eros y thanatos en títulos como *La amante fea* (1993), de Josep Lluís Seguí; *Pubis de vello rojo* (1990), de José Luis Muñoz y *Espera, ponte así* (2001), de Andreu Martín.

¹⁷⁷ Como en *Historia del ojo*, en *El matarife* el narrador en primera persona aparece innominado y la actante femenina, en ambos casos, responde al nombre de «Simone» (Bataille, 2015: 51).

¹⁷⁸ Sobre esta novela véanse las valoraciones de López Martínez (2006: 66, 90, 97, 103, 108, 114, 117, 135-137, 144, 167, 182, 210, 212, 215).

¹⁷⁹ Mercedes Abad (Barcelona, 1961) debutó como escritora con *Ligeros libertinajes sabáticos*, que se editó cinco veces durante el año de su publicación. De su creación podemos destacar los siguientes títulos: *Felicidades conyugales* (1989), *Relatos eróticos* (1990), *Felicidades conyugales* (1994), *Soplando al viento* (1995), *¡Viva la literatura viva!* (1996), *29 Dry Martinis* (1999), *Sangre* (2000), *Titúlate tii* (2002), *Amigos y fantasmas* (2004), *Cómo vencer las leyes del mercado* (2005), *El vecino de abajo* (2007), *Media docena de robos y un par de mentiras* (2009), *La niña gorda* (2014).

todos ellos destacan por su sentido del humor, «creando un mundo ficticio *sui generis*, original y provocador que puede atraer o repeler al lector, pero nunca dejarlo indiferente» (Alborg, 2003: 43). Las ficciones que integran el volumen son: «Malos tiempos para el absurdo o Las delicias de Onán» (pp. 11-21), «Una mujer sorprendente. *Relato gastronómico*» (pp. 23-37), «Pascualino y los globos» (pp. 39-56), «Pincho moruno» (pp. 57-72), «Ligeros libertinajes sabáticos» (pp. 73-81), «Dos socios inolvidables o El erotismo de la lógica» (pp. 83-94), «Crucifixión del círculo» (pp. 95-107), «Juego de niños» (pp. 109-122), «Canapé frío» (pp. 123-129) y «Ese autismo tuyo tan peligroso» (pp. 131-139).

Cabe destacar los relatos «Una mujer sorprendente. *Relato gastronómico*» y «Pincho moruno», los cuales relacionan directamente el sexo y la comida y en los que también tienen cabida relaciones homoeróticas. El primero de ellos narra de modo omnisciente cómo Pámfila, duquesa de gran belleza y de más de cuarenta años, agasaja espléndidamente a sus amantes con ayuda de su cocinero Serafín. Cuando este contrata al pinche Crispín todo se complica: el cocinero se enamora perdidamente de él, mientras que el pinche lo hace de la duquesa. Para conseguir sus planes y el despido de su jefe, Crispín introduce un escorpión en la comida de Pámfila y su nuevo amante (Bocasto), provocando la muerte de la duquesa y el suicidio de él... Finalmente, será el cocinero quien acabe consiguiendo su objetivo e inicie una relación con su ayudante.¹⁸⁰ En «Pincho moruno», la protagonista narra su visita al castillo de Sir Adolph Vaine-Haze, en el condado de York, con el objetivo de comprarlo para un cliente suyo. Durante su estancia descubre la extraña relación entre el Sir y su criado —este va comiendo higos del miembro erecto de su amo sin llegar a tocarlo—. Tras una muy estimulante y satisfactoria experiencia en un ataúd negro lleno de carne picada entre la actante principal y el propietario del castillo, ella decide comprar la propiedad como regalo de bodas para su futuro marido: Adolph.¹⁸¹

Por su parte, el cuento que da título al libro, «Ligeros libertinajes sabáticos», describe de manera omnisciente las libertinas fiestas que se celebran cada sábado en casa de la señora Johnson y cómo los peculiares y asiduos invitados dan rienda suelta a sus deseos, puesto que todo es posible en las «deliciosas fiestas» de la señora Johnson, incluso que la señora Robertson coma los postres en los bajos de la señora Smith, hecho que propicia que analicemos esta relación lésbica en la segunda parte de esta tesis.¹⁸² Metafóricamente, y teniendo en cuenta que este relato da nombre al título del volumen, también cabe suponer

¹⁸⁰ Sobre este cuento véanse las aportaciones de Bisabarro (2002: 205).

¹⁸¹ Sobre este relato véanse las valoraciones de Reinstädler (1996: 60, 71, 77-78).

¹⁸² Este análisis se encuentra en el capítulo 6, apartado 6.2. «En (la) Transición: Pablo Casado, Mercedes Abad y Almudena Grandes».

ese elemento ocioso, divertido y disparatado del sexo donde todo puede ser viable.¹⁸³ Otros relatos en los que también se plantean relaciones o fantasías homoeróticas son «Dos socios inolvidables o El erotismo de la lógica» y «Juego de niños». En el primero se plantea la extraña relación entre Holmes y Watson. Con una estructura omnisciente se narran las tribulaciones de Watson tras una noche de alcohol... piensa en el falo de Holmes y en su virginidad —Holmes nunca le ha confesado relación alguna y lo imagina puro y casto—. Cuando Watson decide ir en busca de su amigo con el objetivo de mancillar su immaculado miembro, se lo encuentra en la ducha: «En aquel preciso instante, una nubecilla de esperma de fabricación reciente abandonaba la polla de Holmes el Limpio y se estrellaba contra la bañera. Sherlock Holmes tenía su propio método para ensuciarse la polla» (p. 94).¹⁸⁴ En «Juego de niños» (pp. 109-122) se narra cómo un ladrón de cuadros se lleva la sorpresa de encontrar a una pareja fornicando durante uno de sus robos —pese a sus pesquisas anteriores, que le auguraban un trabajo fácil—. Tras el desconcierto inicial, el dueño de la casa practica una felación al desvalijador y pretende mantener relaciones con él; finalmente, en un acto de desconcierto, el intruso mata al joven de un pisotón en los genitales, reproduciendo así el motivo de la obra que había ido a robar.¹⁸⁵

Las finalistas de 1986 fueron la obra catalana *La nina russa* y *El pecador impecable*, de Manuel Hidalgo. La primera, de la misteriosa Anna Arumí i Bracons,¹⁸⁶ se diferencia de las demás creaciones de la colección porque es la única que no fue traducida al español, además de contar con una serie de ilustraciones eróticas de Perico Pastor.¹⁸⁷ Con la cita de una canción de Emilio José —«Ni contigo ni sintigo/ tienen mis penas remedio,/ contigo porque me matas,/ sintigo porque me muero»— arrancan los veintiocho relatos del volumen, todos ellos de desigual extensión —algunos, como «Un home», «Un caçador furtiu», «Mites», «Ella» y «Esboç», de tan solo una página— y con una gran variedad temática y de personajes.¹⁸⁸ Temas como la prostitución, la iniciación al sexo, la diversidad

¹⁸³ Sobre este relato véanse los análisis de Curieses (2013) y Reinstädler (1996: 18, 137, 140).

¹⁸⁴ Para Eva Legido-Quigley (2007: 207) este cuento simboliza el desprestigio de la razón al establecerse una dicotomía entre los dos personajes: Holmes, la lógica/lo racional, y Watson, el absurdo/ lo irracional. Finalmente, Holmes «es ridiculizado cuando lo vemos masturbándose en la ducha».

¹⁸⁵ Sobre los otros cuentos véanse los estudios de Alborg (2003), Bisabarro (2002: 19, 93, 111-112, 121, 139, 152, 165, 169-171, 189, 194, 201-205, 218, 223, 266), Legido-Quigley (1999), Reinstädler (1996: 18, 57-58, 69) y Vosburg (1993-1994).

¹⁸⁶ No hemos podido obtener ningún dato biográfico ni bibliográfico sobre esta escritora, cuestión que apunta que, o bien se trata de un pseudónimo, o tal vez *La nina russa* sea su única obra.

¹⁸⁷ Tan solo encontramos ilustraciones en cuatro novelas: la que nos ocupa, *La nina russa*, *Fritzcollage*, que presenta un dibujo al inicio de la novela, *Anacaona*, que contiene en su interior una serie de grabados, aunque no se especifica su autoría y *Ella o el sueño de nadie*, aunque en este caso sí que se firma, como ya hemos señalado, la lámina.

¹⁸⁸ Los cuentos de *La nina russa* son: «L'ocellet» (pp. 11-15), «La Bellamans estupefacta» (pp. 17-21), «El taronja» (pp. 23-27), «Un home» (p. 29), «Gàbies» (pp. 31-34), «La gespa es belluga» (pp. 35-46), «Un caçador furtiu» (p. 47), «El video» (pp. 49-51), «El pastor» (pp. 53-57), «Mites» (p. 59), «Ad infinitum» (pp. 61-68), «El

de maneras de hacer el amor, la eyaculación precoz, el trío o la zoofilia son tratados por la autora a través de protagonistas tan sorprendentes como la hermosa Bellamans quien, fascinada por su propio reflejo, queda estupefacta y despierta con las palabras de amor de un flautista; o el contorsionista capaz de realizarse una felación. También la mujer acróbata que cobra de un individuo acomodado por hacer sus ejercicios mientras él se masturba al otro lado de un cristal o el enamorado que se convierte en césped para sentirse más cerca de su amada. Podemos destacar las breves referencias al homoerotismo tanto femenino como masculino en «Mites» —donde se señala que «dos homes ballen en una festa, a la sala dels homes. Es provoquen, es refreguen els sexes. Des de d'una altra cambra les dones xisclen, es toquen i alguna balla, mou el ventre» (p. 59)— o «El video» —en el que la protagonista, después de copular con su criado negro, acepta los pellizcos y caricias de su camarera mientras es observada por una cámara tras la que se esconde su pareja—. ¹⁸⁹ Pero tal vez los relatos donde más se incide sobre las relaciones entre personas del mismo sexo sean «L'esquer» y «El somni». En el primero un hombre sabe que su amigo S se siente atraído por él y juega «amb el desig de S. Aquest desig l'afalagava, el divertia i no volia perdre'l» (p. 99), pero está enamorado de una mujer. S resuelve conocer y conquistar a la joven, quien se sorprende en un inicio del interés de este, ya que pensaba que «era maricon» (p. 100), aunque luego se siente halagada: «era tan maca i atractiva, que fins i tot era capaç de fer vibrar un maricon, de fer-la-hi aixecar... la qual cosa no només li demostrava el seu atractiu, sino també la seva bondat; perquè en el fons no consideraba pas els homosexuals persones com ella. [...] Així doncs, recuperar un homosexual per a la normalitat, representava ja el súmmum» (p. 101). Finalmente, S consigue un encuentro entre los tres con el objetivo de mantener relaciones con su amigo, aunque tras el trío ellos dos se hacen pareja y mantienen las distancias con él. En «El somni» una mujer espectacular va llenando su carro de la compra en un supermercado; sus acciones son muy provocativas y atraen la mirada de todos. Cuando la cajera le dice que la factura sube «tres-cents mil quatre-cents birrrons» (p. 122), ella se percata de que no lleva dinero. Entonces, «s'arremanga les faldilles, s'arrepinja al taulell, es treu les calces, s'obre els llavis, es masturba. La caixera es gira, se la mira, s'aixeca i es treu el vestit. Va ben nua a sota. S'acosta a ella i li llepa el cony,

conkurs» (pp. 69-74), «Definicions» (pp. 75-76), «Pors» (pp. 77-79), «La carta» (pp. 81-82), «Contradiccions» (pp. 83-91), «La bola de quarz» (pp. 93-94), «Llops» (pp. 95-98), «L'esquer» (pp. 99-104), «Pornografia» (pp. 105-106), «Fades» (pp. 107-116), «Ella» (p. 117), «El somni» (pp. 119-123), «El contracte» (pp. 125-129), «Pessics» (pp. 131-135), «Les gardènies» (pp. 137-140), «L'unicorn» (pp. 141-143) y «Esbós» (p. 145).

¹⁸⁹ Debido a la poca extensión de los relatos los personajes no aparecen retratados en profundidad. Las referencias al homoerotismo femenino que señalamos se presentan de modo muy secundario, más para ambientar un espacio. Por este motivo, hemos omitido el análisis de estos dos relatos en la segunda parte de esta tesis.

ella gemega i li mossega els pits... Acaben totes dues a dintre del carret gemegant» (p. 123). Pero esta cópula no es real, sino que es el sueño de un hombre que se despierta con las sábanas mojadas: «Bé, baja, ja hi tornem a ser amb això de les pol·lucions nocturnes...!» (*ibíd.*). A excepción de «Pors» y «La carta» —con una estructura autodiegética— todos los cuentos tienen en común el punto de vista omnisciente así como la poca definición del tiempo y el espacio, circunstancia que favorece su universalidad y fantasía.¹⁹⁰

Por su parte, Honorio, el protagonista de *El pecador impecable*, de Manuel Hidalgo,¹⁹¹ un hombre solitario sobradamente metido en la cincuentena (p. 17) que regenta una zapatería, gusta de ofrecer consuelo a las recientes viudas de su ciudad con el objetivo de realizar una buena acción; con tal finalidad ojea cada día las necrológicas de los diarios y se persona en el domicilio de la recién enlutada brindando contacto carnal y ayuntamiento. Las mujeres, a partir del sexo con Honorio, encuentran una nueva motivación para seguir con sus vidas. Así, Mercedes, quien acaba de enterrar a su marido, señala que esa cópula inesperada es «media vida» (p. 42); María, viuda que continúa con la afición de su marido a la filatelia, logra hacer realidad su fantasía erótica de ser sodomizada, ya que su esposo consideraba que «hay cosas que un hombre no debe hacer a una mujer porque son más propias de invertidos, de antinaturales» (p. 75). Sus buenas acciones pronto son conocidas y comentadas entre las mujeres, hecho que propicia que María Magdalena, de buena posición pero a la que su cónyuge no deja satisfecha, recurra a sus servicios —«Sé muy bien que usted ejerce su peculiar apostolado amoroso entre viudas inconsolables y solteronas mayores que nunca han sabido lo que es tener un hombre sobre su vientre. [...] Yo no necesito del sexo como el pobre necesita de una escudilla con patatas guisadas para no morir de hambre. Mi problema es que cuanto más como, más apetito tengo, ¿me comprende?» (p. 117)—.¹⁹² O el marido de Amparo, impotente sexual que le pide ayuda con su mujer tras percatarse de «cómo la falta de una relación íntima viene aumentando

¹⁹⁰ No hemos hallado bibliografía secundaria sobre esta obra.

¹⁹¹ *El pecador impecable* es la obra novel de Manuel Hidalgo (Pamplona, 1953). Otros títulos del autor son *Azucena, que juega al tenis* (1988), *Todos vosotros* (1995), *La infanta baila* (1997), *Días de Agosto* (2000) o *Lo que el aire mueve* (2008). Especializado en crítica cinematográfica, además de los ensayos sobre Carlos Saura, Fernando Fernán Gómez, Francisco Rabal o Pablo G. del Amo, ha publicado *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga* (1982).

¹⁹² No podemos dejar de señalar la opinión de este personaje sobre las relaciones sexuales con su marido: «Además, me río yo del respeto. ¿Qué es el respeto? Cogerte cada noche, y aquí te pillo, aquí te mato. Si estás cansada, te aguantas. Si tienes dolor de cabeza, que se te pase. Se acuestan en tu cama, te suben el camisón sin decirte la hora, te ponen la mano en el coño como quien enchufa la radio, te dan cuatro restregones en las tetas que te las dejan como un trapo, se abren la bragueta del pijama, desenfundan su glorioso instrumento, te abren en canal, te lo meten y te lo sacan besando la almohada, se corren echándote babas por las orejas y se dan media vuelta y, hale, a dormir. Y tú te quedas ahí, escaldada como un buñuelo, excitada, sin sueño, con el conejo en carne viva y con las ganas. ¿Eso es respeto? ¿Sabe, Honorio? Me río yo de ese respeto, me río que me muero de la risa» (p. 122).

progresivamente su irritabilidad, le ocasiona creciente malhumor, le genera, en suma, una angustia que repercute en la convivencia matrimonial con desestabilizadores resultados» (p. 101). Pero es María Lourdes, quien se acaba de quedar huérfana con poco más de cuarenta años y cuyo único objetivo es quitarse el virgo —«me tiene aburrída y consumida a más no poder» (p. 168)—, la que le hace percatarse de que «la Virgen era virgen» (p. 177) y decide entregarse a ella. Desafortunadamente, y tras un montón de preparativos y precauciones, muere en la escena final tras perder el equilibrio sobre el altar... Tras el incidente, la estatua desciende de su pedestal y, con lágrimas en los ojos, se compadece de él: «Pobrecito, pobrecito mío. Pobrecito, pobrecito mío. Pobrecito...» (p. 183).¹⁹³

Un año más tarde, Josep Bras se alzaba con el galardón con *El vaixell de les vagines voraginoses* (1987),¹⁹⁴ traducida al español como *El bajel de las vaginas voraginosas*. El jurado, según consta en la solapa, había quedado seducido por «la maestría con que se traman las diversas historias, la diabólica precisión del lenguaje y la presencia sutil de un humor que en momento alguno destiñe la eficacia erótica de la narración». La obra se presenta como un volumen de seis cuentos, a pesar de que, tras su lectura, comprobamos cómo acaban vinculados entre sí a partir de la aparición reiterada de ciertos personajes —quienes favorecen otro punto de vista o aclaran algunas de las situaciones en las que se ven envueltos—. Este hecho propicia, a juicio del autor (Bras, 1987), que pueda leerse como una novela repleta de elipsis y analepsis. La acción se sitúa en un lugar imaginario (Txaitànnia). Conviene señalar que este espacio irreal aparece nombrado en la cita inicial del volumen: «“El veí de dalt va venir a tornar-me les bragues de blonda de la meva senyora. ‘Deuen haver lliscat de l’estenedor’, va opinar. L’endemà mateix, un físic amic meu em recomanava el divorci?”. Fragment clau de *Les bragues*, de Borislav Jeipi, rector de Txaitànnia». Esta alusión, y la carencia de datos sobre el tiempo del relato, así como los diferentes registros y el humor con que son tratados las ficciones, favorece que los cuentos resulten disparatados y los personajes difíciles de emplazar en un contexto real.

En «La Caixa B» (pp. 11-26) Mary P.D. engaña a su esposo con cualquiera que llame al timbre, ya que no tiene suficiente con tres amantes a la semana. Su mayor preocupación consiste en encontrar un escondite adecuado para los preservativos y que su

¹⁹³ Sobre esta creación véanse las aportaciones de López Martínez (2006: 67, 90, 93, 104, 117, 121, 138-139, 143, 159, 206-207, 210, 214, 216). Cabe destacar que la novela fue llevada al cine por Augusto Martínez Torres en 1987, para cuyo guion colaboraron el propio Manuel Hidalgo y Rafael Azcona.

¹⁹⁴ Josep Bras (Premià de Mar, 1962), muy conocido por su faceta de guionista, ha obtenido diversos premios literarios, casi todos ellos de narración corta. Su obra, básicamente en catalán, cuenta con títulos como *Escrivint amb les cent ulls de Laura* (1980), «*City bang blues*», *sang i fetge a la ciutat* (1982), *La mosca al nas* (1985), *Lo que vendria a ser la televisión en España* (2011), *La vida en siete minutos* (2012) o *La niña que hacía hablar a las muñecas* (2014).

marido no los encuentre, aunque él lo acaba haciendo incluso cuando el escondite es totalmente inverosímil. Pero el inocente cónyuge no se percata de la infidelidad. En clave de enredo y de modo autodiegético, con cuatro puntos de vista diferentes —los de Ágata, Ricard, Esther y Magerthy—, se narra «No te la treguis, Txana, o un casual *ménage a sis*» (pp. 27-89). En este relato, el más largo del volumen, se presenta a los personajes que posteriormente vamos a ir conociendo en otras situaciones.¹⁹⁵ En la historia dedicada «A la Mercè Abad», «El desembussador» (pp. 91-110), el autor maneja un punto de vista autodiegético focalizado en la figura de un loro llamado Capone. A partir de la voz narrativa del ave descubrimos su amor por su ama, Esther, y sus intentos por cuidarla y facilitarle la vida en la medida de sus posibilidades. Tras atropellar por accidente a Esther, Buster la acompaña a casa y pretende sodomizarla pese a los ruegos de ella, que quiere dejar de ser virgen. Tras conseguir sus deseos —después de asestarle varios puñetazos—, el joven huye de la casa dejando a Esther «més morta que viva» (p. 107), aunque ella se recupera un poco cuando oye el portazo y sigue suplicando que la desvirgue. Cabe destacar que el personaje de la mujer virgen con ansias de dejar de serlo ya había aparecido en *El pecador impecable* (1986) y lo volveremos a encontrar cinco años más tarde en el cuento de Ana Rossetti «La noche de aquel día», de *Alevosías* (1991). En el caso que nos ocupa es Capote quien, finalmente, atiende a sus deseos: «Em vaig llançar de cap per avall, en picat, com un avió kamikaze, donant-me un primer impuls amb les ales i deixant després que el cos tibant agafés sol l'embranchada necessària. Tot això en un metre i mig. I vigilant de fer diana» (p. 107). En «Conte egòtic» (pp. 111-129), Margaret, en una visita al psiquiàtric donde está ingresada Ágata, mantiene relaciones con el supuesto médico que atiende a su amiga. Antes, él le ha mostrado un vídeo donde se visionaba a la paciente copulando con un enfermero. Todo el relato se desarrolla en un ambiente muy gótico y tenebroso, propiciado tanto por el lúgubre espacio como por la actitud misteriosa del doctor.

Resulta interesante la *myse en abyme* que se produce en «El vaixell de les vagines voraginoses» (pp. 131-163), ficción que da nombre al volumen. Se trata de un cuento sobre extraterrestres compuesto por dos capítulos —el primero y el tercero— y firmado por un

¹⁹⁵ Los personajes son: Ágata, viuda con treinta y ocho años, quien mantiene relaciones sexuales con Ricard, al que acaba de conocer en el mercado; Ricard, que no es el hijo adolescente y retrasado de la frutera, sino que cobra por pasarse el día sentado en «la parada de la Juanita» con «cara d'idiota» (p. 43) y ayudando a las clientas con las bolsas. Una vez en casa de estas, el muchacho, de dieciocho años, saca «la polla a ventilar, me la remeno una mica davant d'elles i els comunico que si la volen tastar que fora bragues. I ja està. Ja les tinc al punt. Al banymaria» (pp. 47-48). Buster, enamorado de su hermano gemelo Magerthy, quien siente celos de la relación que este mantiene con Margaret; Esther, vendedora de máquinas de coser, que aún no ha perdido su virginidad; Margaret, quien se siente muy atraída por Magerthy y pretende que Ágata olvide a su fallecido marido con Buster, el hermano gemelo de este. Finalmente, Ágata enloquece al sospechar que Margaret y su recién estrenado amante Ricard han mantenido relaciones sexuales.

tal Loreto Barreneche el cual, según consta en la página inicial, ha ganado un premio literario: «Sisena flor natural d'argent i quart petó de l'alcaldesa concedits per l'ajuntament de Txaitànnia amb motiu de la festa literaria organitzada pel G. L. de T.» (p. 131). La narración que cierra el volumen, «El señor Kin es perd la gran final de béisbol» (pp. 165-175), revela la identidad del gran Loreto Barreneche en la presentación de su obra ganadora. El afamado escritor descubre entre el público a la mujer vestida de verde que se le aparece cada noche en sus sueños; cuando va al baño a descargar su excitación llaman a la puerta... es ella, Ágata, rogándole que le abra la puerta, y lo llama por su nombre: Ricardet.¹⁹⁶

El finalista de la novena convocatoria fue Eduardo Mendicutti con *Siete contra Georgia* (1987).¹⁹⁷ Esta es una novela coral donde el autor cede la voz a siete «descarriadas» (p. 20) que van a narrar sus inquietudes y deseos, en un intento por reivindicar su propia identidad sexual. Tras la dedicatoria inicial —«A la policía del Estado de Georgia. A mis amigos, con la esperanza de que se lo tomen con buen sentido del humor»—, el relato da comienzo *in media res* con un monólogo donde la Boccaccio rememora una conversación con la Mercurio —no exento de tacos que denotan el grado de confianza entre las dos y pone de manifiesto tanto el tono coloquial de la obra como la identidad sexual de los dos personajes—. Posteriormente, la propia Boccaccio aclara la verdadera identidad de Mercurio: un contestador automático; ella misma es un magnetófono, que será el que utilizarán los siete personajes para exponer sus vivencias.

Estructurada a partir de nueve capítulos encabezados por una pequeña descripción o situación personal del personaje que expone su historia, tanto el primero como el último son narrados por la Boccaccio. En el primero se explicita el motivo de las grabaciones, en el colofón se hace extensible su alegría por el resultado y se insta, tanto al jefe de policía de Georgia como a los propios lectores —u oyentes—, a escuchar las declaraciones: «Y vosotras, nenas, haced lo mismo. Escuchad las casetes en el orden que queráis [...] Son siete. Siete contra Georgia. Siete mariquitas, siete casetes, siete historias, siete gritos como siete puñales» (p. 187). El autor confiere voz —una voz femenina en todos los casos— a los actantes para que puedan explicar sus vivencias; todos los relatos son monólogos

¹⁹⁶ Sobre esta obra véanse los comentarios de Bisabarro (2002: 93, 112, 267-268) y Reinstädler (1996: 18, 70-71, 73, 78, 89).

¹⁹⁷ Eduardo Mendicutti (Sanlúcar de Barrameda, 1948) ha cosechado un gran éxito de crítica y público y sus obras han sido traducidas a varios idiomas. Entre su bibliografía encontramos títulos como *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), *Tiempos mejores* (1989), *El palomo cojo* (1991), *Los novios búlgaros* (1993), *Fuego de marzo* (1995), *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), *Duelo en Marilyn city* (2003), *La Susi en el vestuario blanco* (2003), *Pasiones fugaces* (2004), *California* (2005), *Ganas de hablar* (2008), *Mae West y yo* (2011), *Otra vida para vivirla contigo* (2013) o *Furias divinas* (2016).

autodiegéticos con párrafos muy extensos donde a veces se inserta algún diálogo indirecto, con siete experiencias vitales desiguales. Resulta interesante constatar tanto la diversidad sexual de los protagonistas como sus diferentes realidades y situaciones personales: la Madelón es travesti; Verónica Cuchillos, transexual; la Balcones, Betty la Miel, Colet la Cocó, Finita Languedoc y Pamela Caniches «mariconas» (p. 26) o «mariquitas» (p. 157); aunque mientras que las primeras se ganan muy bien la vida con su profesión —arquitectura, dermatología, dirección de una gran empresa y el mundo de la moda—, Pamela Caniches pone en evidencia sus apuros económicos —que dificultan a su vez sus relaciones sexuales, al no tener dinero ni para cuidarse—.

Cada una de las historias se inicia con una breve presentación del personaje, en donde aclara la procedencia de su sobrenombre, su profesión y situación personal, para dar paso a una breve anécdota —a partir de la analepsis— reivindicando su condición sexual. Los temas secundarios tratados son variados: desde heterosexuales que se sienten atraídos por personas de su mismo sexo —y su curiosidad por la sodomía— hasta el sentimiento de ser mujer pese a tener genitales masculinos; también quedan plasmadas inquietudes como el miedo a la vaginoplastia —y su mala praxis—, la dificultad de encontrar una pareja estable, o las relaciones sexuales de pago. Los actantes secundarios se construyen de manera indirecta; algunos de ellos se revelan como personajes negativos, contrastando con los principales: el albañil que «arregla el cuerpo cada viernes» a la Balcones antes de ir a recoger a su novia; Eusebio Gutiérrez, policía y pareja de Betty la Miel, encaprichado con su sobrina menor de edad; el enano cheposo y repulsivo, el «quasimodo» (p. 158) que invita a Pamela Caniches a un café y resulta ser un chaperó, o el novio de Verónica Cuchillos, quien tras varias relaciones tormentosas cree haber encontrado en ella a la mujer de su vida tras la vaginoplastia, ya que no acepta «haberse echado a perder» y maldice a quienes «de enseñaron un amor torcido» (p. 177). En contraposición, los siete personajes protagonistas se revelan como positivos —y redondos—, y dan fe de los distintos modos en que viven su alteridad —sobre todo con mucho humor, a excepción, tal vez, de Verónica Cuchillos, que vive angustiada por el desastre de su operación—.

El uso del lenguaje se revela como fundamental para la caracterización de cada personaje: cada uno va a adoptar un nivel lingüístico adecuado a su formación o experiencia vital. Cabe destacar, por contraposición, los dos últimos: el de Pamela Caniches y el de Verónica Cuchillos. A Pamela le gusta «usar palabras de diccionario, que el de la cultura es ya casi el único lujo que una se puede permitir» (p. 150), aunque no puede evitar caer en errores y confundir palabras; el caso de Verónica Cuchillos es totalmente opuesto:

escribe obras de teatro y ha llegado incluso a ganar el Premio Calderón de la Barca por una vieja tragedia dedicada a Hécate. Su lenguaje, repleto de referencias literarias clásicas, resulta el más cuidado y menos deslenguado. Espacialmente todos los personajes se emplazan en Madrid —el relato de la Balcones se sitúa en Sanlúcar por motivos de trabajo, aunque ella tiene un ático en la Plaza de España—; todas ellas viven en la capital, en calles o barrios concretos. Esta concreción espacial dota de realismo y verosimilitud a la narración. En contrapartida, el autor no aporta datos concretos sobre el tiempo en que se desarrolla la acción, aunque bien pudiera tratarse del mismo en que se escribió el volumen.¹⁹⁸ A pesar de que solo hallamos un personaje secundario lésbico en la trama, esta novela va a servirnos como contrapunto en la segunda parte de esta tesis.¹⁹⁹

La novela ganadora de la décima convocatoria del premio fue *La esposa del Dr. Thorne* (1988), de Denzil Romero,²⁰⁰ obra que evoca la vida de un personaje histórico: Manuela Sáenz, amante del libertador Simón Bolívar y una de las figuras destacadas en las guerras de independencia de América del Sur —también considerada como una de las grandes defensoras de los derechos de la mujer—. Según comentara el autor, a pesar de estar basado el relato en hechos históricos, hay una parte de ficción, «y es muy probable que esa ficción descubra una verdad histórica que ha sido manoseada por los especialistas. Con todo, en el caso de Manuelita Sáenz, incluso los historiadores más conservadores no han podido evitar menciones a que su vida sentimental estuvo más cerca de la abyección que de la pasión» (Romero, 1988: s/p). *La esposa del D. Thorne*, dedicada «In memoriam» a José Vicente Abreu y a Orlando Araujo, se presenta con una focalización omnisciente y una estructura circular: la novela se inicia con la sesión del Consejo de Estado donde un Simón Bolívar demacrado habla para sus honorables consejeros. Tras la reunión decide ir a visitar a Manuela, aunque no será hasta el último capítulo cuando presenciemos ese encuentro entre los dos enamorados en el que Bolívar insta a Manuela a trasladarse a Palacio. La agitada vida de la amante de El Libertador se presenta del capítulo tres al dieciséis, a partir de una gran analepsis en la que se deja constancia de su lado más erótico y sensual. La vida sexual de la futura esposa del doctor Thorne se inicia en el convento, de la mano de su tía, la monja Librada de Aispuru; tras las habladurías de la gente y de uno de

¹⁹⁸ Sobre esta novela véanse los estudios de Mérida Jiménez (2009a), Reinstädler (1996: 140-141, 149, 162-168, 192-195, 197-204) y Saxe (2013 y 2015).

¹⁹⁹ Puede encontrarse un análisis más extenso de *Siete contra Georgia* en el capítulo 7, apartado 7.2. «Auto-percepciones: Mayra Montero, Marcia Morgado y Eduardo Mendicutti».

²⁰⁰ Denzil Romero (Aragua de Barcelona, Venezuela, 1938 - Valencia, 1999) ya había publicado dos libros de relatos y una novela cuando ganó el Premio La sonrisa vertical: *Infundios* (1978), *El invencionero* (1982) y *La tragedia del generalísimo* (1983). Su bibliografía acoge títulos como *Entrego los demonios* (1986), *Grand tour: epítasis* (1987), *Tardía declaración de amor a Seraphine Louis: relatos* (1988), *La cariñada* (1990), *Parece que fue ayer: crónica de un happening bolerístico* (1991).

sus amantes —quien pone en duda su virginidad y la tilda de amante insaciable—, Manuela se casa, por convenio de sus padres, con el acaudalado doctor Thorne, hombre aburrido y mayor quien, para acallar las murmuraciones, decide trasladarse con ella de Ecuador a Perú. En Lima, Manuela va a mantener una relación especular muy intensa con Rosita Campuzano, la posterior amante de José de San Martín, que será analizada con más detenimiento en la segunda parte.²⁰¹ Como temas secundarios cabría destacar el amor —unido a la pasión—, la promiscuidad, el adulterio —no solo de Manuela, sino también de Rosita o del propio Simón Bolívar— y el incesto de Manuela con uno de sus hermanos. Espacialmente, la novela se sitúa en las capitales de Ecuador y Perú, a pesar de que no se ofrezcan excesivos datos ni descripciones de las ciudades, las cuales cobran importancia temporal al recrear posteriormente el proceso de independencia —la novela se inicia y acaba en 1828—. ²⁰²

En 1988 se publicó en la colección *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa.²⁰³ Beatriz de Moura y Antonio López Lamadrid consideraron un acto de valentía que el autor les entregara el manuscrito poco antes de presentarse a las elecciones presidenciales de su país, aunque el escritor peruano zanjó cualquier reserva de los editores: «Una cosa es la literatura y otra, muy distinta, la política» (De Moura, 2007: 27). La novela presenta a tres provocadores, y políticamente incorrectos, personajes: una pareja recién casada en segundas nupcias y el hijo del marido, con apariencia de querubín. Narrada a partir de dos planos, el real —desde un punto de vista omnisciente— y el imaginario —en primera persona—, el lector es testigo de la transgresión que supone el amor carnal de una mujer madura por un niño de once años. Lucrecia, la cuarentona y exuberante protagonista se alegra de su buena relación con Fonchito, el angelical hijo de su actual marido Rigoberto, su libidinoso e imaginativo marido. Es más, el niño la adora de tal forma que, a pesar de sus dudas y zozobras, termina cayendo en sus redes y, rindiéndose a sus designios, mantiene relaciones sexuales con él: «Había sido más fuerte que su sentido del peligro, un arrebató incontenible. Se dejó resbalar sobre el lecho a la vez que atraía contra sí al pequeño, sin brusquedad, como temiendo trizarlo. Abriéndose la bata y apartando el camisón, lo acomodó y guio,

²⁰¹ Esta relación se desarrollará con más profundidad en el capítulo 6, apartado 6.1. «Argucias genealógicas: Antonio Gómez Rufo, Denzil Romero, Javier Negrete y Antonio Altarriba / Ramón Burcet».

²⁰² Sobre esta obra véanse los análisis de Abad Jiménez (2013), Bisabarro (2002: 114, 143, 268, 269) y Carrero Eras (1988).

²⁰³ Jorge Mario Pedro Vargas Llosa (Arequipa, 1936) está considerado como uno de los más importantes novelistas contemporáneos. Su obra ha sido galardonada con el Premio Nobel de Literatura (2010), el Premio Cervantes (1994), el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1986) y el Premio Planeta (1993), entre otros. Algunos de los títulos de su bibliografía novelística son: *La ciudad y los perros* (1963), *Conversación en la Catedral* (1969), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), *La fiesta del Chivo* (2000), *El paraíso en la otra esquina* (2003), *Travesuras de la niña mala* (2006) o su más reciente *Cinco esquinas* (2016).

con mano impaciente. Lo había sentido afanarse, jadear, besarla, moverse, torpe y frágil como un animalito que aprende a andar. Lo había sentido, muy poco después, soltando un gemido, terminar» (pp. 144-145). En el plano imaginario, el lector es testigo de los sueños sexuales de la pareja en los capítulos tres —«Caudales, rey de Lidia»—, cinco —«Diana después de su baño»—, siete —«Venus con amor y música»—, nueve —«Semblanza de humano»—, doce —«Laberinto de amor», y catorce —«El joven rosado»—. En todos ellos antecede un cuadro que aparece reseñado en «Pinacoteca» y los personajes adecúan la fantasía erótica a la escena pictórica. Precisamente, una de las fantasías de Lucrecia es la de mantener relaciones con su mucama Justiniana siendo observada por su hijastro, motivo que propicia que esta novela sea analizada con más profundidad en la segunda parte de esta tesis.²⁰⁴

Finalmente, de manera aparentemente inocente, el propio Foncho revela a su padre la situación, cumpliendo así el vaticinio de las amigas de Lucrecia de que ese hijastro sería el obstáculo mayor en su nuevo matrimonio y que por su culpa jamás llegaría a ser feliz con Rigoberto (p. 18). En el «Epílogo», la mucama Justiniana pregunta al dulce niño si no tiene remordimientos por haber propiciado que su padre echara de «casa como un perro» (p. 191) a Lucrecia, cuando los tres eran tan felices. El inocente Fonchito parece no saber de qué le habla, ya que él solo había dicho la verdad a su padre. Por otra parte, no quiere que ella se enfade con él y al final admite que todo lo hizo por ella: «—Lo hice por ti, Justita — lo oyó susurrar, con aterciopelada ternura—, no por mi mamá. Para que se fuera de esta casa y nos quedáramos solitos mi papá, yo y tú. Porque yo a ti... La muchacha sintió que, sorpresivamente, la boca del niño se aplastaba contra la suya. —Dios mío, Dios mío —se desprendió de sus brazos, empujándolo, sacudiéndolo» (p. 197). De este modo, se subvierte la imagen cándida del niño, ya que hasta su padre llega a pensar que «así debía ser Luzbel» (p. 175).²⁰⁵

²⁰⁴ Puede encontrarse este análisis en el capítulo 5, apartado 5.1. «La mirada del *voyeur*: Mario Vargas Llosa y Abilio Estévez / Almudena Grandes».

²⁰⁵ Entre las aproximaciones más relevantes sobre esta novela podemos citar las de Berdeja Acevedo (2014), Fernández-Babineaux (2010), Giraldo (2011), González Boixo (2002), Koo (2003), Reverte Bernal (1992) y Sánchez (1994).

3.2. De Almudena Grandes a Luis Antonio de Villena (1989-1999)

Ya comentamos que 1989 fue un año de cambios para la editorial Tusquets por el éxito de sus dos «libros-revelaciones» españoles: *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero y *Las edades de Lulú*,²⁰⁶ obra novel de Almudena Grandes que, desde el primer momento, contó con el aprecio del público y la crítica.²⁰⁷ A nuestro juicio, esta ficción supone también una inflexión en «La sonrisa vertical» por dos motivos: en primer lugar, por el uso del lenguaje, el cual propició tanto críticas como alabanzas, pues mientras algunos críticos lo consideraban pornográfico, otros apuntaban en la dirección opuesta, señalando precisamente que uno de los aciertos de la autora había sido el de llamar a las cosas por su nombre, alejándose de antiguos tabúes. Podemos considerar que es a partir de esta novela cuando se empieza a incorporar en las creaciones posteriores un léxico más vulgar y menos eufemístico para nombrar los órganos sexuales —tanto masculinos como femeninos—, más alejado de las convenciones metafóricas del pasado. En segundo lugar, también debemos valorar que los autores posteriores van a conceder una mayor prioridad a las tramas —mucho más dinámicas y ricas, elaboradas a partir de situaciones cotidianas—, evitando las reflexiones sobre el erotismo y más centradas en narrar una historia y describir a unos personajes. Por supuesto, ya hemos visto que no todas habían adoptado este modelo literario, aunque podríamos señalar una constante en las primeras novelas —sin duda propiciada por el periodo histórico y social—, en las que primaba la cavilación y las referencias a los clásicos del erotismo sobre la acción, como es el caso de *Diari de bordell* (1979), de Josep Lluís Seguí; *Anacaona* (1981), de Vicente Muñoz Puelles; *La bestia rosa* (1981), de Francisco Umbral; *Amor burgués* (1982), de Vicente Muñoz Puelles; *Fritzcollage* (1982), de Pedro Sempere; *Ella o el sueño de nadie* (1983), de Mauricio Wacquez; *La niña rusa* (1986), de Anna Arumí i Bracons o *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa; es

²⁰⁶ En 1990, *Las edades de Lulú* fue llevada al cine por Bigas Luna. Entre el elenco de actores se encuentran Francesca Neri, Óscar Ladoire, María Barranco y Javier Bardem.

²⁰⁷ Almudena Grandes (Madrid, 1960) ha sido galardonada con premios como el de la Fundación Lara, el Premio de los Libreros de Madrid, el Rapallo Carige, el Prix Méditerranée, el Premio de la Crítica de Madrid, el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz. Su obra la ha convertido en uno de los nombres más consolidados y de mayor proyección internacional de la literatura española contemporánea. Su bibliografía se compone de títulos como: *Te llamaré Viernes* (1993), *Malena es un nombre de tango* (1994), *Modelos de mujer* (1996), *Atlas de geografía humana* (1998), *Los aires difíciles* (2002), *Mercado de Barceló* (2003), *Castillos de cartón* (2004), *Estaciones de paso* (2005), *El corazón helado* (2007), *Inés y la alegría: el ejército de la Unión Nacional Española y la invasión del valle de Arán, Pirineo de Lérida, 19-27 de octubre de 1944* (2010), *El lector de Julio Verne: la guerrilla de Cencerro y el Trienio de Terror, Jaén, Sierra Sur, 1947-1949* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014) o su más reciente *Los besos en el pan* (2015).

decir, a falta de modelos literarios hispánicos, los autores acudían a los grandes maestros del erotismo porque la tradición literaria española resultaba exigua.²⁰⁸

Asimismo, el inicio de *Las edades de Lulú*, en donde la narradora describe una escena sexual entre hombres que está visionando en una película pornográfica, ya anticipa la transgresión de la novela porque apela a un imaginario visual pornográfico y no literario erótico; en otras palabras, no hace falta haber leído a Georges Bataille o al Marqués de Sade para disfrutar de esta obra porque los referentes no son exclusivamente literarios.²⁰⁹ Por otro lado, Almudena Grandes apostó por un estilo narrativo muy descriptivo y explícito de las relaciones sexuales —bastante inusual en narrativas anteriores—, hecho que propicia un erotismo más manifiesto.²¹⁰

Las edades de Lulú está narrada de modo autodiegético y se centra en la historia de amor entre Pablo y Lulú desde sus inicios, siendo ella una adolescente de quince años y él —de veintisiete años y profesor de Filología Hispánica en la Universidad Complutense— el mejor amigo de su hermano mayor. Pablo la inicia en el sexo y crea para ella un universo único, donde el tiempo carece de importancia, con el fin de prolongar en su relación sexual el juego amoroso de sus primeros encuentros. Este «universo particular», en un momento dado, llega a pesar demasiado sobre Lulú, quien decide dejar de ser una niña eterna y explorar otro tipo de sexualidades alternativas —transgresoras para el contexto histórico en que se desarrolla la novela: la España de los años setenta y ochenta—, debatiéndose entre su educación religiosa, que proclama una sexualidad heterosexual y monógama, destinada a la procreación, y su propia sexualidad. A lo largo de la obra se muestran las distintas etapas

²⁰⁸ Entre las excepciones posteriores a la novela de Grandes, podríamos incluir *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg y *Kurt* (1998), de Pedro de Silva.

²⁰⁹ Por poner un ejemplo, *Fritzcollage*, de Pedro Sempere, rinde homenaje a «los grandes personajes de la literatura erótica», como consta en la solapa del volumen. Según López Martínez (2006: 59), Mme. Gongyla Gérard D'Estaing, la madame del burdel, sería un «homenaje parcial a *Histoire d'O*». Además de este, hay muchos guiños y referencias metaliterarias a obras clásicas del erotismo, que son difíciles de apreciar para un lector no erudito en estos temas.

²¹⁰ «veía cómo se movía su polla, cómo se ocultaba y reaparecía sin cesar más allá de mis pocos pelos supervivientes, pero 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, de nuevo hirientes, por no abrir los ojos, dejaba caer sobre mí todo el peso de su cuerpo, resucitando el dolor, moviéndose deprisa y con brusquedad hasta que le obedecía, y abría los ojos, y todo volvía a ser húmedo, fluido, y mi sexo respondía, se abría y se cerraba, se deshacía, yo me deshacía, me iba, sentía que me iba, y dejaba caer los párpados sin darme cuenta, para volver a empezar. Hasta que una vez me permitió mantener los ojos cerrados y me corrí [...] (Grandes, 2009: 82-83). Esta descripción de un orgasmo femenino contrasta sobremanera con, por ejemplo, una de las novelas que más referentes literarios maneja, *Fritzcollage*: «A la invisible tempestad, al placer levitado, al goce sofocante, a la séptima penetración del arcano mandatorio, sólo podía suceder el silencio. Un silencio cargado de truenos ahogados, de ruidos en las profundidades subterráneas. Y después del silencio, la expectativa de una distensión átona y frígida, parecida al sueño. Grandeur Nature regresó lentamente del éxtasis, parpadeando sobre la inocencia grande de sus ojos negros, disolviendo su catalepsia y suspendiendo, poco a poco, milímetro a milímetro, casi imperceptiblemente, su levitación orgásmica» (Sempere, 1982: 126).

y la evolución de Lulú: de adolescente inexperta a amante avezada y, posteriormente, mujer que pretende disponer de su propia vida. Va a ser la propia Lulú quien narre su biografía y recuente sus experiencias desde que abandonó a Pablo, su marido; con tal objetivo, se vale de varias analepsis que comprenden desde la primavera de 1969 hasta finales de la década de los setenta. Esta anacronía, con la descripción espacial de Madrid como telón de fondo, sitúa temporalmente la novela. Temáticamente, la autora se vale de prácticas como el sadomasoquismo, el incesto, el adulterio, la ninfomanía, la pederastia y la prostitución. Resulta interesante la variedad de personajes con sexualidades heterodoxas que se dan cita en la obra; el caso más reseñable tal vez sea el de Ely, travesti que se revela como antagonista de la protagonista, aunque también cabe mencionar a los personajes gais que mantienen relaciones sexuales con Lulú, o Mercedes, amiga de esta, con la que también tendrá un encuentro;²¹¹ esta breve relación entre Mercedes y Lulú será analizada con más detenimiento en la segunda parte de esta tesis.²¹²

El año de la consagración de Almudena Grandes quedó finalista la argentina Alicia Steimberg con *Amatista*,²¹³ donde una extraña y misteriosa mujer «inicia» e instruye en el mundo del placer a un anónimo personaje, doctor en leyes, a partir de diversas historias eróticas imaginarias. La novela se estructura a partir de nueve capítulos de desigual extensión —el último abarca tan solo media página y recoge la despedida entre la mujer y el aprendiz—; en cada uno se refieren sus diversos encuentros, marcados por las historias eróticas que ella relata sobre una joven llamada Amatista y su amante Pierre. Uno de los rituales de esta singular iniciación consiste en que el abogado escuche pero no eyacule y retenga su excitación: «La educación lo es todo, doctor. Un hombre que anda vertiendo su jugo sin ton ni son, ya sea en su propia mano o dentro de una mujer, es como un niño lobo que vive en la selva atendiendo solo por instinto a sus necesidades elementales» (p. 134). Las historias eróticas que se explican sobre Amatista y Pierre hacen referencia al voyerismo, el sexo en grupo —tríos u orgías—, el onanismo e incluso la zoofilia. Sobre esta cuestión ya hemos comentado cómo obras anteriores incluían en sus tramas el sexo con animales,

²¹¹ Sobre esta obra véanse las aportaciones de Bisabarro (2002: 6, 19, 84, 92-94, 99, 103, 105, 118, 127, 139, 143, 151, 156, 159, 169-170, 172, 178-179, 182, 186, 189, 192, 194, 206-209, 216-220, 269-270), Corbalán Vélez (2006), Díaz Fernández (2013 y en prensa), Legido-Quigley (1999), López Martínez (2006: 57, 70-71, 85, 106-107, 110, 114-115, 117, 123-124, 126, 148-149, 163, 205, 216), Manzi (1998), Moreno-Luño y Lynd (2002), Morris y Charnon-Deutsch (1993-1994), Navajas (1996), Reinstädler (1996: 18, 64-67, 74, 77, 98, 107, 143-146, 148-149, 168, 183-187, 194, 196, 203), Robbins (2003a), Valenzuela Cruz (2009: s/p) y Valls (1991: 29-30).

²¹² El análisis de *Las edades de Lulú* se emplaza en el capítulo 6, apartado 6.2. «En (la) Transición: Pablo Casado, Mercedes Abad y Almudena Grandes».

²¹³ De la obra de Alicia Steimberg (Buenos Aires, 1933 - Buenos Aires, 2012) podemos destacar *Músicos y relojeros* (1971), *Su espíritu inocente* (1981), *El mundo no es de polenta* (1991), *Una tarde de invierno un submarino* (2001), *Aprender a escribir* (2004) o *La música de Julia* (2008).

generalmente mamíferos —caballos, perros o terneros—, a excepción del relato «El desembussador», de Josep Bras, en donde es un loro quien acaba penetrando a la protagonista. Asimismo, en «Ad infinitum», de Anna Arumí i Bracons, aparece una escena en la que un hombre desnudo acaricia el sexo de un «cigne femella».²¹⁴ El cisne vuelve a aparecer en *Amatista*, aunque solo como fantasía erótica: «—Sueño que hago el amor con un cisne —continuó Pierre—. Es un cisne blanco, muy grande. Penetrarlo es como penetrar a una mujer. Amatista montó diestramente sobre Pierre, guiando con su mano el pene erecto para que penetrara en la vagina. —Sí, Pierre —dijo con la respiración entrecortada—, estás haciendo el amor con un cisne» (pp. 48-49).

La obra se narra de modo omnisciente por partida doble: tanto el relato principal como las historias expuestas aparecen en tercera persona, aunque al abundar el diálogo entre los dos protagonistas conocemos de primera mano sus inquietudes y deseos eróticos. El relato se sitúa en Buenos Aires —se nombra la ciudad y los personajes quedan alguna vez en la confitería Las Violetas o la del edificio Comega— aunque los otros espacios referidos bien podrían ubicarse en cualquier lugar al no aparecer descritos —el campo, un lago, la habitación de algún hotel...—. Tampoco se hace referencia al periodo histórico en que transcurre la historia, atemporalidad que confiere al relato un carácter mucho más universal. Uno de los aspectos que más llaman la atención en esta novela consiste en el tratamiento que la autora realiza del lenguaje, ya que sorprende que a pesar del grado de intimidad que alcanzan los dos actantes principales sigan tratándose de «usted» y de «señora» —nada que ver con el voseo propio de Sudamérica—, hecho que refuerza el carácter pedagógico de la enseñanza erótica, sin ningún tipo de sentimientos. También es reseñable el interés de la protagonista por utilizar un lenguaje cuidado y un español estándar: «—Si le parece bien, señora, me gustaría hacérselo con la lengua. Sí, me encantará chuparla, señora, y perdone el lenguaje directo. —Está perdonado, y me parece bien que lo use; hasta el argot es permisible y divertido en estos casos, pero recuerde que solo podemos hablar en español universal» (p. 69). A pesar de «aceptar» el argot en determinados casos, hay numerosas metáforas y alusiones veladas tanto a los órganos sexuales como al acto sexual, que unido al tratamiento entre el doctor y la misteriosa mujer no deja de producir un efecto de extrañamiento, en algunos casos como si se tratara realmente de un manual erótico para el lector (p. 88).²¹⁵

²¹⁴ «L'home agafava l'au i jugava amb el seu foradet primer i després la penetrava fort, gairebé violentament. El cigne cantava en morir, i l'home gemegava, quasi cridava, afegint la seva veu a la de les dones» (p. 62).

²¹⁵ Sobre esta novela se puede consultar el análisis de Tompkins (1997).

Pubis de vello rojo (1990), de José Luis Muñoz,²¹⁶ fue la ganadora de la decimosegunda edición del premio y en ella confluyen el género negro y el erótico. Tras la dedicatoria —«A los que se quedaron en el camino»— y una cita del Marqués de Sade se inicia la novela, organizada en veintidós capítulos nominados y estructurada a partir de dos historias paralelas: la de Sofía, prostituta, y la de Roberto, misógino que arrastra una frustración amorosa. Los dos relatos, narrados por una voz omnisciente desde un tiempo presente, alternan diversas analepsis —con una grafía en cursiva— que proporcionan información sobre los personajes principales y su pasado. Como comentara el propio autor (Antón, 1990: s/p), *Pubis de vello rojo* se caracteriza por un erotismo duro y no busca la sonrisa cómplice del lector. Efectivamente, no solo se ahonda en el ambiente marginal de una Barcelona preolímpica, sino que los actantes —principales y secundarios— se revelan sexualmente límites —sodomasoquistas, violentos y con diversas perversiones sexuales—; tanto Sofía, lesbiana que mantiene una relación con Blanca y se gana la vida como prostituta,²¹⁷ como Roberto, quien acaba de cometer un atraco con su exnovia Ada y su nuevo amante, y se siente traicionado por ella, van a ser los causantes de varias muertes.

Durante el relato, los movimientos tanto de Sofía como de Roberto se van interrelacionando por diversos puntos de la ciudad hasta que finalmente se (re)encuentran en las inmediaciones del Camp Nou. Roberto invita a Sofía a subir al coche —su cabello rojo le recuerda a su antigua amante—. Mientras copulan, Sofía atraviesa con su daga a Roberto; Roberto, en su locura por vengarse de Ada, penetra con la pistola a Sofía y «eyacula en sus entrañas su chorro de fuego» (p. 240). Los personajes secundarios, que ejercen de motor en la trama, se revelan muy marginales —bien por sus gustos sexuales, o bien por vivir en los barrios más humildes—, pero a partir de ellos se obtiene la caracterización completa de los protagonistas. Sofía mata a su primer cliente en defensa propia —él quiere quemarle los pezones—, pero acaba relacionando esa muerte con un orgasmo y revelándose como una mujer extremadamente violenta. No será esta la única muerte; Sofía matará también a su segundo cliente —que se hace llamar Masoch y a quien excita el sadomasoquismo— y a un profesor de latín que conoce en un bar y, una vez en su casa, pretende agredirla. Por su parte, Roberto hará lo propio con dos policías tras

²¹⁶ José Luis Muñoz (Salamanca, 1951) inició su trayectoria literaria con el género de la novela negra: *Barcelona negra* (1986), *Barroco* (1987) y *La casa del sueño* (1989). Posteriormente ha publicado *Mala hierba* (1992), *La precipitación* (1999), *Una historia china* (2000), *Lifting* (2000), *El Fuerte Navidad* (2002), *Caribe* (2002), *Último caso del inspector Rodríguez Pachón* (2005), *Los ritos secretos* (2005), *El muchacho inglés* (2006), *Viajeros de sí mismos* (2006), *El mal absoluto* (2008), *Una extraña herencia* (2008), *El corazón de Yacaré* (2009), *Marea de sangre* (2010), *La mujer ígnea y otros relatos oscuros* (2010), *La frontera sur* (2010), *Muerte por muerte* (2011), *Llueve sobre La Habana* (2011), *Tu corazón, Idoia* (2011).

²¹⁷ La relación entre Sofía y Blanca se analiza con más atención en la segunda parte de esta investigación, en el capítulo 5, apartado 5.3. «La mirada negra: José Luis Muñoz, Dante Bertini y Abel Pohulanik».

deambular parte de la noche con una prostituta desconocida. Temporalmente, el periplo de los dos actantes principales por los barrios más marginales de Barcelona dura tan solo una noche, aunque las analepsis remontan al lector a la infancia de Sofía o a la juventud de Roberto. La novela, publicada en 1990, retrata fielmente esa Barcelona preolímpica, cuando se empezaba a hablar del sida: «El SIDA acecha a la vuelta de la esquina, en vaginas y anos promiscuos» (p. 122). Esta referencia se revela muy importante, pues es la primera vez que se hace mención en «La sonrisa vertical»; además, no deja de resultar interesante cómo en una colección erótica tan solo unas pocas obras van a incorporar un tema tan importante en la época y cómo se trata la enfermedad desde un punto de vista más pesimista, acorde sin duda con la realidad social, en las narrativas de los noventa —cuando se relacionaba el sida directamente con la muerte— o desde la mirada de la primera década del siglo XXI, cuando es considerada una enfermedad crónica.²¹⁸ Especialmente, la Ciudad Condal aparece ampliamente descrita, con múltiples referencias y descripciones de locales, calles y plazas, dotando al relato de gran verosimilitud.²¹⁹

Ese mismo año apareció publicada la primera novela de José María Álvarez en la colección,²²⁰ *La caza del zorro* (1990) —posteriormente ganaría el Premio La sonrisa vertical en 1992, con *La esclava instruida*—. A pesar de que López Martínez (2006: 43) señala la obra como finalista, la página de Tusquets Editores no la incluía en el listado de su página web sobre las novelas participantes publicadas; tampoco se especifica esta información en la portada, por lo que no tenemos la certeza de que la obra se presentara al galardón. Tras la extensa dedicatoria a François Truffaut, Raymond Carr, Dr. Livingstone y Félix Yussupov, el relato se inicia con un prólogo en donde se comenta que se trata de la transcripción de un manuscrito, fechado en 1953, de su tío-abuelo Alejandro Cuenca Grimaldi. En él se relata la turbia relación de Félix Yussupov, un príncipe ruso involucrado en el asesinato de Grigori Rasputín, con una bella joven de baja extracción social, de nombre Michèle, quien ejerce una poderosa atracción sexual sobre él. A partir del prólogo sabemos que el diario recoge las reflexiones del noble acerca de ese periodo concreto de su vida, acontecido en el año 1934 en Biarritz, más las aportaciones del amigo del tío-abuelo del escritor,

²¹⁸ Las ficciones que hacen referencia al sida son *La esclava instruida* (1992), de José María Álvarez; *La amante fea* (1993), de Josep Lluís Seguí; *Tu nombre escrito en el agua* (1992), de Irene González Frei; «Mentiras piadosas», en *Feliz cumpleaños... erótico* (2011), de Rafael Reig y *El año del calipso* (2012), de Abilio Estévez.

²¹⁹ Sobre esta obra véanse las aportaciones de Bisbarros (2002: 112, 270-271), López Martínez (2006: 54, 71-72, 84, 93, 96, 104, 110, 114, 117, 132, 164, 182, 192, 212, 215) y Reinstädler (1996: 18, 68-69, 73, 77, 83, 93, 95, 106, 135-137, 140-142, 174, 176-177, 179-182).

²²⁰ José María Álvarez (Cartagena, 1942), traductor de la obra completa de Constantino Cavafis, es autor del poemario *Museo de cera* —la primera edición es de 1974 y la séptima y última de 2002—. De su obra en prosa podemos destacar *Desolada grandeza* (1976), *Al Sur de Macao* (1996), *Al otro lado del espejo. Diario de la serpiente de bronce* (2001) o *La insoportable levedad de la libertad* (2007), entre otros.

Sant'Angelo, quien no solo plasmó sus propias impresiones del suceso sino que, años más tarde, buscó a la joven, ya vieja y alcoholizada, para completar la historia de esa relación. Las diversas opiniones aportan tres puntos de vista diferentes, aunque todos ellos están narrados de modo autodiegético y se distinguen por el cambio de tipografía.

Félix, de cuarenta y siete años, conoce en un bar a Michèle, una bellísima joven — «debía de tener quince años, pero había algo misterioso, encantadoramente más infantil en sus ojos, en su sonrisa» (p. 35)—, y pronto se enamora perdidamente de ella, pese a las recomendaciones de sus amigos, quienes opinan que «no son recomendables vinculaciones más profundas entre seres con diferentes orígenes, con una sensibilidad desigual, con educaciones dispares» (p. 72). En un primer momento, la joven ve en su nuevo amante la solución a sus problemas y el fin de la miseria: «Por fin, ¡el gran mundo! Y qué poco me costaba. Poner el coño. Los tíos, por metértela, son capaces de cualquier cosa. Y éste estaba bien. No era tampoco muy viejo, y desde luego sabía lo que era joder» (p. 55). Pero la adoración del príncipe y la falta de libertad que le produce vivir en su palacio acaban por cansar a la muchacha, quien se siente atraída también por hombres de su edad. Tras una infidelidad por parte de Michèle, Félix le propone que se casen y, para celebrarlo, organiza una gran fiesta «como las de antes» (p. 157), como las que ofrecía su padre en San Petersburgo. Como vaticina su amigo Sant'Angelo,²²¹ esa relación termina mal ya que «era excesiva. Ni estaba en su sitio la historia ni las proporciones eran adecuadas» (p. 168); durante el transcurso de la fiesta, el anfitrión tiene una corazonada y busca a su amada en el baño... la encuentra realizando una felación a Sagovin, un anciano industrial que le ha prometido dinero contante y sonante y una colocación en París para que ella pueda vivir a su gusto, casarse con un marido joven y tener hijos. Cegado por la ira, Félix coge una pistola de su despacho y se dispara delante de todos los invitados: «Ya no tenía ningún sentido disparar a Michèle. Ya no era nada. Una putilla barata. Y a las putillas no se las mata. Se les paga y se las hace salir por la puerta de servicio» (p. 192).²²²

²²¹ Según hemos señalado anteriormente, en esta narración también encontramos una referencia al sexo con animales, aunque en este caso la persona que efectúa la acción es una mujer, tal y como narra de manera breve Sant'Angelo, una de las voces narrativas: «[María Luisa, una amante] me llevó a las caballerizas. Allí estaban sus amadísimos corceles, y entre ellos un magnífico jerezano llamado Viento. María Luisa empezó a acariciar los genitales del bruto, que se puso contento de inmediato. Vi cómo le crecía una verga rotunda y fabulosa, que ella masturbó hasta que se convirtió en una especie de salchichón gigantesco poco curado que golpeaba contra la barriga del caballo. María Luisa trató de chupar aquel tremendo embutido, pero no le cabía en la boca» (p. 174).

²²² Sobre esta novela véanse los comentarios de López Martínez (2006: 54, 82, 93-94, 106, 112, 117, 130, 132, 192, 206, 214-216).

La decimotercera edición del premio de novela erótica recayó en Ana Rossetti por su obra *Alevosías* (1991),²²³ presentada a concurso con el título *El diablo y sus hazañas* y bajo el seudónimo de Fernán Caballera. El volumen cuenta en apariencia con ocho cuentos independientes —«Del diablo y sus hazañas» (pp. 9-34), «La noche de aquel día» (pp. 35-56), «Siempre malquerida» (pp. 57-82), «La cara oculta del amor» (pp. 83-107), «Et ne nos inducas» (pp. 109-137), «La castigadora» (pp. 139-155), «La vengadora» (pp. 157-177) y «La presa» (pp. 179-200)—, aunque los tres últimos se vinculan entre sí y ofrecen focalizaciones diversas de una misma historia. Tanto los personajes como las situaciones apelan a la cotidianidad: la iniciación sexual de un niño, la virginidad de una mujer soltera, el desamor en la pareja, la búsqueda de sexo de pago, la frustración por sospechar que el marido se entiende con una mujer más joven... Conviene destacar varios relatos que, de algún modo, se hacen eco de las minorías sexuales: el primero, con el que se inicia la miscelánea y que originariamente dio título al volumen, «Del diablo y sus hazañas», narra —de manera muy similar a la de *Mater amantísima*, de José Jara—, desde la inocente mirada de un niño su despertar sexual, cargado de dudas, culpa y desconocimiento. La excesiva educación religiosa del pequeño propicia la transgresión: cree que tiene el diablo dentro de «la colita» (p. 26). La represión y el miedo llevan al pequeño a practicar una felación a su primo, creyendo que también logrará expulsar de su miembro erecto al demonio.²²⁴ De este relato podemos resaltar el lenguaje infantil de la voz narrativa, que refuerza la ingenuidad del actante principal.²²⁵

Resulta interesante el cuento «La cara oculta del amor» (pp. 83-107), articulado en torno a tres personajes, Marcos, María y Enrique, amigos y miembros de una orquesta; María y Enrique, además, están enamorados de Marcos. Este triángulo amoroso tendrá un dramático desenlace; María, agredida sexualmente por Marcos —quien está desquiciado porque recibe constantemente llamadas telefónicas sexuales amenazantes—, se refugiará en Enrique, ignorante de que este, celoso de la relación entre ambos, se ha dedicado a ir escribiendo en las máquinas de café y sitios varios «Soy Marcos, tu perro, la carne de tu fusta. Necesito que me atormentes. Llámame al 237-03---» (p. 107).²²⁶ Otro triángulo sentimental se observa en «Et ne nos inducas» (109-137); a partir de los tres actantes

²²³ Ana Rossetti (Cádiz, 1950) ha cultivado la narrativa, la poesía, la literatura infantil e incluso el ensayo y la ópera. De su creación podemos destacar *Los devaneos de Erato* (1980), *Devocionario* (1985), *Indicios rebeldes* (1985), *Plumas de España* (1988), *Hasta mañana, Elena* (1990), *Punto umbrío* (1996), *Recuento. Cuentos Completos* (2001), *Llenar tu nombre* (2008) o su más reciente *Deudas contraídas* (2016).

²²⁴ «Pero mi mano estaba mojada, porque la batalla era tan reñida que la cola de Fred estaba sudando [...] Y me metí la cola en la boca para chupar hasta vaciársela, como se chupa el veneno de una herida» (p. 32).

²²⁵ Sobre este cuento véanse las aportaciones de Reinstädler (1996: 18).

²²⁶ Sobre esta ficción véanse los análisis de Reinstädler (1996: 61, 77).

masculinos se plantea el pecado de la carne en el clero —en un tono muy metafórico, plagado de expresiones en latín y referencias religiosas—: Angélico, joven e inexperto novicio, no conoce, en un inicio, el pecado; el Padre Confesor, en constante lucha por no quebrantar los mandamientos, pero rodeado por gente joven y bien parecida y que hace sentir al inocente Angélico el peso del pecado sobre él, y Duncan, novicio que pretende educar a su angelical compañero en los vicios, pecados y castigos divinos. Finalmente, tras descubrir y experimentar la tentación, Angélico se ciega con el fuego de los cirios para acabar con el origen del pecado (la vista).²²⁷

Por último, cabe destacar cómo vuelve a aparecer la figura de la soltera atormentada por su virginidad y que hace lo posible por librarse de ella, como María Lourdes, de *El pecador impecable* (1986), de Manuel Hidalgo, o Esther, de *El vaixell de les vagines voraginoses* (1987), de Josep Bras. En el caso que nos ocupa se narra, desde un punto de vista omnisciente, el trayecto en tren de Eva —soltera y virgen, «más que virgen, estaba lo que se dice “intocada”» (p. 40)— tras la boda de su hermana Rosa en «La noche de aquel día». El viaje, iniciático, propicia que rememore los dulces tocamientos a los que sometía a su hermana y cómo por accidente la llegó a desvirgar con un palo de caramelo; con los años Rosa se «entregó a la vida sin despreciar ninguna de sus emociones» (p. 51), mientras que Eva «malgastó todas las ocasiones en una avaricia estúpida» (*ibíd.*). Cuando el camarero del tren se ofrece a acompañarla a su camarote y ella ve que al fin ha llegado el ansiado momento se cierra en el baño y se desvirga ella misma con el tacón del zapato antes de entregarse, medio desvanecida, a su inesperado amante. Resulta interesante cómo a partir de este texto solo volveremos a encontrar a la Última Virgen de Sodoma, en la novela histórica *El regalo de Luzbel* (1998), de Ramón Burcet, pero en ninguna otra ficción de la colección se vuelve a hacer mención a las cavilaciones de mujeres que no han mantenido relaciones sexuales ni tampoco a la virginidad como un estigma o un problema.²²⁸

La novela finalista de la decimotercera edición del premio fue *La última noche que pasé contigo* (1991), de Mayra Montero,²²⁹ la cual recrea dos historias paralelas que posteriormente se interrelacionarán —el relato secundario aporta más datos para conocer al actante masculino—. La obra se estructura en ocho capítulos designados, cada uno de ellos, con el

²²⁷ Sobre este relato véanse los comentarios de Reinstädler (1996: 17-18, 43, 45) y Villamandos (2004).

²²⁸ Sobre el volumen en general véanse las aportaciones de Bisabarro (2002: 113, 119, 121, 127, 152, 158, 192, 195, 271-272) y Reinstädler (1996: 18, 60-61, 96, 97).

²²⁹ Mayra Montero (La Habana, 1952) reside desde niña en Puerto Rico. Considerada como una de las máximas exponentes de la literatura caribeña, se inició en el mundo de las letras con *La trenza de la hermosa luna* (1987); ha publicado en nuestro país *Del rojo de su sombra* (1992), *Tú, la oscuridad* (1995), *Aguaceros dispersos* (1998), *Como un mensajero tuyo* (1998), *Púrpura profundo* (2000, ganadora del Premio La sonrisa vertical), *El capitán de los dormidos* (2002), *Vana ilusión: las memorias noveladas de Narciso Figueroa* (2003), *El capitán de los dormidos* (2004) y *Son de almendra* (2005).

nombre de un bolero diferente: «Burbujas de amor», «Sabor a mí», «Negra consentida», «Amor, qué malo eres», «Nosotros», «Vereda tropical», «Somos» y «La última noche que pasé contigo».²³⁰ Entre los capítulos se insertan diez cartas de amor a Ángela, firmadas por un tal Abel —a excepción de la última, que cierra la novela y carece de remitente, aunque el lector ya conoce la identidad del personaje—. La diégesis se presenta narrada desde dos focalizaciones diferentes: la de Celia y la de Fernando, marido y mujer, que emprenden, tras la boda de su hija, un crucero por el Caribe con la intención de recuperar una intimidad diezmada por la rutina, pero que acabará convirtiéndose en un viaje iniciático. A partir de sus recuerdos sabremos de las infidelidades de ambos en los periodos en que Celia viajaba para cuidar de su padre enfermo, aunque se aporta información más detallada de la historia pasional de ella con Agustín Conejo, enfermero del hospital donde se encontraba su padre y a quien le encantaba ser sodomizado por su amante.

Julieta, personaje secundario, será presentada de manera indirecta por las dos voces narrativas a partir de sus impresiones y sus conversaciones. La historia que ella explica sobre su procedencia irá cambiando a lo largo del viaje hasta el momento en que decide quedarse en una isla del Caribe: primero se presenta como viuda, después cuenta que su amante, arpista, murió en Marie Galante y, posteriormente, a través de una misiva que lee Celia, revela que no se llama Julieta y que su marido la espera en casa. Para dar fe de la inventiva de Julieta, Fernando revela a Celia el extraño nombre del que alegaba era su amante arpista: Agustín Conejo. Tanto Fernando como Celia son infieles; Fernando, con Julieta, por la que siente una poderosa atracción y Celia, que lo sospecha pero a la que no le importa, vivirá un gratificante encuentro con un botero desconocido. Paralelamente, y de manera muy sutil, se insertan las cartas de dos enamorados desconocidos y sin ninguna relevancia aparente en la trama principal: Ángela y Abel. En un inicio, Abel jura amor eterno, aunque posteriormente el tono va cambiando y se menciona a una tercera persona —«la extranjera», una pariente lejana, según él— que acabará convirtiéndose en su pareja, ya que con ella sí puede pasar una noche entera. Tras la marcha de Julieta, en una de las paradas del crucero, Fernando admite a Celia su adulterio y se revela la historia de la bella Ángela: «Tu abuelita también era medio descocada —agregó Celia—. Lo que se hereda, ya tú sabes...» (p. 181). La bella Ángela era la abuela de Fernando y tras el nombre de Abel se escondía el de una mujer, Marina; las dos eran muy aficionadas a los boleros y Ángela murió oyendo una y otra vez «Somos» y confesando a viva voz haber amado a otra mujer

²³⁰ La música va a ser también un elemento muy importante en *Púrpura profundo* (2000), ganadora, nueve años después, del Premio La sonrisa vertical.

(p. 183).²³¹ Resulta interesante la contraposición que la autora presenta del amor: el «eterno», el que perdura toda la vida en el recuerdo, aparece inconcluso mientras que la rutina en la pareja deja paso a una relación plácida pero carente de pasión —a pesar de las mentiras que pueda haber en ella—. Como tema secundario significativo podríamos señalar la presencia de la muerte relacionada con el erotismo; Celia, tras el fallecimiento de su padre, siente despertar su libido con la contemplación de un par de defunciones. *La última noche que pasé contigo* transcurre en un barco, durante unos siete u ocho días; el espacio exterior recreado son las diversas islas del Caribe en las que el barco hace escala —Antigua, Marie Galante, Gosier...—. A pesar de que no se especifica dónde se emplazan los personajes en sus rememoraciones, todo hace pensar que son hispanoamericanos, al adoptar palabras que no pertenecen al español peninsular: «méntula» (p. 95), por «pene»; «crica» (p. 183), por «vagina», etc. No se aportan datos sobre el tiempo histórico en que transcurre la novela.²³²

José María Álvarez fue galardonado con el Premio La sonrisa vertical en su decimocuarta edición con *La esclava instruida* (1992). Como en su novela anterior, el autor aporta múltiples datos verídicos —la inclusión de personajes reales como Tasos Denegris, Luis García Berlanga, Eduardo Chamorro o Carme Riera, entre otros; también la sugerente dedicatoria a Francisco Javier Roca y Mocerrea, Eduardo Chamorro y Alberto Viertel («que tanto saben de estos abismos») —, que sumados a la similitud entre el personaje principal y el autor en cuanto a profesión y cultura, dotan al relato de verosimilitud y realismo y lo sitúan en el ámbito de la autoficción.²³³ A pesar de que en *La esclava instruida* no aparece ningún personaje sexualmente heterodoxo, debemos señalar la relación lésbica, para goce del protagonista, entre su amante y una amiga, que acabará en trío y que analizaremos con detalle en la segunda parte.²³⁴

La novela —que se presenta como un continuo, sin capítulos, con tan solo algún espacio en blanco— se inicia con la evocación que hace en primera persona la voz

²³¹ Esta relación se analizará más detenidamente en la segunda parte de esta tesis, en el capítulo 7, apartado 7.2. «Auto-percepciones: Mayra Montero, Marcia Morgado y Eduardo Mendicutti».

²³² Sobre esta obra véanse los comentarios de Bisbarros (2002: 116), Chaparro de Escabí (2014), Colín (2005), González (2002), Lauer (2005), López (2005) y Rosario-Vélez (2002).

²³³ Cabe destacar el relato de cómo *Tosigo ardento* (1985) llega a ser uno de los títulos de José María Álvarez: en uno de los mercados de Estambul, un comerciante llega a engañar dos veces a la pareja con turquesas y aguamarinas falsas. Cuando van a reclamar, el vendedor señala: «—Sé que nunca me creerás. Haga lo que haga, te diga lo que te diga, nunca me creerás. Porque mis enemigos han llenado de *tosigo ardento* tu corazón, y tu corazón ya no cree en mí. Toma, dame las turquesas, te devuelvo tus dólares, te devuelvo tus aguamarinas, aunque esas sí que no puedo restituirte ya el dinero. [...] Nos repartimos las aguamarinas (“Las llevaré siempre, como talismán”, me dijiste) y aquellas palabras, *tosigo ardento*, rondaron por mi cabeza hasta acabar titulando un libro» (p. 197).

²³⁴ Un análisis más extenso de esta novela se encuentra en el capítulo 5, apartado 5.2. «La mirada violenta: José María Álvarez y Andreu Martín / Mayra Montero y Daniel O’Hara».

narrativa, una voz masculina, adulta y culta, a su amada. Ese amante mayor, escritor, inicia a una joven de catorce años (p. 21) no solo en el sexo y el erotismo, sino también en el mundo del arte a través de la explicación de sus propias lecturas, sus cuadros favoritos, sus viajes, sus experiencias y su gran pasión: la ópera. Alejandra, la hija menor de unos amigos del narrador, acude a casa de este porque sus padres le han explicado que está «llena de muchas cosas hermosas» (p. 20); una vez allí, es ella quien se sienta en sus rodillas y empieza a besarlo, anunciando que es virgen. Tras las oportunas indicaciones de él, la joven le realiza una felación. A partir de ese momento, los futuros encuentros se producen en un apartamento que él posee, lugar donde ella pierde la virginidad.²³⁵ La relación finaliza cuando Alejandra se va a Estados Unidos a estudiar, aunque el amor entre los dos perdurará por siempre en su recuerdo. Como ya hemos señalado, esta es otra de las creaciones que incluyen una referencia al sida; en este caso, el narrador explica a Alejandra cómo los de la revista *Playboy* le han pedido un relato erótico y su argumento: un médico va a Nueva York a un congreso; cansado de la jornada, merodea por la ciudad y entra en un bar a beber algo, donde conoce a una mujer negra de rasgos bellísimos. Juntos van a la habitación y empiezan a besarse hasta que ella le pregunta a él si no tiene miedo del sida, puesto que no se ha puesto preservativo. La respuesta del hombre no deja de resultar sorprendente: «—Me parece absurdo, —le contesta él—. ¿Vas a ponerte condones en la lengua, en los dedos...? Y además es de las pocas muertes que tiene una causa placentera» (p. 168).²³⁶

Por lo que respecta al espacio no podemos situar exactamente la novela, ya que se emplaza mayoritariamente en algún pueblo costero del sur de España del que no se especifica el nombre, aunque sí se detallan los bares, locales o lugares de ciudades como La Habana, Madrid, Sevilla y Estambul. Esta descripción aporta verosimilitud al relato y contrasta con el espacio principal donde se desarrolla la relación entre los dos: un piso con

²³⁵ «Aquella primera vez fue tan hermoso... Palpamos el esplendor. Pero no era solamente la excelencia de un polvo, sino la sensación de que estábamos hechos —como se dice— el uno para el otro. La magia de aquella tarde no nos ha abandonado en los casi cuatro años que hemos estado juntos» (p. 28).

²³⁶ Teniendo en cuenta esta respuesta del personaje, nos parece muy interesante la crítica que efectúa el narrador de Estados Unidos a su amada y que, a nuestro juicio, incluye también, aunque no de manera explícita, una referencia al sida: «debes de haber pasado momentos insufribles con la imbecilidad que la domina, contra el tabaco y el alcohol. De todas formas eso ya no es privativo de ellos: han logrado infectar a todo el mundo. Porque, además, como todos los necios, estos propagadores de la salud a machamartillo son incansables. Aquí también hay ya campañas —menos mal que la gente les hace poco caso (mientras pueda uno contemplar a un tipo fumando debajo de un letrero de “Se prohíbe fumar”, no todo está perdido)—. La vida moderna es así: no solamente han conseguido privarnos de un arte gozoso, de damas presentables y, en fin, de todo aquello que como unas excelentes formas de vida y un servicio leal constituían la merecida recompensa a una brava jornada, sino que se pasan el día repitiéndonos que la muerte acecha tras cada deleite. [...] Ya sabemos que ellos no fuman, no beben, hacen gimnasia, no leen a Stendhal, no son propensos a dejarse la piel en lechos suntuosos con mujeres como tú, no darían su vida por un aria de *Mozart* o por *La Traviata*. ¿Pero no podrían, al menos, callarse sus mentecaterías unos pocos años?» (pp. 180-181).

escasos muebles del que tampoco se dan excesivos datos, excepto que está casi vacío. Temporalmente el relato no se hace eco de la situación social o política del momento, aunque los diversos personajes que aparecen y la mención a la muerte de Jorge Luis Borges (1986) lo sitúan a finales de la década de los ochenta.²³⁷

La obra finalista de la convocatoria del premio de 1992 fue *Entre todas las mujeres* (1992), de Isabel Franc,²³⁸ recreación novelada de la vida de Bernadette Soubirus y calificada por la propia editorial en la portada como parodia de la erótica mística.²³⁹ Dedicada «A Claudine. Y a mis cómplices», y tras una cita de Santa Teresa de Jesús —«¡Oh, hermanas! ¿Cómo os podré yo decir la riqueza y tesoros y deleites que hay en las quintas Moradas?»—, se inicia *in media res* el relato con un sueño de la voz narrativa y una reflexión: «Pero he visto claro. Una revelación divina, la iluminación, el inicio del camino. Pongo en orden mi vida, esta vida, y veo todo el cúmulo de señales, indicios de lo que fue, pautas para entender» (p. 12). El relato presenta una estructura circular, ya que tanto el primer capítulo como el último se centran en esa voz innominada que va a recordar una vida anterior, la cual se reproduce a través de una gran analepsis —del capítulo dos al seis—, y que no es otra que su reencarnación en la joven pastora francesa a quien se le apareció la Virgen María. Otras señales que alega la protagonista para justificar esa vida pasada son tanto su iniciación en los primeros tocamientos de mano de su amiga Lurdes —siempre había sentido predilección por sus compañeras o profesoras—, como su relación con una mujer llamada Bernadette, además de encontrarse un día en la ciudad francesa y (re)conocer todos los lugares —hecho que resulta el detonante para que ella vea «pasar una a una todas las imágenes de mi vida anterior» (p. 32)—.

La evocación se inicia a partir del año 1858 y se narra desde poco antes de que la niña sea testigo de las insólitas apariciones hasta su muerte, encerrada en un convento. Resulta interesante cómo Isabel Franc ha relacionado las visiones místicas con episodios orgásmicos y la relación que se establece entre Bernadette y la Virgen, así como el sexo entre mujeres en los conventos, todo ello enmarcado en un contexto claramente fanático y de gran opresión religiosa. La incredulidad de la familia y los habitantes del pueblo se

²³⁷ Sobre este relato véanse los análisis de Bisabarro (2002: 113, 273-274), López Martínez (2006: 54, 57, 75, 83, 90, 94-95, 97, 112, 117, 144, 160, 182, 206, 210, 216) y Reinstädler (1996: 46-52, 56, 58, 76, 84).

²³⁸ Isabel Franc (Barcelona, 1955) quedó finalista del premio con su obra novel *Entre todas las mujeres*. A partir de la ficción *Con pedigree: culebrón lésbico por entregas* (1997), primera de una trilogía, nació la idea de crear un seudónimo con la intención de despertar cierta curiosidad en torno a la autoría (Lola Van Guardia). A este alter ego pertenece la trilogía *Plumas de doble filo* (2000) y *La mansión de las tribadas* (2002). Las obras firmadas por Isabel Franc son: *No me llames cariño* (2004), *Las razones de Jo* (2006) y *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia* (2008). *Elogio del happy end* (2012) apareció con el nombre de la autora y entre paréntesis su seudónimo.

²³⁹ *Entre todas las mujeres* se analizará en la segunda parte de esta investigación, en el capítulo 6, apartado 6.3. «Una celda propia: Isabel Franc».

observa a partir de los diálogos insertados en el texto y que confieren verosimilitud, además de evidenciar la reafirmación y el convencimiento de la pastora en sus visiones. Debemos considerar que el lenguaje normativo de Bernadette —en algunos casos culto con múltiples metáforas— viene dado porque se trata de la recreación —o reencarnación— de una mujer cultivada y con inquietudes: «A menudo acudía a las librerías de viejo buscando manuales de sexualidad» (p. 21). Por su parte, el léxico sexual se trata de manera muy cuidada y metafórica: «Cojo su mano tierna, blanca, limpia y la dirijo hacia ese volcán que me abrasa. La agito y noto la facilidad con que resbala en ese manantial gelatinoso que me brota» (p. 102).

Los personajes secundarios son presentados tanto de manera indirecta por la voz narrativa como directa por los diálogos intercalados. Cabe destacar la evolución de uno de ellos, José María, seminarista que, en la primera parte, le acaba recomendando que visite a un psiquiatra cuando se entera de la atracción de la protagonista hacia las mujeres y que vuelve a aparecer en la segunda de forma indirecta, por referencias de un amigo, convertido en mujer: «Su enorme boca pintada, lo exagerado de su maquillaje, sus caderas estrechas, le daban aquel aire ridículo de monigote travestido. [...] Aquella mujer me recordaba a José María, es más, tenía la absurda seguridad de que era él» (p. 28). Si la protagonista de niña se emplaza temporalmente en plena dictadura (p. 23), la aparición de una persona travestida solo puede indicar el transcurso de los años y sitúa la primera parte del relato en los primeros años de la Transición.²⁴⁰

En 1992 se publicó también la segunda obra de Leopoldo Azancot en la colección, *Tribulaciones eróticas e iniciación carnal de Salomón, el Magnífico*. Narrada de modo omnisciente, la obra sitúa al lector en la corte de Salomón, rey de Israel, aunque ya no se trata del hombre viril e irresistible de antaño, sino que su cuerpo, en el que la grasa se distribuye de forma anárquica, se ha convertido en una caricatura de sí mismo que no alienta a la lascivia. Cabe destacar que en esta novela, los personajes con sexualidades heterodoxas aparecen de modo muy secundario, casi anecdótico, para remarcar la lujuria que se ha instaurado en el harén del monarca, formado por unas novecientas mujeres. Pero más que los actantes secundarios, resulta interesante el dilema inicial de Salomón sobre su inclinación sexual: «¿Se puede sentir deseo por alguien del mismo sexo que uno o que una, y no caer en la tentación de hacer como si se fuera del sexo opuesto, para justificar la existencia misma de ese deseo, que se ve como prohibido?» (p. 24).

²⁴⁰ Sobre esta creación véanse las aportaciones de Cabré (2011), Castrejón (2008), López Martínez (2006: 54, 94, 105, 117, 125, 137, 143, 157, 160, 206, 216), Madrigal-Rodríguez (2015), Ríos-Font (2004) y Simonis (2009: 200-203).

La historia se inicia con la noticia de la llegada de la reina de Saba a Jerusalén. La hermosa Balkis, con una vasta y reconocida experiencia en el amor carnal, va a conocer al fascinante rey, con fama de satisfacer a un gran número de mujeres. Pero la realidad es bien diferente; Salomón realmente no tiene cuidado su gran harén y las mujeres, descontentas, se satisfacen entre ellas o con los miembros de su guardia. Cuando se produce el encuentro, Balkis se percata de la petulancia y arrogancia del rey, pero también de su problema: debido a la influencia de su madre, Betsabé, utiliza su miembro como «un arma agresiva contra las hembras y como un medio de afirmar una virilidad que nadie pone en entredicho» (p. 152). Ella no considera que la excitación que ha sentido Salomón al ver a un hombre desnudo sea debida a su manifiesta homosexualidad: «La identidad sexual de uno no depende de la identidad del objeto de su deseo. El sexo responde al sexo, sin discriminación, cuando el sexo está sano. Lo masculino y lo femenino son valores suplementarios que enriquecen (vertiginosamente, eso sí) la relación sexual, no el fundamento de la misma» (p. 143). La reina de Saba propone al rey de los judíos un proceso de iniciación, guiado por ella misma, con el que al finalizar habrá recuperado la confianza en sí mismo, en las mujeres y su estatura de hombre. Dicho proceso consiste en mantener relaciones sexuales con distintas mujeres, de las que aprende zonas erógenas de su cuerpo desconocidas hasta el momento, así como a posponer su propia satisfacción hasta el pleno desarrollo del deseo de ellas con el objetivo de que la cópula no se convierta en una masturbación duplicada. Finalmente, y tras una ardua y excitante iniciación, Salomón se encuentra a la altura de conseguir el amor de su amada Balkis. En la narración no se explicita ni el tiempo ni el espacio en donde se desarrollan los acontecimientos, aunque los personajes, históricos y reales, informan de que la historia se emplaza en Israel, entre los últimos años del reinado del rey Salomón —que se sitúa entre los años 970 y 930 a. C.—. El lenguaje que maneja el autor es muy cuidado, repleto de cultismos, adjetivos y divertidas metáforas, como corresponde a dos reyes, aunque también se insertan palabras más coloquiales —relacionadas con órganos sexuales, sobre todo— que dotan al relato de gran agilidad.²⁴¹

En 1993, el argentino Dante Bertini resultó ganador de la decimoquinta edición del galardón con su primera obra,²⁴² *El hombre de sus sueños* (1993), la cual recrea el proceso de liberación de una mujer carente de compromisos y lazos familiares. En opinión del propio autor, la novela podría considerarse «una historia de amor en la que el hombre de los

²⁴¹ Sobre esta obra véanse las valoraciones de López Martínez (2006: 90-92, 105, 109, 117, 147, 206, 214-216).

²⁴² Dante Bertini (Buenos Aires, 1945) reside desde 1975 en España. *El hombre de sus sueños* es su primera novela publicada, a la que seguirá *Salvajes mimosas*, finalista del Premio La sonrisa vertical en 1994. Dedicado a la poesía y al teatro, entre sus obras podemos señalar *Eros desencadenado* (1999), *Amorimás* (2005), *Loser, Flotando con pies de plomo* (2006) o *Transatlánticos: poetas argentinos de/ en Barcelona* (2011).

sueños acaba siendo una pesadilla para la protagonista. Para mí es una búsqueda de la libertad a través del amor y del sexo» (Bertini, 1993: s/p). Aunque en el relato aparece un personaje gay, amigo de la protagonista, no se dan demasiados datos sobre él, ya que se trata de un personaje estático cuya función consiste en resaltar el carácter de la actante principal y el antagonista masculino. *El hombre de sus sueños* se inicia con una cita de Jacques Lacan sobre la disensión,²⁴³ ya que ese va a ser el tema principal de la novela: una mujer guapa, culta e independiente acaba manteniendo relaciones sexuales con el nuevo vecino de arriba, Juan Carlos. A pesar de la gran atracción que siente por él, no deja de percatarse de lo perverso de la situación, ya que él se muestra violento, autoritario y depravado, tanto con ella como con su esposa, traspasando en algunos casos los límites que ella considera tolerables.

La novela se presenta estructurada en dos partes muy significativas: «Génesis», en la que se narra cómo nace esa relación erótica y sexual, y «Némesis» —diosa de la venganza y la fortuna—, donde se gesta el acto final que bien puede leerse como resarcimiento o placer, pero que sin duda representa un acto de catarsis para la protagonista y el inicio de una nueva vida. A pesar de la inexistencia de capítulos numerados debemos considerar los espacios en blanco del texto, que separan sueños, impresiones de la voz narrativa —autodiegética y femenina—, situaciones y diálogos.²⁴⁴ La voz narrativa va a ser la encargada de presentar a los otros tres personajes a través de sus propias impresiones, aunque los diálogos que se establecen entre ellos también van a proporcionar mucha información; tanto la mujer de Juan Carlos como Fernando, el amigo gay de la protagonista, son actantes estáticos que facilitan tanto el desarrollo de la acción como la aportación de más datos de los actantes protagónicos. La búsqueda de la libertad a la que hacía referencia el autor viene propiciada por la extraña relación entre los dos personajes principales y el recuerdo de la protagonista de otra mantenida con su tío Abel a los quince años. La sodomía es importante en el texto, ya que Juan Carlos sodomiza a la fuerza primero a su mujer y posteriormente a su amante. Por este motivo, el acto de venganza de ella es análogo: tras atarlo a la cama le introduce un consolador y después de asegurarle que «el dolor humaniza. Te volverás más tierno» (p. 163) se va del piso de él. Espera a su vecina en el coche,

²⁴³ La cita completa es: «Porque va a ser la Disensión. [...] Caballeros y Damas serán, desde este momento, dos patrias hacia las que sus almas tirarán cada una con un ala divergente; y sobre las cuales les será tanto más imposible pactar, porque, siendo en verdad la misma, ninguno podría ceder en privilegio de la una sin atentar contra la gloria de la otra». Jacques Lacan, *Escritos*.

²⁴⁴ En algunos de los espacios en blanco se cuelan citas de autores como Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni, Arthur Rimbaud, Cesare Pavese, Paul Morand, etc. que ayudan a perfilar el pensamiento de los dos personajes de forma muy sutil: «en medio del lujo y la alegría de los últimos bienaventurados de este mundo miserable, continuo sola, sola» (p. 21) o «Entre los hombres hay pocos que sean honestos, pero entre las mujeres ninguna» (p. 55).

cargado con sus escasas pertenencias para empezar una vida nueva en otro sitio, y se despide de ella, quien «se queda allí, muy tiesa en medio de la calle, frente a la casa que de alguna manera compartimos; con los brazos caídos y los hombros altos, a sólo unos pasos del hombre de sus sueños, a escasos metros de una pesadilla» (p. 165). En lo que atañe al tiempo y al espacio, no se aportan descripciones detalladas que ayuden a situar el texto aunque una breve referencia a la Diagonal y al cine Casablanca lo emplazan directamente en Barcelona.²⁴⁵

El finalista de esa misma edición fue Josep Lluís Seguí con *La amante fea* (1993), en la que el autor reitera, como en *Diari de bordell* (1979), su homenaje a Georges Bataille, esta vez a partir de la asociación entre el sexo y la muerte.²⁴⁶ En esta novela el narrador, a partir de la omnisciencia neutral —es ubicuo y omnisapiente—, expone el proceso de autodestrucción del protagonista a través del sexo y de las relaciones que establece entre las distintas mujeres que pasan por su vida: Isabel, su mujer, bella, perfecta pero frágil e inapetente sexual desde el aborto; Teresa, con novio, joven, guapa y siempre dispuesta a mantener relaciones sexuales con él, así como la poco agraciada Nelia —«fue después del acto sexual cuando vio que era una mujer fea, mucho más de lo que le pareció en la cafetería, donde apenas se había fijado en ella» (pp. 12-13)—, quien se contenta con estar a su entera disposición cuando él desee. Cuando Teresa muere en un accidente de moto —una semana después de abandonarle al enterarse de que mantiene relaciones con otra mujer—, el personaje principal ya había anhelado esa muerte (p. 72), debido al profundo odio que le producían sus amantes.²⁴⁷ El protagonista se revela como un hombre no solo adúltero sino obsesivo por el sexo, egocéntrico, falócrata e incapaz de amar a nadie, cualidades que divergen de las de los personajes femeninos, quienes se muestran dispuestas tanto al sexo con él como a llegar a una relación mucho más comprometida. Por lo que respecta a la estructura de la novela —que se presenta como un continuo, sin capítulos numerados pero con múltiples pausas en blanco— se inicia *in media res* con una disertación sobre el parecido que acaban teniendo los amantes y una escena poscoital de Nelia, la amante fea, con el actante principal; a partir de este inicio, el relato muestra una total anacronía, ya que se van revelando las distintas relaciones de él con las tres mujeres a través de saltos temporales —todo el relato está narrado en pasado— que informan no solo de la

²⁴⁵ Sobre esta novela véanse las valoraciones de Reinstädler (1996: 18) y Bisabarro (2002: 105, 274-275).

²⁴⁶ Como señala Jaume Pont (1981: 29): «Aquesta idea del “desig i l'amor com a destrucció” és, en definitiva, el nucli central del pensament de Seguí. Tot conflueix i acaba en la mort, el moment anònim del gaudir, el dolor, el silenci i el crit, la darrera i veritable paraula del cos».

²⁴⁷ «La dulce, frágil y elegante Isabel, a la que de alguna manera odiaba. Como había odiado, quizás, a todas las mujeres que había amado. El odio que había sentido por Teresa. El odio, el deseo de muerte, que alguna vez podría llegar a sentir por su nueva amante. Nelia» (pp. 13-14).

trama principal —que sería esa última relación con la amante fea— sino también de las relaciones pasadas. El bucle autodestructivo del protagonista no puede concluir más que con la muerte, una muerte accidental en coche cuando se dispone a visitar a Nelia. Como ya hemos señalado, esta es otra de las narrativas de los años noventa que mencionan el sida; en este caso, la enfermedad se nombra tres veces. La primera, cuando Nelia le señala que cree morir cuando hacen el amor: «Nadie se muere haciendo el amor, o no se muere de amor; quizá de un infarto o algo parecido. Se podía contraer el sida, por hacer el amor. Pero, ¿morir de amor?» (p. 24). Reflexión contrapuesta se produce cuando piensa en contratar a una *call-girl*, «una mujer que no dejaría ninguna marca en su vida... a no ser un contagio venéreo... Sida... La muerte como resultado de un encuentro ciego de amor. Hay quien muere por amor, o a causa del amor. Nadie piensa que puede contraer una enfermedad venérea, menos aún mortal» (p. 145). La tercera y última referencia es cuando piensa, en referencia a la muerte de Teresa, cómo «cada día se mataba alguien en algún accidente de circulación, en coche o en moto. O moría gente enferma de sida, a causa de una sobredosis, o por el navajazo de un delincuente...» (p. 152).²⁴⁸

Un año más tarde, en 1994, reincidía en el género erótico Dante Bertini con *Salvajes mimosas*, escrita antes que la galardonada con el premio y que representaba la segunda obra del autor en la colección.²⁴⁹ Si en *El hombre de sus sueños* la representación de personajes con sexualidades heterodoxas es puramente anecdótica, no ocurre lo mismo con esta ficción, en la que la trama se articula en torno a varios actantes homoeróticos masculinos y femeninos. Resulta interesante cómo se interrelacionan en la narración la voz omnisciente y la autodiegética —con múltiples puntos de vista—, a partir de cartas, fragmentos de diario y mensajes de voz. La acción, iniciada *in media res*, se centra en la investigación de una muerte por parte del detective Bigati; este halla un cadáver bajo la cama de un apartamento y empieza a indagar entre los papeles y pertenencias del dueño de la casa para descubrir al asesino. Partiendo de estos documentos se traza una historia paralela mediante varias analepsis que permiten conocer al personaje principal, Enrique Izabi, traductor y escritor ocasional, quien ha iniciado una relación con un exconvicto, Juan Antonio, amante y compañero de celda de uno de sus exnovios. Este resulta ser un hombre superdotado

²⁴⁸ Sobre esta novela véanse las valoraciones de López Martínez (2006: 65, 103, 110, 117, 122, 144, 182, 192, 213, 216) y Reinstädler (1996: 57, 76, 83, 91-94, 101, 106).

²⁴⁹ En la solapa de *El hombre de sus sueños* se indica que Dante Bertini comenta que desde 1989 «escribe todos los días con sumo placer. Prueba de ello es ahora esta novela, *El hombre de sus sueños*, escrita con la madurez de todo un escritor, y el que tenga en preparación otra, *Salvajes mimosas*». Pero en la solapa de la novela que nos ocupa se señala que «Dante Bertini vuelve a la narrativa erótica que le valió, en 1993, el XV Premio La sonrisa vertical por la novela *El hombre de sus sueños*. De hecho, nunca la ha abandonado, porque *Salvajes mimosas* ya estaba escrita cuando Bertini ganó el premio».

sexualmente, hecho que facilita que se inicie en el mundo del espectáculo como actor porno y levante pasiones entre hombres y mujeres. Asimismo, Juan Antonio conquista a una tímida panadera quien, ante el desengaño por la escasa atención que este le presta, acaba manteniendo una relación con una mujer.²⁵⁰ El ambiente del lumpen por el que se mueve el actor porno, el desengaño de la panadera, la salida del compañero de celda de la cárcel..., todo parece apuntar a que el muerto pudiera ser cualquiera de los protagonistas masculinos; sin embargo, finalmente, la historia cobra otro cariz y se descubre que la víctima era Paco, homosexual con una doble vida —de hecho está casado con Catty, la asesina— que había promocionado al dotado actor. Aunque la acción transcurre en Barcelona, no se proporciona una descripción de la ciudad —la acción principal acontece en un espacio cerrado— sino tan solo referencias —la Modelo, el aeropuerto de El Prat, la discoteca Studio 54...—. La duración del relato principal es de tan solo unas horas, las que emplea el investigador Bigati en leer las cartas y descubrir al asesino, aunque las diversas analepsis confieren una mayor duración a la historia y se remontan al año 1991. El único dato que se aporta para emplazar el periodo histórico son los titulares de una revista del corazón, que comentan el noviazgo de Isabel Sartorius con el príncipe Felipe o la recuperación de Diego Armando Maradona.²⁵¹

En el año 1995, Irene González Frei ganó por unanimidad del jurado la decimoséptima convocatoria del Premio La sonrisa vertical con *Tu nombre escrito en el agua*, primera novela del premio que presenta el amor lésbico como tema central. Con una sugerente dedicatoria a Marina —«Para Marina que, de todos los personajes de esta historia, es el único cuyo nombre no he tenido el valor de cambiar»— y dos citas: una de Marguerite Yourcenar, de *Memorias de Adriano*, y otra de Lewis Carroll, de *A través del espejo*, se inicia el relato con una epístola, donde se pone de manifiesto tanto el nombre de la voz narrativa, Sofía, como el parecido entre ambas mujeres: «Tus rasgos que eran iguales a los míos, tan iguales como ni siquiera los de una hermana gemela pueden serlo» (p. 13).²⁵² La novela, distribuida en tres partes y un epílogo, presenta una estructura circular con múltiples anacronías en el orden temporal del discurso y de la historia. Tras la carta, relatada desde un tiempo presente, la voz narrativa nos sitúa en el pasado describiendo una violenta escena en la que las dos mujeres se encuentran atadas a la cama y a merced de un

²⁵⁰ Esta relación lésbica será analizada más detenidamente en la segunda parte de esta tesis, en el capítulo 5, apartado 5.3. «La mirada negra: José Luis Muñoz, Dante Bertini y Abel Pohulanik».

²⁵¹ No hemos hallado bibliografía secundaria sobre esta ficción.

²⁵² Resulta interesante que el parecido físico (casi como «hermanos» o «dos gotas de agua») entre los amantes solo aparezca en los relatos donde se contemplan personajes homoeróticos como *Ella o el sueño de nadie*, de Mauricio Wacquez; *La cinta de Escher*, de Abel Pohulanik o en «Fernando y Fernando José», de Abilio Estévez (en *Feliz cumpleaños... erótico*).

personaje masculino que acabará forzándolas —posteriormente, descubriremos que se trata de Santiago, el marido de Sofía—. La violación se retomará ulteriormente y será la que cierre la historia tras describir la muerte de Marina durante la vejación perpetrada por el celoso esposo. Los saltos temporales, las analepsis y las prolepsis tienen como finalidad tanto mostrar la vida anterior de Sofía como su sufrimiento por la pérdida de la persona amada, mediante una invocación dirigida directamente a Marina. La protagonista rememora su vida: a su primer novio, el Pulga, holgazán, egoísta y machista; a su marido, Santiago, con el que acaba estableciendo un pacto sexual violento en el que tiene cabida el *bondage*, la sodomización, las palizas y los insultos, pero que a ella la deja insatisfecha; su malogrado embarazo tras un episodio brutal a manos de Santiago, y su historia de amor con Marina. En la narración se insertan también epístolas de la protagonista dirigidas a su amante muerta.

Las dos mujeres se conocen un día casi por casualidad; el parecido entre ambas es asombroso y pronto se sienten atraídas la una por la otra. Marina, de paso por Madrid, no quiere revelar en un inicio a Sofía dónde vive, aunque finalmente se reencontrarán y decidirán vivir su historia de amor en Roma, hasta que Santiago las encuentre y se produzca el fatal desenlace. A partir de la prolepsis, y antes de que se revelen las circunstancias exactas de la muerte de Marina, la protagonista también alude a su deseo de (re)encontrarla en otros cuerpos. Como ella no se siente lesbiana, busca un ser híbrido que sea un compendio de los dos sexos y conoce a Baxí, trans que se dedica a la prostitución y que le confiesa que está enferma de sida: «no quiero contagiarte, respondió, me quedé sorprendida, boquiabierta, lloré, entendí la tristeza de su mirada, era la señal de la muerte inminente, yo tenía que lamerle también esa herida, ir a tu encuentro, [...] le alcé la falda, la falda de mujer, para buscarle la polla de hombre, de condenado a muerte, se la acaricié, se la chupé y mordí hasta hacerla sangrar» (p. 266). Esta acción propicia que ella también contraiga la enfermedad, en este caso de modo voluntario con el objetivo de reencontrarse con su amada: «no, no estaba loca, no dejé de chupársela, de sentir el sabor dulce de su sangre apestada, hasta que se corrió en mi boca y me comí todo el semen, hasta la última gota, el mejor modo de ir a buscarte, Marina, dondequiera que estés» (*ibíd.*). Como en las narrativas anteriores, se sigue asociando el sida al sexo promiscuo y a la irremediable muerte. La historia de amor entre las dos mujeres se desarrolla entre Madrid y Roma, siendo más completa la descripción de la ciudad italiana que la de la española, que aparece referenciada y evocada solo para situar espacialmente a los personajes. No tenemos constancia del tiempo histórico en que se desarrolla la novela, aunque sí que se especifica

claramente el decurso de la relación entre ellas —del 25 de junio al 31 de diciembre—, a pesar de que la duración de la trama resulta más extensa, al recordar la voz narrativa tanto hechos del pasado como del futuro.²⁵³

El finalista de la edición de 1995 fue Antonio Elio Braidovsky con *Me gustan sus cuernos* (1995).²⁵⁴ Al igual que *El último goliardo* (1984), *La esposa del Dr. Thorne* (1988), *El regalo de Luzbel* (1998) y *Amada de los dioses* (2004), también podríamos considerar esta ficción como una novela histórica, aunque con la peculiaridad de que en el relato se narran dos tramas paralelas, una que se emplaza en el siglo XVII y otra en la época actual; la principal, narrada de modo omnisciente, sitúa a Laura, historiadora, en la investigación de unos papeles de la Inquisición encontrados en una iglesia de Sevilla, a petición del cura de la misma, quien pretende averiguar el nombre verdadero tras el que se oculta el acusado de cortejar a numerosas jóvenes. El motivo de la indagación viene dado por las amenazas —incluso de muerte— que ha recibido el párroco y porque el manuscrito apunta directamente a una de las familias más poderosas de España, cuyos miembros «harían cualquier cosa para que el nombre de su santo antepasado no se manche con la verdad» (p. 31). El seudónimo en clave que deciden darle tanto Laura como el cura para ocultar su identidad no es otro que el de don Juan Tenorio. A lo largo de la obra se van desgranando las numerosas historias amorosas del seductor personaje a través de las declaraciones de diversas mujeres —la historia secundaria es autodiegética con voz femenina—, y cómo este seducía a las féminas contándoles relatos eróticos, algunos de personajes conocidos: Ruggero, de *Orlando furioso*, de Ariosto; Abraham, delator de los habitantes de Sodoma y Gomorra; Aldonza, de la villa del Toboso, el rey Schariar y Sherezade, etc., provocando una interesante *mise en abyme*. Resulta atrayente la intertextualidad del relato, donde se hace un recorrido, antes de llegar a la conclusión final, del mito de don Juan Tenorio en la literatura y el arte —desde el Don Giovanni de Mozart, pasando por el de Lord Byron, Leopoldo Marechal o Zorrilla— y cómo todos tienen una cosa en común: se centran en el mito y se les escapa el hombre: «El Don Juan de Zorrilla es ágil y movido en escena, pero, como siempre, Don Juan es una caja negra. Zorrilla no tiene la menor idea de por qué su personaje actúa así. Para peor, en vez de un final moralizante, como Tirso, que lo manda

²⁵³ Sobre esta novela véanse los análisis de Bisabarro (2002: 19, 108, 143, 159, 169-170, 172, 182, 186, 189, 206, 210-211, 221-222, 275), Cuadra (2000-2001), Díaz Fernández (en prensa), López Martínez (2006: 54, 94, 97, 112, 114, 117, 125-126, 152, 154, 157, 166, 182, 205, 207-210, 212), Rodríguez Pérez (2003) y Simonis (2009: 203-210).

²⁵⁴ Antonio Elio Brailovsky (Buenos Aires, 1946) ha publicado numerosos ensayos sobre economía y ecología, como *Historia ecológica de Iberoamérica: de los Mayas al Quijote* (2006). Entre sus novelas podemos destacar *El asalto al cielo* (1985), *Esta maldita lujuria* (1992) y *No abrirás esta puerta* (1996).

directo a follarse a Satanás, Zorrilla lo redime por el amor, y para eso llena el último acto de fantasmas, que no le alcanza el del comendador» (p. 133).

La conclusión a la que llegan Laura y el párroco desvela un don Juan no tan erótico como podría parecer, sino que por medio de la palabra consigue que aflore el erotismo en las damas; la poderosa familia que los amenaza no quiere eludir el mito, sino proteger el aura de crápula de su antepasado. En su diégesis no aparece ni se hace referencia al homoerotismo, aunque sí es digno de mención el final abierto, en el que se sugiere una relación sexual entre los dos protagonistas principales del relato: una historiadora y un sacerdote, aunque en este caso entre dos personas adultas —nada que ver con la figura del cura que, como ya hemos visto, sentía deseos sexuales y tocaba a jóvenes o niños—. ²⁵⁵

El galardón de la decimoctava edición del premio fue para *Silencio de Blanca*, de José Carlos Somoza. ²⁵⁶ Como en *La última noche que pasé contigo* (1991) y *Púrpura profundo* (2000), ambas de Mayra Montero, la música se revela como un elemento importante. No solo el personaje principal, Héctor, trabaja como profesor de piano, sino que cada capítulo se presenta con una breve descripción de una partitura de los *Nocturnos* de Chopin. El protagonista, de 38 años, tiene una misteriosa amante —llamada Blanca— con la que cada sábado practica un extraño y diferente «ritual», anunciado el mismo día por la mañana a través de una nota en el buzón. La peculiaridad de la relación no radica solo en el protocolo marcado para cada encuentro, sino también en dos hechos constantes: no hablan entre sí durante la cita y no hay penetración —«Solo hay roces, miradas, gestos, escenas provocativas pero fingidas» (p. 177)—. La novela se estructura en nueve capítulos, donde cada uno lleva el título de un ritual diferente, siendo el «Ritual de la rosa» el que abre y cierra el volumen. ²⁵⁷ Paralelamente, el protagonista se muestra preocupado por el comportamiento de su hermano de dieciocho años —son hermanos por parte de padre y se han quedado huérfanos—: cree que fuma droga. Con el fin de ayudarlo consulta a Verónica, una psicóloga con la que acabará teniendo una relación abierta basada en la pasión de ambos por la música y carente de compromiso. Ella acaba sospechando sobre la inexistencia de Blanca aunque, finalmente, Héctor le descubre su secreto: su misteriosa

²⁵⁵ Sobre esta novela no hemos hallado bibliografía secundaria.

²⁵⁶ Un año después del nacimiento de José Carlos Somoza (La Habana, 1959), su familia se exilió a España por motivos políticos. Ha recibido diversos galardones por su obra, como el premio de Teatro Radiofónico (1994), el del Café Gijón (1998), el Fernando Lara (2001) o el Ciudad de Torreveja (2007). Su obra, compuesta por algún guion radiofónico, teatro y relatos cortos, cuenta con los siguientes títulos: *Planos* (1994), *Miguel Will* (1997), *La ventana pintada* (1998), *Cartas de un asesino insignificante* (1999), *Dafne desvanecida* (2000), *Clara y la penumbra* (2001), *La caverna de las ideas* (2002), *La dama número trece* (2003), *La caja de marfil* (2004), *El detalle* (2005), *Zig Zag* (2006), *Fantasmas de papel* (2007), *La llave del abismo* (2007), *El cebo* (2010) y *Tetrameron* (2012).

²⁵⁷ Otros son el «Ritual de la danza», «Ritual del espejo», «Ritual del castigo», «Ritual de la ceguera», «Ritual del encuentro», «Ritual de la pérdida» y «Ritual de la muñeca».

amante no es otra que su hermano Lázaro, quien cada sábado se traviste para realizar un nuevo ritual.

Los tres —o cuatro, si contamos a Blanca— personajes secundarios aparecen presentados por Héctor, la voz narrativa. Aunque no abunda el diálogo sí que contamos con referencias directas tanto de Verónica como de Elisa —joven alumna de piano que fascina al protagonista—,²⁵⁸ no así de Lázaro/Blanca, personaje misterioso sobre el que se aporta muy poca información —solo muestra su desacuerdo cuando su hermano descubre su secreto a Verónica: «“No soy una muñeca a la que vistes como te da la gana”, oí que decía desde lejos» (p. 180). Según José Carlos Somoza, «Héctor Hernando, el protagonista de *Silencio de Blanca*, busca el placer perfecto, inexistente, lo proyecta en el futuro» (Mora, 1999a: s/p), aunque esta proyección de placer en su hermano resulta incomprensible para Verónica. El relato no se emplaza históricamente, sino que se muestra desde un presente actual indefinido. Podríamos considerar que temporalmente presenta una duración de nueve semanas —cada una de ellas marcada por un ritual diferente—, aunque, como apunta el protagonista, no se produce cada sábado un encuentro entre ellos, por lo que no se puede delimitar exactamente la duración de la historia. Espacialmente se desarrolla mayoritariamente en espacios cerrados —la casa de Héctor o de Verónica—, aunque los espacios abiertos retratan escasamente la ciudad de Madrid —el parque del Retiro, el Centro de Arte Reina Sofía...—.²⁵⁹

El finalista de la decimoctava edición del galardón «La sonrisa vertical» fue Antonio Altarriba,²⁶⁰ con su volumen *Cuerpos entretreídos* (1996), que reúne ocho cuentos. En un inicio podría considerarse que dos son los nexos de unión de todos los relatos, a pesar de que estén emplazados en épocas y lugares bien distintos: los títulos y la presencia reiterada de un gato negro —de hecho, el título inicial que propuso el autor fue *El brillo del gato negro* (Castilla, 1996)—. Por lo que respecta a los epígrafes de las narraciones estos aparecen nominados a partir de diferentes telas que acabarán teniendo un significado más o menos destacado en el relato en cuestión: «La seda» (pp. 9-29), «El lino» (pp. 31-65), «El terciopelo» (pp. 67-99), «El tul» (101-134) y «La fibra sintética» (pp. 135-179). Los temas

²⁵⁸ Podríamos vincular el personaje de Héctor con el protagonista de *La esclava instruida*; ambos tienen en común que son hombres maduros, cultos, con gran afición por la música y que sienten excitación por chicas mucho más jóvenes que ellos, aunque en este caso Héctor se contenta solo con mirar.

²⁵⁹ Sobre esta obra véanse los comentarios de Bisbarros (2002: 19, 109, 138, 165, 169, 170, 173-180, 182, 189, 206, 211, 212, 220, 221, 276, 277).

²⁶⁰ Antonio Altarriba (Zaragoza, 1952), catedrático de literatura francesa en la Universidad del País Vasco, es el autor de *Maravilla en el país de las Alicia*s (2010), publicada dentro de la colección «La sonrisa vertical». Polifacético autor (escribe guiones para cómics, ensayo y novela) algunos títulos de su obra ensayística y novelística son: *Sobre literatura potencial* (1987), *El filo de la luna* (1993), *Contratiempo* (1996), *Contra corriente* (2000), *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000* (2001), *La memoria de la nieve* (2002), *Los tebeos de la transición* (2008), *La paradoja del libertino* (2008) y *El arte de volar* (2009).

que aparecen en la miscelánea van desde los problemas de eyaculación, la promiscuidad, la sodomización, el incesto y el onanismo, hasta el sexo virtual —tema innovador y poco explotado entre ganadores y finalistas de la colección—. Siguiendo una de las clasificaciones de Propp (2001: 12), podemos clasificar estos relatos como «cuentos maravillosos» por dos razones: en primer lugar, todos se ubican en épocas y lugares remotos y exóticos —un reino de Oriente, otro de África, la Italia del Renacimiento o la Exposición Universal de Estados Unidos— y, en segundo lugar, por la tipología de los actantes, que se muestran —a excepción de los dos últimos cuentos— sorprendentes, procedentes de una genealogía de emperadores, Tcheu-Sinn en «La seda», o de una ascendencia noble, Yokumela en «El lino» y Lucrecia en «El terciopelo». También la narración omnisciente y la presentación en primer lugar del personaje —a excepción de «La fibra sintética», que da inicio *in media res* con una escena sexual entre una mujer y tres hombres— remiten directamente a esta tipología.²⁶¹ El otro elemento común, como ya hemos señalado, es la presencia de un gato negro que va evolucionando: en un inicio, en «La seda», «se encendía con luz de luna» (p. 23); en «El lino» se muestra «cubierto de cortes y arañazos y con el rabo mutilado» (p. 37) hasta que Lucrecia —en «El terciopelo»— «lo adoptó y rellenó la cuenca del ojo que le faltaba con un diamante de gran pureza» (p. 76). También reaparece, tuerto y sin una de sus patas delanteras pero con «una prótesis articulada que movía con total soltura» y con su pelaje «manchado de luna muerta» (p. 111), en «El tul» y, como gato holográfico diseñado por Barbara Adams, en «La fibra sintética», desprendiendo «un halo perverso que el gato de Alicia no poseía» (p. 155).²⁶²

En 1996 vio la luz la tercera novela de Vicente Muñoz Puelles en la colección, *La curvatura del empeine*. El autor, un veterano en el mundo del erotismo, recrea la vida de Pierre Molinier (1900-1976), «pintor admirado por los surrealistas y especialmente por André Breton, y creador de un mundo erótico celebrado hoy en el mundo entero», según consta en la solapa. Narrada de modo autodiegético, la obra se inicia con la rememoración de las primeras relaciones sexuales del joven Pierre a la edad de once años,²⁶³ en un primer momento con la criada y posteriormente con su hermanastra, e incluso con su propia

²⁶¹ «Yokumela era hijo de Ketengala, el poderoso rey de Wagadu, quien a su vez era hijo de Akaba, quien a su vez era hijo de Gabuluku, quien a su vez era hijo de Nganamba, quien a su vez era hijo de Bulabali, quien a su vez era hijo de Mbachi, quien a su vez era hijo de Bakari y Bakari, primer antepasado y fundador de la dinastía, era hijo de un leopardo y de una palmera» (p. 33).

²⁶² No hemos encontrado bibliografía secundaria sobre esta novela.

²⁶³ Como Fonchito, de *Elogio de la madrastra*, de Vargas Llosa, el protagonista de esta obra también se inicia en el sexo con once años. En este caso es con Anne-Marie, la criada, quien le descubre masturbándose con la ropa interior de su madre y decide ayudarlo: mientras ella acaricia su «verga laxa» e «inquieto báculo» (p. 23) le deja tocar entre sus piernas un «pequeño botón» hasta que un «flujo acuoso» (p. 24) resbala por las yemas del muchacho, llegando los dos al orgasmo.

madre tras la muerte de su padre. Tras el incesto cometido, su progenitora le insta a que se vaya de casa y él realiza un viaje a París, donde descubre su vocación de pintor. El protagonista se traslada a Burdeos y se matricula en la Escuela de Bellas Artes; allí entrará en contacto con el mundo artístico de la ciudad, aunque su obra —abrilantada en algunas ocasiones por su propio semen—, en la que se muestran «brillantes amalgamas de cuerpos desnudos haciendo el amor de manera salvaje, enfebrecida, con miembros del propio sexo o del opuesto» (p. 139), no deja de desconcertar a sus propios compañeros por su osadía.

El personaje, totalmente transgresor —también llega a mantener relaciones sexuales con su hija—, narcisista y fetichista, se viste ocasionalmente de mujer, en busca de su propio placer: «Me puse unas medias negras y una negligé de terciopelo rosa, suave, ribeteada de piel de kolinski alrededor del cuello y a lo largo de la abertura, hasta los tobillos. [...] Me miré en el espejo y el pene asomó la cabeza, travieso, por la abertura de la negligé» (p. 143).²⁶⁴ También escribe una novela, *El caballero de Eón*, aunque la invasión de los nazis imposibilita su distribución. La historia se emplaza en Francia —París y Burdeos—, y aunque no se proporcionen fechas concretas, se alude al movimiento surrealista, al escritor André Breton y a la II Guerra Mundial, circunstancias que emplazan la novela desde inicios del siglo XX hasta bien entrados los años setenta, ya que el autor recrea la vida del personaje desde los once años hasta el momento de su suicidio.²⁶⁵

En la decimonovena edición fue galardonada *La cinta de Escher*, de Abel Pohulanik.²⁶⁶ El propio autor calificaba la novela como «thriller erótico inspirado en el mundo de Escher», pero que a la vez cumplía con los consejos de Luis García Berlanga al despertar «erecciones y humedades» (Moret, 1997: s/p). La novela se divide en tres partes, emplazadas en las ciudades donde el protagonista desarrolla sus pesquisas —«Primer giro: Barcelona-Madrid», «Segundo giro: Madrid-Valencia» y «Tercer giro: Barcelona-Venecia»— y se inicia y concluye con sendas «Noticias»: la preliminar se hace eco del incendio del Gran Teatre del Liceu (1994) y la final relata el incendio del mítico teatro de ópera de Venecia, La Fenice (1996). El protagonista, un no tan joven pero atractivo gigoló que anteriormente había ejercido de chaperó, acude cada domingo a casa de Carelia, una clienta, donde ella le

²⁶⁴ Resulta muy interesante la relación que se establece entre el protagonista y Danielle, un personaje secundario que mantiene relaciones con otra mujer y que se analizará con más detenimiento en la segunda parte de esta tesis, en el capítulo 5, apartado 5.4. «La mirada fetichista: Vicente Muñoz Puelles y José María del Corral».

²⁶⁵ Sobre esta ficción véanse las aportaciones de López Martínez (2006: 90, 96-97, 106, 109, 117, 144, 153, 156, 163, 171, 210, 212).

²⁶⁶ Abel Pohulanik (Corrientes, Argentina, 1950), reside desde 1984 en España. Su obra no es muy extensa aunque, según la página de Tusquets Editores, es autor de varias novelas inéditas. Entre las publicadas se encuentran: *La musa ardiente* (1996), *Las estaciones de ánimo. Cuentos mágicos para comprender tus emociones: un viaje con cuentos a través de los sentimientos* (2006), *Entre el cielo y la tierra* (2010) y *Encantada de no haberte cocinado* (2012).

espera en la cama, impasible, muda y sumisa como si estuviera muerta. Poco a poco él se va obsesionando hasta reconocer que la desea de verdad; cuando se percata de sus auténticos sentimientos lee en el diario que Carelia ha muerto —justo después de su visita dominical—. Esta defunción inicia una complicada trama de celos, venganza y mentiras que él decide investigar. Todo parece articularse en torno al mundo de Escher (1898-1972), artista holandés de laberínticos dibujos en los que nada es lo que parece.²⁶⁷

Sus pesquisas, narradas de modo autodiegético, favorecen que descubra, tras recorrer Barcelona, Madrid, Valencia y Venecia, que Carelia no solo no ha fallecido, como le habían hecho creer, sino que mantenía una extraña relación con su prima Annelise, pintora lesbiana.²⁶⁸ También logrará desvelar el parentesco que une a su buena amiga la Petete —«travesti con tetas o transexual con picha» (p. 42)— con las dos mujeres y desentrañar el misterio: es Annelise la que mueve a su antojo a sus dos primos —la Petete y Carelia— en un extraño juego inspirado en el pintor M. C. Escher. Finalmente, el gigoló logrará encontrar a Carelia en Venecia. En torno a la trama detectivesca principal se desarrollan temas secundarios como la locura, los primeros deseos sexuales de la adolescencia, el sadomasoquismo, la prostitución, el lesbianismo y la transexualidad. Los personajes del relato se presentan tanto de manera indirecta, a través de descripciones y opiniones de la voz narrativa —de modo muy irónico—, como directa, a partir de múltiples diálogos que dotan de rapidez a la narración. A excepción de Annelise, todos los actantes se presentan de manera positiva, inclusive los que pertenecen a los bajos fondos de las distintas ciudades. Sobre este punto resulta interesante la posición del protagonista antes de encapricharse de Carelia: no tiene ningún reparo en reconocer su atracción por José Luis antes de hormonarse. El lenguaje de la obra se presenta normativo, aunque con alguna expresión coloquial o argótica; las frases son cortas —no hay demasiada descripción— y propician un ritmo acelerado y dinámico. También el punto de vista mordaz del personaje principal resta dramatismo a la trama: «Cuando lo vi desnudo pensé rápidamente que era una suerte que no fuese yo quien debía tragarse semejante picha. ¿Qué comen estos benditos para que les crezca así?» (p. 79). Tanto temporal como espacialmente la novela se emplaza perfectamente desde un inicio a partir de las noticias que abren y cierran la obra y

²⁶⁷ Maurits Cornelis Escher (Leeuwarden, Países Bajos, 1898 - Hilversum, Países Bajos, 1972), más conocido como M. C. Escher, fue un artista holandés célebre por sus grabados en madera, xilografías y litografías que tratan sobre figuras imposibles, teselados y mundos imaginarios.

²⁶⁸ Esta relación aparece más desarrollada en el capítulo 5, apartado 5.3. «La mirada negra: José Luis Muñoz, Dante Bertini y Abel Pohulanik».

por la nominación de los capítulos, que dan cuenta de la ciudad donde el protagonista realiza sus pesquisas.²⁶⁹

La siguiente novela premiada en la colección, en su vigésima convocatoria, fue *Kurt*. Firmada por Kurt K. y prologada por Pedro de Silva,²⁷⁰ presidente del Principado de Asturias entre 1983 y 1991, el político se preguntaba quién era el autor: «Sería muy fácil decir que he sido yo, pues no hay nadie más que pueda levantar la mano y abrir la boca para hacerlo. [...] Pero hay que desconfiar siempre de las cosas sencillas, tanto como de las complicadas. Las cosas son lo que son, y volverlas más simples o más complejas es cambiarlas de ser. Para mí, Kurt es Kurt, y Kurt K. es su otro, el que ha escrito de él» (p. 14). Narrada desde un punto de vista omnisciente, el objetivo del personaje principal consiste en «desentrañar el misterio de la mujer como realidad primigenia, intemporal, que luego se materializa en realidades concretas» (Ginart, 1998: s/p). *Kurt* se estructura a partir de cien pequeños capítulos —o, más bien, escenas y pensamientos de apenas una página— que abordan temas como los celos, el amor, el paso del tiempo, la rutina de la pareja, las fantasías sexuales, el onanismo, el erotismo o la sensualidad a partir de narraciones como «La esencia del recato», «El eterno femenino» o «La antimateria del orgasmo».²⁷¹ Según el

²⁶⁹ Sobre esta novela véanse las aportaciones de Bisabarro (2002: 109, 278, 279, 280).

²⁷⁰ En la bibliografía de Pedro de Silva (Gijón, 1945), escritor de ensayo, novela y poesía, encontramos títulos como *La ciudad* (1973), *Dona y Deva* (1995), *Una semana muy negra* (2003), *El tranvía* (2008) y *La mosca, una historia de amor* (2005).

²⁷¹ Los cuentos son: «Prólogo moral» (pp. 19-20), «La esencia del recato» (pp. 21-22), «Celo justiciero» (pp. 23-24), «El cofre del tesoro» (pp. 25-26), «La lengua ha de ocuparse de él» (pp. 27-28), «No» (pp. 29-30), «Juegos de la memoria» (pp. 31-32), «Plus ultra» (pp. 33-34), «Es pronto para saberlo» (pp. 35-36), «El túnel del tiempo» (pp. 37-38), «Consejero sentimental» (pp. 39-40), «Sólo es cuestión de tiempo» (pp. 41-42), «Imposible objetividad» (pp. 43-44), «La confesión definitiva» (pp. 45-46), «La fuerza de los ritos» (pp. 47-48), «El deseo siempre es oscuro» (pp. 49-50), «Sutilezas masculinas» (pp. 51-52), «El eterno retorno» (pp. 53-54), «Sólo fue una ayuda» (pp. 55-56), «Elevadas razones» (pp. 57-58), «El suplente» (pp. 59-60), «Juegos de guerra» (pp. 61-62), «*Deus ex machina*» (pp. 63-64), «Formas de ver las cosas» (pp. 65-66), «Enigma en mitad de la noche» (pp. 67-68), «Dejemos así las cosas» (pp. 69-70), «Intrusismo profesional» (pp. 71-72), «El mito guarda la era» (pp. 73-74), «Santo y seña» (pp. 75-76), «El eterno femenino» (pp. 77-78), «Ese día estaba invencible» (pp. 79-80), «No hay pared de por medio» (pp. 81-82), «Arco iris» (pp. 83-84), «Una grieta en la muralla» (pp. 85-86), «*In fraganti*» (pp. 87-88), «El rastro» (pp. 89-90), «Las estreñidas» (pp. 91-92), «Gente que está en ello» (pp. 93-94), «El buscador» (pp. 95-96), «Cuestión de gustos» (pp. 97-98), «Nada es perfecto» (pp. 99-100); «Riada» (pp. 101-102), «¿Cuánto me quieres?» (pp. 103-104), «Planeta intemporal» (pp. 105-106), «Juego duro» (pp. 107-108), «Huellas en el agua» (pp. 109-110), «La más odiosa reciprocidad» (pp. 111-112), «¿Habrá algo dentro?» (pp. 113-114); «Rectoscopia» (pp. 115-116), «Terrible confesión» (pp. 117-118); «La suma sabiduría» (pp. 119-120), «Ha de haber alguna ley» (pp. 121-122); «Las uvas están verdes» (pp. 123-124), «Lección de geografía» (pp. 125-126), «*Touch*» (pp. 127-128), «La estación de las flores» (pp. 129-130), «La señal» (pp. 131-132), «Perversión» (pp. 133-134), «Semántica» (pp. 135-136), «Regreso del cielo» (pp. 137-138), «Sobre la esencia» (pp. 139-140), «La fuerza del libreto» (pp. 141-142), «Ya se había ido» (pp. 143-144), «Reciclaje» (pp. 145-146), «Boceto para encíclica» (pp. 147-148), «Acto fallido» (pp. 149-150), «Nuestros extraños inquilinos» (pp. 151-152), «La comunión de la carne» (pp. 153-154), «Bacante» (pp. 155-156), «El amor y la guerra» (pp. 157-158), «Fragilidad del macho» (pp. 159-160), «Canon» (pp. 161-162), «Danza del vientre» (pp. 163-164), «Bing bang» (pp. 165-166), «En las películas no ocurre» (pp. 167-168), «Juegos de palabras» (pp. 169-170), «Allí estaba» (pp. 171-172), «Nudo gordiano» (pp. 173-174), «La suma final» (pp. 175-176), «La cara oculta de la luna» (pp. 177-178), «Ocaso de la teología» (pp. 179-180), «Crisis» (pp. 181-182), «Alien» (pp. 183-184), «Esencia de lo efímero» (pp. 185-186), «Epitafio» (pp. 187-188), «El juego eterno» (pp. 189-190), «Vidas separadas» (pp. 191-192), «Parte final de la guerra» (pp. 193-194), «Lección bien aprendida»

propio autor, su obra «trata más del alma que del cuerpo» (Ginart, 1998: s/p), a pesar de que en el «Prólogo moral» Kurt explica a un amigo suyo que Dios ha concedido el sexo al ser humano para compensar tanta desdicha diaria —trabajo, enfermedades, disgustos y conflictos varios—, y que aplicarle limitaciones no deja de ser sino una ofensa al Creador: «Sexo, nos ofrece sexo para resguardarnos de las calamidades, y que cada uno le ponga el nombre que sea de su gusto. [...] La pureza no es más que un asunto del diablo. Por eso de ella no salen más que maldad y perversiones» (19-20). Escrita desde un punto de vista omnisciente y con un lenguaje depurado y cauto que se aleja de cualquier forma de obscenidad (Ginart, 1998: s/p), los relatos no se emplazan ni espacial ni temporalmente.²⁷²

El regalo de Luzbel (1998), de Ramón Burcet,²⁷³ resultó finalista de la vigésima edición del premio. La novela se estructura en seis partes —«Génesis», «La ciudad del culto al culo», «El país que ama el silencio», «El año mil», «La ciudad milenaria» y «Epílogo»— que a su vez, excepto la última, se subdividen en pequeños capítulos. Tras la cita «Porque Dios le hizo un regalo al demonio...», se inicia la obra, que abarca desde la creación de la tierra hasta el siglo XX: Yahvé, creador del cielo, de la tierra y de los andróginos ángeles blancos, dio vida también a un ángel de extremada belleza que era su favorito, Luzbel —«luz bella, la más hermosa luz del universo, de la creación» (p. 15)—. Cuando este osó desafiar a Yahvé, él y los suyos tuvieron que habitar en el mundo de las tinieblas, aunque antes ya había recibido un regalo fabricado por Rafael —el ángel que cura los males—. Luzbel dejó de ser la luz más bella, su nombre fue olvidado y pasó a llamarse Lucifer. El regalo que recibió Luzbel consistió en un dedal para el falo de un metal parecido a la plata, formado por tres cuerpos circulares engarzados y con la semiesfera grabada en relieve: «Había exactamente 666 líneas, y cada línea constaba de 666 palabras, que a su vez formaban frases en 666 idiomas, unos conocidos, otros ya perdidos y algunos todavía no inventados» (p. 88). El dedal poseía la cualidad de que todo aquel que lo empleara experimentaba un gozoso orgasmo, algo celestial y nunca visto, pero nunca más podría «seguir fornicando sin él. Después de usarlo, jamás engendraría vida» (p. 92). El regalo no

(pp. 195-196), «Función pública» (pp. 197-198), «La antimateria del orgasmo» (pp. 199-200), «Hizo la pregunta con pudor» (pp. 201-202), «No hay que confundir las cosas» (pp. 203-204), «*Coitus interruptus*» (pp. 205-206), «Historia de la filosofía» (pp. 207-208), «¿Vas con mujeres?» (pp. 209-210), «El ser y la idea» (pp. 211-212), «El origen del Gobierno» (pp. 213-214), «Teoría de lo tierno» (pp. 215-216) y «Principio del recato» (pp. 217-218).

²⁷² Sobre esta obra véanse los análisis de Bisabarro (2002: 114, 280-281).

²⁷³ Tras el pseudónimo con que fue presentada a concurso (B. B. Matz) se escondía el nombre de Ramón Burcet, pero no se han podido encontrar datos sobre el autor ni en la página de Tusquets Editores ni en la web. Por otro lado, tanto en el ISBN como en la Biblioteca Nacional de España figura *El regalo de Luzbel* como su única obra.

podía ser robado, sino que debía llegar a su destinatario por medio del trueque, regalo, compra, o por encontrarlo cuando alguien lo había perdido.

La obra se centra en los distintos poseedores del preciado regalo: el dios Astarot — a quien se lo entrega directamente Lucifer—; la Última Virgen —que lo utiliza la noche de la destrucción de Sodoma—; Kemi, un mercader egipcio; el impotente Djaw, y así un largo etcétera. Muchos han sido los que han oído hablar del dedal y que lo ansían a lo largo de los siglos. También la Innombrable —única mujer de aquel imperio creada por Dios, «la hija del error» (p. 19)— va en su busca durante siglos, pero no para usarlo, sino porque es un objeto que ha creado el ángel Rafael, de quien está enamorada. Tal vez porque el «regalo de Luzbel» consista en un dedal fálico los actantes predominantes son, mayoritariamente, masculinos, aunque las mujeres que aparecen tienen poderes o cualidades especiales, son independientes y con gran carácter —como la Innombrable, que busca durante siglos el dedal para tener un recuerdo de su amado, o la Última Virgen de Sodoma, que, desobedeciendo todas las leyes, acaba perdiendo su virginidad—. El relato se presenta narrado por una voz omnisciente, aunque se inmiscuye en el discurso del relato en primera persona en los dos últimos capítulos: «Esa fue la primera vez que vi a la Innombrable» (p. 198); «Aquella fue la segunda vez que vi a la Innombrable» (p. 214). No será hasta el epílogo cuando descubramos la identidad del narrador: Ivandavid, el cual encuentra por casualidad el dedal y reconstruye parte de la historia hablando con él; los detalles que no le revela el anillo los acaba conociendo de la Innombrable, a la que regala el preciado objeto. En lo que atañe al lenguaje este se presenta muy cuidado, con múltiples referencias bíblicas, aunque también se observa la evolución de las diversas épocas a partir del léxico.²⁷⁴ Tanto el tiempo como el espacio —desde la creación del mundo a Sodoma, Egipto y Cádiz— se encuentran muy bien definidos y especificados, al resultar importantes para la caracterización de los diversos actantes y el relato de la historia.²⁷⁵

El ganador de la vigesimoprimera edición del premio, Luis Antonio de Villena,²⁷⁶ comentaba al respecto de *El mal mundo* (1999) que se trataba de uno de sus libros menos

²⁷⁴ Cuando el relato se sitúa en el siglo XX encontramos algo de argot de la droga —«Tengo franco de ría, colega, o sea que este fin de semana me lo voy a montar de tranqui. Pienso comprarme un par de talegos y largarme a Calblanque» (p. 204), o el habla gaditana: «Espera un momentico, voy a llamá a mi Paco, no sea que luego no quiera y tó pá ná, vamo» (p. 221).

²⁷⁵ No hemos hallado bibliografía secundaria sobre esta ficción.

²⁷⁶ Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951), poeta, narrador y ensayista, es autor de una prolífica obra que ha sido traducida a varios idiomas. Algunos de los títulos de su obra novelística son: *Para los dioses turcos* (1980), *Ante el espejo: memorias de una adolescencia* (1982), *Amor pasión* (1983), *En el invierno romano* (1986), *Chicos* (1988), *Fuera del mundo: (una novela romántica)* (1992), *El tártaro de las estrellas* (1994), *Divino* (1994), *El burdel de Lord Byron: (una novela lírica)* (1995), *Fácil: historia particular de un chico de la vida* (1996), *El charlatán crepuscular: Óscar y Bosie* (1997), *Oro y locura sobre Baviera* (1998), *Madrid ha muerto: (splendores, ruido y caos de una ciudad feliz de los ochenta)* (1999), *La fascinante moda de la vida* (1999), *Pensamientos mortales de una dama* (2000), *La nave de los muchachos griegos*

autobiográficos (Mora, 1999b: s/p). La obra se compone de dos relatos y un «Postfacio» donde el autor matiza que ambas ficciones «hablan del amor masculino —de un ardiente amor masculino— que se da lejos de lo que suele tenerse por homosexualidad al uso. [...] Son amores cotidianos y raros, singulares y frecuentísimos» (p. 171). El primer relato, «Bendita pureza» (pp. 11-92), se inicia con una pequeña disertación de la voz narrativa, que se presenta como «arquitecto asentado, padre de familia con hijas que acaban la universidad» (p. 13). A partir de una gran analepsis, el personaje principal rememora la afinidad que sintió por un compañero suyo, Fernando, allá por el año 1965. Los dos se conocieron en el colegio y su amistad se inició en el grupo de teatro, aunque no tardó en convertirse en una atracción más profunda que culminó en una relación sexual. A pesar de la pasión que sintieron el uno por el otro no se plantearon que pudieran ser «diferentes» del resto de sus compañeros. El reencuentro tras las vacaciones de verano les revela que ya nada era como antes y poco a poco pierden la amistad. Con los años se vuelven a ver: Tomás está finalizando sus estudios de arquitectura; Fernando acaba de empezar Filosofía y Letras —el retraso se debe a que ha pasado cuatro años en el seminario de los agustinos—, pero tiene claro que ya no quiere ser cura sino misionero, y anhela ir a Sudamérica a enseñar a gente pobre y necesitada. La historia se estructura a partir de los dos personajes masculinos —todos los demás aparecen referenciados o nombrados, pero no desarrollados—, que se presentan como redondos. Al tratarse de un monólogo interno, la configuración de los protagonistas viene dada por esa voz narrativa y rememorativa; tan solo se concede la voz a Fernando en alguna escena sexual. En cuanto al lenguaje, el propio autor comentaba que los dos relatos eran esencialmente líricos y más literarios que eróticos, y que a pesar de que incluía escenas sexuales había evitado las descripciones típicas y soeces —también afirmaba el error de abordar la literatura erótica solo desde el sexo y que consideraba que esta era literariamente muy pobre (Mora, 1999b: s/p)—.

El segundo relato, «El mal mundo» (pp. 93-172), está narrado por un personaje externo a la historia principal, heterodiegético, pero presente en el relato, que se introduce a sí mismo como compañero de Claudio Prego, con el que le unía no solo su paso por la universidad —el narrador ejerce como profesor de pintura, Claudio es pintor—, sino también una desmedida adoración por la belleza de los cuerpos juveniles. Pero la historia no va a ser la de su amigo —que muere asesinado en Malí—, sino la de Vladimir, por el que Claudio siente fascinación, y Afonso. La misma noche que Claudio conoce a Vladimir,

(y Vita Petronii, 2003), *Huesos de Sodoma* (2004), *Patria y sexo* (2004), *Tu piel en mi boca (et al., 2004)*, *El bello tenebroso* (2004), *Los días de la noche: (cuerpos, teorías, deseos, «Hymnica»)* (2005), *Mi colegio: esplendor y tormento de un escolar adolescente* (2006), *Retratos (con flash) de Jaime Gil de Biedma* (2006), *El sol de la decadencia* (2007), *Malditos* (2010) o *Majestad caída* (2012).

cubano, muy moreno y de ojos muy azules, este conoce a Afonso, portugués, un par de años mayor que Vladimir y no tan guapo y perfecto. Los dos jóvenes entablan amistad y acaban compartiendo piso y medio de vida: la prostitución. Entre ellos se establece una complicidad y un afecto que va mucho más allá, hasta el punto de que Vladimir le propone a Afonso que no haga más la calle, que él «jineteará» por los dos. Finalmente, Afonso confiesa a Vladimir su amor: «Ahora no eran chicos, ni mujeres ni chaperos —ellos, en su calidez propia—, sino los dos soldados que duermen juntos y se follan y aman (sin renunciar a nada) con esa limpieza del amor viril —un amor que se gana— y que tampoco es maricón, ni femenino, ni machista» (p. 164).²⁷⁷ Destacan los intertextos que el autor introduce en el relato,²⁷⁸ todos sin referencia alguna y remarcados con cursiva, reforzando la liricidad y literalidad de la narración de la que hablaba el propio Villena.²⁷⁹

Como ya señalamos, la primera miscelánea de la colección, *Cuentos eróticos de Navidad* (1999), reúne a autores conocidos por haber participado en el Premio La sonrisa vertical. El volumen alberga los relatos «Dorso de diamante», de Mayra Montero (pp. 11-25); «Sola esta noche», de Manuel Talens» (pp. 27-50);²⁸⁰ «Ideogramas húmedos», de Mercedes Abad (pp. 51-58); «Nochebuena con nieve», de Leonardo Padura Fuentes (pp. 59-77);²⁸¹ «La amiga de mamá», de Javier Cercas (pp. 79-93);²⁸² «Dulces sueños», de Eduardo Mendicutti (pp. 95-111); «El niño y la sirena», de José María Álvarez (pp. 113-123); «El sabor», de Felipe Benítez Reyes (pp. 125-142);²⁸³ «Un árbol en el jardín», de Ana María Moix (pp. 143-151);²⁸⁴ «Otra Navidad en familia», de Luis Antonio de Villena (pp. 153-164); «El hogar del fuego»,

²⁷⁷ Ambos relatos están analizados más extensamente en la segunda parte de esta tesis, capítulo 7, apartado 7.1. «Iniciación: Mayra Montero y Marcelo Birmajer».

²⁷⁸ Por ejemplo, pp. 127, 158, 160 o 168.

²⁷⁹ Sobre este relato véanse las aportaciones de Bisabarro (2002: 114, 281-282).

²⁸⁰ Algunas de las obras de Manuel Talens (Granada, 1948 - Valencia, 2015) son *La parábola de Carmen la Reina* (1992), *Venganzas* (1995), *Hijas de Eva* (1997), *Rueda del tiempo* (2001, Premio Andalucía de la Crítica 2002), *La sonrisa de Saskia y otras historias mínimas* (2003) y *La cinta de Moebius* (2007).

²⁸¹ El ampliamente galardonado Leonardo de la Caridad Padura Fuentes (La Habana, 1955) cuenta en su bibliografía con novelas, relatos cortos y ensayo. Podemos destacar *Fiebre de caballos* (1988), *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós Hemingway* (2007) y *Herejes* (2013).

²⁸² Javier Cercas Mena (Ibahernando, Cáceres, 1962), autor de la exitosa *Soldados de Salamina* (2001), había publicado anteriormente *El móvil* (1987) y *El inquilino* (1989). Otras de sus obras son *La velocidad de la luz* (2005), *Anatomía de un instante* (2009), *Las leyes de la frontera* (2012) y *El impostor* (2014).

²⁸³ De la obra narrativa de Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960), poeta y novelista, podemos destacar *Chistera de duende* (1991), *La propiedad del paraíso* (1995), *Impares, fila 13* (1996, en colaboración con Luis García Montero), *El novio del mundo* (1998), *Mercado de espejismos* (2007, Premio Nadal Destino, 2007), *El azar y viceversa* (2016) o *El monarca de las sombras* (2017).

²⁸⁴ Algunas de las obras de Ana María Moix Meseguer (Barcelona, 1947 - Barcelona, 2014), poeta, novelista, cuentista, traductora y editora española, son *Julia* (1970), *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día* (1971), *Walter ¿por qué te fuiste?* (1973), *La niebla y otros relatos* (1988), *Vals negro* (1994), *24 horas con la Gauche divine* (2002) o *De mi vida real nada sé* (2002).

de Andrés de Luna (pp. 165-183),²⁸⁵ «Tres reyes», de Abilio Estévez (pp. 185-198)²⁸⁶ y «Perro negro», de Irene González Frei (pp. 199-206).²⁸⁷ *Cuentos eróticos de Navidad* destaca porque se trata de la antología que aporta una mayor pluralidad de sexualidades heterodoxas en la diégesis de sus cuentos —de las trece ficciones, cinco narran relaciones homoeróticas—. Asimismo, resulta interesante que los relatos que recogen estos personajes se centren en la iniciación del protagonista con otra persona de su mismo sexo, como es el caso de «Dorso de diamante» (pp. 11-25), de Mayra Montero, donde la actante principal siente que «por primera vez quería besar a una mujer» (p. 15) cuando observa la axila de su cuñada al colocar la estrella de Navidad en el árbol. El relato posee una estructura redonda, ya que finaliza con la misma imagen de la mujer colocando el adorno; en el lapso de tiempo transcurrido, unas horas, ellas han mantenido relaciones sexuales. También es la primera vez que el personaje principal descrito por Eduardo Mendicutti en «Dulces sueños» (pp. 95-111), un hombre de mediana edad que siempre ha estado muy apegado a su madre, se adentre en un bar de ambiente —ha tenido que esperar a la muerte de ella para dar el paso— con el fin de contratar a un chaperero que le haga revivir las noches de Reyes de su niñez, cuando el rey Gaspar, el vecino de abajo, le traía los juguetes por la noche y lo acariciaba. El nuevo rey se parece mucho al anterior, aunque esta vez el protagonista lo espera vestido con un precioso vestido de seda de color marfil y recibe, por fin, la ansiada muñeca que siempre había pedido, además de mantener, por primera vez, unas satisfactorias relaciones sexuales.

Salvando todas las distancias, el actante principal de «Otra Navidad en familia» (pp. 153-164), de Luis Antonio de Villena, también solicita por primera vez los servicios de un profesional del sexo para pasar con él la Nochebuena. Aquí finalizan las similitudes entre los dos cuentos, ya que los personajes distan mucho entre sí. En este caso se trata de un joven gay que, pese a malvivir dando clases particulares de latín, prefiere independizarse de su familia; tras su incipiente emancipación, decide no celebrar con ellos la Nochebuena,

²⁸⁵ Andrés de Luna (Tampico, México, 1955) había publicado un año antes *El bosque de la serpiente* en la colección «La sonrisa vertical», en la edición mexicana, difícil de encontrar en España. De sus obras solo podemos señalar *El aprendizaje del ahora* (2005).

²⁸⁶ Esta es la primera colaboración de Abilio Estévez (La Habana, 1954) en nuestra colección; posteriormente, en el año 2011 aparece publicado «Fernando y Fernando José», en *Feliz cumpleaños... erótico* y la novela *El año del calipso* en 2012. Escritor, dramaturgo y poeta, ha sido reconocido con galardones como el Premio José Antonio Ramos, el Premio de Dramaturgia Tirso de Molina o el Premio Luis Cernuda. Su obra narrativa se compone de los siguientes títulos: *Juego con Gloria* (1987), *Tuyo es el reino* (1997), *El horizonte y otros regresos* (1998), *Manual de tentaciones* (1999), *Los palacios distantes* (2002), *Inventario secreto de La Habana* (2004), *El navegante dormido* (2008), *El bailarín ruso de Montecarlo* (2010) y *Un sueño feliz* (2013).

²⁸⁷ Los cuentos que analizaremos con más detenimiento en la segunda parte de esta tesis son «Dorso de diamante», de Mayra Montero, «Dulces sueños», de Eduardo Mendicutti y «Tres reyes», de Abilio Estévez, en el capítulo 7, apartado 7.1. «Iniciación: Mayra Montero y Marcelo Birmajer»; y «Perro negro», de Irene González Frei en el mismo capítulo epígrafe 7.3. «Paradojas: Irene González Frei».

con el consiguiente berrinche de sus progenitores. Esa celebración en solitario resulta ser aburrida, por lo que decide, al año siguiente, alquilar a un chapero para que pase con él una fecha tan señalada. Tras barajar las posibilidades que le ofrecen las páginas de contacto de los diarios, se decide —tras hablar por teléfono con un par de candidatos— por un extremeño con el pelo largo, quien afirma ser guapísimo, al que no le importa ni besar ni ser pasivo. El muchacho de alquiler resulta ser, efectivamente, escultural y con buenos atributos. Tras la cena, y la ardiente sobremesa, se presenta la hermana del protagonista, quien, al tanto de los proyectos de su hermano, decide curiosear y conocer al chico en cuestión, llevándose la sorpresa de que el prostituto de lujo no es otro que su flamante novio.

«Tres reyes» (pp. 185-198), de Abilio Estévez, se emplaza en Cuba; la voz narrativa relata cómo su familia, católica, celebra a escondidas las Navidades, ya que estas están prohibidas en la isla. Ese año él no va a poder festejarlas por tener que trabajar desvainando frijoles junto a dos de sus amigos: Mino y Rafael. Antes de las doce de la noche salen los tres de la granja donde trabajan; a pesar de que el protagonista recuerda con nostalgia a sus familiares cenando, pronto este recuerdo deja de tener importancia al empezar a jugar con sus compañeros... Enseguida las bromas y las risas derivan en la iniciación sexual de los tres. Por su parte, el breve relato que cierra el volumen, «Perro negro» (pp. 201-206), de Irene González Frei, alterna dos voces femeninas: la de una joven que dice tener dieciocho años —aunque no es cierto— y la de una mujer, amiga íntima de la madre de la adolescente. Entre las dos voces narrativas, a partir de sus impresiones y comentarios, se narra la relación sexual que se produce entre ambas, un encuentro anhelado por la joven —que llevaba años sin ver a la mejor amiga de su madre— y con sentimientos encontrados por parte de la mujer adulta, que está de visita tras tantos años sin pasar una Navidad en el hemisferio sur. A pesar de la gratificante relación, saben que el momento es efímero.

Pero no solo hallamos el tema de las primeras experiencias eróticas entre parejas del mismo sexo, sino que también «Sola esta noche», de Manuel Talens; «La amiga de mamá», de Javier Cercas y «El niño y la sirena», de José María Álvarez, relatan una iniciación sexual. En el caso de las dos primeras creaciones es el adolescente quien narra la atracción y posterior consumación del acto amoroso con una mujer mayor pero,²⁸⁸ mientras que en la

²⁸⁸ Otras novelas en las que también se tratan las relaciones sexuales entre un joven y una mujer mayor son, como ya hemos visto, *Mater amantissima* (1980), de José Jara, en la que el niño acaba perdiendo su virginidad con la criada, amante de su padre; *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa; «Mentiras piadosas», de Rafael Reig y «Fernando y Fernando José», de Abilio Estévez, ambos de *Feliz cumpleaños... erótico* (2011) y *El año del calipso* (2012), de Abilio Estévez.

de Talens el joven acaba acudiendo a la dirección que ella le había dado siete años atrás, en la de Cercas la diferencia de edad se hace evidente cuando el protagonista se reencuentra con su objeto de deseo quince años más tarde. Por su parte, resulta interesante el cuento de Álvarez, muy alejado de sus narrativas publicadas anteriormente en la colección —*La caza del zorro* y *La esclava instruida*— y que mostraban relaciones entre un hombre mayor y una adolescente. «El niño y la sirena» se basa en la primera experiencia sexual de un niño, fascinado por su prima, de su misma edad aunque más experimentada; esta vez es la mujer la que incita y guía al muchacho y la que le indica que le bese «el chocho» porque no quiere desvirgarse (p. 121).

3.3. De Mayra Montero a Abilio Estévez (2000-2012)

Según hemos señalado en el capítulo precedente, a partir del año 2001 el número de publicaciones anual dejó de ser tan abundante como en los primeros tiempos. Tal vez debido a la carencia de manuscritos originales de un autor, la editorial decidió, a partir de 1999, publicar misceláneas con colaboraciones de varios escritores, algunos conocidos en la colección. Cabe señalar que hasta el año 1999 se habían publicado cuarenta y tres obras escritas en español, diez de autores hispanoamericanos;²⁸⁹ en cambio, entre el 2000 y el 2014, aparecieron tan solo nueve creaciones originales —sin contar las misceláneas— y cuatro procedían de Hispanoamérica.²⁹⁰ Pero esta mayor pluralidad de procedencias en la recta final de la colección se hace, si cabe, más visible en la nómina de escritores que integran las cuatro recopilaciones —*Cuentos eróticos de Navidad* (1999), *Cuentos eróticos de verano* (2002), *Cuentos eróticos de San Valentín* (2007) y *Feliz cumpleaños... erótico* (2011)—, pues de los cincuenta cuentos incluidos, creados por cuarenta y cuatro escritores,²⁹¹ quince proceden

²⁸⁹ Las obras son: *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1979), de Susana Constante; *Ella o el sueño de nadie* (1983), de Mauricio Wacquez; *La esposa del Dr. Thorne* (1988), de Denzil Romero; *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa; *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg; *La última noche que pasé contigo* (1991), de Mayra Montero; *El hombre de sus sueños* (1993) y *Salvajes mimosas* (1994), de Dante Bertini; *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei y *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik. No incluimos *Silencio de Blanca* (1996), de José Carlos Somoza, ya que la familia del autor se mudó de La Habana a España cuando el autor tenía un año de edad.

²⁹⁰ Las cuatro novelas hispanoamericanas son: *Púrpura profundo* (2000), de Mayra Montero; *Eso no* (2003), de Marcelo Birmajer; *Diosa* (2006), de Juan Abreu y *El año del calipso* (2012), de Abilio Estévez.

²⁹¹ Los autores que publican en más de una miscelánea son Eduardo Mendicutti —*Cuentos eróticos de Navidad* y *Feliz cumpleaños... erótico*—; Abilio Estévez —*Cuentos eróticos de Navidad* y *Feliz cumpleaños... erótico*—; Juan Bonilla —*Cuentos eróticos de verano* y *Feliz cumpleaños... erótico*—; Albert Andreu —*Cuentos eróticos de San Valentín* y *Feliz cumpleaños... erótico*—; Elena Medel —*Cuentos eróticos de San Valentín* y *Feliz cumpleaños... erótico*— y Rafael Reig —*Cuentos eróticos de San Valentín* y *Feliz cumpleaños... erótico*—.

del otro lado del Atlántico.²⁹² Posteriormente analizaremos si estas incorporaciones aportan un diferente punto de vista al erotismo o siguen la misma temática y tratamiento que las de los creadores españoles.

La primera ficción de este periodo, *Púrpura profundo*, de Mayra Montero —finalista del premio en 1991—, fue la ganadora de la vigesimosegunda edición, y en ella, como en *La última noche que pasé contigo*, también cobra una especial relevancia la música. Tras la dedicatoria «Para Jorge» y dos citas —una de Luis de Tapias y otra de Severo Sarduy— se inicia la historia de Agustín Cabán. El relato, narrado de modo autodiegético, arranca en el tiempo presente del protagonista, justo en el momento de su jubilación: a Agustín Cabán, crítico musical de un periódico y profesor en un conservatorio, casado y con una hija, no le apetece dedicarse a las tareas habituales de los hombres jubilados y decide escribir —a petición de su amigo Sebastián— sus memorias. A través de ese diario, el actante principal evocará —a partir de varias analepsis— sus relaciones pasadas, todas relacionadas con el mundo de la música: la violinista Virginia Tute, por la que estuvo a punto de perder la cabeza; la trompetista Clarissa Berdsley, que tiene como mascota un murciélago, o Manuela Suggia, a la que sodomizó y metió todo el brazo en sus entrañas. Pero también explica a su amigo —reprimido que sueña con mantener relaciones con un hombre, pero que se contenta con mirar revistas pornográficas— la aventura que mantuvo con el pianista Clin Verret y su intensa relación pasional: «¿Qué pensamientos, qué nostalgias, qué bandidas penumbras tienen que desatarse para que dos hombres que nunca antes desearon a otros hombres se reconozcan de pronto, en su piel y en su instinto, y se lancen el uno en brazos del otro, como criaturas sin memoria, como salvajes sin ningún pudor?» (p. 37).²⁹³

Resulta interesante el contraste que se produce entre el seductor Agustín y el cohibido Sebastián. Agustín vive cada momento, cada pasión, cada aventura —con hombres o mujeres— de modo especial, «carpe diem» que tiene mucho que ver con la cita inicial de Sarduy: «No perdura más que el goce y la textura de un instante: ese es mi lema». Sebastián, en cambio, «no había conocido a una sola persona que hubiera practicado lo que él solo había visto en las revistas y en los vídeos trucados» (p. 127), y disfruta enormemente con las historias que le escribe su amigo —aunque siente una mayor curiosidad y

²⁹² Hallamos cinco autores hispanoamericanos en *Cuentos eróticos de Navidad* —Mayra Montero, Leonardo Padura Fuentes, Andrés de Luna, Abilio Estévez e Irene González Frei—; seis en *Cuentos eróticos de verano* —Juan Abreu, Arturo Arango, Eduardo Berti, Mario González Suárez, Fernando Iwasaki y Marcia Morgado—; tres en *Cuentos eróticos de San Valentín* —Horacio Castellanos Moya, Esther Cross y Cristina Rivera Garza— y dos en *Feliz Cumpleaños... erótico* —Abilio Estévez (que ya había participado en *Cuentos eróticos de Navidad*) y Brenda Lozano—.

²⁹³ Aunque en esta novela no haya ningún personaje lésbico, ilustra y contrasta con las del capítulo 5.2. «La mirada violenta: José María Álvarez y Andreu Martín / Mayra Montero y Daniel O'Hara»; por ese motivo esta relación entre dos hombres se encuentra más ampliada en este apartado.

predilección por las dos homoeróticas—. La novela se desarrolla en espacios cerrados — habitaciones de hotel o la redacción del periódico—, y aunque no se describe el espacio exterior, la acción transcurre en San Juan (Puerto Rico). No se aportan datos sobre el periodo histórico en que se emplaza el relato.²⁹⁴

La obra ganadora de la vigesimotercera edición del premio fue *Espera, ponte así*, de Andreu Martín.²⁹⁵ Según el autor, su obra trata el flechazo como un trastorno enfermizo de la personalidad más que como un enamoramiento (Mora, 2001: s/p). Podríamos comparar al personaje principal con el de *La amante fea*, de Josep Lluís Seguí, por el desprecio que llega a sentir por las mujeres con las que mantiene relaciones —su mujer, dos actrices y una prostituta a la que paga con el objetivo de someterla y hacerle daño— y por ese proceso de autodestrucción tanto en su vida laboral como matrimonial y sexual que culmina también en un accidente de tráfico —aunque sin consecuencias mortales—. *Espera, ponte así* indaga en la pasión —que no amor— de un exitoso director de teatro, casado y padre de dos hijos, con una de las actrices de la compañía. Esta perturbación obsesiva lleva al personaje a un bucle de desorientación y autodestrucción, *eros/thanatos*, que culminará en un grave accidente que lo dejará postrado y solo en una cama de hospital, a la espera de que su mujer o alguna de sus amantes vayan a visitarlo. Narrada de modo autodiegético, los personajes son presentados tanto de manera directa, por la voz narrativa, como indirecta —a partir de algunos diálogos—. Laura, su mujer —y el único personaje femenino nominado—, parece aceptar en un inicio que él mantenga relaciones con una de las actrices de la compañía y que quiera separarse, ya que ella también ha tenido amantes. Cuando el protagonista le propone, en un acto de venganza, hacer un trío con otra mujer con la promesa de una reconciliación posterior, ella acepta emocionada, ya que en el fondo no quiere acabar con su matrimonio.²⁹⁶ Dos son las amantes que se nombran en el texto: la señora Linde, «un animal cargado de energía sexual» (p. 15), y La Doncella rubia, otra de las actrices de la obra y que posteriormente acepta hacer un trío con él y su mujer. En contraposición al protagonista, los tres personajes femeninos se presentan de manera positiva: son mujeres activas y desinhibidas sexualmente que mantienen también diversas relaciones, pero no de

²⁹⁴ Sobre este relato véanse los análisis de Bisabarros (2002: 113, 116, 273-274) y Piña (2005).

²⁹⁵ Andreu Martín (Barcelona, 1949), prolífico autor, debutó en el género de la novela negra en 1979 con *Muts i a la gàbia*; entre sus obras policíacas cabe destacar *Prótesis* (1980), llevada al cine por Vicente Aranda, y *El hombre de la navaja* (1992), ambas merecedoras de prestigiosos premios nacionales e internacionales (Premio Círculo del Crimen 1980, Premio Hammett 1989 y el Deutsche Krimi Preis de 1992, entre otros). Creador, junto con Jaume Riera, del detective adolescente Flanagan, la saga cuenta con unos doce volúmenes y ha sido traducida a varios idiomas.

²⁹⁶ Este trío, que acaba convirtiéndose en una cópula entre dos mujeres, se analiza con más profundidad en el capítulo 5, apartado 5.2. «La mirada violenta: José María Álvarez y Andreu Martín».

manera destructiva o lesiva, mostrando, además, muchos más sentimientos que el personaje masculino.²⁹⁷

En el año 2002 apareció la segunda recopilación de relatos de la colección: *Cuentos eróticos de verano*, que alberga dieciséis narraciones inéditas: «Flor del bosque», de Fernando Aramburu (pp. 13-28);²⁹⁸ «Invitemos a Mariela», de Arturo Arango (pp. 29-43);²⁹⁹ «Las esposas», de Juan Bonilla (pp. 45-59);³⁰⁰ «Cuerpo y arma», de Enrique de Hériz (pp. 61-68);³⁰¹ «Mó y yo», de Juan Abreu (pp. 69-75);³⁰² «Los fríos», de Mario González Suárez (pp. 77-88);³⁰³ «La duende», de Rafael Sender (pp. 89-96);³⁰⁴ «En un lugar de mi cuerpo...», de Andreu Martín (pp. 97-108); «La noche de los enamorados», de Ana Rossetti (pp. 109-125); «La última caída», de Luciano Egido (pp. 127-144);³⁰⁵ «Justicia infinita», de Antonio Álamo (pp. 145-153);³⁰⁶ «El coleccionista de ombligos», de Vicente Muñoz Puelles (pp. 155-169); «Ni se te ocurra vestirme», de Ramón de España (pp. 171-182);³⁰⁷ «Retrospectiva de Bernabé

²⁹⁷ Sobre esta obra véanse las valoraciones de López Martínez (2006: 90-91, 110, 117, 148, 192, 213-214, 216) y Rivero Grandoso (2015).

²⁹⁸ Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959), poeta, narrador y ensayista, reside desde 1985 en Alemania. Algunas de sus obras son *Fuegos con limón* (1996), *Los ojos vacíos* (2000), *El trompetista del Utopía* (2003), *Bami sin sombra* (2005), *Viaje con Clara por Alemania* (2010), *La gran Marivián* (2013) y *Ávidas pretensiones* (2014).

²⁹⁹ Arturo Arango (Manzanillo, 1950) ha escrito novelas, relatos cortos, teatro y guiones de cine. De su creación narrativa cabe señalar *Una lección de anatomía* (1998), *El libro de la realidad* (2001) y *Muerte de nadie* (2004).

³⁰⁰ Juan Bonilla (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1966) ha sido galardonado con el Premio Biblioteca Breve en el 2003 y con el Premio Bienal de Novela Mario Vargas Llosa en 2014. Su obra se compone tanto de relatos como de novelas: *El que apaga la luz* (1994), *Yo soy, yo eres, yo es* (1995), *Nadie conoce a nadie* (1996), *La compañía de los solitarios* (1998), *Cansados de estar muertos* (1998), *La noche del Skylab* (2000), *Los príncipes nubios* (2003), *El estadio de mármol* (2005), *Tanta gente sola* (2009), *Una manada de ñus* (2013), *Prohibido entrar sin pantalones* (2013).

³⁰¹ Enrique de Hériz (Barcelona, 1964) ha publicado *El día menos pensado* (1994), *Mentira* (2004), *Manual de la oscuridad* (2009) e *Historia del desorden* (2010).

³⁰² Juan Abreu (La Habana, 1952) reside en la actualidad en Barcelona, tras vivir un tiempo en Miami. Algunas de sus obras son: *A la sombra de las exhortaciones* (1985), *Garbageland* (2001), *Gimnasio: emanaciones de una rutina* (2002), *Accidente* (2004) o *Cinco cervezas* (2005).

³⁰³ De la obra de Mario González Suárez (México D.F., 1964) podemos destacar *De la infancia* (1998, adaptada al cine por Carlos Carrera), *El libro de las pasiones* (1999), *Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (2001), *Nostalgia de la luz* (2003), *Dulce la sal* (2008), *Insomnios* (2013) o *Verdever* (2016).

³⁰⁴ Rafael Sender (Barcelona, 1950) cuenta en su bibliografía con títulos como *Jolly Rogers* (1972), *Lima* (1987), *El muerto que fuma* (1988), *Tendrás oro y oro* (2000), *La vida irónica* (2000), *Amigo de los maridos y otros cuentos* (2001), *El héroe de su historia. El fisonomista* (2009) o *Los adelantados* (2013).

³⁰⁵ Luciano González Egido (Salamanca, 1928), ensayista, poeta y narrador ha sido premiado con el Premio de la Crítica por *El corazón inmóvil* (1995), el Premio de la Crítica de Castilla y León por *La piel del tiempo* (2003) y el Premio Castilla y León de las Letras en el año 2004 por el conjunto de su carrera literaria y ensayística. Entre su obra hallamos títulos como *El amor, la inocencia y otros excesos* (1999), *Cuentos del lejano oeste* (2003), *Mentir como querer: memorias de un sesentón (in)controlado* (2005) o *Los túneles del paraíso* (2009).

³⁰⁶ Antonio Álamo (Córdoba, 1964), escritor, dramaturgo y director teatral español, ha publicado *Breve historia de la inmortalidad* (Premio Lengua de Trapo de Narrativa, 1996), *Una buena idea* (1998), *¿Quién se ha meado en mi cama?* (1999), *Nata Soy* (2001) y *El incendio del paraíso* (2004).

³⁰⁷ Ramón de España Renedo (Barcelona, 1956), crítico de cómic, música y televisión, guionista de cómic y cine, además de novelista. De su creación destacamos *En la cresta de la nueva ola* (1981), *Sol, amor y mar* (1999), *El odio, fuente de vida y motor del mundo* (2000), *La caja de las sorpresas* (2001), *Amigos y vecinos* (2002), *Querida Letizia: cartas a una princesa embarazada* (2005), *El manicomio catalán: reflexiones de un barcelonés hastiado* (2013).

Lofeudo», de Eduardo Berti (pp. 183-207),³⁰⁸ «La española cuando besa», de Fernando Iwasaki (pp. 209-217),³⁰⁹ y «La puerta», de Marcia Morgado (pp. 219-229).³¹⁰

Todas ellas se ambientan durante el periodo estival, aunque con temáticas tan dispares como la prostitución, el adulterio, el voyerismo, el onanismo, el fetichismo o el *bondage*. A pesar de ser la mayor recopilación de «La sonrisa vertical» —con dieciséis ficciones—, tan solo dos relatos introducen en sus tramas personajes de nuestro interés, como es el caso de «Las esposas» (pp. 45-59), de Juan Bonilla, y «La puerta» (pp. 219-229), de Marcia Morgado. En el primero, la voz narrativa en primera persona narra unos días en una idílica isla vacacional, a la que ha viajado solo. Pronto logra mantener relaciones sexuales con un escultural nórdico; durante el acto sexual suena su teléfono y el amante ocasional le obliga a contestar la llamada, que resulta ser de su novia —él, por supuesto, no quiere perderla por nada del mundo, aunque tampoco explicarle sus sueños eróticos con hombres—. Las vacaciones le deparan también un encuentro con Ezequiel, un mulato guapísimo y sádico. La última noche de estancia se reencuentra con Gustav, el nórdico, que lo reta a volver a hablar con su prometida mientras lo sodomiza, aunque la conversación toma un cariz sorprendente y desalentador para el protagonista, quien se siente descubierto: «Decía que ya hablaríamos cuando nos viésemos, que ya se lo contaría todo, que ahora debía disfrutar, tocar el cielo, decía, debes tocar el cielo, no te quejarás del hombre que te he buscado, diez veces mejor que el vigilante del supermercado con el que de vez en cuando jugueteabas» (p. 59). Por su parte, «La puerta» se revela como el relato más lírico de la miscelánea; plagado de metáforas, se inicia *in media res* de modo autodiegético: alguien —aún desconocemos el sexo de la voz narrativa— observa desde una ventana a una persona acercarse a la casa y titubear antes de llamar a la puerta. Esa vacilación es el motivo principal del cuento; a partir de ahí, tres voces narrativas —dos en primera persona— rememoran brevemente, a partir de la analepsis, una relación que resultará ser entre dos mujeres. La historia finaliza con la apertura de la puerta. Otro cuento que cabe destacar de esta miscelánea es «El coleccionista de ombligos», de Vicente Muñoz Puelles, sin duda, el autor que más creaciones ha publicado en «La sonrisa vertical». En este caso se trata de un escritor, obsesionado por los ombligos hasta el punto de que está escribiendo un ensayo

³⁰⁸ La obra de Eduardo Berti (Buenos Aires, 1964) se compone de *Spinetta: Crónica e iluminaciones* (1988), *Rockología: Documentos de los 80* (1989), *Agua* (1997), *La mujer de Wakefield* (1999), *Todos los Funes* (2004), *La sombra del púgil* (2008), *El país imaginado* (2011), o su más reciente *Un padre extranjero* (2016).

³⁰⁹ Fernando Iwasaki Cauti (Lima, 1961) es autor de las novelas *Negujón* (2005) y *Libro de mal amor* (2001). De su creación ensayística destacamos *Republicanos. Cuando dejamos de ser realista* (Premio Algaba de Ensayo, 2008), *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) y *Desleídos y eferescentes* (2013).

³¹⁰ Marcia Morgado (La Habana, 1951), periodista, poeta y narradora, fue fundadora y editora de la revista *Mariel Magazine*. En España solo ha sido editada su novela *69: Memorias eróticas de una cubanoamericana* (1988).

titulado *Historia del ombligo* mientras pasa el verano en su casa porque no ha podido irse de vacaciones. Cuando recibe unos mails de la mujer que está traduciendo su anterior novela, *La bendidura del ombligo*, Vicente, el protagonista, no duda en ponerse a su entera disposición para resolver todas sus dudas e invitarla a su casa. Con ella diserta sobre ombligos y de dónde le viene su adoración y Flora, la traductora, le propone beber licor del suyo, como si fuera una copa. A la mañana siguiente ella ya no está... tampoco los correos que se habían intercambiado aparecen por ningún sitio. Solo le queda contemplar a la vecina que toma el sol en la terraza de enfrente y se masturba leyendo *La bendidura del ombligo*.

La última novela ganadora del Premio La sonrisa vertical, *Llámalo deseo* (2003), de José Luis Rodríguez del Corral,³¹¹ aúna a cuatro personajes muy distintos —dos hombres y dos mujeres— que acabarán por compartir deseos y sueños eróticos. El propio autor definió la novela como una exploración de las fantasías masculinas, pese al poco peso de los hombres en la obra: «Si la novela fuera un juego de ajedrez, los hombres serían los dos reyes, porque apenas se mueven, y las mujeres serían las dos reinas, porque se mueven por todo el tablero. Ellas toman las decisiones y marcan el paso» (Obiols, 2003: s/p). Pese a que el relato se estructura a partir de cuatro actantes —dos femeninos y dos masculinos—, ninguno de ellos homoerótico, cabe destacar la breve escena lésbica entre las dos mujeres bajo la atenta mirada masculina, antesala de un trío sado, que será desarrollada con más profundidad en la segunda parte de esta tesis.³¹² *Llámalo deseo* se presenta estructurada en dos tiempos: uno en presente narrado por una voz omnisciente y otro en pasado relatado por Belén, una joven universitaria que se entrena para un campeonato de natación y trabaja en una tienda de ropa; ella acabará siendo el nexo de unión de los otros tres personajes. Desde el comercio puede observar a los clientes del sex-shop de enfrente; pronto le llaman la atención un hombre y una mujer, asiduos al local, a los que se acerca con curiosidad y con los que acabará teniendo relación: Héctor, solitario y virgen que se excita con revistas en las que abunda el *bondage*, y Claudia, guapa treintañera que acude a la tienda en busca de películas de sadomasoquismo para su marido, postrado en una silla de ruedas, con el fin de recuperar su perdida actividad sexual tras un accidente de coche. La curiosidad morbosa de la protagonista la lleva a mantener un par de relaciones sexuales con Héctor. Posteriormente, Claudia, en un último intento para que su esposo retome su vida y acepte realizar con ella la vuelta al mundo, propone a Belén un trío sado. Los personajes

³¹¹ *Llámalo deseo* es la obra novel de José Luis Rodríguez del Corral (Morón de la Frontera, Sevilla, 1959), a la que siguieron *La Cólera de Atila* (2005) y *Blues de Trafalgar* (2012), galardonada con el Premio Café Gijón en 2011.

³¹² Este análisis puede encontrarse en el capítulo 5, apartado 5.4. «La mirada fetichista: Vicente Muñoz Puelles y José Luis Rodríguez del Corral».

femeninos no solo «se mueven por todo el tablero», sino que también se presentan como personajes redondos que evolucionan, tanto en el conocimiento del sexo como en el reconocimiento y aceptación de sus propias pasiones y deseos. Cabe destacar la capacidad de Claudia de hacer cualquier cosa por el ser amado, llegando a plantear un trío o dejarse acariciar por una mujer —pese a su recelo inicial—, como el personaje de Laura en *Espera, ponte así*. El relato, dividido en treinta capítulos numerados donde se alternan esos dos puntos de vista diferentes, se emplaza espacialmente en la ciudad de Sevilla, aunque no se proporcionan datos sobre el tiempo de la historia, tan solo que se desarrolla un poco antes de Semana Santa.³¹³

En febrero de 2003, el jurado del vigesimoquinto Premio La sonrisa vertical también declaró finalista la obra *Eso no*, de Marcelo Birmajer,³¹⁴ al tiempo que recomendaba su publicación. El volumen se compone de seis cuentos y en cada uno de ellos se aborda un género narrativo diferente: el relato detectivesco, la ciencia ficción, el diario íntimo, la narración de terror, la de espías y el cuento tradicional. Todos tienen en común que giran en torno «a un tema sexual, estrechamente relacionado con... ese lugar donde la espalda pierde su nombre», como señala la contraportada del libro. Los relatos son: «Solo ciertos enigmas. Un cuento policial» (pp. 13-48), «Kausus. La máquina del tiempo» (pp. 51-88), «Eso no. Diario íntimo de un hombre casado» (pp. 91-124), «Ana Laura. Un relato de terror» (pp. 127-153), «El origen de los silencios. Una *nouvelle* de espías» (pp. 157-179) y «La profesora de Lengua. Una versión de *La cenicienta*» (pp. 183-219). Cabe destacar que en esta miscelánea resulta interesante las relaciones homoeróticas casuales entre algunos personajes. El relato que abre el volumen narra cómo un insólito detective, que se dedica a investigar enigmas sexuales, recibe la visita de varios clientes, uno de ellos preocupado porque su esposa «no se deja [...] dar por el culo» (p. 13). Los casos acaban teniendo relación entre sí y se conectan con otro que el investigador no supo esclarecer veinte años atrás. Pese a que el actante principal acaba idolatrando a una de las «sospechosas» de infidelidad y mantiene relaciones sexuales con una mujer, se deja también hacer una felación por su asistente —este sí, personaje claramente homosexual que está enamorado del investigador— e incluso acaba sodomizando al primer cliente cuando resuelve el caso.

³¹³ Sobre esta creación véanse los análisis de Sanz Torrado (2012).

³¹⁴ Marcelo Birmajer (Buenos Aires, 1966) ha cultivado diversos géneros literarios como el ensayo, el cuento, la novela y el guion. Entre su obra narrativa se encuentran títulos como *Un crimen secundario* (1992), *Derrotado por un muerto* (1993), *El alma al diablo* (1995), *Fábulas salvajes* (1996), *El abogado del marciano* (1997), *Antología del cuento fantástico* (1998), *Mitos y recuerdos* (1999), *Piedras volando sobre el agua* (2000), *Hechizos de amor* (2001), *Nuevas historias de hombres casados* (2002), *Me gustaba más cuando era hijo. Confesiones de un padre* (2003), *Últimas historias de hombres casados* (2004), *El compañero desconocido (diez recuerdos inventados)* (2005), *Tres hombres elegantes* (2006), *Historia de una mujer* (2007), *La isla sin tesoro* (2008), *Juicio al Ratón Pérez* (2009), *Un poco invisible* (2011) y *Las otras islas. Antología* (2012).

Esta fascinación por la sodomía entre dos hombres se plantea también en «Eso no. Diario íntimo de un hombre casado» ya que, tras un intercambio de parejas entre amigos, uno de ellos se siente dolido y afirma que no puede continuar con esa relación de amistad y que no quiere volver a exponer a su mujer. El actante principal le propone que si se deja sodomizar nunca más se volverán a ver y él mismo dará a Fernanda las oportunas explicaciones. El acto es breve y, como relata la voz narrativa: «No pasé más allá porque alcanzaba con eso. No llegaba a ser una relación homosexual: era el rito del gorila macho demostrando el poder ante la manada, garantizando su jefatura delante de los otros machos» (p. 124). La sodomía también es parte fundamental de «Ana Laura. Un relato de terror». La actante principal acostumbra a masturbarse con el aire caliente del secador mientras espera la llegada de clientas a su peluquería. Ella mantiene una relación con el novio de su empleada Sofía, quien se queja de que él nunca parece estar complacido con ella en el ámbito sexual. A pesar de la contradicción, Ana Laura acaba ayudando a la novia de su amante, iniciándola en los secretos masturbatorios del secador y compartiendo la experiencia con ella en dos ocasiones.³¹⁵ Aunque la protagonista es heterosexual, le excita su empleada, así como puede admirar la belleza física en otras mujeres. En el relato «El origen de los silencios. Una *nouvelle* de espías», Stéfani y John intentan averiguar cuál es la información valiosa que supuestamente esconde Vlin. Para ello, Stéfani se hace pasar por una prostituta, aunque tras más de doce horas sin aparecer reciben una nota donde se propone un encuentro entre el ruso y John. Finalmente se descubre que Vlin no era más que un topo de los británicos y que el envío de armas no era más que una patraña del ruso para acabar sodomizando a John, por el que se sentía atraído desde hacía años.³¹⁶

En el año 2004 el Premio La sonrisa vertical fue declarado desierto, aunque el jurado recomendaba la publicación de la obra finalista de la vigesimocuarta y última convocatoria del galardón: *Amada de los dioses*, de Javier Negrete,³¹⁷ novela histórica, donde se entrelaza la historia de la Grecia clásica con leyendas mitológicas. Tras la dedicatoria —«A David, que pasó buenos ratos con ella»— se inicia el relato: un tribunal ateniense se dispone a juzgar a la bella Nerea por sacrilegio, al exhibir una estatua —esculpida a partir de su cuerpo, ya que ella ha sido la modelo— de Afrodita desnuda en su jardín. La obra

³¹⁵ Esta relación entre dos mujeres se analiza más ampliamente en el capítulo 7, apartado 7.1. «Iniciación: Mayra Montero y Marcelo Birmajer».

³¹⁶ No hemos hallado bibliografía secundaria sobre esta obra.

³¹⁷ Javier Negrete (Madrid, 1964), licenciado en Filología Clásica, ha explorado los ámbitos de la literatura fantástica y la ciencia ficción. Ganador de diversos premios literarios, entre su obra cabe destacar *Estado crepuscular* (1992, galardonada con el premio Ignotus y el premio de la editorial Gigamesh), *La mirada de las furias* (1997), *Memoria de dragón* (2000), *La espada de fuego* (2004), *El espíritu del mago* (2005), *Señores del Olimpo* (2006, premio Minotauro de Fantasía), *Alejandro Magno y las águilas de Roma* (2007), *Salamina* (2008), *Atlántida* (2010), *El sueño de los dioses* (2010) y *El corazón de Tramórea* (2011).

consta de cinco capítulos y un apéndice; tanto el inicial, «Krinomene», como el último, «Anaitos», sitúan a Nerea, la actante principal, en el juicio, antes de que la omnisciente voz narrativa rememore su vida a partir de una gran analepsis: desde cómo fue raptada por unos piratas hasta llegar a ser una de las cortesanas más afamadas y sin duda la más bella de Atenas, así como los tres encuentros sexuales que tuvo con Afrodita, Zeus y Hermes. Los tres capítulos centrales recrean la vida de la protagonista como doncella —«Kore»—, prostituta —«Porne»— y cortesana —«Hetaira»—. En lo que atañe a los personajes secundarios, aparecen más caracterizados los femeninos —a excepción de Alcibíades—, al desarrollarse prácticamente toda la trama en los diversos prostíbulos donde va habitando la actante principal —los clientes aparecen descritos pero no tan desarrollados—. En Corinto los piratas llevan a Nerea a la casa más lujosa, que no es otra que la de Mírrima, que desde un inicio le advierte: «Pórtate bien conmigo y yo seré generosa contigo. Yo misma fui esclava una vez y entonces pagaron quinientos dracmas por mi virginidad» (p. 56). Fano, compañera en el burdel, será la encargada de explicar a Nerea el funcionamiento de su nuevo hogar, aunque no de manera desinteresada, ya que desea mantener una relación con ella a pesar de sus continuas negativas.³¹⁸ Asimismo, aparecen personajes de la época como Alcibíades, quien desvirga a Nerea y del que ella se enamora, Aristófanes, Sócrates, Tiresias y Pericles, que dotan de verosimilitud a la historia y ayudan a situarla temporalmente. La protagonista es secuestrada en un pequeño pueblo pesquero del que no se dan demasiados datos, aunque posteriormente se traslada a Corinto y Atenas, lugares que emplazan a los personajes a pesar de que no aparecen demasiado descritos. En cuanto al lenguaje, se presenta muy cuidado y detallista, con múltiples descripciones; algunas palabras pertenecientes al léxico sexual aparecen a veces en griego y remarcadas en cursiva, aunque por el contexto no resulta muy difícil entender a qué hacen alusión.³¹⁹

Hasta *Amada de los dioses* (2004) se habían publicado en «La sonrisa vertical» una o dos —en ocasiones hasta tres— novelas hispánicas anuales; tras un 2005 en el que se apuesta por las traducciones de Alina Reyes y Octavio Lothar, en el 2006 vuelve a aparecer una ficción erótica escrita en español, esta vez firmada por el cubano Juan Abreu, *Diosa*. En este relato el autor afirma reescribir un manuscrito que pone a su disposición una tal Laura Valero, donde relata su iniciación y adiestramiento, junto a su marido, en el mundo del *bondage* y la sumisión gracias a un maestro japonés. Pese a que la novela se inicia con el breve prólogo donde Abreu relata la procedencia del manuscrito y se desvincula de su

³¹⁸ La relación de Nerea con otra mujer será objeto de análisis en la segunda parte de esta tesis, en el capítulo 6, apartado 6.1. «Argucias genealógicas: Antonio Gómez Rufo, Denzil Romero, Javier Negrete y Antonio Altarriba / Ramón Burcet».

³¹⁹ No hemos hallado ningún estudio crítico sobre esta obra.

autoría, alegando que él es tan solo el corrector, la fecha de la primera reunión, «en el verano de 2004», desmiente tal posibilidad. En *Cuentos eróticos de verano* (2002), Juan Abreu colaboraba con el relato «Mó y yo» (pp. 71-75), donde ya se narra cómo una pareja se iniciaba en el *bondage* a partir de unas fotos vistas casualmente por internet. Cambia el punto de vista: en la novela la voz es autodiegética femenina; en el cuento autodiegética masculina. Coincide la ciudad, Barcelona; el motivo de esa iniciación, internet; y en el cuento aparece una breve descripción de un maestro oriental, visionado en una de las fotos, que coincide extrañamente con el guía Yuko de la novela.

La historia que nos ocupa se centra en Laura Valero, quien se muestra segura respecto a su cuerpo y sexualidad, aunque para ello ha recorrido un duro camino de adiestramiento en el arte de la sumisión y el *bondage*; ese aprendizaje es la narración de este libro. A partir de varias analepsis explica cómo ella y su marido, mirando por casualidad en internet fotos pornográficas, descubrieron lo excitantes que resultaban las sobrecogedoras imágenes de jóvenes japonesas atadas. Rodrigo, su cónyuge, se inicia en el arte de las cuerdas; pronto Laura quiere introducirse más en ese mundo y busca a un guía, con el que mantendrá una asidua correspondencia vía mail. Tras varios meses, cuando el maestro Yuko considera que ella ya está preparada y es digna de él, después de haberla sometido a varias pruebas, tiene lugar el encuentro: una fiesta en un piso de Barcelona con varios invitados, en la que ella va a ser el centro de atención de todos.³²⁰

Un año más tarde, en 2007, apareció en la colección la tercera compilación de relatos, *Cuentos eróticos de San Valentín*, compuesta por diez relatos: «Conocimiento del medio», de Elena Medel (pp. 13-34);³²¹ «Rapsodia metropolitana», de Daniel O'Hara (pp. 35-47);³²² «Mamá ya no se pinta», de Rafael Reig (pp. 49-67);³²³ «Paredes delgadas», de Horacio Castellanos Moya (pp. 69-82);³²⁴ «Simple placer. Puro placer», de Cristina Rivera

³²⁰ Sobre esta novela no hemos encontrado bibliografía secundaria.

³²¹ La obra de Elena Medel (Córdoba, 1985) ha estado más centrada en la poesía que en la narrativa, aunque también es una de las colaboradoras de la cuarta miscelánea de «La sonrisa vertical», *Feliz cumpleaños... erótico* (2011) con el relato «Junto a la piscina». De su obra poética podemos señalar *Mi primer bikini* (Premio Andalucía Joven, 2001), *Un soplo en el corazón* (2007) o *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)* (2015).

³²² Daniel O'Hara (Barcelona, 1968) debutó en la literatura con *El día del client* (2005), finalista del XXIV Premio Just Casero 2004 de novela corta y traducida por el mismo autor como *El día del cliente* (2007). Otras obras suyas son: *La cançó de l'estiu* (2008) y *Dependent ben plantat per a bereu sobiranista* (2012).

³²³ Rafael Reig (Cangas de Onís, Asturias, 1963) ha colaborado en el volumen *Feliz cumpleaños... erótico* (2011) con el relato «Mentiras piadosas». Es autor de *Esa oscura gente* (1990), *Autobiografía de Marilyn Monroe* (1992), *Sangre a borbotones* (2002), *Visto para sentencia* (2008), *Todo está perdonado* (2011), *Lo que no está escrito* (2012) y *Un árbol caído* (2015).

³²⁴ Horacio Castellanos Moya (Tegucigalpa, Honduras, 1957) es autor de *La diáspora* (1988), *Baile con serpientes* (1996), *La diabla en el espejo* (finalista del Premio Rómulo Gallegos, 2001), *Donde no estén ustedes* (2003), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011) y *El sueño del retorno* (2013).

Garza (pp. 83-98);³²⁵ «Sant Ballantine's», de Albert Andreu (pp. 99-122);³²⁶ «Siempre tuve palabras», de Carlos Marzal (pp. 123-145);³²⁷ «El favor», de Esther Cross (pp. 147-156);³²⁸ «Una pasión de Eurípides», de Javier Azpeitia (pp. 157-191),³²⁹ y «La medalla del amor», de Carmina Amorós (pp. 193-199).³³⁰ En este caso, tan solo el de Daniel O'Hara, «Rapsodia metropolitana», presenta a dos personajes homosexuales. Oriol, un refinado catalán de la clase alta barcelonesa, se queda prendado de Robert, un charnego dependiente de una tienda de lámparas. La atracción es mutua: Robert está encantado con el guapo catalán y Oriol disfruta con el charnego porque «por primera vez nadie le censuraba su obstinación en meterla siempre, sino que incluso gozaba de su imperiosa necesidad de hacerlo» (p. 43). La mañana de San Valentín, tras tres meses de intensa relación, Oriol decide que ha llegado el momento de adaptar el nombre de su amante al catalán y pasar un erótico Día de los Enamorados. Tras una muy satisfactoria —y explícita— sesión de sexo, Oriol huye asustado «porque por primera vez en la vida se había planteado practicar una felación a un hombre —y hasta ofrecerle el culo *contra natura*—, lo cual lo convertiría en un definitivo bujarrón» (pp. 52-53).³³¹

En este tercer volumen recopilatorio volvemos a encontrar temas como el adulterio, el onanismo, la rutina en el matrimonio, el incesto, el sexo casual y el efecto que el paso del tiempo ejerce sobre los amantes de diferentes edades. Sobre este último cabe destacar el primer relato, «Conocimiento del medio», de Elena Medel, en el que Lola sueña,

³²⁵ De la obra narrativa de Cristina Rivera Garza (Matamoros, México, 1964) podemos destacar *Desconocer* (1994, finalista del Premio Juan Rulfo por la primera novela), *Nadie me verá llorar* (1999, Premio Sor Juana Inés de la Cruz, en 2001), *La cresta de Ilión* (2002, finalista del Premio Iberoamericano Rómulo Gallegos en 2003), *Lo anterior* (2004), *La muerte me da* (2007, Premio Sor Juana Inés de la Cruz, en 2009), *Verde Shanghai* (2011) y *El mal de la taiga* (2012).

³²⁶ Albert Andreu Alonso participó con «Bon anniversaire, mon cher» en la miscelánea *Feliz cumpleaños... erótico* (2011). No disponemos de ningún tipo de información de este autor, más allá de que reside en Barcelona. En la página web de la base de datos de libros editados en España aparece una colaboración en la publicación *Calçasses, gallines i maricons: homes contra la masculinitat hegemònica* (2003), editada por Josep-Anton Fernández y Adrià Chavarría.

³²⁷ Carlos Navarro Marzal (Valencia, 1961) está considerado como uno de los principales representantes de la poesía de la experiencia junto a Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes o Vicente Gallego. De su obra narrativa podemos señalar *Los reinos de la casualidad* (2005), *Con un poco de suerte* (2006) y *Los pobres desgraciados hijos de perra* (2011).

³²⁸ Esther Cross (Buenos Aires, 1961), autora junto a Felix della Paolera de los libros de entrevistas *Bioy Casares a la hora de escribir* (1988) y *Jorge Luis Borges, sobre la escritura* (2007), ha publicado las novelas *Crónica de alados y aprendices* (1992), *La inundación* (1993), *El banquete de la araña* (1999), *Radiana* (2007), *La señorita Porcel* (2009) y *La mujer que escribió Frankenstein* (2013).

³²⁹ La obra narrativa de Javier Azpeitia (Madrid, 1962) se compone de *Mesalina* (1989), *Quevedo* (1990), *Hipnos* (1996, premio Hammett de Novela Negra), *Ariadna en Naxos* (2002), *Nadie me mata* (2007) y *El impresor de Venecia* (2016).

³³⁰ Según la bibliografía que aparece al final del volumen, Carmina Amorós (Xàtiva, Valencia, 1975) ha publicado tres libros dedicados al público juvenil: *El mundo tal y como lo encontré* (1998), *Este amor que nos separa* (2000) y *Algunas personas mayores* (2002), así como el libro de poemas *Karaoke*.

³³¹ A pesar de que en este cuento no aparecen relaciones homoeróticas femeninas, hemos realizado un breve análisis en el capítulo 5, apartado 5.2. «La mirada violenta: José María Álvarez y Andreu Martín / Mayra Montero y Daniel O'Hara», pues sirve como contrapunto de las otras narrativas del epígrafe.

veinte años después, con aquel vecino que la ayudaba con las matemáticas y que se fue a «hacer las Europas» (p. 30). Con la excusa de hacerle una entrevista porque él es el director de una ONG y premiarse «con cincuenta horas de vacaciones solo para ella» (p. 26) sin Félix, su marido, la protagonista acude al lugar de encuentro, en su antiguo pueblo. No le es difícil reconocer a Berto, aunque las «arrugas exageradas en torno a la boca y en el entrecejo, canas venciendo al color natural, desaparición de los rizos en pos de las entradas, [y las] gafas de cristales sospechosamente gruesos» (p. 33) propician que desoiga su llamada y regrese, sola, al hotel. Asimismo, como en *Mater amantissima*, hallamos el relato de un muchacho que acaba manteniendo relaciones virtuales con su propia madre en «Mamá ya no se pinta», de Rafael Reig. En este caso no se trata de un niño, sino de un adolescente de padres separados muy preocupado porque, desde la separación, su progenitora apenas sale de casa. De pronto, se da cuenta de que ella empieza a arreglarse en exceso para hacer su trabajo de traductora desde casa, y acaba descubriendo que chatea con hombres. Finalmente, acaba contactando con ella con el nick «tu Amo» y consigue que se masturbe delante de la web cam, solo para él. El regalo que recibe la mujer el día de San Valentín no es la esperada perversión sexual prometida que acabaría en una solitaria masturbación, sino que el desconocido cibernético le dice que él es su exmarido... ella nunca más vuelve a conectarse y un mes después se suicida con una caja de Orfidal.

Tras la miscelánea del Día de los Enamorados, se produce otro silencio en lo que atañe a las creaciones hispánicas. En la colección aparecen diversas traducciones, entre las que cabe destacar *Juliette o Las prosperidades del vicio* del Marqués de Sade, en 2009, aunque hasta el año 2010 no se publica una obra de nueva creación, como *Maravilla en el país de las Alicia*s, de Antonio Altarriba, quien ya era un autor conocido en «La sonrisa vertical» por su volumen *Cuerpos entretnejidos* (1996). Como en su obra anterior, en *Maravilla en el país de las Alicia*s el autor también se vale de cuentos, en este caso sin ningún tipo de interconexión o elemento común, sino que reinterpreta relatos clásicos: «El telar de Penélope» (pp. 11-54); «Los mil y un días de Sherezade» (pp. 57-96); «Frankenstein y la electricidad» (pp. 99-144) y «Maravilla en el país de las Alicias» (pp. 147-196). Tan solo en el primero de los cuentos, se puede apreciar una relación homoerótica femenina, que será desarrollada de manera más extensa en la segunda parte de esta tesis.³³² El autor se centra en la esposa de Ulises, durante los años que espera paciente el regreso de su marido, con el palacio lleno de pretendientes que se reúnen por las noches a beber el vino y comer las vituallas del ausente Ulises, mientras esperan que Penélope se decida por uno de ellos. La mujer es consciente

³³² Este análisis se encuentra en el capítulo 6, apartado 6.1. «Argucias genealógicas: Antonio Gómez Rufo, Denzil Romero, Javier Negrete y Antonio Altarriba / Ramón Burcet».

de que ha pasado mucho tiempo y que debería tomar una decisión; los aspirantes a tomar su mano empiezan a estar impacientes y ella necesita protección. La estrategia de Penélope, con la complicidad de su sirvienta y confidente más fiel, consiste en que entre las dos formen un solo cuerpo de mujer, «una mujer formada por dos mitades: Eurínome sería la parte inferior y Penélope la superior» (p. 31). Con tal artimaña logran engañar a Anfinomo y Eurímaco, los dos guerreros más fuertes y con más aliados, pero también a otros pretendientes, para así mantener el equilibrio entre ellos. El entusiasmo por su victoria y el contacto entre las dos mujeres propicia que entre ellas estalle la lujuria e inician una relación sexual que resultará muy satisfactoria para la actante principal.

En el año 2011 la editorial Tusquets volvió a reunir en un único volumen relatos de varios autores, algunos ya conocidos en la colección como Eduardo Mendicutti, Albert Andreu, Abilio Estévez o Juan Bonilla. *Feliz cumpleaños... erótico* se compone de once cuentos que giran en torno al aniversario: «Junto a la piscina», de Elena Medel (pp. 9-21); «Nunca es fácil acertar con los regalos», de Carlos Marzal (pp. 45-75); «Bon anniversaire, mon cher», de Albert Andreu (pp. 77-102); «Correspondencia», de Brenda Lozano (pp. 103-109);³³³ «Cold», de Antonio Orejudo (pp. 111-130);³³⁴ «Mentiras piadosas», de Rafael Reig (pp. 131-147); «Dos cumpleaños y un funeral», de Sergio Olguín (pp. 171-197);³³⁵ «Por el camino del río», de Clara Navales (pp. 199-211),³³⁶ y «Real Dolly», de Juan Bonilla (pp. 213-242). En este caso, tan solo dos acogen personajes que resulten interesantes para nuestra investigación: «Míralo en Google» y «Fernando y Fernando José».³³⁷ En el primero, la voz narrativa en primera persona rememora un hecho acontecido en su adolescencia para explicar el rito «dorado, perfumado, dulce, chispeante» (p. 44) que llevan a cabo su pareja y él en cada celebración de cumpleaños. El protagonista se remonta a sus años de bachillerato en un colegio católico, cuando su amigo Rendón decide hacerle un regalo por su aniversario al padre Tobías, un cura muy interesado en ojear en el urinario los bien

³³³ Brenda Lozano (Ciudad de México, 1981) colabora en *Letras Libres y Día Siete*. Según consta en la pequeña bibliografía que figura en el volumen, su primera novela fue *Todo nada* (2008). En la página de la Biblioteca Nacional de España consta que su última novela es *Cuaderno ideal* (2015).

³³⁴ La obra narrativa de Antonio Orejudo (Madrid, 1963), novelista y crítico literario, se compone de las siguientes novelas: *Fabulosas narraciones por historias* (1996), *Ventajas de viajar en tren* (2000), *La nave* (2003), *Reconstrucción* (2005) y *Un momento de descanso* (2011).

³³⁵ Sergio Santiago Olguín (Buenos Aires, 1967), periodista y escritor, ha publicado *Las griegas* (1998), *Lanús* (2002), *Filo* (2003), *El equipo de los sueños* (2004), *Springfield* (2007), *Oscuro monótona sangre* (2010, Premio Tusquets Editores de Novela), *Cómo cocinar un plato volador* (2011), *La fragilidad de los cuerpos* (2012), *Las extranjeras* (2014), *Boris y las mascotas mutantes* (2015) y *No hay amores felices* (2016).

³³⁶ Según indica la editorial, Clara Navales (Valladolid, 1973) es autora de los poemarios *Caballos del alba* (2000) y de los volúmenes de relatos *Puerto franco* y *Parque Bellini* (2009).

³³⁷ Ambos relatos serán desarrollados con más detenimiento en la segunda parte. El cuento de Mendicutti en el capítulo 6, apartado 6.3. «Una celda propia: Isabel Franco» y el de Estévez en el capítulo 7, apartado 7.1. «Iniciaciones: Mayra Montero y Marcelo Birmajer / Eduardo Mendicutti».

dotados genitales de Rendón. El presente en cuestión resulta ser un traje de flamenca rojo con lunares celestes, que encanta al clérigo; este acaba llegando al orgasmo vestido de faralaes con la lluvia dorada de los dos jóvenes: «Rendón se sacó el obús del cien. Yo me saqué el obús del cincuenta; bueno, del cuarenta. El hermano Tobías abrió los ojos como si estuviera viendo a la Virgen de Lourdes. Rendón le apuntó a la cara. Yo le apunté a las piernas. Y empezó el diluvio. Dorado, perfumado, dulce, chispeante» (p. 37).³³⁸

La segunda colaboración cuentística en «La sonrisa vertical» de Abilio Estévez es «Fernando y Fernando José»; el relato transcurre en unas pocas horas de un 30 de mayo — no se especifica el año—, en el decimocuarto cumpleaños de Fernando y Fernando José, adolescentes de un sorprendente parecido pese a no ser hermanos. A partir de varias analepsis el autor señala la gran amistad de los chicos, sus rutinas, sus juegos y su afición en construir jaulas de pájaros que maravillaban a todos. El día de la celebración del aniversario, Fernando se presenta en casa de Fernando José para obsequiarle con una hermosa jaula, la más trabajada y grande que había construido hasta entonces, con un soberbio y majestuoso tomeguín del pinar. El amigo no se encuentra en casa pero su madre lo invita a pasar y esperarlo; tras conversar sobre el parecido de ambos y el tiempo perdido (por parte de ella), la mujer empieza a desnudar al joven y a incitarlo sexualmente. Él siente que Fernando José ocupa el puesto de la madre y la empieza a acariciar, al tiempo que rememora sus primeras experiencias sexuales con su amigo. Finalmente, Fernando se va de la casa a buscar a Fernando José en los lugares habituales; cuando se sienta a esperarlo se percata de la pequeñez y fragilidad de la jaula que le pensaba regalar: «Abrió la portilla y sacó al tomeguín asustado. El pájaro, sin embargo, no voló, quedó quieto él también en la palma abierta de su mano» (p. 170).

Un tema muy recurrente en esta cuarta miscelánea vuelve a ser la diferencia de edad en la pareja, aunque visto desde diferentes perspectivas. En «Nunca es fácil acertar con los regalos», de Carlos Marzal, una joven llamada Ágata se encuentra con el más antiguo de sus amantes en un hotel, Ortuño, de sesenta y tres años, y padre de la que fuera su mejor amiga. Él le deja un paquete de Montblanc en la mesilla, pero este se convierte en un «regalo especial, un regalo de despedida» (p. 74) porque él muere mientras copulan. El

³³⁸ Resulta muy interesante cómo, en el año 2011, Eduardo Mendicutti vuelve a tratar el tema de la iglesia y los curas pero en términos muy diferentes. Ya no se trata del niño inocente que sufre el acoso del padre confesor, como viéramos en «Eros azimut tres», en *Deu pometes té el pomer* (1980), de Ofèlia Dracs; *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot o *Mater amantissima* (1980), de José Jara, o el cura que desea a uno de los novicios como en «Et ne nos inducas», en *Alevosías* (1991), de Ana Rossetti, sino que en este caso se trata de un recuerdo del pasado en el que son los adolescentes los que vejan al hermano Tobías. Es decir, un tema que había resultado recurrente en los primeros años de la colección para explicar la iniciación sexual de algún personaje se retoma veinte años más tarde, totalmente subvertido, para explicar el gusto por la urofilia del protagonista.

narrador de «Bon anniversaire, mon cher», de Albert Andreu, explica cómo en su decimosexto aniversario logra ver, de manera accidental, cómo la señora Marguerite Lemoine —con la que todos andaban «medio babosos [...] pues, a pesar de sus cuarenta y dos años, o quizá gracias a ellos, disfrutaba, y nos hacía disfrutar, de un cuerpo de escándalo» (p. 82)—, mantiene relaciones sexuales con el padre de Pubull. Escondido tras un biombo, el narrador observa la escena y, cuando la pareja finaliza, la mujer se vuelve hacia la oscuridad y felicita al muchacho en francés. Por su parte, «Cold», de Antonio Orejudo, es el relato de Arturo —un hombre de cincuenta años que está celebrando su cumpleaños con dos amigos en un exclusivo club de intercambio de parejas— de una intensa relación sexual con la madre de Carlitos, el otro amigo, justo antes de que él partiera a Estados Unidos. Tras quince años vuelven a reencontrarse; ese día ella cumple setenta y dos años y él quiere retomar la relación.³³⁹

Por último, cabe destacar que «Mentiras piadosas», de Rafael Reig, junto con la obra de Abilio Estévez, *El año del calipso* (2012), son los únicos relatos en los que hallamos personas seropositivas. En este caso, la protagonista vuelve a casa de su madre tras haber estado diez años en Inglaterra. Recuerda la fiesta de cumpleaños de su hermano Pablo, cuando los mayores decidieron ocultar a Javier que su madre acababa de fallecer la noche anterior. Pero cuando él le pregunta, no puede engañarle, porque también recuerda cómo le escondieron a ella durante tres días la muerte de su padre, y le promete que nunca lo engañará. Tras su regreso, la protagonista va a la fiesta del decimosexto aniversario de Javier y, como regalo, le masturba. Pero, como hicieron los mayores en su día, también le miente: «¿Qué iba a decirle? ¿Que sí tenía muchas ganas de acostarme con él, pero que sería una mala idea? ¿O la verdad: que era seropositiva? ¿Que tomaba más de diez pastillas al día, que tenía diarrea y que perdía peso sin parar? ¿Que había pasado un herpes zóster y una neumonía? ¿Que cuando murió Jimmy me hicieron las pruebas y al final decidí volver a casa con mi madre?» (p. 147). Como vemos, el sida es tratado como una enfermedad crónica, en la que el paciente, en este caso la protagonista, debe tomar medicación y sufre los efectos secundarios, pero no se habla de la muerte. También es significativo que en este caso no se asocie el sida solo con el sexo, ya que la joven confiesa que «había sido yonqui, que había vivido con Jim Charnon, el cantante; que me acostaba sin parar con todos los tíos que me daba la gana, qué sé yo, la vida loca de las bandas de rock, ¿no?» (p. 134).

³³⁹ «Tú quieres seducir a la mujer con la que te acostaste hace quince años. Una mujer madura, atractiva, la esposa de tu director de tesis. No es a mí a quien deseas, sino a una mujer que ha dejado de existir hace mucho tiempo» (p. 125).

La penúltima novela publicada en la colección «La sonrisa vertical» es *El año del calipso* (2012), de Abilio Estévez. De modo autodiegético, el narrador relata desde su despertar sexual, a partir de la visión del jardinero del jardín contiguo, hasta su culminación. La experiencia erótica del protagonista, un adolescente de quince años llamado Josán, se limita, en un inicio, a algunas lecturas clandestinas, siendo *Las honradas*, de Miguel de Carrión, la que le hace descubrir su lado femenino y su lado masculino: «Lo que más me perturbó fue la ambivalencia de mi imaginación, el hecho de que unas veces me imaginara como Victoria y otras veces, las menos, como Fernando. [...] Más identificado con la “pasividad” de Victoria, supe que tenía la capacidad de asumir la “actividad” de Fernando» (p. 32). Además de la lectura tiene otras experiencias que despiertan su sexualidad, como el descubrimiento de dos mujeres acariciándose y besándose sin percatarse de que están siendo observadas a hurtadillas por el Negro Tola mientras se masturba;³⁴⁰ o la mano del padre Goyo, su confesor, quien, tras interrogarle sobre en quién piensa mientras se toca por la noche, le masturba con la promesa de que es la mano de Dios quien lo acaricia. Pero la experiencia más importante, y la que inicia su vida como adulto es la que tiene con Héctor Galán, un chico alto, guapo y rubio, adorado por todas las chicas. Cuando este le da una carta para entregar a su hermana Vilia, en donde la cita a las diez de la noche, Josán no duda en ponerse un vestido y acudir él mismo al encuentro —la hermana y él son como espejos invertidos,³⁴¹ a juicio del propio protagonista: ella es mucho más masculina y se burla de Josán por su «delicadeza», por leer la revista *Vanidades*, por ir al cine a ver la última película de Sara Montiel...—. Este encuentro, que resulta muy satisfactorio para ambos, representa la primera experiencia sexual del protagonista. Esa misma noche, cuando llega a casa, Aquilina Margarita Fouciño le confunde con Vilia y le insta a que le practique un cunnilingus. Días más tarde Josán acude a ver a una prostituta, Lalita; antes de que eyacule ella le comenta que «si te gusta la papaya también te va a gustar un buen mamey» (p. 199) y desaparece de la habitación para que ocupe su lugar su hermano Pirulo el Piojillo: «La pinga, mi pinga, entra en su culo como entró en el bollo de su hermana, con idéntica facilidad» (p. 199).

El relato finaliza con el personaje del jardinero con que se inició la historia y que significó el despertar sexual del niño; Josán se presenta en su casa y, pese a hallarlo

³⁴⁰ Esta relación entre dos mujeres será analizada más ampliamente en la segunda parte de esta tesis, en el capítulo 5, apartado 5.1. «La mirada del *voyeur*: Mario Vargas Llosa y Abilio Estévez / Almudena Grandes».

³⁴¹ Vuelve a aparecer aquí el tópico del parecido entre dos personajes. Por otra parte, cabe señalar que el «lado masculino» de Josán es denominado por él como «Fernando», igual que los protagonistas del cuento «Fernando y Fernando José», en *Feliz cumpleaños... erótico*: «recordaré los principales elementos de esta historia: un adolescente (que soy yo) llamado Josán (con dos lados impetuosos a los que he querido nombrar Fernando y Victoria, por aquella novela de Miguel de Carrión)» (p. 115).

durmiendo con una mujer, se acuesta a su lado: «Una de mis manos, la de Victoria, rozó su muslo; la otra, la de Fernando, acarició mis pendejos, escasos y rubios. Cuando rompió el aguacero, tuve el susto y la certeza de que, a partir de esa noche, ya nada volvería a ser igual. Sabía que no regresaría a casa, junto a mi familia» (p. 227). El autor puntualiza al inicio que «la época, los lugares y las situaciones de este libro son reales» y la acción de la trama se desarrolla en el barrio de Marianao de La Habana; en cuanto al tiempo, se emplaza en una época paradisíaca, antes de la revolución cubana.³⁴² Resulta interesante que la voz narrativa en primera persona no se dirija a nadie hasta el capítulo trece, en que se apela a una segunda persona indefinida: «Para que no pierdas el hilo» (p. 115); posteriormente, a partir del capítulo diecisiete —justo cuando empieza a relatar su encuentro con Héctor—, el autor se dirige a un amigo llamado Moby Dick: «Mi querido Moby Dick, yo sé lo que es el amor» (p. 143). De este acabaremos conociendo su trágica muerte: «¿Y qué tal, Moby Dick, mi querido amigo muerto de una enfermedad terrible, un virus taimado, al que ni siquiera le supieron poner un nombre bonito como tisis [...], una enfermedad tan poco atractiva, insisto, que se cita con siglas» (p. 169).³⁴³ El lenguaje de la novela se presenta repleto de palabras propias de Cuba, algunas incluso coloquiales: «blúmer» por «bragas»; «mamey» cuyo significado es «árbol americano de las familias de las Gutíferas», aunque en este caso se emplea como «pene»; «bollo» por «vulva», etc.³⁴⁴

En junio de 2014 apareció la última novela de la colección: *Mira lo que tengo*, de José María Valtueña.³⁴⁵ La obra se estructura en ciento sesenta y cuatro capítulos de diferente

³⁴² «En aquellos años, [...] si alguien nos hubiera dicho que aquello pasaría, que llegaría un período atroz, que nos dispersaríamos por el mundo, que nos fugaríamos como tortolas, y que para colmo íbamos a morir, nos hubiéramos reído a carcajadas. Qué coño, si éramos felices y por lo mismo, y para siempre, inmortales» (p. 210). O cuando el narrador señala: «Pero debo decir que nadie me vigiló y persiguió nunca como mi hermana Vili. Sólo la policía secreta posterior a 1959» (p. 148).

³⁴³ Unas páginas más adelante el narrador señala: «Qué negro, qué gordo y qué negro y qué buen pianista eras, Pepitino G. Justiniani, más conocido como Moby Dick. Entonces no sabíamos que morirías joven y descansarías en un cementerio del Bronx, donde serías vecino de Miles Davis y Duke Ellington» (p. 2010). Como vemos, se sigue asociando el sida a la muerte, como en las novelas anteriores de la década de los noventa, aunque debemos señalar que este personaje está inspirado en un amigo del escritor, como él mismo reconocía en una entrevista: «Te confieso que ese personaje es un homenaje a alguien, un amigo muy querido, muerto de sida en el Bronx, enterrado en el Bronx, hace ya más de veinte años. Es probable que reaparezca en algún libro, porque la persona que le dio origen fue un amigo tan importante en mi vida como en la de Josán» (Ponte, 2012: s/p). Resulta muy interesante que esta sea la única novela de toda la colección que asocia —en este caso como homenaje— el sida a una persona homosexual; como ya hemos visto en los casos anteriores, la enfermedad aparece como referencia, asociada al sexo promiscuo o las drogas, nunca con la homosexualidad. Aunque, como advierte Juan Vicente Aliaga (2013: 56): «La pesada capa de vergüenza que acarreó la manipulación mediática y política del sida, como estigma que afectaba principalmente a los homosexuales, entre otros sujetos de vida desordenada como los toxicómanos, tuvo innumerables consecuencias. Sin duda puso muchas piedras en el camino que impidieron la ascensión plena de la homosexualidad en muchos individuos, quienes se vieron amedrentados durante años en un clima social hostil».

³⁴⁴ No hemos hallado ningún estudio crítico sobre esta novela.

³⁴⁵ Según consta en la solapa de la novela José María Valtueña (Zaragoza, 1955) fue el promotor del legendario café teatro Bar BV80, donde se descubrieron cantantes como Enrique Bunbury, Joaquín Sabina y

extensión —algunos de tan solo unas líneas— y que simulan las diferentes entradas de la voz narrativa en su diario. Antes del primero hallamos una advertencia: «Aviso cara a un futuro: si sientes necesidad de releer todo esto, no te descompongas nada más comenzar pensando que, con casi diecinueve años, eras así de ñoña. Ten en cuenta que empezaste a escribir bastante cortada». Después de la última entrada, una carta explica partes de la trama y aporta información —a nuestro juicio, totalmente prescindible— al lector. La historia principal se basa en una joven llamada Alicia. Hija única de una familia acomodada, los padres le regalan un perro, Bobi, para que no se sienta tan sola. Al cachorro le encanta el chocolate y, con el tiempo, la joven descubre que si se esconde el dulce en las bragas el can se lo comerá después de lamer y lamer y de proporcionarle a ella unos «placenteros espasmos» (p. 17). Como ya hemos señalado, el tema de la zoofilia ya había sido abordado en narrativas anteriores, aunque nunca desde este punto de vista. En «Una gosseta caniche», *Amor burgués*, *El matarife*, «Ad infinitum» y *Amatista* se narraban este tipo de relaciones sexuales desde una focalización masculina y en muchas ocasiones se trataba de sueños o fantasías;³⁴⁶ en *Fritzcollage* era precisamente el propio protagonista canino quien relataba los hechos, aunque el lector no disponía de esa información hasta el final de la narración. La única mujer de toda la colección que había tenido contacto con animales era María Luisa, en *La caza del zorro*, quien, en un momento dado, masturbaba a un caballo y trataba de «chupar aquel tremendo embutido, pero no le cabía en la boca» (p. 174). De este modo, resulta muy interesante que, veintiséis años después, se retome un tema erótico que había desaparecido en la colección desde una focalización autodiegética femenina y desde un punto de vista tan transgresor. Esta vez no se trata de sueños o masturbaciones, sino que la joven y virgen Alicia relata sus primeras experiencias sexuales con Bobi: «Por momentos me sentía más llena. Como si se hinchara algo en mi interior. Lo mismo que si soplaran en un globo que estaba dentro de mí. [...] Inesperadamente, el globo explotó y me noté inundada. Luego se desinfló y se salió. Yo no sabía que, sin animarlo antes, como pasaba en los vídeos, ese *bratwurst* pudiera estirarse e hincharse tanto. Salió de mi interior goteando, como aquel día; o más que goteando» (p. 39). La trama se centra en esas relaciones zoofílicas, en los progresos de la niña en el baile —llega a ser una de las primeras bailarinas en una compañía de ballet— y en su relación afectivo-sexual con Roberto; también en sus intentos, frustrados, por seducir a su padre tras descubrirlo, por casualidad,

Javier Krahe. Su obra literaria se compone del volumen de aforismos *Pensamientos del mes ante el botellero* (2009) y de la novela autobiográfica *Noches de BV80* (2010).

³⁴⁶ «Una gosseta caniche», en *Deu pometes té el pomer* (1980), de Ofèlia Dracs; *Amor burgués* (1982), de Vicente Muñoz Puelles; *Fritzcollage* (1982), de Pedro Sempere; «Ad infinitum», en *La niña rusa* (1986), de Anna Arumí i Bracons; *Amatista* (1989), de Alicia Steimberg; y *La caza del zorro* (1990), de José María Álvarez.

masturbándose en su habitación. Todas las escenas son sumamente explícitas y detalladas y revelan tanto el placer como los miedos y dudas de la joven. En la misiva que cierra la novela y que se inicia con «Queridísima hija nuestra» (p. 181), la madre narra el trágico accidente en el que han fallecido su hija y Roberto cuando esta iba a debutar como bailarina. También revela que el padre de Alicia no es su marido, sino un vecino que, con la excusa de cruzar a Bobi con su perra, quería conocer mejor a la joven. Él va a ser quien, a petición de la madre, publique este diario.

A pesar de que, o justamente por ese motivo, temática y narrativamente se trata de una de las creaciones más transgresoras de la colección —hecho que, por otra parte, demuestra que en el año 2016 no tendrían sentido narrativas eróticas en las que simplemente se insinuaran veladamente los actos sexuales de los personajes, como en los primeros años de andadura de «La sonrisa vertical»—, dos elementos llaman nuestra atención. En primer lugar, el tratamiento de las sexualidades disidentes. Si en ficciones inmediatamente anteriores que un actante fuera homosexual no suponía motivo de animadversión sino que simplemente formaba parte de la trama o de la caracterización de un personaje, en el caso que nos ocupa, el hecho de que Roberto dude de su heterosexualidad provoca rechazo en Alicia. En un arrebato de ira, la muchacha pretende darle celos a su novio con Julio; un día que este la va a buscar a la salida del estudio, se los encuentra a los dos tonteando y él le responde que «para que fuese por ahí tonteando con un homosexual... No sé si dijo “con un” o “con otro”» (p. 81). Posteriormente, Roberto se sincera con ella y le habla de sus dudas sobre su sexualidad y de cómo un compañero, mayor que él, le pilló justo tras el improvisado striptease de ella por la webcam, cuando «el pene» se le derretía por ella: «Sería durante los días siguientes, por eso no me llamaba, primero le remordería la conciencia por haberle puesto los cuernos a él, y luego por encasquetármelos a mí, cuando ese cabrón, aprovechándose de su sentimiento de culpa, consiguió que se colocara para él a cuatro patas» (p. 82). Más tarde se vuelve a dirigir a ese amante de su novio como «cabrón» (p. 82), «abuelo vicioso» y «realmente baboso» (p. 83). Tampoco se vuelve a incidir sobre las cavilaciones del personaje masculino aunque se desprende que, tras la primera cópula con Alicia, él ya no siente dudas sobre su gusto por las mujeres —algo insólito, por otra parte—.

En segundo lugar, cabe destacar la mención a revistas o páginas de internet pornográficas, cuando ella admite haber visto hombres excitados (pp. 39 y 69), navega por la red en busca de relaciones zoofílicas (p. 29) o pretende comprar el libro *El amor por los animales como excusa en las relaciones zoofílicas* (p. 73) en una web. Es evidente que, en este caso,

se apela a un imaginario claramente pornográfico más que literario, no solo por el tema, sino porque también se hace referencia explícita a los soportes digitales.³⁴⁷ Este trasvase de la pornografía en la literatura —a partir de revistas o películas— lo habíamos visto ya en «Afrodisíaca senyera», en *Deu prometes té el pomer*, de Ofèlia Dracs, aunque tal vez el caso más emblemático sea, como ya comentáramos, *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes.

* * * *

Tras el análisis de todas las creaciones, en la segunda parte de esta tesis doctoral —capítulos 4, 5, 6 y 7—, vamos a valorar todas las ficciones hispánicas de «La sonrisa vertical» en las cuales aparezca, de manera principal o secundaria, una relación erótica entre mujeres, independientemente del sexo de su autor. Puede ser interesante analizar si las obras de «La sonrisa vertical» perpetúan los diversos estereotipos propios de cierta literatura erótica,³⁴⁸ ya que, según advierte María Castrejón (2008: 20), durante las primeras décadas del siglo XX proliferaron las ficciones breves escritas por hombres donde aparecía un gran número de arquetipos sexuales con la única finalidad de excitar al varón.³⁴⁹ Por otra parte, José Amícola (2001: 8) considera paradigmático el caso de España pues, a pesar de que existía una tradición de literatura pseudo-pornográfica, centrada en la ciudad de Barcelona a fines del siglo XIX, estaba destinada a un público masculino adulto y, al igual que Castrejón, señala la reincidencia y reiteración de diversos tópicos como «el exhibicionismo del cuerpo, pero visto con toda la carga de pecaminización de una sociedad altamente reprimida en lo sexual. Esta centralidad del enfoque fálico podía mostrar, por

³⁴⁷ Una rápida visita a internet muestra que existen numerosas páginas pornográficas de mujeres manteniendo sexo con animales —simplemente poniendo «zoofilia» en Google—. Hay que afinar la búsqueda para encontrar a hombres practicando la zoofilia. Si tenemos en cuenta que en «La sonrisa vertical» todas —a excepción de *La caza del zorro*— las narrativas apuestan, como hemos visto, por el caso contrario, cabe cuestionarse si es posible que el imaginario sexual erótico-pornográfico haya cambiado con los años o ha existido algún tipo de «pudor» por parte de los autores de narrar, como en este caso, cómo una mujer copula con animales.

³⁴⁸ Melero Salvador (2014: 273) diferencia entre «arquetipo» y «estereotipo»; mientras que el primero se puede definir como «el modelo original a partir del cual se moldean otras representaciones» y se puede ubicar como «parte de una cronología [...] que entiende los modelos de representación dentro de un paradigma evolutivo, determinado por los contextos sociales y políticos», el estereotipo, considerado como «la hermana malvada» del arquetipo, se presenta como «la imagen ampliamente extendida, pero fija y simplificada, de un grupo de personas».

³⁴⁹ Castrejón (2008: 20) también alude a las múltiples referencias de «los diferentes fetiches de la imaginaria sexual masculina: medias negras, zapatos de tacón alto, ligueros... además del uso de un léxico típicamente heterosexual, aunque las protagonistas de la escena erótica [fueran] mujeres, como, por ejemplo, los pezones erectos, los clítoris muy desarrollados y las grandes descargas en el momento del orgasmo», con el objetivo de excitar al público masculino.

ejemplo, la homosexualidad femenina, pero no como signo de emancipación de la mujer, sino como reduplicación del objeto sumiso; podía exhibir la “bestialización sexual” pero representada siempre con la mujer como compañera sexual de la bestia». En la misma línea abunda Guereña (1999: 31) cuando destaca:

Si tous les aspects liés au sexe sont abordés non sans répétitions certaines, nous pouvons trouver une prédilection certaine pour tout ce que touche au voyeurisme (exposition du corps féminin, masturbation féminine), au saphisme, à la fellation, au sexe anal, reflet sans doute de la tendance de la demande sexuelle masculine (dans les bordels de l'époque par exemple), ou tout au moins des fantasmes de la sexualité masculine entretenus par toute cette production. Si l'homosexualité féminine est relativement fréquente, l'homosexualité masculine n'apparaît en général pas; en revanche, nous pouvons signaler quelques scènes de bestialisme (avec des femmes) et de sado-masochisme soft.³⁵⁰

Otro de los estereotipos en los que se ahondaba, según Amícola, se manifestaba en la representación de mujeres con senos abundantes y varones de miembros viriles descomunales, la cual, a su juicio, vendría a suplir una falta social. Asimismo, el investigador argentino (2001: 7) considera evidente que,

sólo la pérdida paulatina de poder en torno a la represión ejercida por el franquismo habría de hacer cesar en España un control institucional que había durado varios siglos. Así, los intentos de apertura llevados a cabo por Camilo José Cela con sus «diccionarios» en 1968, 1971 y 1976 vendrían a confluír en la serie más moderna llamada ahora con desenfado y refinado humor «La sonrisa vertical». Estos ejemplos indican un viraje sustancial, además, en el público avizorado con esas publicaciones, pero, al mismo tiempo, ellas parecen romper el círculo de hierro de la estigmatización que acompañaba a lo pornográfico como indisolublemente unido a lo popular. Hay, ahora, un nuevo receptor de lo pornográfico que es la del lector culto y parte de la «intelligentsia». Y en este sentido, la denominación y su maniqueísmo que divide entre «clases dominantes y pueblo» se desbarata, desde el momento en que se considera que los intelectuales no son necesariamente la «clase dominante».

Estos tópicos a los que aluden Castrejón, Guereña y Amícola deberían hacernos reflexionar sobre la delimitación entre literatura pornográfica y literatura erótica; la primera, sigue sus propios convencionalismos, estereotipados por la tradición y el consumo, en materia de acción y personajes. Para Susan Sontag (2014: 63-64):

³⁵⁰ El investigador alude a títulos como *Caprichos de lesbiana*, de Gaudencio Lago; *Las histéricas*, de León Inardiel —en ninguna de las dos aparece el año de publicación—. También hace referencia a «une collection [...] spécialement consacrée aux amours lesbiens, la Biblioteca Lesbos (Barcelona, c. 1930), avec au moins deux numéros (*Las amigas locas* et *Ella y ella*)».

El paisaje onírico y ahistórico donde se sitúa la acción, el tiempo congelado de manera peculiar en que se ejecutan los actos, aparecen casi con tanta frecuencia en la ciencia ficción como en la pornografía. La circunstancia archiconocida de que la mayoría de los hombres y mujeres carecen de la destreza sexual que la pornografía atribuye a sus personajes no demuestra nada concluyente, como tampoco lo demuestra el hecho de que estén groseramente exagerados el tamaño de los órganos, el número y la duración de los orgasmos, la variedad y viabilidad de las potencias sexuales y la magnitud de la energía sexual. Sí, y las naves espaciales y los abundantes planetas que describen las novelas de ciencia ficción tampoco existen. El hecho de que la narración se sitúe en un *topos* ideal no descalifica la naturaleza literaria de la pornografía ni de la ciencia ficción.

Pero cabría reflexionar, a propósito de esta abundancia de tópicos, en la intención última de la literatura erótica: ¿qué pretende realmente el autor con su obra? Evidentemente, busca la excitación. Salvando las distancias entre el cine y la literatura, resultan muy oportunas las palabras de Luis García Berlanga (Muñoz Puelles, 1996: 44) sobre el erotismo: «Un filme erótico no puede apelar sólo a la razón; también, y sobre todo, a la libido. “Para mí” decía el director de “La sonrisa vertical”, “no hay más cine erótico válido, más honesto, que el cine ereccional, el llamado porno duro, ese trasiego de sexos robustos y capaces, esas contorsiones sin apenas argumento”». Pero, si esto es así, se plantea la cuestión sobre la disyuntiva de calificar estas obras como «eróticas» o «pornográficas»; ¿qué diferencia ambos términos? Jorge Barriuso (1989: 66) expone que «tal vez la diferencia entre pornografía y erotismo, en lo que a libros se refiere, sea que en una novela porno sólo se leen los pasajes ereccionales (o humidificadores), mientras que en una novela erótica los pasajes vestidos tienen la misma importancia que los otros. O quizá no haya ninguna, salvo un *prejuicio morab*». Por su parte, Corbalán Vélez (2006: 62), siguiendo a Alberto Acedera, señala que «la pornografía tiene un carácter *obsceno*, es decir, *impúdico*, torpe y ofensivo al pudor. En este sentido, el arte nunca es pornográfico [...]. El erotismo, en cambio, opera en la novela en un plano más alto, hay elaboración artística y aparecen ciertos elementos de la psicología humana» (la cursiva es nuestra).

El *DRAE* tampoco ofrece una distinción demasiado clara sobre los términos, ya que propone que por «erotismo» se entienda: «1). Amor *sensual*. 2). Carácter de lo que excita el amor *sensual*. 3). Exaltación del amor físico en el arte», mientras que la «pornografía» está considerada como: «1). Carácter *obsceno* de obras literarias o artísticas. 2). Obra literaria o artística de este carácter. 3). Tratado acerca de la prostitución». Para concluir, es necesario buscar los dos adjetivos que delimitan las definiciones anteriores: «sensual» y «obsceno». El primero hace referencia a aquello «1). Perteneciente o relativo a las sensaciones de los sentidos. 2). Se dice de los gustos y deleites de los sentidos, de las cosas que los incitan o

satisfacen y de las personas aficionadas a ellos. 3). Pertenciente o relativo al deseo sexual»; por su parte «obsceno» se define como «impúdico, torpe, ofensivo al pudor».³⁵¹ No todas las obras de «La sonrisa vertical» aluden a ese amor sensorial que permite deleitar los sentidos y busca una incitación sexual utópica, sino que un elevado número muestra tanto un lenguaje poco recatado como unas imágenes explícitas que bien podrían considerarse impúdicas,³⁵² a pesar de que haya «elaboración artística» y puedan ser valoradas como obras de arte.³⁵³ Aunque investigadoras tan diversas como Simone de Beauvoir (2000), Raquel Osborne (1989) o la propia Susan Sontag (2014) consideren obras pornográficas clásicos del erotismo como la obra del Marqués de Sade o Georges Bataille, creemos que la distinción no deja de ser un convencionalismo, sujeto a la moralidad de cada persona;³⁵⁴ es decir, la distinción entre erotismo y pornografía, con palabras de Asunción Aragón Varo (2006: 227), «parece residir en la propia subjetividad de nuestras interpretaciones sobre si consideramos determinadas imágenes explícitamente sexuales como aceptables (erótica) o inaceptables (pornografía)». Por otra parte, todas las obras que mencionan Beauvoir,

³⁵¹ Nos parece muy interesante la reflexión de David Herbert Lawrence (2000: 37-38) sobre la palabra «obsceno»: «Nadie sabe qué significa. Supongamos que derivó de *obsceus*: aquello que no puede representarse en el escenario. ¿Qué deducimos de esto? Nada. Lo que es obsceno para Pedro no es obsceno para María o Juan, por lo que, en verdad, el significado de una palabra debe esperar la decisión de la mayoría. Si una obra resulta escandalosa para diez espectadores y no escandaliza a los quinientos restantes, entonces es obscena para diez o inocua para quinientos, de lo que se deduce, por simple mayoría, que no es obscena. Pero *Hamlet*, que escandalizó a los puritanos contemporáneos de Cromwell, hoy no escandaliza a nadie, y en cambio ciertas piezas de Aristófanes que hoy escandalizan a todo el mundo no producían, al parecer, la menor conmoción en los antiguos griegos. El hombre es un animal cambiante, y las palabras lo acompañan cambiando de significado, y las cosas no son lo que parecen, y lo que es se convierte en lo que no es, y si creemos saber dónde estamos es sólo a causa de la extraordinaria rapidez con que nos cambian de lugar».

³⁵² Tal vez uno de los ejemplos más claros sea *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, aunque también hallamos obras claramente explícitas y poco recatadas como *La esclava instruida* (1992), de José María Álvarez o *Espera, ponte así* (1992), de Andreu Martín, por citar algunas.

³⁵³ Susan Sontag (2014: 51) sostiene que existen varios tipos de pornografía —ella alude a tres en concreto, aunque solo nos interesa para este estudio la referente a la literatura—: «Más estrictamente, en el género literario para el cual, a falta de un nombre mejor, estoy dispuesta a aceptar (en la intimidad del debate intelectual serio, no en los tribunales de justicia) el dudoso rótulo de pornografía. Por género literario entiendo un conjunto de obras que pertenecen a la literatura considerada como arte, y a las cuales se aplican las pautas intrínsecas del mérito artístico». Por otra parte, Sontag también manifiesta que la pornografía constituye una rama de la literatura en la medida en que aparece en forma de libros de ficción impresos, aunque: «el talante con que la mayoría de los críticos analizan la naturaleza de la literatura escrita en prosa, por un lado, y en menor medida la opinión que sustentan sobre la naturaleza de la pornografía, por otro, colocan a esta última en una relación antagónica con la primera. [...] La mayoría de las definiciones mutuamente excluyentes de la pornografía y la literatura descansa sobre cuatro argumentos independientes. Uno de ellos sostiene que la forma absolutamente firme en que las obras pornográficas se dirigen al lector con el propósito de excitarlo sexualmente entra en contradicción con la función compleja de la literatura. A continuación se puede alegar que la intención de la pornografía —despertar la excitación sexual— está reñida con la implicación serena y distante que suscita el verdadero arte. Pero esta variante de la argumentación parece aún menos convincente que otras, si se piensa que la literatura “realista” intenta apelar a los sentimientos morales del lector sin que por ello sea menos respetable, por no mencionar el hecho de que algunas obras maestras consagradas (desde Chaucer hasta Lawrence) contienen pasajes que excitan sexualmente, en grado sumo, a los lectores. Es más plausible limitarse a subrayar que la pornografía continúa teniendo una sola “intención”, en tanto que cualquier obra literaria verdaderamente valiosa tiene muchas».

³⁵⁴ En sus análisis, ni Beauvoir, ni Osborne ni Sontag califican estas novelas como «eróticas», sino que siempre se refieren a ellas como «pornográficas», a pesar de que valoran su calidad artística.

Osborne o Sontag, han sido publicadas en «La sonrisa vertical»: *Los ciento veinte días de Sodoma* —aparecida en 1785, vio la luz en nuestra colección erótica en 1991 bajo el título *Las 120 jornadas de Sodoma*—, *La filosofía en el tocador* (1795/1988), *Las tres hijas de su madre* (1926/1978), *Historia del ojo* (1928/1978), *Madame Edvarda* (1937/1981), *Historia de O* (1954/1983) y *La imagen* (1956/1977). Por este motivo, nos sumamos a la propuesta de Jean-Louis Guereña (1999: 25) y nosotros tampoco «ferons donc pas de différence entre littérature “érotique” et “pornographique”: il s’agit pour nous simplement de modalités internes (de différences de registre: le soft et le hard, à travers toutes leurs modulations) à l’intérieur d’un même genre. Certains collections se déclarent d’ailleurs elles-mêmes “non pornographiques”». ³⁵⁵

Otra cuestión que debemos tener en cuenta hace referencia a la propia literatura, ya que no deberíamos olvidar que estamos tratando con textos literarios en los que la imaginación desempeña un papel muy importante. Las novelas eróticas apelarían a la imaginación pornográfica, común en todas las personas en algún momento de su vida a juicio de Sontag (2014: 92). ³⁵⁶ Por su parte, Raquel Osborne (1989: 38) considera que la condena a este tipo de literatura —o arte— «obsceno» se produce porque se confunde la fantasía —un acto de la imaginación— con la realidad. En la presente investigación pretendemos analizar estas obras como creaciones productos de la imaginación de un autor, sin ninguna intención de juzgarlas ni condenarlas, aunque para llevar a cabo su particular transgresión las más de las veces se empleen determinados clichés y se incluyan

³⁵⁵ Sobre esta cuestión Muñoz Puelles (1996: 46) alega: «Me gusta pensar que, del mismo modo que las eventuales diferencias entre el erotismo y la pornografía son irrelevantes y sólo tienen un interés inquisitorial, el cine convencional y el porno no constituyen compartimentos estancos, sino ramas de un mismo tronco que tienden a coincidir y a rozarse, y que se desarrollan juntas». Por su parte, Mercedes Abad (Vosburg, 1993-1994: 324-325) expone que «el hecho mismo de que sea tan difícil trazar la frontera entre pornografía y erotismo es ya sospechoso. Yo creo que, en realidad, no existe esta frontera, y que, además, todo erotismo es pornografía. Pornografía es el arte de lo erótico. Entonces en el erotismo hay las mismas descripciones, o sea, hay descripciones absolutamente pornográficas. Lo que ocurre, hoy en día, es que “pornografía” se utiliza equivocadamente. Yo creo que cuando la gente dice, “Oh, esto es pornográfico. ¡Qué horror!”, quiere decir, “esto es obsceno”. Hay una frase en inglés que sería realmente la adecuada: “It is disgusting”. Es decir, entonces es una cuestión personal, y esa frontera, y la aplicación de ese término de “obscenidad”, depende de los ojos del que está mirando. [...] Depende siempre del espectador o del lector. Y creo también que muchas veces se confunde erotismo con calidad y pornografía con algo de mala calidad. Yo creo que no, que es un error». También resulta muy interesante la aportación de Sarane Alexandrian (1990: 8), quien argumenta que «la pornografía es la descripción pura y simple de los placeres carnales; el erotismo es la misma descripción revalorizada, en función de una idea del amor o de la vida social. Todo aquello que es erótico es necesariamente pornográfico, por añadidura. Es mucho más importante distinguir entre lo erótico y lo obsceno. En este caso se considera que erotismo es todo aquello que vuelve la carne deseable, la muestra en su esplendor o florecimiento, inspira una impresión de salud, de belleza, de juego placentero; mientras que la obscenidad devalúa la carne, que así se asocia con la suciedad, las imperfecciones, los chistes escatológicos, las palabras sucias».

³⁵⁶ Para Susan Sontag (2014: 93): «Este discurso [pornográfico] que podríamos definir como la poesía de la transgresión también es conocimiento. El transgresor no sólo viola una norma. Va a donde los demás no van y sabe algo que los demás no saben».

actos como la sodomía, el adulterio, el incesto, la zoofilia o, por supuesto, las relaciones entre personas del mismo sexo biológico, susceptibles de herir algunas sensibilidades y caer en estereotipos reduccionistas. A juicio de Pedro López Martínez (2006: 145): «La bisexualidad, la indiferencia por el tabú del incesto y otros rasgos similares, comunes a las narraciones de este género, sirven para multiplicar las posibilidades del intercambio carnal, porque, al menos en términos ideales, lo que se procura es que todos tengan relaciones sexuales con todos los demás».

SEGUNDA PARTE

REPRESENTACIONES DE LAS MINORÍAS SEXUALES:

VISIBILIDADES E INVISIBILIDADES

CAPÍTULO 4. PRIMERAS REPRESENTACIONES

El objetivo de este capítulo es analizar las primeras obras de la colección que incluyeron en sus tramas personajes con sexualidades disidentes. Nos parece oportuno este acercamiento pues la censura y las circunstancias políticas no solo impidieron que una colección de literatura erótica como «La sonrisa vertical» pudiera existir antes de 1977, sino que cabe recordar que aquellas sexualidades no normativas estuvieron reguladas —y perseguidas— en España por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS). Esta legislación, promulgada el 4 de agosto de 1970, fue tanto o más represora que la precedente Ley de Vagos y Maleantes (1954) ya que, a pesar de que no se concebía como un castigo sino como un conjunto de medidas rehabilitadoras, en la práctica convirtió en peligrosos sociales, y delincuentes en potencia, al conjunto de transexuales, lesbianas y gays (Trujillo Barbadillo, 2008: 62). Según Jordi Terrasa Mateu (2008: 103):

Durante la vigencia de la LPRS se introdujeron una serie de reformas, de las que destacaremos concretamente dos. La primera de ellas, facilitada con la Ley de 28 de noviembre de 1974, que pretendía defender el régimen y que por lo tanto endureció el ámbito de aplicación de la LPRS. La segunda, la Ley 77/1978, el 26 de diciembre, tuvo la misión contraria, pues derogó determinados supuestos peligrosos, por razón de su ambigüedad o porque se regulaban en el Código Penal vigente. Entre ellos se encontraba el referido a la realización de actos de homosexualidad. En cuanto a las medidas de seguridad, se derogaba la contenida en el artículo 5, apartado 3, el internamiento en centros de preservación hasta la curación o hasta la desaparición del estado peligroso. Esta reforma democratizadora no llegó muy lejos, pues permanecieron inamovibles los defectuosos criterios que regían la LPRS. No se modificaron ni la predelictualidad, ni la peligrosidad exclusivamente social, ni el sistema de medidas (con la salvedad de las afectadas por los cambios relativos a los supuestos de estado peligrosos), ni la imposición de dichas medidas (vulneradora de las garantías procesales).

La LPRS no fue plenamente derogada hasta la reforma del Código Penal de 1995 y, como advierte Juan Vicente Aliaga (2013: 56), a pesar de la eliminación en 1978 de varios artículos que hacían referencia a «actos de homosexualidad», «la figura del “escándalo público” —verdadero cajón de sastre que facilitó a la policía llevar a cabo redadas en lugares de ambiente— se mantuvo firme hasta 1983, derogándose en 1989, como

consecuencia de las demandas de los colectivos de gais y lesbianas». ³⁵⁷ Por otra parte, es preciso señalar que la promulgación en 1970 de la LPRS alentó la formación en España del primer grupo homosexual, el clandestino Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH), con núcleos en Barcelona, Bilbao y Madrid orientados a la discusión interna y a la edición del boletín AGHOIS, con miembros como Armand de Fluvià (su fundador), Germà Pedra, Aloisios, Lluís Rambla, Curro Collado, Lubara Guilber y Patrici Peñalver, entre otros (Petit y Pineda, 2008: 180). Su ideario revertió en el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), creado en diciembre de 1975: «El Manifiesto del FAGC será el texto esencial durante esos primeros años, punto de referencia no solo en Cataluña sino en todo el Estado. Con algún matiz importante, recoge las bases del *Gay Liberation Front* y, en síntesis, contiene dos ejes básicos: llama a los homosexuales a no adaptarse ni acatar la sociedad represiva, sino a salir a la luz pública y luchar por cambiar la sociedad» (Petit y Pineda, 2008: 181). El objetivo principal del Manifiesto consistía en derogar la LPRS, así como acabar con las redadas policiales, aunque también efectuaba una crítica a instituciones del Estado como la escuela, las leyes, los medios de comunicación y la Iglesia católica, que sustentaban la ideología dominante judeo-cristiana, al tiempo que denunciaban el sexismo, el machismo y el heterosexismo. De esta manera, el movimiento gay cuestionaba la norma dominante y se mostraba fundamentalmente anti-represivo y solidario con otras causas.

En junio de 1977 se celebró en Barcelona la primera manifestación de lo que hoy denominaríamos «Día del orgullo gay» del Estado español, convocada por el FAGC y reprimida violentamente por las fuerzas policiales:

El FAGC va organitzar la primera manifestació de l'orgull gai contra la LPRS i per l'amnistia total, que es va fer a les Rambles de Barcelona, el dia 26 de juny de 1977 i en la qual es van enregistrar enfrontaments entre la policia i els prop de 4.000 o 5.000 manifestants, entre gais, lesbianes, militants dels partits d'esquerra, feministes i transvestits. El ressò d'aquest acte va ser immens a la premsa espanyola i estrangera, i, de fet, va potenciar el moviment a la resta de l'Estat. El crit més habitual era «Somos cachondos y no peligrosos». (Petit, 2008: 170)

En lo que atañe a la literatura, la abolición de la censura, en 1977, comportó una apertura en el tratamiento de temas sexuales, pues «se vivía en la euforia de poder expresar, escribir y publicar TODO» (De Moura, 1994: 15). Esta circunstancia propició la inclusión

³⁵⁷ Según constata Calvo Borobia (2013: 36), «el PSOE, que no creía que la reforma de la LPRS fuera prioritaria, prestó, sin embargo, atención al ingente número de voces que criticaban los problemas, contradicciones y peligros de esta legislación, muchos de los cuales se centraban en el efecto de la Ley precisamente en las personas homosexuales. No obstante, ni en la propuesta de reforma, ni en la muy tímida defensa de la ley elaborada desde el Gobierno de la UCD [...] se desplegó un argumento centrado en la situación legal de las personas homosexuales o en sus particulares necesidades legales».

de temáticas que habían sido relegadas y vedadas, incluyendo, obviamente, la representación de las diferentes opciones sexuales que habían sido prohibidas durante el franquismo. Alfredo Martínez Expósito (1998: 19) señala que «en el régimen franquista la homosexualidad no sólo era una conducta prohibida, sino también un tema proscrito. Pocos escritores de ficción o directores de cine osarían coquetear con un tema que fácilmente podría desencadenar las iras del censor». 1980 fue el año en que en «La sonrisa vertical» se empezaron a incorporar textos que dotaban de voz a las minorías sexuales. Pero, tras tantas décadas de represión, ¿cómo representar aquello que había estado «oculto» literariamente?; ¿a qué modelos y fuentes podían recurrir los autores? O, según plantea Martínez Expósito (*ibíd.*): «¿qué tipo de homosexualidad iban a manejar? ¿Qué complicidades intertextuales iban a establecer? ¿Qué propósito iban a perseguir con el nuevo tema? En definitiva, ¿dónde y cómo iban a conseguir los nuevos escritores con sus materiales temáticos?».

En referencia a los temas tratados, debemos señalar que si la literatura española de la era postfranquista abordaba esporádicamente temas de la historia más reciente, como la guerra civil, la experiencia de la dictadura y la transición, la «literatura gay» se centró, a juicio de Dieter Ingenschay (2000: 159), «primordialmente (aunque no exclusivamente) en las experiencias individuales del presente, y mucho menos en el procesamiento histórico de la dictadura y sus mecanismos de represión». Este hecho supone una clara contradicción pues, aunque el movimiento gay de los años setenta fue eminentemente político este no se reflejó en el desarrollo de la «literatura gay», que se representaba con escasa conciencia histórica y política. Los factores que expone Ingenschay (2000: 160) para explicar tal circunstancia son: «1º) a la falta de figuras orientadoras de la “literatura homosexual” que hubieran facilitado la formulación de una posición clara y decidida contra el pasado fascista; 2º) a las posibilidades completamente nuevas de verbalizar el homoerotismo; 3º) a la nueva actitud de la conciencia gay, que se orienta según los paradigmas internacionales, y 4º) a la falta de un trauma colectivo que obligue a enfrentarlo en el discurso (literario o de otra índole)». Por otra parte, según destacan Ricardo Llamas y Fefa Vila (1997: 212-213):

Ni la cultura gay ni la lesbiana presentan en el Estado español la incidencia que se puede apreciar en otros países. Difícilmente podemos hablar de una literatura o un cine lesbiano o gay. Esther Tusquets, que nunca se había definido como autora lesbiana, ha sido reconocida como una de las principales representantes de una literatura lésbica donde las relaciones de complicidad entre mujeres forman la base de la trama narrativa de su obra. Por su parte, un reconocido premio de literatura erótica, La Sonrisa Vertical, fue concedido en 1994 a una escritora que prefirió quedar en el anonimato debido al contenido lésbico de su novela. Luis Antonio de

Villena, Eduardo Mendicutti y Leopoldo Alas son los representantes actuales de una «literatura gay española». Otros autores como Antonio Gala o Terenci Moix aún dan una versión camp, sublimada o pre-Stonewall de la disidencia y el pluralismo sexual.

Sobre muchas de estas cuestiones nos ocuparemos en este capítulo, ya que proponemos un recorrido cronológico por las obras pioneras en la representación de sexualidades minoritarias —trans, lésbicas y gays— dentro de nuestra colección. Asimismo, no deja de resultar muy revelador que aparezcan algunos de los nombres que apuntan Llamas y Vila —González Frei, Villena y Mendicutti—, aunque, como veremos, podríamos ampliar la nómina de escritores que representan, en estos primeros años, personajes trans, lésbicos o gays. La primera novela de «La sonrisa vertical» que incorporó en su trama un actante de estas características fue *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot. Un año más tarde se publicaban *Anacaona* (1981), de Vicente Muñoz Puelles —en la que se aprecia tímidamente y de manera muy secundaria una relación entre dos mujeres—, así como *La bestia rosa* (1981), de Francisco Umbral —la cual, a pesar de que no ofrece ninguna representación homoerótica femenina, es la primera novela de la colección donde aparece por primera vez la palabra «desbiana»—. En lo que atañe a los personajes «homosexuales» masculinos observaremos las diferencias entre *Ella o el sueño de nadie* (1983), del chileno Mauricio Wacquez y *Las cartas de Saguia-el-Hanra. Tánger* (1985), de Vicente García Cervera. Cabe destacar que en «La sonrisa vertical» cinco novelas y seis relatos otorgan la voz a un personaje gay —no contabilizamos aquellas en las que los personajes que mantienen relaciones homoeróticas masculinas son secundarios, como *Las edades de Lulú*, o no dotan de identidad al actante, como *El último goliardo—: Ella o el sueño de nadie* (1983), de Mauricio Wacquez; *Las cartas de Saguia-el-Hanra. Tánger* (1985), de Vicente García Cervera; *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti; *Salvajes mimosas* (1994), de Dante Bertini; *El mal mundo* (1999), de Luis Antonio de Villena; *El año del calipso* (2012), de Abilio Estévez; «Dulces sueños», de Eduardo Mendicutti, «Tres reyes», de Abilio Estévez, y «Otra Navidad en familia», de Luis Antonio de Villena, en *Cuentos eróticos de Navidad* (1999), «Rapsodia metropolitana», de Daniel O'Hara, en *Cuentos eróticos de San Valentín* (2007); «Míralo en Google», de Eduardo Mendicutti y «Fernando y Fernando José», de Abilio Estévez, en *Feliz cumpleaños... erótico* (2011). Más difícil es delimitar los textos propiamente lésbicos, aunque podemos señalar *Tres días, tres noches* (1984), de Pablo Casado; *La última noche que pasé contigo* (1991), de Mayra Montero; *Entre todas las mujeres* (1992), de Isabel Franc —aunque consideramos que no podríamos considerar que en esta última su protagonista sea «desbiana»—; *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei y el relato «La

puerta», de Marcia Morgado, en *Cuentos eróticos de verano* (2002). Tan solo en cinco novelas aparecen personajes trans: *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot; *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti, *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes; *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik y *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei.

4.1. El universo trans: Leopoldo Azancot

Los amores prohibidos (1980), del escritor, crítico literario y comentarista político Leopoldo Azancot, es el primer texto dentro de nuestra colección que representa y otorga voz a una persona transexual. Una de las originalidades de esta ficción es la inclusión de dos personajes tan controvertidos como reconocibles en la época: una transexual y un terrorista. En lo que atañe a la realidad trans de los primeros años de la democracia, Mérida Jiménez (2015a: 125) señala que:

Tras la muerte del dictador y la abolición de la censura, se produjo el inicio de un *boom* erótico, en primera instancia heterosexual, pero que propició que todo tipo de público asistiera como una novedad menos tenebrosa y más asequible a las salas en las que empezaron a proliferar los espectáculos trans. Los controles policiales se volvieron más irregulares, de manera que el *boom* teatral trans propició una época de florecimiento durante la que convivieron muy diversas tipologías de intérpretes y que se prolongaría en las pantallas cinematográficas.

Igual de transgresor que la incorporación de un personaje de estas características se nos antoja la presencia de un terrorista ya que, según sostiene Gregorio Morán (2009: 255), «en la trayectoria de ETA, 1980 será el año más sangriento de su historia en asesinatos y secuestros. El saldo final es de 124 muertos por terrorismo».³⁵⁸ De este modo, la novela de Azancot se articula en torno a Esther y Miguel, quienes se conocen en Madrid cuando el terrorista huye de la policía dejando atrás a un compañero muerto en el coche tras una persecución policial. Para escapar de los agentes busca la compañía de la joven, quien se encuentra apostada en la esquina de la calle Salas con Castellana. Tal vez por el atractivo del muchacho, tal vez porque «besa[s] de un modo estupendo» (p. 14) o porque también se encuentra «al margen de la sociedad» (p. 17), la mujer decide esconderlo en su casa, lugar

³⁵⁸ Según Martín Jiménez (2013: 65): «De manera llamativa, a medida que avanzaba el proceso democratizador, aumentaba el número de atentados y muertes. El incremento más notable se produjo entre 1977 y 1978, cuando se multiplicó por seis la cantidad de víctimas que este grupo violento [ETA] provocó».

donde se desarrollará toda la trama. La descripción de Esther se produce de forma diseminada y un tanto ambigua; en un inicio, es presentada como «una muchacha», con «tacones muy altos y los brazos desnudos» (p. 11); esta indicación y el hecho de que se conozcan en esa calle —un espacio público y sexualizado— justifican que Miguel crea que es una prostituta, aunque ella replica: «¡A ver quién te imaginas tú que soy yo!» (p. 12). Posteriormente se evoca su «delicado perfil [...], mezcla de agresividad y dulzura» (p. 15). Pero es cuando llegan a casa cuando se realiza un retrato más exhaustivo del personaje en el que se describe de manera pormenorizada su cuerpo voluptuoso y sensual: «y, al cruzar las piernas, dejaba al desnudo, hasta medio muslo, una de ellas: de satinada piel resbaladiza y líneas mórbidas, de estrechos tobillos, de carne prieta en las pantorrillas enjutas y corvas suaves» (p. 24); «La rizada aureola de su cabello, su frente tersa, su mano ligera y grácil [...], su nariz —de aletas palpitantes y muy recta—, fueron arrancadas a la penumbra de que ella se rodeaba» (p. 25).

A pesar de que no son ajenas las descripciones de cuerpos femeninos en las narrativas eróticas, en este caso se produce un retrato muy minucioso, que presenta, sin dejar lugar a dudas, a una mujer muy femenina, perfecta... aunque tal vez demasiado bella, excesivamente hermosa. Esta exhaustiva caracterización va a provocar, posteriormente, un efecto de «extrañamiento», tanto en el lector como en el antagonista de la historia, Miguel, cuando descubra/mos la identidad biológica de Esther: «¿No te das cuenta? Eres... No sé. Como un fenómeno de feria. —Levantándose, comenzó a recorrer la habitación, de uno a otro lado—. ¿Por qué no me lo dijiste?» (pp. 52-53).³⁵⁹ Tras el desconcierto, Miguel decide quedarse una noche más en el apartamento —aunque su estancia se prolongará un par de días—; durante su convivencia, los argumentos de la mujer favorecen que el terrorista se replantee sus ideas, llegando a comparar el proceso de cambio de Esther con el de la sociedad española:

pienso que tú eres la causa de que yo haya cambiado, de que esté cambiando. ¿Cómo fiarme ya de lo que parece evidente? ¿Y cómo creer que, a pesar de las apariencias, algo puede cambiar en profundidad? Tú pareces una mujer, y eres un muchacho... [...] Y por más que hagas (¡y mira que has hecho!) no podrás evitarlo. ¿No es posible que lo mismo suceda con España? Yo y algunos otros queremos que los habitantes de este país asuman su libertad, que rechacen para siempre las ideas, las instituciones y los hombres enemigos de ella; y nos hacemos la ilusión de que algo vamos consiguiendo, con nuestra acción, con nuestro ejemplo, con nuestras denuncias en este sentido. Pero, ¿y si nos engañamos? ¿Y si el cambio que creemos

³⁵⁹ «No me lo recuerdes. Que me dan escalofríos. ¡Ese miembro flácido, en un cuerpo de mujer más bonito que ningún otro de los que yo haya visto! Nunca te perdonaré que me hayas engañado de esta manera... Yo buscaba en ti... Y me encuentro con un hombre» (pp. 53-54).

advertir es sólo de apariencia? ¿Y si los viejos demonios familiares duermen bajo las nuevas formas? Existen indicios que apuntan en ese sentido: ¿no leíste las respuestas reaccionarias de algunos de los más destacados líderes de la izquierda sobre la cuestión de la homosexualidad, hace un par de años?; ¿no sabes de los argumentos con que muchos ciudadanos del común comienzan a justificar la represión policíaca?; ¿no has advertido la facilidad con que parte de la juventud se desliza hacia la extrema derecha? (pp. 95-96)

Esther relata su vida al terrorista para que comprenda los motivos de su cambio de sexo: él, Javier, hijo de una familia acomodada, tras un par de experiencias con hombres se percata de que «por un error de la naturaleza, naci[ó] mujer con un cuerpo de hombre» (p. 97);³⁶⁰ tras sufrir las burlas y amenazas de sus compañeros del colegio —«¿eres marica o niña?» (p. 104)— decide, en cuanto alcanza la mayoría de edad —a los veintiún años (p. 108)—, ir a Madrid resuelta a mostrarse como una mujer y ser «ella misma» (p. 109). Es en la capital donde conoce a Lola, una mujer trans con un periplo vital muy parecido al suyo, quien le ayuda y aconseja; tras un tratamiento de hormonación en Marruecos consigue «reconciliarse con su cuerpo» (p. 113), llegando a ser una bellísima mujer.

Sobre los modelos y las referencias intertextuales que pudiera estar manejando Azancot creemos que, más que recurrir a referentes literarios,³⁶¹ o intentar plasmar la realidad trans de la época,³⁶² se basa en creaciones cinematográficas, hasta el punto de que se produce una conexión intermedial entre *Los amores prohibidos* y dos de los largometrajes que durante la Transición exploraron de manera más exitosa la realidad trans: *Cambio de*

³⁶⁰ Como analiza Gerard Coll-Planas (2009: 246-247), la concepción de la identidad de género como algo esencial está muy presente en los relatos de las personas trans: «Gran parte de las personas trans que entrevistamos, que participó en los talleres y que escribieron en los foros entendía la transexualidad desde el paradigma del desorden, definiéndola como: “un defecto de nacimiento”, “un problema físico”, nacer con “un cuerpo equivocado”, “un error de la naturaleza”, “una equivocación de la naturaleza”, una putada o “tener una tara”. Es una minoría la que entiende la discordancia entre su sexo y su identidad de género como algo que es fruto de la variabilidad (“yo prefiero que se trate como una opción más, como una particularidad”) y aún son menos las personas trans que cuestionan la reducción del género a dos opciones o la inmutabilidad de la asociación machil/masculino y hembril/femenino».

³⁶¹ En torno a las representaciones literarias y cinematográficas del universo trans en España durante la década de los setenta véase Mérida Jiménez, 2016.

³⁶² Según Jordi Petit (2008: 170): «El protagonisme dels transvestits al cap de la manifestació i la seva imatge a les fotos de premsa va obrir un gran debat dins del moviment i de tota la comunitat homosexual. Uns deien que restaven seriositat a les seves reivindicacions i que donaven una imatge amb la qual no se sentien identificats; feministes i lesbianes criticaven el rol de «dona objecte» que copiaven la majoria dels transvestits, altres per contra mantenien que era una forma transgressora de trencar totes les normes sexuals i de gènere i que això era revolucionari». También Raquel (Lucas) Platero (2009: 109) advierte de la visibilidad que las «mujeres travestis» han tenido desde el inicio de la democracia en la lucha por la derogación de la Ley de Rehabilitación y Peligrosidad Social (LRPS) en las manifestaciones de Barcelona (1977) y Madrid (1978): «La aparición de organizaciones de transexuales en España en los años ochenta estuvo vinculada a la defensa ante el acoso policial al que eran sometidas las transexuales trabajadoras del sexo (Mejía, 2006) y que, junto con las organizaciones de homosexuales, se movilizaron en torno al surgimiento del SIDA (Vázquez, 2001)».

sexo, de Vicente Aranda y *El transexual*, de José Jara, ambas estrenadas en 1977.³⁶³ Para Alejandro Melero (2015: 118), ambas películas fueron pioneras en la representación de la transexualidad en el cine de la época «y permitieron que se abrieran las puertas para la representación de los títulos de la siguiente década, como *Manderley* (Jesús Garay, 1980) o *La ley del deseo* (1987) de Almodóvar».³⁶⁴ En las tres obras se traza un «espacio autobiográfico trans común» que consiste, según expone Mérida Jiménez (2011a: 7), en «la revisión de la niñez y adolescencia como espejo que refleja la identidad sexual [y la] experiencia del exilio y con ella, la del viaje que abre las puertas a nuevas realidades». Ciertamente, las tres protagonistas explican en primera persona una juventud marcada por la incompreensión de médicos —que prescriben «inyecciones de cojón de toro» (Aranda, 1977)—, profesores —que consideran que la actitud del alumno en cuestión es «anormal»— y progenitores que pretenden salvaguardar la virilidad del «hijo» tras la visita al burdel. Todas ellas se han trasladado desde su pueblo natal hasta la ciudad: —Madrid en el caso de Lola (la protagonista de *El transexual*) y Esther, y Barcelona en el de María José (actante principal de *Cambio de sexo*)— en busca de una nueva vida.

Además de los elementos comunes que puedan guardar las tres creaciones y que permiten inscribirlas en ese espacio trans común, la intermedialidad entre *Los amores prohibidos* y *Cambio de sexo* propicia que podamos hablar de una especie de «mise en abyme intermedial» (Pethö, 2003: s/p), con escenas y elementos tan similares como si de un espejo se trataran. En primer lugar, aunque tanto María José como Esther procedan del medio rural, sus familias no son proletarias; en el caso de la primera su padre posee un exitoso hotel, mientras que la familia de Esther veranea en una finca en Salamanca —con servicio incluido: dos criadas y algunos mozos para la vaquería—. En segundo lugar, ambas poseen

³⁶³ Mérida Jiménez (2015a: 125-126) analiza la producción teatral y cinematográfica exhibida durante la década de los setenta y constata la convivencia de cuatro tipologías de masculinidad/feminidad trans en escena: el «universo “trans femenino” asociado a las personas intervenidas quirúrgicamente»; «la de las personas “trans ambiguas”, cuya genitalidad seguía siendo masculina —y, más importante, de la que podían hacer gala, creando así una mayor expectación—, pero que, merced a diversos tratamientos corporales, aparentaban ser mujeres biológicas»; «el mundo “trans travestido”, que podría asociarse a quienes se transformaban solo en el escenario» y, por último, «una cuarta modalidad de travestismo, mucho más lúdica, a través de la personalidad de José Pérez Ocaña, quien hizo del disfraz un arte de la provocación en las calles de Barcelona».

³⁶⁴ En lo que atañe a la película *El transexual*, esta debía de ser, a juicio de Luis Deltell (2011: 9), «un proyecto absolutamente novedoso, la primera película española sobre una persona transexual [puesto que] hasta ese momento la transexualidad no se había reflejado en el cine español», pero lo cierto es que el éxito de la película se vio empañado porque en mayo de 1977 se estrenaba la cinta de Vicente Aranda, *Cambio de sexo*, convirtiéndose así en «la primera obra sobre una transexual en el cine español y se llevó todos los elogios y el éxito por tal atrevimiento» (Deltell, 2011: 10). Según Jacinto Molina (Pierrot, 2003: s/p), la película está basada en la historia real de Lorena Capellí, quien falleció en 1976 en las mismas circunstancias. Asimismo se anuncia en los créditos de *Cambio de sexo* que los autores, en este caso Joaquín Jordà y Vicente Aranda, se han basado en un hecho real. Sobre esta película Alberto Mira (2008: 411) propone: «*Cambio de sexo* es una película provocadora que trata de distanciarse del estereotipo. No es un objetivo fácil de alcanzar. De alguna manera los tratamientos sobre travestis inciden siempre en lo “anormal” para dar al espectador heterosexualista una posición privilegiada: por una parte se le pide comprensión, por otra se impide toda identificación».

estudios —universitarios en el caso de Esther (p. 109)—. Aunque pueda parecer superficial, este hecho aleja a ambas protagonistas del estereotipo de la transexual de la etapa de la Transición ya que, como argumenta Mérida Jiménez (2008a: 113), en su análisis de las *Memorias trans* (2006), de Pierrot: «Explícita o implícitamente sabemos que muchos de aquellos que fueron estrellas del espectáculo trans procedían de familias obreras o que vivían en el medio rural más humilde, y que unos y otros carecían de formación escolar básica, una carencia que se advierte en la textualidad memorial y que puede explicar históricamente, en última instancia, la entrada como huida en el circuito de la prostitución o del alterne».

Así, resulta muy interesante constatar que tanto en el film de Aranda como en la ficción de Azancot se suprime el discurso político de la «lucha de clases» en beneficio de una narrativa centrada en la lucha sexual individual. Pero, evidentemente, *Los amores prohibidos* no pretende ser un documento testimonial. Aunque la trama gire en torno al personaje de Esther y a su identidad sexual, esta sirve más para contraponer las ideas del terrorista y los cambios que estaban acaeciendo en España en las postrimerías de los años setenta que para retratar o ahondar en una realidad trans:

A él [Adolfo Suárez], por lo menos —susurró, untuosa, levantándose y pasando acariciadoramente por el cristal una de sus finas manos, de uñas ovaladas—, no le regatearás el mérito de habernos traído la democracia.

Bufó él.

—¡La democracia! —exclamó—. ¡A cualquier cosa llamas tú democracia! Además, este ha traído eso como podría haber traído un oso panda. Él hace lo que le ordenan, y si tiene éxito en su gestión es porque, como buen franquista, conoce bien los entretelones del tinglado neomovimientista que, atado y bien atado, heredamos del dictador. (p. 36)

A nuestro juicio, Leopoldo Azancot utiliza la transexualidad para polarizar el debate político;³⁶⁵ según argumenta Alfredo Martínez Expósito (1998: 76): «La exquisitez formal de muchos de esos diálogos atenta contra la verosimilitud de los personajes, una prostituta y un terrorista; pero sirven, sin duda, para construir una discusión que, centrada fundamentalmente en asuntos sexuales, incluye también una reflexión sobre la España de los primeros años de la democracia». Aunque suene paradójico, esta novela erótica finaliza

³⁶⁵ La novela que nos ocupa, lejos de intentar construir un personaje con matices «reales», es la obra que más cuestiona las identidades sexuales, aunque este hecho no debe de ser interpretado como que *Los amores prohibidos* abandere ningún tipo de reivindicación de sexualidades disidentes sino que, a nuestro juicio, Leopoldo Azancot, subvirtiéndolo el modelo propuesto en la época, en el que «la política se convierte en la coartada para hablar de homosexualidad» (Alfeo Álvarez, 2002: 151), utiliza la transexualidad para polarizar el debate político.

cuando Esther vuelve a colocar la foto de Adolfo Suárez con el marco de plata «en la balda de la que Miguel le obligara a quitarla» (p. 195).³⁶⁶ De este modo, la ficción de Azancot se revela como una de las obras más peculiares de «La sonrisa vertical», no solo por ser pionera en dotar de voz a una persona transexual, sino también por su ideario político, reflejo de una sociedad en tránsito, aún convulsa y agitada, que tenía que asentar las bases para, en un futuro, poder originar nuevos cambios... como que lxs personas trans pudieran ver reconocidos sus derechos.³⁶⁷

4.2. El homoerotismo femenino: Vicente Muñoz Puelles y Francisco Umbral

La obra del valenciano Vicente Muñoz Puelles, ganadora de la tercera convocatoria del Premio La sonrisa vertical, es el primer texto que ofrece representaciones homoeróticas femeninas, además de apostar por un empoderamiento de la mujer a través de las múltiples narraciones e historias que pueblan la trama.³⁶⁸ *Amor burgués* (1981), finalista de la segunda edición del premio convocado por Tusquets, fue la primera incursión del escritor en el mundo de las letras; en 1996 publicó *La curvatura del empeine*. Según señalaba la editorial en el texto de la solapa de *Anacaona*: «el jurado y los editores, al distinguir la obra de Muñoz

³⁶⁶ En contraposición, el personaje de la Madelón, de *Una mala noche la tiene cualquiera* (1989), de Eduardo Mendicutti, es comunista: «Y yo me sentía medio soviética; una siempre ha sido bastante roja, la verdad, pero en cuanto me mientan mi tierra soy más roja que nadie» (p. 47); «Si es que eso me pasaba por crearme yo santa Juana de Arco o santa Agustina de Aragón [...], si es que eso era todo lo que yo iba a sacar en limpio por roja» (p. 90); «Pécora. Bicho. Comunista. La Soraya es amiguísima mía y me echará una mano» (p. 98).

³⁶⁷ Según Martínez Expósito (1998: 83): «Más allá de los obvios defectos de la novela (el menor de los cuales no es el esquematismo de sus personajes), merece destacarse el hecho, muy común en la literatura de la época, de que toda la discusión sobre las categorías sexuales está constantemente relacionada con la situación política del país, y, en el fondo, con una interpretación de la entidad histórica de España».

³⁶⁸ Cuando en esta tesis utilizamos el término «empoderar», nos estamos refiriendo a la facultad y potencia de las mujeres, aunque entendemos que pueda resultar un concepto complejo. Según advierte Amelia Valcárcel (1991: 125): «Interrumpir la designación exige poder hacerlo, exige poder. Muchas veces puede leerse o escucharse en contextos feministas: las mujeres no quieren (no queremos) el poder, queremos transformar el poder. Hay que distinguir estas afirmaciones de otras muy similares que se han producido y se producen por parte de la intelectualidad de la contracultura: las mujeres no quieren el poder». Según esta investigadora (1991: 126), «*La mujer* es un genérico ilegítimo, *el poder* no puede ser dicho de modo unívoco. En el caso del discurso tradicional se practica con la elocución de esas frases un conjuro que en ocasiones tiene éxito. Un sistema de dominación depende de cierta complicidad en el dominado. Muchas mujeres han llegado, en efecto, a creer que comparten algo como la esencialidad femenina y que de tal esencialidad algunos ejercicios del poder, ejercicios notorios, los políticos, los organizacionales, los empresariales, los coactivos, por ejemplo, están excluidos. [...] En el caso de la contracultura sucede que ese juicio tradicional se remodela, dándolo siempre, sin embargo, por bueno y preciso por lo que toca a su significado. Las mujeres no tienen poder, el poder produce cataclismos, las mujeres son la esperanza de la especie. Tan sumario silogismo aparece en bastantes obras del progresismo ambiente. En ocasiones incluso este tipo de afirmaciones genéricas se refleja en las encuestas. Las mujeres interrogadas sobre si desean el poder, responden en porcentajes elevados que no». La explicación de esta negativa, según Valcárcel (1991: 128), es porque se asocia «el poder» a una querencia patriarcal, esencialista.

Puelles, tenían la intuición de que no sólo premiaban a la novela [...], sino también de que apadrinaban, con ello, la revelación de un auténtico escritor».

La relación entre dos personajes femeninos actúa como motor de una de las tramas secundarias y aparece muy poco perfilada, sin que se produzca una reflexión o se apueste como una alternativa viable a otra heterosexual. La ficción se vehicula a partir de varias historias entrelazadas —de hecho, se combina el argumento principal con otros dos secundarios, además de con acontecimientos históricos y cuentos—, técnica que favorece la afluencia de diversas voces y los saltos temporales y espaciales.³⁶⁹ La letra en cursiva ayuda a que el lector pueda seguir el hilo narrativo —totalmente anacrónico—, en el que un profesor de matemáticas escribe relatos eróticos en sus ratos libres; a partir del punto de vista autodiegético, el narrador nos hace partícipes del inicio y de la consolidación de su relación sentimental con una joven desinhibida llamada Vera, quien se traslada a vivir a su mismo bloque. Las dos tramas secundarias, que acaban confluyendo y que posteriormente se revelan como el relato erótico que escribía el actante principal, están protagonizadas por dos mujeres —en ambos casos el narrador es autodiegético con voz femenina y la historia de una de ellas se presenta siempre en forma de epístola y se inicia con «Querido hermano»—, aunque no será hasta la página 145 que el lector tenga constancia de este hecho: «Le conté que la historia trataba esencialmente de un hombre que inventaba una hermana que se refugiaba en un apartamento de una cala perdida y le escribía desde allí, y luego el componente femenino ganaba terreno y se travestizaba, y ya no sabía quién era, si la hermana que le escribía cartas o el hermano que se inventaba una hermana que le escribía, pero ya no podía ser el hermano porque este se había ahogado en el mar, así que seguramente era ella y por eso no recibía las cartas» (p. 145).

El retrato de ambas jóvenes se configura a partir de sus propios pensamientos, recuerdos y acciones;³⁷⁰ de este modo, podemos observar, en el caso de la escritora de misivas —que tan solo en una ocasión es denominada como «O.»—, la atracción que sentía por su hermano, ocho años mayor que ella, marcada por unos escauceos sexuales en la adolescencia —cuando él tenía dieciséis y ella ocho años—, que insinúan un amor más allá

³⁶⁹ López Martínez (2006: 87) considera *Anacaona* «una abigarrada historia de historias donde abundan los textos breves, independientes y a menudo de tono erudito, o morales al modo de Boccaccio, siempre reveladores, perfectamente ensamblados en el contexto sexual-erótico que preside esta ambiciosa novela».

³⁷⁰ Resulta muy interesante la opinión de Vera sobre el punto de vista femenino que utiliza su amante para escribir: «Vera afirmó que yo no sabía qué pensaban las mujeres, y que jamás podría transmitir algo de lo que es una mujer, su peculiar manera de ver el mundo.

—Tú crees —añadió— que basta con trastocar posiciones. “Si yo fuera una mujer...”, piensas, y después te planteas la variante: “Si yo fuera una mujer promiscua...”. Es ridículo.

—Toma —dije tendiéndole un bolígrafo—. Cuenta lo que sienten las mujeres, cuenta lo que tú sientes. Nos miramos con enojo. Dio media vuelta, abrió la puerta y se fue. Oí que entraba en su casa. Esa noche no dormimos juntos» (p. 145).

del fraternal: «¿Por qué conmigo?, me preguntaba, y mis sentimientos oscilaban entre la complacencia, la indignación y el miedo. Me halagaba que te hubieras fijado en mí, me irritaba que hubieses abusado de mi ignorancia y me aterraban el resquebrajamiento del tabú ancestral y el recuerdo de mi involuntaria entrega. Como te quería, me negaba a creer en tu perversión» (p. 26). A partir de sus cartas, seremos testigos de la soledad de esa muchacha, en un apartamento familiar de una cala perdida, recluida escribiendo su tesis sobre los taínos y comunicándose con su hermano fallecido.

De manera paralela, se va componiendo el relato de la otra mujer —denominada dos veces como «L.»— desde que era una niña y sentía deseos encontrados por sus padres: «Siempre me gustó sentarme sobre sus rodillas o montar a horcajadas sobre sus hombros, pero ahora sé que le amo y que a ella la odio porque está siempre con él y desea quitármelo» (p. 48). La configuración de este personaje —que se dedica a la pintura— resulta muy ambigua; casi al inicio, cuando cuenta la represión que sufría en el colegio —propiciada por una segregación educativa entre niños y niñas y la diferencia de trato entre unos y otros— expone: «Ahora pienso que me gustaron siempre. Me refiero a los chicos» (p. 45), para, poco después, añadir: «y ahora mismo daría cualquier cosa por atraer al niño pelirrojo hasta mi bañera para hacerle caer en la tentación. No creo que estos vapores calientes sean los del infierno» (*ibid.*). Tras diversas experiencias satisfactorias con hombres, descubre la atracción que siente su compañera de piso por ella: «Aquella noche supe que mi compañera de piso nunca llevaba amantes a casa porque era a mí a quien quería. Imaginando cuánto debía haber sufrido viéndome pasar de unos brazos a otros, la besé y hundí mi rostro en su espesa melena, que aparecía empapada en sus secreciones. Sus pezones se endurecían al rozarlos con los míos, al corretear entre mis piernas buscando la abertura. Nos convertimos en lenguas, dedos, carne rendida» (pp. 154-155).

El acto amoroso lésbico se resuelve con muy poca precisión y de manera muy breve;³⁷¹ tampoco tiene continuidad esa relación entre «L.» y su compañera de piso. Por otra parte, la protagonista de esta historia en ningún momento cuestiona su opción sexual, sino que desde joven se siente atraída por los hombres. De igual modo, resulta extraña la confesión de «O.» a su hermano:

³⁷¹ Resulta muy revelador el recato con que describe las experiencias sexuales de los personajes, muy alejadas de las escenas que se relatan en *La curvatura del empeine*. Ejemplo palmario sería: «[...] pregunté si quería saber cuántas veces seguidas podía eyacular y dijo sí y la besé en los párpados y luego en el ombligo y coloqué el brazo izquierdo bajo su cuerpo, paralelo a la columna vertebral, para mimar el pasaje interglúteo mientras con la mano derecha repasaba su opíparo vientre de durazno como si desease aplanarlo o me entretenía rasgueando las ramas terminales de los nervios pudendos, evitando el clítoris al principio, tantalizándolo y después friccionándolo desde el extremo a la base, irguiéndolo al calor del placer, adentrando el dedo corazón con caricias hondas, lentas, casi musicales, y retirándolo y regresando, hasta reemplazarlo por el apéndice probóscide» (p. 30).

Ocurre que los hombres me atraen, pero juzgo el coito como una imposición. Entre mujeres todo resulta más íntimo y dulce, menos forzado. Como amar el propio cuerpo o apretarse contra la tierra. ¿Te acuerdas de mi relación con L.? Demasiado bien, me temo. Apenas tocábamos el suelo cuando estábamos juntas. L. sorprendió el secreto de mi dualidad y me ayudó a liberar la mitad de mí misma, o al menos una parte considerable. No debiste atormentarte ni romper conmigo: nunca olvidé que tú eras la persona a quien yo amaba «para siempre». (pp. 101-102)

La relación lésbica entre ambas actúa como motor de la trama erótica que escribe el profesor de matemáticas ya que la pintora, en un primer momento, se siente atraída por el hermano de «O.» —a pesar de que no le apetece ligarse a él físicamente: «No entendía que le negara lo que entregaba a otros» (p. 181)— pero acaba teniendo una relación con la hermana, cuando esta la visita para hablarle de «J.»; es en este momento cuando confluyen ambas historias y se corrobora que la relación lésbica anteriormente revelada en la misiva es entre ambas:

Se quitó el abrigo y me abrumó la lozanía de su cuerpo, percibí un aire de inocencia sexual. Contempló mis cuadros. Parecía profundamente emocionada. Fui lo bastante sabia como para apagar la luz. Por la ventana entraba un haz de claridad lunar.
—¿Qué haces? —preguntó.
Estábamos frente a frente. Me acerqué a ella más y más y más, hasta que se confundieron nuestros pulsos.
—No me quedaré aquí —aseguró después—. Te decepcionaría pronto.
Apreté una mano contra su pecho. (p. 182)

Las múltiples voces y relatos que intercalan la historia de las muchachas, así como la escasa descripción, provocan que este vínculo aparezca casi invisibilizado. Por otro lado, no deja de resultar revelador que en todo momento ambas confiesen —y demuestren— su gusto por los hombres y no se definan «lesbianas»: «Porque L. también se me parecía, como las mujeres se parecen a las mujeres. No había conflictos ni resistencia activa entre nosotras, no nos juzgábamos, éramos aliadas. En cierto sentido, cada una se amaba a sí misma al amar a la otra». Este hecho conecta con el «continuum lesbiano» que proponía Adrienne Rich (2001: 66),³⁷² el cual «incluye una gama de experiencia identificada con mujeres —en la vida de cada mujer y a lo largo de la historia— no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer». Los detalles que se explicitan no incluyen las prácticas sexuales entre ellas:

³⁷² Adrienne Rich (2001: 68) propone: «si trazamos un *continuum lesbiano* empezaremos a descubrir lo erótico en términos femeninos: como aquello que no está reducido a una única parte del cuerpo o solo al propio cuerpo; como una energía no solo difusa sino, como lo describe Audre Lorde, omnipresente en “la alegría compartida, física, emocional o psíquica” y en el trabajo compartido; como la alegría que nos llena de fuerza».

«Comprendí de inmediato su caos, su voracidad de experiencias, su afán de amoralidad. Pero no supe seguirla sino al principio, como aquella noche en que me sedujo y creí descubrir en mí cualidades distintas. Hubo otras veladas locas, irresponsables, de música y dibujos. Me pintó desnuda, me cubrió de tatuajes. Me vestí de hombre para ella, me oscurecí el rostro y las manos, desfiguré mi voz, paseé a su lado así disfrazada» (pp. 185-186).

Así pues, en esta novela el personaje lésbico no se presenta de manera estereotipada, ni aparece con la finalidad de excitar al lector varón, cuestión sin duda relevante al tratarse de la primera representación de un personaje de estas características en la colección. Pero, a pesar de que el lesbianismo se muestre de modo difuso y los personajes femeninos aparezcan poco perfilados, no debemos dejar de contemplar las historias intercaladas, todas ellas muy significativas, para constatar una mirada donde se apuesta por un empoderamiento de la mujer, alejada de los discursos patriarcales y androcéntricos. Para ello, el autor se vale tanto de la evocación a Anacaona, así como de episodios bíblicos o historias de alguna tribu de África, además del relato de la conquista de América, con el objetivo de reflexionar sobre el papel de la mujer. Esta voluntad por cambiar el curso de la historia de Muñoz Puelles (Rodríguez, s/a: s/p), tal vez se deba a que considera que en la Biblia se percibe «no una animadversión hacia el sexo, sino una animadversión hacia la mujer, a quien se le atribuyen siempre las culpas: no sólo Eva, sino Dalila, Judith que corta la cabeza de Holophernes, Salomé que pide la cabeza del Bautista».³⁷³ Continúa el autor alegando: «Esta concepción de la mujer como provocadora del pecado (“se repite demasiadas veces en la Biblia para que sea una coincidencia”) se ha trasladado al subconsciente de la sociedad occidental».³⁷⁴ Consideramos que la reiterada remembranza a Anacaona —«bondadosa cacique de los indios de Jaraguá, en la Española (la actual isla de Haití y Santo Domingo)» (p. 14), quien «cultivó con acierto la poesía y a su

³⁷³ María Eugenia Santana Echeagaray *et al.* (2006: 70) sostienen que «las tradiciones religiosas son poderosas fuentes de opresión y las religiones mayores (cristianismo, judaísmo e hinduismo) son profundamente injustas con las mujeres —tanto desde el punto de vista teórico como práctico. Por eso muchas feministas consideran a las religiones como irremediamente patriarcales y fuertes aliadas de la opresión femenina, aunque también han sido fuentes de protección para los derechos humanos, compromiso con la justicia y energía para el cambio social, sobre todo en Latinoamérica. Las teólogas feministas han encontrado en las ideas de justicia de su religión importantes fuentes de respaldo para su discurso (Nussbaum, 2002)».

³⁷⁴ María Eugenia Lacarra (1995: 22) indica que «en el discurso eclesiástico, la superioridad del varón se remonta a la interpretación de la historia de la creación divina de la raza humana, fundamentada en la exégesis bíblica que hace de ella primero san Pablo y luego los Padres de la Iglesia. Este discurso desestima la primera relación (Génesis 1, 26-27) que cuenta una creación simultánea y paritaria y se centra en la segunda (Génesis 2, 7, 21-22), donde se relata la creación secuencial de Adán y Eva. San Pablo interpreta que la anterior creación de Adán supone su primacía sobre la mujer y es una manifestación de su naturaleza superior, pues el hombre fue, a su juicio, creado a imagen y semejanza de Dios, y la mujer sólo fue creada a imagen del hombre y para su ayuda (Epístola a los Corintios I, 11, 7-9)».

inspiración se deben muchos de los romances históricos denominados areitos, que sus compatriotas cantaban al danzar» (p. 37)— tiene como finalidad la exaltación de un arquetipo de mujer que ridiculiza la monogamia católica en una época y en una sociedad como la española de la Transición sobre la que pesaba un poderoso yugo religioso y patriarcal. Un ejemplo elocuente sería esta cita que introduce el matemático escritor sobre la llegada de los conquistadores:

Escribe Oviedo (1526), refiriéndose a las mujeres de tu grupo tribal: «Comúnmente son buenas de su persona; pero también hay muchas que de grado se conceden a quien las quiere, en especial las que son principales, las cuales ellas mismas dicen que las mujeres nobles y señoras no han de negar ninguna cosa que se les pida, sino las villanas... Y muchas de ellas, después que conocen algún cristiano carnalmente, le guardan lealtad si no está mucho tiempo apartado o ausente, porque ellas no tienen fin a ser viudas, ni religiosas que guarden castidad». (pp. 48-49)

Del mismo modo, Muñoz Puelles interpreta, llegando incluso a cambiar algún desenlace, antiguos mitos e historias para reflexionar sobre el papel de la mujer. La primera de las narraciones alude al mito de las amazonas,³⁷⁵ razón por la cual se remonta al libro primero de los *Viajes* de Marco Polo y da cuenta de cómo Cristóbal Colón, apoyado por la magnífica descripción del veneciano, consiguió llegar, después de muchos esfuerzos, a «una isla muy grande que bautizó como la Española» (p. 19). Una vez allí, los conquistadores «llegaron al poblado de las amazonas» (p. 20) y descubrieron a «más de cien mujeres hermosísimas [que] acogieron a los españoles» (p. 20) y los festejaron con gran pompa. Según Mérida Jiménez (2008b: 127-128), el mito de las amazonas no fue ajeno a la imaginación medieval en lengua castellana y catalana;³⁷⁶ a pesar de que tuvo su origen en la Grecia antigua, las anotaciones de Cristóbal Colón en su diario contribuyeron a revitalizar la imagen de esas aguerridas mujeres:

Dixéronle los indios que por aquella vía hallaría la isla de Martinino, que diz que era poblada de mugeres sin hombres, lo cual el Almirante mucho quisiera por llevar diz

³⁷⁵ Para Remedios Mataix (2010: 119): «El mito original de ese pueblo exclusivamente femenino, gineocrático y belicoso lo conforma la amplia tradición textual e iconográfica de *amazonomachias* (“combates con las Amazonas”), una de las pruebas obligadas que todo héroe de la mitología griega tenía que enfrentar y superar». Oriundas de la región del Cáucaso, eran hijas de la ninfa Harmonía y el violento Ares y habrían vivido en Escitia en un pasado lejano, pero luego se trasladaron a los márgenes del río Termodón o Termodonte, en Capadocia.

³⁷⁶ El mito de las amazonas aparece en el prólogo de Joanot Martorell al *Tirant lo Blanch* (Mérida Jiménez, 2013a: 79). Por otra parte, el ámbito ibérico de los siglos XII al XV fue especialmente receptivo ya que, como proponen M^a Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Bleuca (Mérida Jiménez, 2008b: 128), estas aparecen mencionadas de modo persistente en tres de las obras más influyentes de la historiografía hispánica medieval: *Historia de rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada, en la *General Estoria* y en la *Estoria de España*, de Alfonso X, todas ellas del siglo XIII.

que a los Reyes cinco o seis d'ellas. Pero dudava que los indios supiesen bien la derrota, y él no se podía detener por el peligro del agua que cogían las carabelas, mas diz que era cierto que las avía y que cierto tiempo del año venían los hombres a ellas de la dicha isla de Carib, que diz qu'estava d'ellas diez o doze leguas, y si parían niño enbíavanlo a la isla de los hombres, y si niña, dexávanla consigo. (en Mérida Jiménez, 2008b: 129)

De este fragmento se desprende que Cristóbal Colón no llegó a ver nunca a estas mujeres que vivían sin hombres, sino que anotaba las explicaciones de los nativos; por supuesto, estas bellísimas Amazonas tampoco acogieron a los españoles con grandes festejos, ni sus marineros «acabaron con la forzada continencia que para ellos habían supuesto los últimos meses» (p. 21), según insinuaba Vicente Muñoz Puelles. Continúa el escritor narrando cómo el Almirante escogió a treinta y nueve hombres voluntariosos y, tras dejarles abundante comida y vino e insistir encarecidamente en que «trataran bien a las mujeres de la selva» (p. 21), les prometió que volvería a por ellos para llevarles socorro y las mercedes que sin duda les concederían sus altezas Isabel y Fernando. Pero, cuando tornó, tras once meses, la comarca estaba desamparada de sus moradores; solo un indio pudo transmitirle la siguiente historia:

al principio, las Amazonas habían tomado a los españoles como semidioses llegados de lo alto. Pero, contagiadas por ellos de cierta enfermedad venérea, reconocieron su carnalidad y, tras amarles por última vez, les asesinaron durante la noche. Luego les cocinaron y devoraron; royeron sus huesos hasta lo más duro y se hicieron con ellos flautas y consoladores; sus cráneos les sirvieron de vasijas. Finalmente, temiendo la vuelta de los otros extranjeros, cambiaron de asentamiento; según el indio, ahora habitaban las inaccesibles montañas del centro de la isla. (p. 22)

Muñoz Puelles, gran conocedor del periodo de la conquista, según atestigua su libro infantil *Yo, Colón: descubridor del paraíso terrenal, almirante de la mar oceana, virrey y gobernador de Indias* (1992), subvierte de modo muy humorístico, pero que tampoco está exento de realismo, el mito de las Amazonas.³⁷⁷ Pero debemos valorar también su función en la historia, ya que estas actantes no sufren un fatal desenlace, tampoco un final que apueste

³⁷⁷ La inclusión de un personaje de estas características es muy significativa ya que, como señala Beatriz Suárez Briones (2013: 28-29): «el feminismo lesbiano de los años 1970 pensó el lesbianismo como una opción política; su crítica radical al patriarcado se materializó en la visión utópica de una comunidad separatista lesbiana, a menudo metaforizada como el regreso de las Amazonas. El separatismo lesbiano era el extremo lógico de las críticas feministas al patriarcado. Catherine MacKinnon lo resumió en la frase: “[el] feminismo es la epistemología de la que el lesbianismo es la ontología” (1995, p. 208). El lesbianismo pasó a ser considerado por muchas feministas la quintaesencia del feminismo, porque significaba materializar un tipo de relación revolucionaria que tenía como norma la sororidad y el ginoafecto».

por una conversión al cristianismo,³⁷⁸ sino que son ellas las que se vengan de los portadores de dolencias y padecimientos y con sus huesos se fabrican flautas y consoladores. Esta cuestión, a nuestro entender muy importante, se desvincula del discurso formal para empoderar a las mujeres.³⁷⁹

Asimismo, a pesar de que el lesbianismo no se visibilice explícitamente, el hecho de evocar a las Amazonas, presentes en el imaginario de la Edad Media, aleja a *Anacaona* de clichés comunes en torno al lesbianismo.³⁸⁰ Otro de los relatos paralelos que aparecen en el texto hace referencia a Judith de Betulia, «quien se sabía atractiva y sensual» (p. 66) pero que no llega a ser desposada por Manasés —«durante medio año fueron marido y mujer, pero ni se tocaron ni mencionaron su frustrada noche de bodas» (pp. 66-67)—; tiempo después, tras la muerte de su esposo, Holophernes cercó Betulia y ella, viendo la debilidad de los hombres de su pueblo, ideó un plan: aprovechar su belleza para acercarse a él, seducirlo y matarlo.³⁸¹ Cuando el asirio se entera de la verdad, por uno de sus oficiales, decide cobrarse la vida de su amante: «“No conviene dejar ni una sola de estas”, se decía, “porque son capaces de seducir a toda la tierra. ¡Cuesta tanto, sin embargo, destruir algo tan hermoso!» (p. 69). Esta versión de Muñoz Puelles contrasta sobremanera con las antiguas leyendas donde la mujer es concebida como un ser engañoso que se sirve de artimañas para lograr sus propios fines; así, según recoge Robert Graves (1988: 421 y 423), Ishtar engañó a Gilgamesh, Dalila a Sansón y Judith a Holophernes, por destacar algunas.

³⁷⁸ Según sugiere Emilio J. Sales Dasí (1998: 148), siguiendo a Irving A. Leonard, las noticias de los recientes viajes colombinos pudo ser el motivo que llevó a Garcí Rodríguez de Montalvo para incluir a las Amazonas de California en las *Sergas de Esplandián*, libro quinto del ciclo de Amadís de Gaula, aunque esta inclusión manifiesta una voluntad del escritor de caballerías por superar favorablemente un modelo literario que pudo ser productivo para sus intereses doctrinales. Mientras que Pentasilea, la reina Amazona griega era derrotada mortalmente por Pirras tras ver morir a su querido Héctor, Calafia, en las *Sergas*, se convierte al cristianismo y se casa con Talenque.

³⁷⁹ Según advierte Mérida Jiménez (2008b: 127), a propósito de la función que ha desempeñado este personaje en la literatura y la historia: «Las Amazonas encarnan un mito muy interesante por poliédrico, ya que pueden representar tanto un modelo de sociedad gineocrático asentado en los márgenes de la civilización masculina, a la que desequilibra simbólicamente, como una metáfora de la posibilidad real de la independencia femenina y de subordinación —en mayor o menor escala— de los varones, pasando por una modalidad de personajes que, por el contrario, sirven a aquellos autores que las escogen con sutileza, sobre todo en piezas historiográficas y ficcionales, para consolidar las prerrogativas y los esencialismos de los discursos oficiales. Que la mayoría de relatos en que participa este pueblo de mujeres libres acabe mostrando su derrota militar, así lo certifica».

³⁸⁰ Resulta muy interesante que Vicente Muñoz Puelles vuelva a hacer alusión al mito de las Amazonas en *La curvatura del empeine* (1996), como analizaremos en el capítulo 5, apartado 5.4. «La mirada fetichista: Vicente Muñoz Puelles y José Luis Rodríguez del Corral».

³⁸¹ Holophernes, rendido ante la belleza de Judith, creyó ciegamente en sus palabras: «Gimió al rasgarse la sutil membrana, pero su dolor duró poco, y el orgasmo la sacudió mientras Holophernes vertía sus óleos seminales. Tras el primer embate, el asirio quedó dormido. Su alfanje pendía de una columna del lecho, pero Judith estaba demasiado agradecida para usarlo: por fin había perdido la vergüenza de conservarse virgen a pesar del matrimonio, por fin conocía el placer que Manasés se había obstinado en negarle. Pensaba ahora que el destino de una mujer era amar a los hombres, y no el matarlos. Con esta convicción se perdió en el sueño» (pp. 68-69).

Asimismo, el escritor valenciano, en otro de los relatos, aporta una explicación a la construcción del patriarcado:

Así que consintieron en ceder el poder a los hombres y en compartir las casas. Y unos y otros se acostumbraron a sus nuevos papeles. Los hombres acabaron creyendo en la inevitabilidad del patriarcado y las mujeres se convirtieron en ídolos equívocos, tal como sus amantes las soñaban: naturaleza y artificio en el mismo cuerpo, animales enojados, cabellos esculpidos, miradas de *kebol*, labios lacados, garras barnizadas, faldas estrechas, pies vendados, tacones de aguja. (Al enterarse de que los hombres conspiraban, las mujeres decidieron entregarles el poder, y ellos las miraron asombrados porque no comprendían que ellas cediesen tan fácilmente, y aún se preguntan por qué lo hicieron, por qué les dieron el poder sin lucha. Ese es el misterio de las mujeres, lo pronto que se rinden y la fuerza que extraen de sus derrotas). (p. 54)

Debemos considerar la originalidad de Vicente Muñoz Puelles, no solo por ser el pionero en introducir personajes lésbicos en la colección «La sonrisa vertical», sino también por proponer un empoderamiento de la mujer mediante la subversión de diferentes mitos e intentar establecer un arquetipo alejado de esa concepción de la mujer como fuente del pecado, cuestión nada desdeñable si tenemos en cuenta la fecha de publicación (1981) y cómo posteriormente esta visión más «aperturista» o «feminista» será desestimada —dentro de la misma colección— con creaciones donde se apueste más por un estereotipo de mujer objeto.

El mismo año de la publicación de *Anacaona* apareció *La bestia rosa*, de Francisco Umbral. Resulta muy interesante constatar que si la primera novela presenta, aunque de modo un tanto críptico, una relación entre dos mujeres sin mencionar la palabra «lesbianismo», la segunda haga justamente todo lo contrario y etiquete a su protagonista sin que haya una representación de prácticas homoeróticas femeninas. Esta cuestión se nos antoja de suma importancia si tenemos en cuenta que ambos autores crecieron durante la dictadura franquista y que, como señala María Pilar Rodríguez Pérez (2003: 88), el modelo familiar propuesto por el poder civil y religioso ignoró por completo opciones como el lesbianismo, la soltería elegida y la maternidad fuera de la institución matrimonial. Este hecho se advierte también en la no inclusión explícita del lesbianismo en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS), que castigaba los comportamientos homosexuales: «Miles de varones fueron sancionados durante el periodo en que la penalización de este supuesto estuvo vigente —hasta 1978—, mientras que, al parecer, sólo

una mujer sufrió parecida represión» (Juliano y Osborne, 2008: 9).³⁸² En *La bestia rosa* resulta interesante cómo la protagonista, amante del narrador, es retratada en los siguientes términos, nombrando de manera explícita una «identidad» sexual no normativa:

Lo que más me gusta de todo es que Rimbaud sea lesbiana en potencia, lesbiana platónica (qué jaleo griego más raro). «Soy bisexual», me corrige. Pero se masturba soñando con niñas de caramelo y le fascinan los grandes senos de las grandes mujeres, porque ella no tiene. A Rimbaud no me la llevará un hombre, sino, en todo caso, una bella mujer. No sé si Virginia Woolf (a la que adora) y ella no habrán tenido algún oscuro y delicado beso de armario, cuando yo no estoy. (p. 87)

Ya hemos señalado en la primera parte de esta tesis cómo esta obra de Umbral adopta la forma de un diario íntimo que recoge las reflexiones de un hombre mayor y culto y su relación con una hermosa joven, casi una niña, llamada Rimbaud.³⁸³ Por un lado, resulta interesante la confusión que se produce entre la voz narrativa y el escritor, ya que como señalan Gracia y Ródenas (2011: 933-934): «Francisco Umbral [...] fue el primer autor moderno que más tempranamente acudió al género [dietario] con aguda conciencia literaria, impulsado por la alergia a la novela convencional, con intriga y sus causalidades forzadas, pero también por la mera función de escritura sin finalidad. El cuaderno de escritor se convertiría en objeto literario en la estirpe de la lírica y la meditación, espacio ético y emotivo de un yo que se despliega y repliega en las páginas de acuerdo con sus humores, sus lecturas e inquietudes». Cabe preguntarse si ese «yo» que se despliega y repliega en sus diarios es autobiográfico o producto de la invención. Sobre esta cuestión reflexiona Mariana Genoud de Fourcade (2005: 82) cuando se plantea la paradoja que Francisco Umbral no ha escrito una verdadera autobiografía, a pesar de considerarla un

³⁸² Según Pichardo (2008: 130): «Aunque la valoración de esta invisibilidad es muy negativa, ya que hace más difícil la posibilidad de conocerse y de reconocerse, también puede convertirse en un arma de resistencia que les permite sobrevivir y colarse por los huecos de un sistema heterosexista que —en mayor o menor medida— aplica herramientas de castigo a quienes se salen de él». Prosigue Pichardo que se relegó al ámbito privado (básicamente la familia) la persecución del lesbianismo, por lo que no se han podido conocer las vejaciones a las que fueron sometidas las mujeres que mantenían relaciones homosexuales. Por su parte, Hernández (2007: 65) también apunta que la represión provenía de las familias y que las lesbianas no iban a la cárcel, sino al manicomio.

³⁸³ En la primera parte de esta tesis ya señalamos cómo López Martínez (2006: 46, nota 13) no incluía esta novela en su investigación porque, a su juicio, no posee una trama novelesca sólida. De la misma opinión son Ana Caballé o Jordi Gracia (Blanco, 2012: 585, nota 9): «Para Caballé, considerar novelas la mayoría de sus libros “es solo una manera de hablar” (2004: 49), opinión compartida por Gracia (2012: 18). Pero es algo reconocido por el mismo autor: en la presentación de la reedición de 1980 de *Balada de gamberros*, Umbral aludía a “mi literatura de infancia y provincia”, y citaba aleatoriamente libros de memorias y novelas, para agregar: “Yo a estos libros —y a otros— los llamo novelas para vendérselos a los editores. Luego ya me da igual” (1965: 7-8)». Por su parte, J. Ignacio Díez Fernández (2009: 252) señala: «Ángel Antonio Herrera cree que *Los amores diurnos*, *La bestia rosa* y la *Fábula del falo* constituyen “la trinidad erótica de Umbral en libro”. Si es cierto que comparten la visión erótica, parece que hay diferencias importantes entre ellos, pues los dos primeros son “inclasificables” mientras la *Fábula del falo* “tiene hechuras de ensayo, rigores que luego la prosa y la invención se encargan de quebrar”».

género esencial: «bajo la denominación de autobiografía caben, a su criterio, todos los géneros del yo. Con ellos, a mi juicio, construye lo que Lejeune denomina un “espacio autobiográfico” —para Umbral, una autobiografía— con autoficciones, memorias colectivas, diarios, retratos».³⁸⁴

Cabe señalar que el narrador autodiegético de *La bestia rosa* no se describe físicamente a sí mismo aunque, como propone Christian Manso (2009: 272), en esta obra se fusionan el narrador, el protagonista y el propio Francisco Umbral, «cuyo apellido citado repetidas veces no abriga la menor duda sobre tamaña omnipresencia». Asimismo, son constantes las referencias a su miembro viril, que es tratado de manera muy metafórica y convierten, a nuestro juicio, al personaje en un objeto sexual: «la picha que lleva, o debiera llevar, mi nombre pasó a manos de compradoras de curiosidades, extranjeras de tiendas de antigüedades, cursillistas de castellano, casadas jóvenes de Oslo, como Bodil, u holandesas de barra, como Ketty Keuzenkamp» (pp. 22-23). También podríamos considerar que nos hallamos ante una metonimia, en la que el signo —en este caso el «pene»— designa la cosa significada —el narrador—. Posteriormente, se configura la idea de que su miembro es un órgano ajeno a él, con autonomía propia y que puede pasar de unas manos a otras.³⁸⁵ Esta «temática fálica» es común en buena parte de sus narrativas eróticas, como analiza Emilio Blanco (2012: 593), quien la considera un *leitmotiv* del escritor: «Vale la pena fijarse en la abundancia de la primera persona y del empleo de adjetivos y pronombres: *yo, mí, me...* Todo gira en torno de su miembro y del propio Umbral. Por eso, el personaje Umbral no

³⁸⁴ Anna Caballé (1995: 27) se pregunta si es posible conocerse bien a uno mismo y cómo esa experiencia se puede comunicar a otros: «La respuesta es compleja, en primer lugar porque el hombre, encerrado en los estrechos límites de la subjetividad, no puede salir de sí mismo para juzgarse: es juez y parte interesada, objeto y al mismo tiempo sujeto, y ello pese a los esfuerzos de desdoblamiento patentes en muchas autobiografías. De ese modo, ningún hombre puede concentrar sobre sí la mirada fría que es capaz de dirigir a los otros; ningún hombre resulta adecuado para ofrecer una imagen ajustada de sí mismo puesto que los motivos que le impulsan a rescatar vivencias del olvido recreándolas mejor, o de manera diferente gracias al poder de la imaginación, son los mismos que le llevan a borrar, a falsear o dejar en la sombra rasgos, circunstancias que, ciertamente, afearían su retrato ante la posteridad. [...] De manera que, en mayor o menor medida, toda autobiografía es mentira puesto que viene provocada por un impulso creador y, en consecuencia, imaginativo, que empuja a dar forma a lo vivido y, al darle forma a la vida se la falsea».

³⁸⁵ «Mi cosa, sí, se había puesto de moda entre la gente un poco libertina, e iba de casa en casa, de boudoir en boudoir, y mi advertencia a la usuaria era siempre la misma:

—Se maneja muy fácil y sé que usted lo va a cuidar. Pero, por favor, no permita nunca que lo tome su marido. Los hay que se aficionan.

La respuesta solía ser siempre igual:

—Por desgracia, está ya aficionado.

Como un peluquero, un retratista, una joya en venta, de alto precio, un galgo afgano, también en venta, o un jarrón de subasta, mi picha iba haciendo la rueda de las casas bien, a ver quién se lo quedaba, porque estuvo de moda tenerlo unos días en el living y mostrarlo en las cenas» (p. 50).

entiende, desde la adolescencia, cómo otras mujeres pueden fijarse en hombres que no sean él y perder el tiempo con ellos».³⁸⁶

Por su parte, Javier Mayoral Sánchez (1998: 192) analiza la labor de articulista de Francisco Umbral y señala cómo al autor no le importaba que le confundieran con un señor engreído: «La vanidad es una transgresión que le reconforta. La modestia —viene a sostener Umbral— es una ruda vulgaridad, puesto que casi todo el mundo se cree obligado a someterse a ella. [...] Umbral prefiere molestar, herir sensibilidades, romper con lo establecido». En esta novela debemos valorar si se trata de otro acto de vanidad y egolatría, como señalaba Mayoral Sánchez —puesto que el motivo principal de sus «reflexiones íntimas» en *La bestia rosa* están basadas en él mismo, más que en su relación con Rimbaud— y, por otro lado, cómo logra plasmar, a partir de la transgresión y la provocación, un imaginario erótico basado en la figura de la «lesbiana»:

Dado que en el corazón *femenino* de Rimbaud *vive un muchacho sombrío*, tiene su roja tienda de campaña el chico que ella pudo ser, el príncipe salvaje e insatisfecho que no es, dado esto, digo, no dejo de considerar el posible safismo de la niña, su expectación ante la mujer/mujer, la orgía aplazada que sueña en sus masturbaciones, la posesión, que quizá anhela, por una hembra varona, decidida y enorme. Viene de su pasado más botánico la nostalgia de alguna amiga con la que compartiera la flor inédita y sexual del amor inocente, y está en la imaginación de su futuro la invasión de unos grandes senos que ella no tiene. No sé si esto me gusta o me disgusta. (p. 113; la cursiva es nuestra)

En primer lugar, cabe destacar la elección del nombre de la amante: Rimbaud; aunque en la solapa se precisa que no se trata de «el poeta, ese endemoniado genio decimonónico francés que, a los diecinueve años, ya lo había escrito todo y se largó a Abisinia», no deja de sorprender que el narrador se valga de un nombre masculino para designar a la joven. También resulta interesante la descripción de la muchacha —«efeboandrógina, efeboacrática, efeboanarco» (p. 29)—, con constantes alusiones a un género que se nos antoja indefinido: «En el corazón *femenino* de Rimbaud *vive un muchacho sombrío* que a veces se le sube a la garganta. Sólo a fuerza de hostigar su clítoris, la hembra que hay en esta hembra, consigo ahuyentar al chico» (p. 114; la cursiva es nuestra). ¿Qué o quién es Rimbaud y por qué se configura de esta manera?, ¿es un hombre o una mujer?³⁸⁷ Y

³⁸⁶ Según Díez Fernández (2009: 255): «En sus bromas metaliterarias y sexuales escribe el narrador de *La belleza convulsa* que “el eje de mi narración es lírico más que narrativo, como siempre. Suponiendo que el único eje de mi narración y de mi vida no sea el falo, erecto como un icono o como una daga de sangre”».

³⁸⁷ Aunque del texto se acaba deduciendo que Rimbaud es realmente una mujer y no un hombre, y a pesar de que Díez Fernández (2010: 127-128) señale, en su análisis sobre la androginia en *La bestia rosa*, *A la sombra de las muchachas rojas* (1981) y *Memorias eróticas* (1992), que «no hay juego posible con la homosexualidad, al menos no explícitamente: no se trata (para decepción de muchos críticos, seguramente) de que las andróginas tengan

si es una mujer, que además está manteniendo una relación con él, ¿por qué se la etiqueta como lesbiana? Sobre el autor francés escribía Francisco Umbral en 1991 (s/p) que aquello que lo definía era su facultad para pasar al otro lado del lenguaje, puesto que «el poeta no utiliza las palabras para entenderse con los demás, para comunicarse, sino para ser. Rimbaud es uno de los más altos y completos ejemplos de un ser constituido de palabras». Sobre el nombre de la protagonista de nuestra novela, Manso (2009: 273) sostiene que:

No fortuitamente Francisco Umbral ha escogido tal patrónimo: por su mismo nombre Rimbaud es una incitación a la iconoclasia permanente. La escena de amor que Francisco Umbral describe detalladamente es, ante todo, un trabajo de creación verbal que tiene como base el contraste, la discordancia, la desentonación, o la sorpresa de los encuentros/desencuentros semánticos, la sistemática destrucción de los tabúes. Está «fornifollando con Rimbaud». Con este cruce —engendro— de *fornicar* y *follar*, que rebasa los planos/niveles, distintos, específicos de cada uno de los verbos, disipa, invalida las fronteras, los límites respectivos de ambos, para crear una entidad verbal más amplia, más conciliadora, más libre, un universo novedoso donde realmente las palabras pueden hacer el amor, como preconizaba otro «vidente», André Breton, a la par que introduce la dimensión del ludismo en su texto. Así aflora el doble cariz del proyecto umbraliano en materia de creación y renovación literarias.

Si tenemos en cuenta esta apreciación y que, como recoge Díez Fernández (2010: 131), «bajo el nombre de Rimbaud, Umbral quiso que se encubriera a una joven poeta con la que el escritor mantuvo entre 1978 y 1980 la relación extraconyugal más seria e importante de cuantas ha vivido», podríamos considerar que el nombre masculino de uno de sus poetas preferidos para designar a su protagonista podría leerse como un sentido homenaje a esa amante tan significativa; en otras palabras, a nuestro juicio consideramos que Umbral está reconociendo la labor poética de la misteriosa joven atribuyéndole cualidades de un eximio escritor. Pero esta propuesta no explica la descripción de Rimbaud como «efeboandrógina» y «lesbiana», aunque cobra un nuevo significado si tenemos en cuenta que para Umbral, las mujeres se fraccionaban en dos grupos: «las que tienen un

interés sexual por su proximidad al hombre; no se trata de una pulsión homosexual reprimida, o reprimida parcialmente, que sólo se permite aflorar con aquellos cuerpos femeninos que menos se corresponden con el ideal o *standard* femenino; sino que el juego sexual es plenamente heterosexual pues los contactos son plenamente comparables a los que unen al narrador con otras mujeres», no deja de sorprender, desde nuestra perspectiva actual, la valoración de la editorial en la contraportada: «Esta es, pues, la verdadera historia de Paco y Rimbaud, *el “varroza”*, sabio y cachondo, y la niña esnifadora de *popper*, libros y mitos que lo trae de cabeza» (la primera cursiva es nuestra). Dos años más tarde, el propio Umbral, en su *Diccionario cheli* (1983: 66), precisará que el término fue acuñado por «los homosexuales jóvenes de alquiler o putos [...] para referirse despectivamente al viejo que viene a alquilarles, y que es el equivalente del viejo verde de las meretrices». Si el diccionario fuera anterior a la publicación de la novela sería ridículo tildar de «carroza» al narrador, pero resulta muy interesante cómo las palabras pertenecientes a un determinado argot acaban llegando a todos los ámbitos. (Sobre esta cuestión véase Mérida Jiménez, 2014b).

polvo y las que no lo tienen», según señala Anna Caballé (Díez Fernández, 2010: 127).³⁸⁸ Está claro que Rimbaud no solo entra dentro de la primera categoría, sino que representa, o simboliza, algo más: puede igualarse, intelectualmente y sexualmente a un hombre de su talla. Es como él, por eso no puede ser una «mujer», sino una «lesbiana».³⁸⁹ Resulta muy sugerente que, de este modo, Francisco Umbral recoja involuntariamente una de las ideas de las Radicalesbians, grupo neoyorquino que en 1970, en el panfleto «La mujer ginoidentificada», proponía: «Lesbiana es una etiqueta inventada por el Hombre para lanzarla a cualquier mujer que se atreva a ser su igual, que se atreva a cuestionar sus prerrogativas, a cualquier mujer que se atreva a reivindicar la primacía de sus necesidades». (Suárez Briones, 2013: 29). Asimismo, el escritor, en su *Tratado de perversiones* (1978: 51-52), subrayaba la modernidad de Virginia Woolf aduciendo:

vive todas las etapas de una ruptura progresiva con la feminidad tradicional. Pasa por la locura y el lesbianismo. Pasa por el matrimonio y la obra literaria. Lo resuelve todo en suicidio. Es una mujer-resumen que ha vivido en sí, ya digo, toda la epopeya de la mujer moderna. [...] Orlando es la mujer moderna, que viene del sexo contrario o va hacia él, que no quiere ya dejar de asomarse al otro lado, mediante la cultura o la experiencia. Porque esto es lo que caracteriza socialmente, quizás, a la mujer de nuestro tiempo: una mayor vivencia de lo masculino. (Puede que a la recíproca también sea cierto). El hombre está dejando de ser para la mujer un enigma, un enemigo o un semidiós.

En segundo lugar, debemos valorar cómo el autor juega con ese imaginario erótico basado en la figura de la «lesbiana» sexualizada —o de la mujer como objeto erótico— desde la misma portada. Según Emilio Blanco (2012: 573-574), las novelas de Umbral de tema específicamente erótico muestran cubiertas con imágenes explícitas; en concreto, *La bestia rosa* es un dibujo «compuesto por hasta cinco mujeres: un busto femenino en el que manda la faz de la modelo, al que se suman otras tres féminas enredadas en el cabello del

³⁸⁸ Por su parte, Díez Fernández (2010: 127) matiza: «no hay que olvidar, en cualquier conexión de Umbral con las mujeres, la reconocida y reconocible deuda literaria que divide a las mujeres en dos grandes grupos, diferentes de los dos anteriores: mujeres que tienen interés erótico (que va mucho más allá de la tía buena, pues implica el morbo, el misterio [...]) y las que siendo guapas sólo sirven para casarse y fundar una familia (es decir, sin interés erótico)».

³⁸⁹ Según Beatriz Suárez Briones (2013: 22): «El uso moderno de la palabra “lesbiana” lo debemos al sexólogo y activista social inglés Havelock Ellis, en su obra de 1897 *La inversión sexual*. Citaba ahí una entrada de la *Enciclopedia Británica* de 1890 que incluía “Safismo” como la “relación sexual antinatural entre mujeres” (Wolfe y Penelope, 1993, p. 13). Pero poco antes, en 1884, Krafft-Ebing ya había dado entrada al estudio del lesbianismo —aún llamado, como la homosexualidad masculina, “uranismo”— como patología genética del sistema nervioso que conducía a la locura y cuyos síntomas podían detectarse en mujeres que tenían intereses y actividades poco femeninas, como los deportes, las ciencias e incluso el sufragismo y la liberación de las mujeres. Y si los trabajos de Ellis (cuya esposa, según cuenta Jeffrey Weeks, era lesbiana) trataban la homosexualidad masculina con simpatía, la imagen “científica” que difundían de la lesbiana era la de una grotesca mujer viril».

rostro principal, más otra de medio cuerpo que sale del lugar donde debiera estar el triángulo nariz-boca de la cara principal, que se ha sustituido por una vulva». ³⁹⁰ Por su parte, Manso (2009: 270) también destaca la ilustración de la portada, matizando que se trata de un dibujo de Hans Bellmer titulado *Jeune fille*. Como arguye el investigador, este hecho «no puede ser anodino ni casual», ya que se trata de un autor «surrealista, particularmente interesado por la configuración geométrica de las formas y de los volúmenes que puede tomar en el espacio la anatomía femenina bajo la imperiosa ley del deseo masculino». A nuestro parecer, la evocación de una sexualidad no normativa en su amante también actúa como un potente juego de imaginación en la mente del narrador:

(No necesito decir que cuida especialmente a Nijinsky —del que está enamorada: siempre se enamora de homosexuales, salvo un servidor, con perdón—, a la Alicia de Lewis Carroll, que sólo muy de tarde en tarde sale de su alacena, y a Virginia Woolf, por quien le habría gustado ser poseída, caso de que no haya ocurrido ya en el armario de la ropa de verano. Imagino el cuerpo blanco y el cuerpo moreno, el cuerpo maduro de yegua inglesa y el cuerpo adolescente de mora española, muy rozados en el amor por las frescas sargas perfumadas de verano pasado. Algo así). (p. 99)

De este modo, a pesar de que resulta ilógico que el narrador tilde a su amante de «lesbiana», ³⁹¹ de que no se represente una identidad lésbica y que incluso se apueste por un imaginario erótico en torno a las relaciones sexuales entre mujeres, debemos celebrar —tal vez tímidamente y teniendo en cuenta el talente provocador de Umbral— la incorporación, con su consiguiente visibilización, del lema en nuestra colección. Por otra parte, también nos parece muy interesante que, a pesar de ahondar en el estereotipo «erótico», el escritor iguale al personaje masculino y femenino, pues esa «extraña» mujer que se sale de las normas marcadas por la sociedad no puede ser más que «lesbiana». Y es que, para Raquel (Lucas) Platero (2008: 21):

Podríamos decir que se asocia especialmente el lesbianismo con la ruptura de las normas de género y con la apropiación de las formas, indumentarias o quehaceres contruidos como masculinos, rupturas que también están presentes en muchas mujeres heterosexuales. A menudo no son identificadas por los demás como

³⁹⁰ Para Blanco (2012: 574): «La más explícita de todas es sin duda la fotografía de *The Image Bank* que ilustraba en 1992 las *Memorias eróticas*: dos mujeres desnudas, en actitud imposible pero muy evidente, una de las cuales deja ver claramente la vagina».

³⁹¹ Trujillo (2008: 58) considera que «la identidad sexual (ser lesbiana) soporta un mayor estigma que la dimensión de género (ser mujer), lo que supone que activar la primera es más costoso para las activistas desde el punto de vista político y personal (y en términos individuales y colectivos) que movilizar la segunda. [...] La identidad lesbiana no es una esencia sino una construcción social y una ficción política que cambia; el interés de este análisis reside en explicar en función de qué factores se produce ese cambio».

mujeres, o son ell@s mism@s quienes se colocan en espacios de género ambiguo. Suponen una amenaza como transgresoras del orden binario, donde mujeres y hombres estaban claramente diferenciados.

4.3. El personaje «homosexual»: Mauricio Wacquez y Vicente García Cervera

Con dos años de diferencia (1983 y 1985) aparecieron *Ella o el sueño de nadie*, del chileno Mauricio Wacquez y *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, del valenciano Vicente García Cervera. Ambas tienen en común que son las pioneras de la colección en la representación del homoerotismo masculino aunque, como veremos, su tratamiento sea completamente distinto.³⁹² En lo que atañe a Wacquez es importante señalar que pertenece a la generación inmediatamente posterior del *boom* hispanoamericano que se produjo a finales de los años sesenta y mediados de los setenta, cuando autores de la talla de García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso y tantos otros coincidieron en Barcelona.³⁹³ Como comenta este último (1999: 207-208):

Y así, la mirada de los que ya no lo somos se vuelve hacia los jóvenes y nos preguntamos cuáles entre ellos serán los que mantengan a la novela latinoamericana en primerísima línea de fuego. ¿O, como sucede tan a menudo tras generaciones brillantes, sobrevendrá un período seco? No parece. Uno se puede equivocar si

³⁹² Es distinto en cuanto a la configuración del personaje, ya que si en *Ella o el sueño de nadie* los personajes pueden ser etiquetados como «homosexuales», en *Las cartas de Saguia-el-Hamra* nos hallamos ante actantes «gais». Para Félix Rodríguez González (2011: 538-539) el término «homosexual» se refiere «a la persona (hombre o mujer) atraída por el mismo sexo. (Para el concepto femenino, el término general es —lesbiana). Esta es la definición más general y es la única contenida por ejemplo en el diccionario de Seco y colaboradores (DEA). Muchos otros diccionarios, sin embargo (por ejemplo el DUEA, el DSLE o el GDUESA), recogen dos acepciones principales, la atracción o deseo, y por otro lado la práctica sexual. El término fue acuñado por primera vez en alemán, en 1869, por un médico germano-húngaro, Karl Maria Benkert, para referirse a una condición que consideró como patología, como una desviación del estado heterosexual, tomando éste como el estado puro, la norma a seguir». Según Mérida Jiménez (en prensa): «Un “gay” sería diferente de un “homosexual”, desde una óptica política, durante la segunda mitad de los 70. Con el paso del tiempo, esta conciencia revolucionaria se vería transformada y “gay” acabará ocupando todo el espacio semántico vinculado a la “homosexualidad masculina”, igual que sucediera en lengua inglesa. Muy probablemente, este notorio cambio obedezca al discurso en beneficio de la asimilación que los colectivos más consolidados fueron desarrollando a partir de la década de los 80 y, sobre todo, de los años 90, en detrimento de las tempranas apuestas radicales o revolucionarias —fenómeno paralelo al de tantas otras iniciativas políticas de la izquierda española—».

³⁹³ José Donoso (1998: 14) aporta su visión personal del boom: «En todo caso quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá ciertas explicaciones histórico-culturales, de que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escriben variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un periodo de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano —Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo—, y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad —Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar—, produciendo así una conjunción espectacular. En un periodo de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* y otras, por entonces recién publicadas. De pronto había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto».

apuesta a Arenas, Wacquez, Asís, Sánchez, Skármeta, Isabel Allende o Soriano, pero si no son ellos, serán otros, porque me parece que la excelencia de la novela latinoamericana es hoy algo firmemente establecido en todo el mundo.

Precisamente *Ella o el sueño de nadie* está dedicada a José y M^a Pilar Donoso, sus vecinos en Calaceite, un pueblecito de la provincia de Teruel. Cabe destacar que Mauricio Wacquez, según Ayén, era un autor minoritario, como también corroboraban Salvador Clotas (Ayén, 2014: 448) —«a Wacquez no se le ha hecho justicia, era muy inteligente y no mal escritor»—, o Arturo Fontaine (*ibid.*) —«su obra no estuvo a la altura de su extraordinaria personalidad. Quizá lo que sus novelas no tienen, pese a sus méritos, es esa gracia que él derrochaba como persona»—. El autor había publicado en Chile los relatos contenidos en *Cinco y una ficciones* (1963), la novela *Toda la luz del mediodía* (1965) y *Excesos* (1971), breves narraciones que, según Brian J. Dendle (2002: 87), merecieron el elogio de Julio Cortázar: «Las novelas que Wacquez publicó después de establecer su residencia en España en 1972 figuran entre las obras experimentales más interesantes que se han escrito en español en los últimos cincuenta años». Por su parte, Fernando A. Blanco (2005: 140) sostiene que «la literatura de Wacquez nos presenta una constante escritural. En ella el tratamiento de la homosexualidad o diríamos más bien sus incoherencias, sus dudas, sus vacilaciones (¿no son acaso las mismas de la propia sexualidad?) se concentran en la multiplicidad de sensaciones encontradas entre el secreto descubierto y el secreto sellado. Sus personajes sutilmente hilvanan su sexualidad por oposición o negación». En nuestra novela es explícita la relación sexual entre dos hombres, además de ser la primera en representar de manera abierta el homoerotismo masculino de sus personajes en una colección como «La sonrisa vertical», claramente erótica, aunque es cierto que la negación de la homosexualidad del protagonista es el *leitmotiv* de la obra. La historia se centra en Julián, quien «pertenece a la categoría de los seres para los cuales el mundo tiene una sola mitad: la mitad de la luz, su parte visible» (p. 15). Con trece años estudia en un colegio de curas; es allí donde conoce a Marcio, con quien guarda un asombroso parecido y que se enamora de él a primera vista:

¿Qué me hizo amarlo, por Dios? [...] Recuerdo su traje de terciopelo, el cuello de encaje, las medias de seda, los botines de charol. Doblaban un pie [Julián], aburrido, y se pasaba la mano por la frente, apartando los rizos rubios. Entonces corrí a mi cuarto y allí, en el espejo, frente a mí, estaba él, yo, una ilusión. Me aparté el pelo negro con ambas manos y me sonrió, mi hermano, mi amor, yo o él, la verdad, el bien, la absolución. Después, él también se sorprendió de nuestro parecido: algo cambió en su arrogancia, un rictus de sonrisa. Pero él era como el acabado de todo lo que en mí era basto y tenebroso. (pp. 78-79)

Poco antes de este encuentro, el narrador señala: «Ya me referiré en su momento a este asunto de los parecidos, centro y pivote de mi narración» (p. 78). Cabe destacar que no es la única obra de «La sonrisa vertical» en la que hallamos relaciones sexuales entre personas del mismo sexo que son muy parecidas físicamente, sino que este motivo se observa también en *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei; *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik; «Fernando y Fernando José», en *Feliz cumpleaños... erótico* (2011), y *El año del calipso* (2012), ambos de Abilio Estévez.³⁹⁴ Como podemos observar, todas ellas son de autores hispanoamericanos.

Ella o el sueño de nadie se articula a partir de dos planos espaciales y temporales diferentes: un colegio de curas, cuando los personajes tienen trece años, y un circo, diez años después. Estos dos planos se van intercalando en la narración, que no presenta una estructura lineal. Los dos jóvenes mantienen relaciones sexuales en el colegio, aunque estas atormentan a Julián: «Le es difícil reemplazar sus fantasías eróticas por los vulgares contactos con Marcio, contactos no buscados, apenas deseados por su instinto, rehusados, en fin, cada día y cada día vueltos a aceptar. [...] Marcio es la imagen de su voluntad deshecha, del error, del arrepentimiento» (p. 48). Asimismo, los motivos para escapar del convento son diferentes en ambos casos; Marcio, consciente de su amor, expone los motivos de su partida, a la vez que critica negativamente el discurso religioso:

yo te amo y el amor es imposible aquí, en este clima irrespirable, en este silencio; además, está tu desprecio, todo, es imposible, ¿no ves?, yo no me siento libre y tú, con tu cancioncita del pecado, tampoco eres libre, no eres libre porque no te dejan ser libre, porque crees que tienes que despreciarme, de otro modo tu vida estaría terminada, pero sabes que no sacaremos nada de todo esto, ni tú ni yo, en verdad puedes hacer lo que quieras, pero yo me voy, ni el amor que te tengo puede amarrarme a este lugar, a lo mejor crees que si te vienes conmigo te condenarás para siempre, a lo mejor crees... [...] no finjas, tú también quieres partir, irte, tener una aventura, yo no te la impediré, y juntos, solos, no sentirás la obligación de despreciarme, de mirarme desde lo alto de tu inocencia para decirme lo pecador que soy, que el desearte es condenarme, que el entregarme a ti constituye por sí solo la entrada del infierno, eso ya lo sé pero he decidido condenarme [...] (pp. 62-63)

Es debido a la actitud del cura Teodosio, padre espiritual de ambos chicos y que conoce la atracción de Marcio hacia su amigo, que Julián decide marcharse al sentirse humillado y avergonzado cuando el cura intenta arrancarle a él la confesión de esa relación: «¡Julián!, es hora de abrir tu corazón y contarlo todo. Dime, ¿no te habrá ocurrido lo mismo con alguna mujer? Lo que humildemente Marcio me ha narrado debes contármelo tú. [...]

³⁹⁴ En *El año del calipso* el parecido no se produce entre los dos amantes, sino que el protagonista es muy parecido físicamente a su hermana gemela.

Y la mano de Teodosio resbaló desde el pelo de Julián, donde había permanecido, hasta el cuello, hasta llegar al ángulo formado por éste y el hombro, comprimiéndoselo suavemente» (pp. 72-73).³⁹⁵ Pero antes de este episodio, cuando Marcio le explica sus propósitos, Julián decide, a modo de despedida —con la convicción de que nunca más lo volverá a ver—, mantener una última relación con él:

Julián se sintió caer en ese febril abismo, ese abandono del cual le gustaba ser recogido por Marcio. Dejarle la iniciativa. [...] Las manos de Marcio levantaron la sábana y sintió que una boca deambulaba a lo largo de su sexo, que se le erizaban los pelos de la nuca, que finalmente la boca engullía el extremo, acoplándose a él, húmeda y caliente. Abrió los ojos y lo vio, inclinado vorazmente sobre él. Pensó en un carroñero devorando su presa. Y supo que Marcio había ganado. [...] Un delicioso hormigueo le recorría los miembros partiendo del centro manipulado por Marcio. Julián se dijo: sabe que me gusta, por Dios, ¿qué me pasa? y trató de alcanzar el alivio ahí, dentro de la boca, terminar de una vez. Pero Marcio se deslizó a su lado, permaneció a su lado inmóvil boca abajo. (pp. 65-66)

A pesar de que deberíamos celebrar que es la primera escena de sexo tan explícito entre dos hombres en «La sonrisa vertical», el encuentro entre ambos se desarrolla de forma violenta y acaba con una sodomía,³⁹⁶ la cual provoca sentimientos muy contradictorios en el protagonista, quien se debate entre el placer y el asco.³⁹⁷ Esta

³⁹⁵ Tras esta invasión de su intimidad el adolescente le espeta al cura: «*Assez, Monsieur!* —exclamó Julián poniéndose en pie lleno de ira—, *vous osez trahir le secret de la confession. Je suis bien au-dessus de vos insinuations. Vous ne vous souvenez point qui je suis. J'obéis, je travaille, je ne suis pas un pécheur. Pas moi. J'enverrai aussitôt un message à ma famille*» (p. 73).

³⁹⁶ Para Segarra (2014a: 87), aunque el ano conlleva mucha carga erótica, es uno de los orificios más despreciados y vilipendiados por sus connotaciones escatológicas; asimismo, a pesar de ser compartido por ambos sexos, «la sodomía tiende a relacionarse más con el cuerpo masculino y, por lo tanto, con la homosexualidad». Por otra parte, «según numerosos historiadores de la Edad Media y el Renacimiento, como John Boswell [...] en estas épocas la “sodomía” no se refería específicamente a los usos homoeróticos masculinos sino a toda práctica sexual que no se dirigiese a la fecundación de la mujer y, por lo tanto, a la reproducción humana» (2014a: 88).

³⁹⁷ Aunque un tanto extensa, nos parece muy relevante la escena sexual entre ambos muchachos: «Julián se inclinó hasta el suelo y buscó el pomo en los bolsillos del pantalón. Lo abrió y dejó manar una helada lombris en el extremo del sexo. Con los ojos cerrados, sin querer pensar ni saber, ni comprender, se acercó a Marcio, volvió a colocarse sobre él. Cada vez le parecía que el primer momento era una ocasión perfecta para hacerle daño. Empujó con violencia y sintió que el cuerpo blanco y delgado de Marcio se retorció bajo él. Se retorció pero era incapaz de liberarse. Julián se dedicó a penetrarlo, dolorosamente, descargando todo el peso del cuerpo sobre la conjunción estrecha y resbaladiza. Lentamente percibió que lo lograba, que iba a medio camino y que nada era comparable pensó, a ese deleite. —¡Me gusta! —exclamó—, ¡me gusta! ¡ya lo sabes! ¡me gusta! ¡mierda! eres como una mujer, abre las piernas, abre las piernas —gritó, colocándose en medio y sumergiéndose sin trabas en el cuerpo de Marcio. Ya, pensó, lo he logrado» (pp. 66-67). Como vemos, el protagonista quiere creer que está con una mujer para entender su placer: «Una mujer, sí, una mujer, mientras se deslizaba fuera, casi completamente fuera, contemplando la operación; el estar casi completamente fuera y el volver a entrar, el salir y el entrar. Una mujer, pensó saliendo, una mujer, volviendo a entrar. Me gusta, ¡mierda!, es una puta, y aceleró el vaivén, el flujo que sentía crecer viniera, viniera, viniera. Es una puta, en un hotel del puerto, y yo soy un marinero, con los ojos cerrados para que la escena entevista no fuera perturbada por la realidad, y el flujo que sentía crecer viniera, viniera, viniera. [...] Y abrió los ojos y se vio con los brazos aún tensos sobre la cama. Y vio a Marcio, a Marcio ¡Dios mío! Una ola de bilis se le acumuló

dicotomía se debe a que en la sociedad se concibe el cuerpo de la mujer como *agujereado* y *penetrable* mientras que el del hombre se nos representa como *entero* e *impermeable*. Según Marta Segarra (2014a: 91): «Esta es la razón por la cual la sodomía [...] resulta peligrosa para la estructura misma de esos cuerpos, ya que difumina la distinción entre ellos». En el caso que nos ocupa, Julián reniega de ese placer y por ello imagina —o quiere creer— que está copulando con una mujer. A juicio de Javier Sáez y Sejo Carrascosa (2011: 20): «El sexo anal aparece inicialmente en el imaginario colectivo como lo peor, lo abyecto, lo que no debe pasar. Ese es su significado original, su sentido. En ese estado inicial de enunciación, no aparece el acto de la penetración, no hay culo ni polla, ni ano, ni dildo, lo que se produce ahí es la prohibición, la amenaza, la negatividad, una advertencia fantasmal, peligrosa, sin referente». Esto es debido a que la persona penetrada, según los investigadores (2011: 21), pierde la masculinidad ya que, «como el único cuerpo penetrable en ese imaginario colectivo es el de la mujer, el que un hombre sea penetrado es la mayor agresión posible a su virilidad, queda rebajado a algo femenino, ha perdido su hombría, su estatus superior». Pero si, como hemos observado, Julián no es el cuerpo penetrado, sino que su función es la de «penetrador», y por lo tanto «activo», entonces, ¿por qué ese «miedo» y esa repulsa? Consideramos que el recelo del personaje proviene de sus sentimientos, de su «pulsión» sexual hacia otro hombre,³⁹⁸ restringida por el tabú propio de una sociedad tan hermética y religiosa como la que muestra Wacquez en su obra.³⁹⁹ Por su parte, Fernando A. Blanco (2005: 136) sostiene que:

Wacquez vuelve a esta obsesión que liga deseo homosexual y religión con el delirio de Julián, Marcio y Reina en *Ella o el sueño de nadie* (1983), en el que «el amor, la memoria del amor solo es sabida por Nuestro Señor» (65); la reitera en la locura amorosa de Bruno en *Paréntesis* (1975) continuada después por el Juan de Warni de *Frente a un hombre armado* (1981) o la afiebrada autobiografía de Santiago de Warni en su postrera *Epifanía de una sombra* (2000). Estos ejemplos son facetas de la ventriloquia con la que estos dos autores [Wacquez y D'Halmar] se han enfrentado

en la boca, rebalsándose, cayendo sobre la espalda blanca, formando un laguito verde a la altura de la cintura» (p. 67).

³⁹⁸ Para Judith Butler (2011: 111): «El tabú crea la heterosexualidad exogámica que Lévi-Strauss considera la consecución artificial de una heterosexualidad no incestuosa, obtenida mediante la prohibición de una sexualidad más natural y menos oprimida (apreciación con la que Freud coincide en *Tres ensayos sobre teoría sexual*). Con todo, la relación de reciprocidad entre hombres es la condición de una relación de no reciprocidad radical entre hombres y mujeres, y otra, por así decirlo, de no relación entre mujeres».

³⁹⁹ Según Segarra (2014a: 88-89): «la sodomía era considerada un acto políticamente subversivo, un agujero en la compacidad de la comunidad social. Se establece así un paralelismo entre el cuerpo físico, cuyos límites estancos cuestiona la sodomía, y el cuerpo social, representado mediante sinécdoque por el cuerpo masculino. En palabras de Roger Dadoun, la sodomía “es un caballo de Troya contra toda forma de poder”, incluyendo las instituciones religiosas, por supuesto. Por ello, la Iglesia siempre se mostró y se sigue mostrando intransigente, con distintos grados de rigor, contra todas las formas de deseo no reproductivo. La sodomía se hallaba cercana a la blasfemia e incluso fue atribuida al demonio, o a las fuerzas del mal».

al pánico homosexual y la salida posible a través de la redención o la condena religiosas.

Otro elemento importante en la narración, y al que ya hemos hecho referencia, es el parecido físico entre ambos muchachos, aunque no solo entre ellos sino que esa belleza se prolonga en los cuerpos de los hermanos Misha y Reina, acróbatas del circo que acaba acogiendo a los dos chicos tras su fuga del colegio. Misha, se presenta como «un duplicado fiel de Marcio —y suyo, por añadidura—, el mismo rostro, el pelo azabache, la mirada azul» (p. 93); en lo que respecta a Reina, «decir que era la réplica acabada y ambigua de su hermano es hablar de un rasgo de carácter demasiado profundo para ser advertido a primera vista» (p. 96). Esta similitud especular de los actantes en la novela es considerada por Dendle (2002: 88) como «un *tour de force* del intelecto, un elaborado juego de espejos en el cual un narrador privilegiado explora y comenta las perspectivas cambiantes de sus personajes», más si consideramos que para Julián, Reina fue, durante los diez años que convivieron en el circo, su «gran aventura, los reinos conquistados, la princesa rescatada del fuego o del mar» (p. 24) y que, posteriormente reconoce —aunque ya es demasiado tarde— su atracción hacia Marcio. Todos estos elementos propician una trama compleja que no celebra una alteridad sexual, pues los personajes se muestran atormentados e infelices, insatisfechos y fracasados, hasta el punto de que cuando finalmente Julián acude a Marcio —quien, parecía, siempre había estado enamorado de él—, este se queda con Reina. Por otra parte, la similitud física entre todos ellos remite directamente al mito de Narciso, empleado por Sigmund Freud y otros teóricos del psicoanálisis como categoría patológica para referirse a los «enamorados de sí mismos», como señala Mira (2002: 546).⁴⁰⁰

A nuestro juicio, Mauricio Wacquez se apropia los elementos del psicoanálisis para patologizar a sus personajes. En primer lugar, la figura de la madre —en este caso de Julián—; aunque aparece solo una breve referencia a ella es muy significativa: «¡Adiós, madre, adiós! [...] trece años han bastado para dividir nuestras sangres y no estoy seguro de que el futuro me depare una unión tan perfecta como fue la nuestra» (pp. 48-49). En

⁴⁰⁰ Para Mira (2002: 546): «La primera formulación de esta teoría aparece en los escritos del médico vienés en 1910: «Los homosexuales se toman a sí mismos como objeto sexual; parten del narcisismo y buscan a los jóvenes, a quienes aman como su madre les amó a ellos». Poco después, en su análisis del famoso caso Schreber, habla del narcisismo como un estado de la evolución de la sexualidad en el que los homosexuales se quedan atascados. Los *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1920) y la *Introducción al narcisismo* (1914) desarrollan estas ideas en detalle. La asociación que se establece tradicionalmente entre narcisismo y homosexualidad en diversas delimitaciones tiene a menudo un componente heterosexista y ha contribuido a patologizar a los hombres homosexuales. El primer movimiento consiste en hacer del narcisismo un tipo de identidad que se opone a la normalidad, marcada con el estigma de lo patológico, lo que debe ser curado. A continuación se establece una relación entre la fascinación por el propio cuerpo y la fascinación por el cuerpo de individuos del mismo sexo: una extraña ecuación que en realidad abstrae cualquier rasgo de la identidad sexual o incluso del físico excepto el sexo».

segundo lugar, no deja de resultar curioso que la mitad de la novela se desarrolle en un circo, espacio en el que antiguamente podían exhibirse personas con alguna anomalía física, como el «hombre elefante» o «la mujer barbuda». El único personaje secundario que aparece en *Ella o el sueño de nadie* es el padre de Reina y Misha, el Gran Mihail, descrito como un «gigante», «mezcla de muchas razas centroeuropeas, de bigotes tártaros y cráneo calvo» (p. 92). Pero también cabe destacar la perversión de Marcio —que lo convierte en un personaje «anómalo»—, quien propicia, desde su posición de tramoyista, el accidente que cuesta la vida a Misha mientras realizaba un número acrobático (p. 109). Por último, el autor juega con esa fascinación de los personajes por su propio físico que propicia el amor y la atracción entre ellos aunque, en este caso, la atracción se resuelve de modo triangular: Marcio desea a Julián en el colegio/ Julián mantiene relaciones diez años con Reina mientras Marcio espera pacientemente/ Julián se da cuenta de sus sentimientos/ Marcio se acaba quedando con Reina: «Pero usted sabrá que Julián, además de un acto onanista, además de contemplar el deseo de Marcio, que él comprendía porque era el mismo Julián deseándose, estaba poseyendo a la muchacha amada» (p. 106). Como vemos, las identidades sexuales de los personajes son cambiantes y fluidas, desconcertantes, y los actantes se encuentran entre la disyuntiva de una relación homosexual y otra heterosexual.

Otra interpretación de cómo puede funcionar el narcisismo en el texto es analizando la trama a partir de la síntesis de la estructura del mito que realiza Ezio Pellizer (2010: 16), quien propone tres caracteres recurrentes: «a) la prueba (*épreuve*) no superada: un cazador fracasado en el paso a la vida adulta y a la experiencia amorosa, en un contexto, pues, de iniciación, donde el fracaso puede significar un error o una culpa; b) la consabida y canónica función *etiológica* de la historia (*aition*), que conlleva [...] resultados de metamorfosis y de *eponimia* [...]; y c) los peligros de la vanidad, la *ilusión icónica*, la experiencia y el engaño del espejo, la confusión entre lo virtual y la realidad». De este modo, Julián sería el personaje que se culpa por esas cópulas iniciáticas con Marcio y que posteriormente se sumerge en un enorme vacío porque no logra una relación satisfactoria con Reina —«la obstinación de Julián por simular una felicidad junto a Reina había sido perfecta» (p. 107)—.⁴⁰¹ Este hecho propicia una metamorfosis en el protagonista quien, confuso, pretende recuperar su relación con Marcio,⁴⁰² aunque la realidad, en este caso, es

⁴⁰¹ «—Lo deseas, deseas a Marcio. —Reina —susurró Julián—, te deseo a ti, nada más. Yo nunca te he reprochado el que tú, en un momento, harta de mí, saciada, no me desees. Es tu manera de amar. Hay instantes en que te causo horror. En cambio, yo, al no satisfacerme, te deseo siempre» (p. 81).

⁴⁰² «Pese a los años transcurridos, el cuerpo de Marcio conservaba la delicadeza de la infancia. Era el mismo Marcio del convento. Julián se alarmó ante esta incorruptibilidad. No tuvo más remedio que admirar la belleza dormida, las ondas del cabello negro cercándole el rostro traslúcido, los hombros, el oscuro musgo de la axila. Sintió una incontenible excitación, sin odiarse ya, entregado a ella con el mismo candor con que la

que su antiguo compañero del colegio ya no le ama, sino que el amor se ha transformado en odio. Ambas evoluciones son analizadas por Claudia Molina Jara (2016: 115):

esta atracción devuelve a la metáfora invertida del cazador y la presa, ya que Julián disfruta sodomizando a Marcio quien está profundamente enamorado de él, de este modo Marcio es una presa, pero que con el paso del tiempo, deja la posición de víctima, tomando el poder en la relación, para finalmente deshacerse de su antiguo victimario. Nuevamente el texto remite a la inversión de la dicotomía cazador/presa, seductor/seducido, donde aquel que en un principio ostenta el poder a medida que va siendo seducido por su presa va perdiendo el control, lo que lo sumerge en una profunda desazón.

Esta metáfora cazador/presa, seductor/seducido y este juego de poderes que finaliza con la transformación de Julián,⁴⁰³ podría leerse —y celebrarse— como una «salida del armario» del protagonista si no fuera por el narrador. El punto de vista de la novela es la omnisciencia narrativa y recoge mayoritariamente los pensamientos de Julián; a pesar de este punto de vista, en algunas ocasiones se inmiscuye en el relato una voz que dialoga con otra persona: «La historia que voy a contarle sucedió en el corazón de un hombre hace mucho tiempo. Es banal e imaginaria y tiene contactos intermitentes con la fe. Le ruego por lo tanto no adelantar juicios de sabor científico sino entregarse a los pormenores de una lección moral. Usted, como yo, [aquí aparece una nota al pie] somos víctimas de la fantasía, ambos entonces seremos incapaces de juzgar a un hombre demasiado joven para conocer el bien» (p. 15). A este hecho se suman las notas al pie que un supuesto oyente introduce en el texto, como si actuara de escribiente: «Aquí mi desconocido interlocutor hizo un gesto de impaciencia, miró a la lejanía de la playa y se calló. Me confundía el lirismo de su lenguaje. Sentía sed. Para distraerlo de su emoción, ordené que nos trajeran bebidas. Estaba anocheciendo. (N. del A.)» (p. 60).⁴⁰⁴ Posteriormente, en la coda final se revela

enfrentó por primera vez. Se desabrochó e inclinándose sobre Marcio le cogió la cabeza, le penetró la boca, viendo cómo éste abría los ojos y volvía a cerrarlos para concentrarse impunemente en aquel sorprendente final» (p. 83).

⁴⁰³ Para Blanco (2005: 141): «La dura evidencia de la pasión homoerótica y sus consecuencias no apunta en Wacquez ni a una política del cuerpo o el deseo homosexuales ni a su “especial” condición. Más bien, nos encontramos con un autor que sopesa el cuerpo de la cultura con el cuerpo de la letra para acabar sentenciando que toda relación de ese tipo es, finalmente, “una novela sobre las peculiaridades e incidencias del poder” (Belmonte-Serrano/García-Cardona 2001: 142). Wacquez penetra los intersticios del poder para averiguar “cómo nos usa y cómo nos gasta” y las relaciones pasionales entre sus personajes son usadas como “un medio con el cual se ilumina, se hace explícito, el cuadro general de lo que se considera es el poder” (Belmonte-Serrano/García-Cardona 2001: 142)».

⁴⁰⁴ Donald L. Shaw (1999: 250) cataloga las técnicas más destacadas de los autores hispanoamericanos del boom y el postboom: «i) La tendencia a abandonar la estructura lineal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional (y que reflejaba un mundo concebido como más o menos ordenado y comprensible), reemplazándola con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, o bien con estructuras experimentales que reflejaban la multiplicidad de lo real. ii) La tendencia a subvertir el concepto de tiempo cronológico lineal. iii) La tendencia a abandonar los escenarios realistas de la novela tradicional,

sutilmente quién es el relator a partir de un cambio verbal.⁴⁰⁵ Es decir, al final de la novela conocemos que el narrador último de la historia es Marcio y no Julián. Esta circunstancia resulta muy interesante y nos propone, a nuestro juicio, dos posibles interpretaciones, ambas relacionadas con la cita inicial de la novela que hace referencia al cuento «La forma de la espada» de Jorge Luis Borges: «...yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme».⁴⁰⁶ Para la primera, cabe destacar el análisis que Herbert J. Brant realiza del cuento, en el que indica cómo el retrato paulatino que se hace del personaje insinúa una sexualidad no normativa:

These gender-charged words used to describe Moon as skinny and soft, weak and spineless («invertibrate») all indicate that Moon is not at all the brave and masculine warrior who courageously battles for the honor, either personal or national, that every «real» man is traditionally obliged to defend. Rather, the description of Moon specifically paints him as un-manly, effeminate and vulnerable. The image of Moon described here typifies the «misplaced femininity» with its resultant duplicity that heteropatriarchal societies attribute to any man who does not display typically «macho» qualities. [...] This image of Moon, lying on his back in a traditionally passive, feminine posture, connects the characterization of Moon as both uncourageous as well as feminine, creating a link in the reader's mind between his unwillingness to fight and his weak, passive, unmanliness. Cowards are made «effeminate» and effeminate men are made cowardly because cultural norms have defined bravery as a masculine and heterosexual trait, while cowardice is fixed as feminine and homosexual. (Brant, 1996: 29)

Pese a que la representación de Moon se realiza en «homophobic terms taps into the commonly held belief that homosexuals are condemned to commit ignoble actions» (Brant, 1996: 32), si el narrador de la historia hubiera sido Julián podríamos interpretar la novela como una «salida del armario»; o como un acto de reafirmación muy potente a partir de la reapropiación de las características negativas del personaje «homosexual» que se evoca en el cuento de Borges: «... yo soy *Julián* “Moon”. Ahora despréciame». Incluso podríamos

reemplazándolos con espacios imaginarios. iv) La tendencia a reemplazar al narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos. v) Un mayor empleo de elementos simbólicos».

⁴⁰⁵ «Después de la desaparición de Julián, las cosas sucedieron mucho mejor de lo que Marcio temió e imaginó. Se convirtió en el rey del circo. Tuvo hijos de Reina. Olvidó un pasado destinado al olvido. Es decir, olvidó felizmente el amor, la pasión por una forma eminente de muerte, *tuve que contentarme* con lo único que Reina podía darme: hijos de rostros definidos, sin ansias de morir, sin inútiles aspiraciones a ofuscar la identidad del retrato. Ahora le ruego me disculpe la superchería. Pero era la única forma de contarlo. Estoy cansado. Tomemos café». (p. 113; la cursiva es nuestra)

⁴⁰⁶ «La forma de la espada» es un breve relato incluido en *Ficciones* (1944). En él, un personaje, marcado con una cicatriz en la cara con forma de luna, narra a Borges las circunstancias de la herida: fue en 1922, durante las contiendas por la independencia irlandesa, cuando un joven John Vincent Moon se incorpora para luchar con ellos. Pronto el narrador se percata de la cobardía de Moon y al cabo de pocos días lo descubre hablando por teléfono y traicionándole a él al enemigo, por lo que le persigue por toda la casa y con su espada le rubrica en la cara una luna. Finalmente el narrador desvela: «—¿Usted no me cree? —baluceó—. ¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia? Le he narrado la historia de este modo para que usted la oyera hasta el fin. Yo he denunciado al hombre que me amparó: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme» (Borges, 1991: 140).

leer esa declaración en clave queer, puesto que el término en inglés «designa la idea de rareza y extrañamiento pero, igualmente, a nivel coloquial, puede convertirse en un insulto sexual dirigido tanto contra hombres como contra mujeres» (Mérida Jiménez, 2002: 19). En esta posible interpretación, el hecho de que el relator acabe siendo Marcio sugiere una negación de la homosexualidad en doble sentido. Por un lado, porque la aprensión de Julián sobre su sexualidad y su sensación de vacío y de fracaso impregnan toda la novela; por otro, porque el que parecía el personaje más seguro de sus sentimientos, más enamorado durante esos diez años, el actante «homosexual», Marcio, acaba desvelando una personalidad totalmente maquiavélica y enfermiza, movida por el odio:

Sabía que el rencor es más duradero que cualquier pasión y que sólo la paciencia lo calma. Esos años, lo sabe, fueron el crisol que pulió y elevó el sentimiento por Julián hasta el desatino. El rostro, el cuerpo, la voluptuosidad recordada de su amigo le llegaron a parecer las únicas medidas aceptables de un mundo que se volvía loco todos los días. [...] Así pasaron los años, con algún que otro acceso de debilidad por su parte, en medio de los cuales la huida o la muerte le parecían salidas razonables. Durante ellos, Marcio terminaba intentando un acercamiento, acercamiento tan condenado al fracaso que si por algún capricho de ese asombroso dios que llamamos azar Julián hubiera optado por acceder, él no habría sabido cómo desandar el *faux pas* realizado. Era debido a su capacidad de odio y de rencor, a la vez alimento de su pasión y muro que contenía cualquier idea de la felicidad futura [...]. (p. 109)

Sin embargo, si no tuviéramos en cuenta la valoración de Brant, el personaje de John Vincent Moon podría ser leído simplemente como un traidor. Que sea Marcio y no Julián quien admita su «traición» en la historia de amor entre ambos —y si tenemos en cuenta que, según el propio autor, «*Ella o el sueño de nadie* es una anécdota centrada en el colegio de los Maristas, donde yo estudié» (Arana Freire, 2011: s/p)— favorece que interpretemos el texto como una novela de aprendizaje (*bildungsroman*), en la que ambos muchachos exploran su erotismo optando por diferentes opciones sexuales. Entonces, el desvelamiento de la identidad del narrador último de la historia —un hombre mayor que recuerda los hechos con emoción— podría leerse como una confesión; incluso como un acto de redención. En ese caso, a pesar de que el texto no construya una «identidad homosexual», podríamos considerar que acaba celebrando el homoerotismo masculino ya que, como recoge Shaw (1999: 251), siguiendo a Jean Franco, «entre los novelistas [hispanoamericanos] sobre todo ha cundido la idea de que lo verdaderamente revolucionario es desquiciar las ideas habituales de los lectores, realizar lo que Elizondo llama “subversiones interiores”, más que atacar de frente las estructuras del poder social y

político». Asimismo, debemos valorar la transgresión que supone que un autor, a la altura de 1983, apueste por la representación de sexualidades heterodoxas y dote de visibilidad prácticas sexuales no normativas atentando, en definitiva, contra el catolicismo imperante.

Algo similar ocurre en *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, de Vicente García Cervera, la segunda obra de «La sonrisa vertical» —esta vez de un escritor español— en la que se otorga la voz a un personaje gay. Un elemento que se nos antoja de sumo interés es el año de su publicación: 1985. Si tenemos en cuenta la mayor «visibilidad», dentro del estado español, del movimiento gay que del movimiento lésbico y que incluso, según recoge Alberto Mira (2007: 425), «en 1978 se produce la primera intervención de activistas homosexuales en televisión a cara descubierta, en el programa *La Clave*, que contó con la participación de Armand de Fluvià y Jordi Petit», no deja de sorprender que su representación sea tan tardía.⁴⁰⁷ Asimismo, hemos de considerar el mayor número de creaciones dentro de la colección que se ocupan de la representación de la homosexualidad masculina frente a las que lo hacen de la femenina, además de la desigual caracterización de una u otra identidad.

Según advertía el autor de *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger* (García Cervera, 1985: s/p), «su novela es el cuarto volumen de una tetralogía inédita que se inicia con la transcripción de unas supuestas cartas de un soldado en el Aaiún a su amante masculino que reside en Valencia. El cuarto volumen, que aparecerá publicado en primer lugar, describe los recuerdos del amante cuando éste tiene ya 60 años». Debemos señalar que ninguno de los tres volúmenes anteriores ha visto la luz y que no es hasta el final de la ficción que comprendamos los motivos que llevan al narrador a buscar a Vicky, acompañado de Chema, en Tánger. La novela se inicia «in media res» con una breve interpelación de la voz narrativa: «Pues sí, señora: a Vicky nunca le gustaron las navajas. Por algo se le puso la piel de gallina al ver que aquella le apuntaba al riñón» (p. 11). Narrada desde un punto de vista autodiegético femenino, las primeras páginas relatan la relación de la protagonista con Vicky y Chema, así como la diferencia entre ambas:

Con Chema nada fue igual. Vicky era morena, de pelo lacio, y ella lo tenía color de bronce. El cuerpo de Chema era macizo, y tan robusto que sus piernas me amorataban al ponerse encima. Cuando la conocí tenía la piel tostada, y todos los

⁴⁰⁷ Eduardo Mendicutti (2007: 85) propone, siguiendo a Gregorio Marañón, que la primera novela en castellano en la que el protagonista es explícitamente homosexual es *El ángel de Sodoma* (1923), de Alfonso Hernández Catá —cabe señalar que Alberto Mira (2002: 75) también señala esta obra como una de las pioneras en retratar un personaje de estas características—. Continúa Mendicutti (*ibid.*): «Luego, en aquella bulliciosa y traviesa década de los 20, autores atrevidos y casquivanos como Álvaro Retana o Antonio de Hoyos y Vinent llenaron sus obras de mocetones apetitosos, afeminados delicadísimos, calaveras equívocos y refinados caballeros alegremente depravados».

músculos de un peón de albañil sobre los que gustaba dejar correr la lluvia. Vicky, por el contrario, fue la seminarista a quien afectan cualquier corriente de aire y todo esfuerzo físico. En eso era igual que yo, y quizá por eso nos llevábamos bien. De Chema podía decirse que era una salvaje, cuya fuerza y brutalidad te estremecían a veces, pero el sexo de Vicky *aventajaba al suyo en más de dos dedos*. (pp. 13-14; la cursiva es nuestra)

Tal vez sea esta descripción, tan alejada de los cánones de belleza femeninos — cuerpo «macizo» y «robusto», «peón de albañil», «seminarista»—, y la comparación del sexo de sus dos amantes, la confirmación de que en realidad no se trata de mujeres —a pesar de que anteriormente se había hecho referencia a los pechos y al clítoris—,⁴⁰⁸ sino que estamos ante una narrativa que apuesta por personajes masculinos que se nombran en femenino. Vicenta, como se hace llamar la protagonista, en una gran analepsis, narra sus vicisitudes antes de conocer a Chema y que se produzca el fatal desenlace. Con «sesenta abriles», el recuerdo de Vicky en la memoria y un círculo de amistades cuya «juventud de boutique y cosméticos se marchitaba en las carnes fofas» y, como «el plátano que [le] daban a comer no pasaba de higo» (p. 24), decide acudir a una casa de masajes.⁴⁰⁹ Allí conoce a Paqui, una «ninfa» que «tal vez tuviese más de diecisiete años» (p. 35). Cuando finalizan el baño y las friegas, la actante principal descubre un pequeño lunar en la cara de esta y la anima a visitarla en su consulta, ya que es dermatóloga. Acostumbrada a ver «glandes deformes, bálanos con llagas, prepucios con herpes y escrotos mordidos por la sífilis» (p. 66), un día decide fotografiarlos. Con esos retratos, más los que le envía Vicky desde Tánger —quien

⁴⁰⁸ Ni Ferran Pereda (2004) ni Félix Rodríguez González (2011: 246) contemplan esta palabra como un vocablo argótico, sino que la valoran en su acepción de órgano sexual femenino.

⁴⁰⁹ Según Iván Zaro (2016: 44) el funcionamiento de los la prostitución masculina en pisos se anuncia a través de internet o en la sección de contactos de la prensa; el cliente, tras contactar con el gerente, acude a una cita. «En dicha cita, los trabajadores sexuales se presentan al cliente en lo que se conoce como “pasarela”, donde ofrecen sus servicios. Tras conocerlos y escuchar todas las ofertas, el cliente selecciona a uno o varios de ellos para realizar el servicio sexual, que denominan “pase”. Juntos se dirigen a una habitación acondicionada para la ocasión. El pago se efectúa al gerente o al encargado del piso después de realizar el servicio. Al finalizar la jornada los chicos reciben el porcentaje pactado, que suele representar la mitad de lo pagado por el cliente». Los hombres que se inician en la prostitución encuentran en este espacio un entorno más seguro en el que poder ganarse la vida que la calle, además de que evitan estar expuestos a las inclemencias climáticas, la delincuencia callejera o la persecución policial. Prosigue el investigador (2016: 44-45): «Sin embargo, las estancias, que suelen denominarse “plaza”, tienen un límite temporal que suele acotarse a veintiún días. Dicho límite se ha adaptado directamente de la prostitución femenina, donde se aprovechan los días de la menstruación como días de descanso y de traslado a un nuevo destino». Por su parte, Óscar Guasch y Jordi Caïs Fontanella (2016: 21) proponen una clasificación de la evolución y el desarrollo en España del trabajo sexual entre varones: el modelo *outdoor* (1950-1975), el modelo *indoor* (1975-2000) y el modelo *online* (2000-2015). Las principales características del modelo *indoor* —que es el que se produce en nuestra novela— son: «primero, tanto la oferta como la demanda abandona las calles y se concentra en espacios privados; segundo, aumenta la profesionalización de los trabajadores sexuales masculinos; tercero, aumenta la movilidad nacional e internacional de la oferta radicada en España; y, cuarto, el trabajo sexual entre varones se convierte en una ocupación de inmigrantes. La quinta y última característica del modelo *indoor* es que el trabajo sexual entre varones deja de ser homosexual y se convierte en gay. Eso significa que las masculinidades gais devienen hegemónicas en el trabajo sexual entre varones».

«se ganaba un duro haciendo fotografías por los cuarteles» (p. 69)— y sus propios autorretratos genitales —«comparé el mío con los que me habían hecho pasar los peores ratos y, aunque fue difícil con algunos de ellos, no tardé en concluir que, si bien había uno o dos como él, ninguno lo superaba» (p. 72)— se construye un pequeño «santuario» a partir de tres paneles diferenciados. Justamente el visionado de los murales produce en Paqui, cuando se decide a pasar por la consulta, el efecto contrario que pretendía conseguir Vicenta —«Lo que va a ocurrirle a esa lagartija si no deja de putear» (p. 145)— quien le pregunta «si ya lo tiene curado», «porque yo he oído decir que eso no se cura» (p. 146), al creer que todas las fotos son de su nuevo protector. La apresurada huida de Paqui y la muerte de Tonín, el hijo de Antonia, al cabo de cuatro días de haberle realizado una fimosis, llevan a la protagonista a un estado de congoja y se recluye un par de semanas «en el santuario», donde lee «las cartas de Vicky durante esos días como si fuesen [su] tabla de salvación» (p. 158). Posteriormente, conoce a Chema, con quien viaja a El Aaiún para buscar a su antigua amante: «Y eso fue lo que mató a mi Vicky, bajo las estrellas de la bahía» (p. 159).

Eduardo Mendicutti (2007: 85) destaca algunos rasgos comunes de la «literatura gay» señalados por Alfredo Martínez Expósito:

- Similitudes argumentales, con coincidencias de episodios y situaciones que, obviamente, responden a experiencias comunes de los homosexuales españoles hasta ahora.
- Metáforas e imágenes repetidas. Por ejemplo, los espejos como vehículo para la búsqueda de la identidad y como metáfora visualizada de la inversión. O la enfermedad como reflejo del estigma y la marginación.
- Predominio de la primera persona como fórmula idónea para el testimonio, la confesión y la introspección.
- Lenguaje propio. Modalidades verbales y sintácticas propias del habla de los homosexuales a través del tiempo, y presencia de un argot homosexual.
- Aparición y reafirmación del tono humorístico, en paralelo y en contraste con el registro severo marcado por el tradicional imperativo dramático, y trágico, en muchas de las obras de la literatura homosexual pero, para entendernos, «pre-gay».
- Insistencia en el testimonio de los escenarios, los comportamientos, los gustos, las valoraciones y los iconos que han ido construyendo la cultura homosexual.
- Idealización de la condición y la experiencia homosexual como forma de defensa y orgullo, a través muchas veces de referencias «redentoras» y «ennobecedoras» a la cultura clásica.

Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger guarda semejanzas formales —por el uso del lenguaje— y temáticas con *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti: el miedo a la pérdida de la juventud, el desasosiego por no encontrar pareja debido a la edad, el sexo de pago, el

obsesivo «estilismo» que lleva a un excesivo cuidado de la imagen y la ropa, el narcisismo... Asimismo, de forma paralela a la obra del gaditano, en la novela que nos ocupa el autor adopta un tono humorístico, a pesar del dramatismo de algunas escenas:

Al principio no presté atención. Yo iba tan ocupada en admirar braguetas de color tejano que no lo advertí. Además, y eso lo sabéis, acostumbradas a que ningún chico nos sorprenda con la mirada en sus partes, mal podía saber si nos miraba alguno.

Caminábamos por la calle Quevedo, recién desembarcadas en el parking de ese hospital, cuando un claxon sonó a nuestras espaldas. Yo la agarré del brazo, empujándola a la acera, y me volví. El coche era un taxi, y el conductor sacaba el brazo por la ventanilla, riéndose con toda la boca.

Pero no fue eso lo que más me extrañó, pues algunos reían desde la acera, vueltos a nosotras, con parecidas bocazas a la del conductor. (p. 26)

La hilaridad de los viandantes se debe a que Josi, amiga íntima de la protagonista, lleva totalmente descolocada la raya de su bisoné. Cabe destacar que, en esta ficción el humor se articula a partir de la descripción de los personajes y del léxico empleado por el narrador; las escenas, sin resultar del todo divertidas, se dotan de comicidad por lo absurdo de la situación. Otro de los rasgos que destaca Eduardo Mendicutti son las «modalidades verbales y sintácticas propias del habla de los homosexuales a través del tiempo, y presencia de un argot homosexual». En un artículo anterior (Díaz Fernández y Mérida Jiménez, 2016) nos ocupamos de la incorporación de voces argóticas en las novelas de la colección erótica en que se representaban personajes pertenecientes a las minorías sexuales; a pesar de que esta ficción de Vicente García Cervera está narrada con mucho humor y, según indica Pedro López Martínez (2006: 196-197), «abundan las palabras aisladas y las construcciones relativas a la genitalidad y a la práctica homosexual masculina», los actantes no emplean argot ya que, a nuestro entender,

en la década de los 80 destaca en «La sonrisa vertical» la inclusión de ficciones que albergan sexualidades minoritarias, aunque tan solo las de carácter homoerótico se delinean desde un punto de vista autodiegético. Esta escritura autobiográfica, o autoficticia, a pesar de dar voz a un nuevo tipo de personaje homosexual (prohibido y proscrito años antes por la censura), no permite explorar su variado idiolecto porque su objetivo prioritario consiste en dirigirse a un amplio público (interesado en la trama erótica) más que a un público «entendido». Este hecho favorece que el autor no emplee ni voces elípticas ni encriptadas, haciendo uso tan solo de la feminización del lenguaje y de la «apropiación» —con la consiguiente deformación y ridiculización de los rígidos roles sexuales pero al mismo tiempo fortaleciendo

una tipología muy concreta de identidad homosexual— con el objetivo de aportar verosimilitud a los actantes. (Díaz Fernández y Mérida Jiménez, 2016: 9)⁴¹⁰

También López Martínez (2006: 196) señala el género femenino que emplea el protagonista para referirse a sí mismo o «para aludir a quienes comparten su modelo de mundo, lo que ocasiona una distorsión referencial muy rentable, toda vez que, confundiendo al principio, sin embargo define el ser ambiguo del personaje desde la preciosa identidad de su lengua». Concluye el investigador (*ibíd.*) que «la creación ya no se limita a unas voces asimiladas del entorno, sino que en los mismos personajes se advierte un esfuerzo de ruptura que afecta a las estructuras más elementales de la gramática».⁴¹¹

Pero, cabe preguntarse: ¿qué tipo de homosexualidad maneja el autor?, ¿cuáles son sus referentes? Resulta muy interesante que en la solapa de la novela, cuando se propone la carrera literaria de Vicente García Cervera, se explicita un dato tan personal como que se casó en 1968 y «tiene dos hijos».⁴¹² Anteriormente, en la misma solapa se comenta que la ficción «es fruto de un descubrimiento repentino, revelador, que condujo a Vicente García Cervera a lanzarse a una experiencia personal que muy pocos hombres de su medio social y de su edad se habrían decidido a llevar a cabo: la experiencia de la homosexualidad vivida en toda su crudeza, en toda su subversiva transgresión». Ciertamente, no queda muy claro si ese «descubrimiento repentino» fue su propia sexualidad o si se trata de un trabajo «de campo» o de investigación que pretende retratar la homosexualidad de la época. Esta cuestión, aunque pueda parecer baladí, contrasta con algunas teorías y argumentos en torno a la literatura lésbica: ¿ha de ser la escritora una «mujer» «lesbiana» para que su texto se considere lésbico? Eduardo Mendicutti (2007: 82) propone que la «literatura homosexual» es aquella que refleja las costumbres y emociones de los homosexuales a partir de una mirada homosexual y que «compendia las obras escritas por autores homosexuales, o por autores heterosexuales que abordan la temática homosexual o reflejan, o tratan de reflejar,

⁴¹⁰ Ciertamente, el autor demuestra un gran ingenio al nombrar de diversas maneras los genitales masculinos o la práctica homosexual, y su resultado puede desconcertar al lector, pero no se trata de argot gay. Sobre esta cuestión nos parece muy interesante la opinión de Jorge Rueda (2008), un «investigador independiente» que escribe en un Blog, sobre la novela: «Narración difícil si no se está familiarizado con el caló hispano y dentro de él la jerga y los ritos gays».

⁴¹¹ Salvando todas las distancias, podríamos comparar este «esfuerzo de ruptura» de las estructuras más elementales de la gramática con la que se produce en algunos textos escritos por mujeres y que han estudiado ampliamente Monique Wittig, Hélène Cixous o Luce Irigaray. Aunque ellas hablan de *écriture féminine* o *parler femme*, y se refieren al lenguaje escrito —y en este caso sería «lenguaje oral»—, nos parece muy sugestivo ese juego paralelo, cada uno a su manera, de romper con las normas lingüísticas establecidas.

⁴¹² Este dato no se aporta en ninguna otra biografía de los autores, en las que tan solo se señala su lugar de nacimiento y de residencia, sobre todo cuando se trata de personas hispanoamericanas que se han trasladado a vivir a España. ¿Sabemos por las solapas de las novelas cuántas veces se ha casado Mario Vargas Llosa o el número de hijos de Almudena Grandes? No.

la condición homosexual y sus manifestaciones como cultura específica». Por su parte, Alberto Mira (2002: 471) escribía en 1999:

La literatura gay requiere una voz homosexual, un punto de vista homosexual en la narración. Al mismo tiempo, y esto es una de las características que con mayor nitidez separan los textos homosexuales anteriores a Stonewall de los textos gays, se presupone la existencia de una cultura gay articulada y con un significado político; la identidad gay se ve como un hecho consumado y, al mismo tiempo, como un proyecto compartido. Ese es su valor. En las novelas, las obras teatrales y los poemas gays se establece una relación especial entre enunciación narrativa y lector en la que se da por sentado que ambos son gays, ambos están incluidos en el mismo grupo. Pero, además, se entiende que enunciación y lector están dispuestos a aparecer como gays en el mundo. El uso de códigos propios de la literatura desde el armario, en la que el autor homosexual intentaba establecer una suerte de comunicación secreta con ciertos lectores, oculta de la mirada heterosexista, es reemplazado por un sistema referencial en el que se exhiben las marcas de identidad. No consiste en defender explícitamente la homosexualidad frente al mundo, sino a partir de la misma como un estilo de vida. En este sentido, no se puede decir que los textos gays *hablan* de homosexualidad: esto parece implicar una actitud *voyeurista* que establece una distancia entre homosexualidad y mirada.⁴¹³

¿A qué «marcas de identidad» o «estilo de vida» se refiere Alberto Mira? Cabe señalar que en el seno de las diversas asociaciones que luchaban por los derechos de gays y lesbianas se produjeron posicionamientos ideológicos disímiles sobre el tipo de imagen pública que se debía proyectar a la sociedad y a los medios de comunicación, ya que uno de los elementos centrales de la ideología de los Frentes de Liberación Homosexual consistía en la crítica a la existencia de una identidad «homosexual», como recoge Trujillo (2008: 76): «se trata de un derecho a la diferencia que rechazamos. No es más que una mera aceptación formal, sin valor alguno, porque donde hay diferencia hay represión».⁴¹⁴ Jordi Petit y Empar Pineda (2008: 184) señalan que tras la primera celebración del Orgullo en Barcelona —el 28 de junio de 1977— en la que los travestis encabezaron la manifestación, se abrió una brecha ideológica; así, personas como el propio Jordi Petit o Armand de Fluvià

⁴¹³ Contrasta la opinión de Alberto Mira con el posicionamiento que tomaron algunos autores respecto a su homosexualidad. Paul Julian Smith (1998: 39) considera que, «parece probable, pues, que a pesar del largo y doloroso viaje a la homosexualidad documentado en la autobiografía [*Coto vedado* (1985) y *En los reinos de Taijfa* (1986)], Goytisolo no se conciba como un hombre gay que comparte una identidad o experiencia común con otros hombres en el mundo»; o bien: «A pesar de sus frecuentes alusiones a una “sensibilidad gay” internacional, para Moix la identidad homosexual es en efecto problemática. Como Goytisolo antes que él, rehúsa admitir la existencia de una experiencia común basada en el deseo (homosexual) porque admite que ese deseo es una construcción cultural» (Smith, 1998: 41).

⁴¹⁴ Según Gracia Trujillo (2008: 78-79), los Frentes libertarios defienden la existencia universal del deseo (heterosexual y homosexual) y se resisten a sentirse «personas diferentes». A nivel organizativo este hecho se traduce en una mayor incursión de otros sectores en el interior de los colectivos, donde tienen cabida tanto lesbianas, como homosexuales y heterosexuales. No solo se defendía la inclusión de todos los sectores sociales, sino también la colaboración con otros grupos en el marco de la lucha antipatriarcal, antimachista y anticlasicista.

consideraban que resultaba preferible ofrecer una imagen que no fuera la que la gente esperaba, sino romper estereotipos y mostrarse como personas corrientes. Como recoge Carmona Pascual (2012: 443): «Según Armand de Fluvià las conductas de travestis y locas eran un ejemplo del poder heterosexual y no un quebrantamiento del mismo. “Para nosotros queda claro que cada cual tiene derecho al libre uso de su cuerpo y a vestirse y adornarse como le venga en gana. Nuestro objetivo pasa por la liberación homosexual y por ello analizamos críticamente aquellas conductas que perpetúen los conceptos machistas de la sociedad capitalista”».

Por su parte, Óscar Guasch (1995 y 2013) realiza una ordenación de la construcción cultural de la homosexualidad masculina en España y propone tres etapas: la del periodo «pregay», «que coincide con el nacionalcatolicismo franquista» (2013: 11); la del modelo «gay», «iniciado durante la Transición y que alcanzaría su clímax con la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992» (*ibíd.*) y, finalmente, el periodo «hipergay», el cual «coincidiría en el tiempo con la burbuja inmobiliaria española y reproduciría buena parte de las características sociales que la definieron» (*ibíd.*). Según esta clasificación, Vicenta entraría, por cronología, dentro del modelo «gay», de origen anglosajón y que no poseía tradición cultural en España, pues se trataba de un modelo importado:

Las diferencias entre el modelo gay y el periodo anterior resultan notables: en primer lugar, su extensión ofreció a los homosexuales instrumentos con los que pensar la homosexualidad al margen de los estereotipos homofóbicos dominantes; en segundo lugar, favoreció la masculinización de los marcadores de género usados por los homosexuales para su presentación e interacción pública, ya que, en respuesta contra la caricatura de la loca y del marica, «el hombre superviril, el macho, se convirtió en el tipo idóneo en el medio homosexual» (Pollak, 1983, p. 47). En tercer lugar, el desarrollo y la extensión durante el modelo gay de espacios específicos de encuentro y de socialización en un entorno de mercado transformaron el tipo de interacciones entre los homosexuales. (Guasch, 2013: 15)

Guasch (1995: 79) advierte que en la transición de la etapa pregay a la gay, a diferencia del modelo anglosajón —que generó el estereotipo del «macho»—, «en España se pasa previamente por una etapa en la que se define, antes que el derecho a la virilidad del homosexual, su derecho al afeminamiento, a ser loca». Ciertamente, casi todos —a excepción de Antonia— los personajes de *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger* se podrían englobar dentro de la etiqueta «loca»,⁴¹⁵ ya que «en el universo homosexual, loca lo es

⁴¹⁵ Antonia respondería al modelo propuesto por Guasch del «reprimido», ya que no declara abiertamente su homosexualidad ni cuando descubre «los tortilleos de su costilla», Conchita, quien «meaba donde los hombres subiéndose la bragueta como uno más» (p. 81).

cualquier varón homosexual que reproduzca el estereotipo afeminado o femenino que respecto a la homosexualidad ha elaborado o mitificado la perspectiva heterosexual. La loca es la transposición más o menos reciclada al universo homosexual del marica del universo heterosexual» (Guasch, 1995: 60).⁴¹⁶

Pero, además de tratarse de «locas», el círculo de amistades de Vicenta se caracteriza porque son «carrozas» y, como expone Oscar Guasch (1995: 94): «Con la extensión del modelo gay, el homosexual que pasa de los cincuenta años (aproximadamente) se convierte en un personaje con problemas propios en el universo del seno homosexual. Ya no puede competir horizontalmente en el mercado sexual [...]. Carrozas también pueden serlo “aquellos individuos que sin saber envejecer se visten como los jóvenes en una mascarada inútil para resultar más atractivos entre ellos” (García Valdés, 1981: 261)». El retrato que traza García Cervera de los gais de mediana edad, sin estar exento de humor, vislumbra que solo pueden copular con otros carrozas o relacionándose con varones que se prostituyan (Guasch, 1995: 94):

Pero no creáis que esa diferencia la favorecía, puesto que ni una ni otra [Rafaela y Manuela] me lo ponían duro, ni vestidas ni en cueros. Mientras que a Rafaela la habían redondeado las mantecosidades como a una vejiga, a su socia se le habían puesto en el vientre y en el trasero que, aplastado y muelle, le bailaba al caminar sin que sus brazos, rígidos a lo largo del cuerpo como dos contrafuertes, pudiesen hacer nada por evitar el desmoronamiento. Y como su vientre venía a sumar cuantiosos centímetros a los que medía entre cadera y cadera, no había cinturón a su medida que no fuera abrochado en el último ojal.

Mas todos estos rasgos, excusables por ser producto del envejecimiento, aún los veía peor en ellas que en mí. Puesto que, en lugar de expresar el seso intentando adaptarse a su realidad, no hacían más que agravarla con modas juveniles y aires veinteañeros, que, si a mí me hacían sonreír, excuso decirlo lo ridículas que parecerían a las demás. Yo desde luego procuraba no presentarme en su compañía. Y si en alguna ocasión me reprochaba haber sucumbido a la tentación de enfundarme un suéter que no iba con mis años, o unos pantalones que me hubiesen caído de maravilla en la juventud, no tenía más que volverme a ellas para asegurarme de mi discreción. (p. 76)

⁴¹⁶ Resulta muy interesante la definición que aporta Ferran Pereda (2004: 116) del término «loca»: «Nombre con que se designa al gay que enloquece, es decir, que grita, baila, se mueve y hace uso de la pluma y la lengua viperina con exageración y ganas de pasarlo bien. La loca está poco preocupada por el qué dirán, tiene un punto de frivolidad y hace uso de la pluma en demasía. Desde un punto de vista más general, o si se quiere, ontológico, término con el que debería designarse a todo homosexual, por el sentimiento de vida alegre que se tiene una vez quemados los armarios. No es que los gays sean más felices y dados a la juerga que los heteros, simplemente que el final de la opresión individual, el poder vivir tus sentimientos te otorga una felicidad, sobre todo los primeros meses después de salir del armario. Es algo parecido al significado que gay tiene en inglés, alegre».

La representación de la homosexualidad en *Las cartas de Sagnia-el-Hamra. Tánger*, a nuestro entender, no se realiza desde el «orgullo», ni desde la vindicación de una sexualidad otra, sino que la trama, oscura y confusa en algunas escenas —aunque narrada desde el humor— retrata a unos personajes que en la actualidad pueden antojarse un tanto extravagantes y superficiales,⁴¹⁷ en escenarios y situaciones irreales —y no nos estamos refiriendo a la casa de masajes, sino a las argucias que realiza Antonia para hacer una felación a alguno de los clientes de la prostituta heroinómana Laura, o a la excentricidad del «santuario» de Vicenta, entre otras—.⁴¹⁸ Pero también debemos de considerar, siguiendo el modelo propuesto por Guasch, que probablemente se trate de un retrato, hiperbólico y verosímil a un tiempo, de la *carroza loca*, más si tenemos en cuenta que dos años más tarde (1987) apareció publicada *Siete contra Georgia* que, como ya hemos señalado, comparte puntos similares con nuestra novela. Según constataremos a lo largo de la presente investigación, las creaciones posteriores que representan el homoerotismo masculino en la colección «La sonrisa vertical» apuestan por un punto de vista y una mirada totalmente distinta; a veces dubitativa, otras claramente orgullosa de su opción sexual o como una forma diferente de entender el sexo. De un modo u otro, las posteriores creaciones se desvinculan de la representación de un personaje homosexual marcado por el vicio y la autodestrucción.⁴¹⁹

⁴¹⁷ Aunque la trama de *Tiempos mejores* (1987), de Eduardo Mendicutti, difiera totalmente de *Las cartas de Sagnia-el-Hamra. Tánger*, no podemos dejar de señalar el parecido del personaje de Maridiscordia con el de Vicenta: «Al llegar a la cuarentena, todo en su vida parece salirse de madre. Acaba de perder a su último novio, un muchacho proletario que le deja para casarse con una dependienta, y la edad empieza a hacer estragos y exige cada vez más parches para mantener una fachada seductora. A pesar de sus esfuerzos, conseguir amor, o siquiera un simple polvo, ha dejado de ser cosa fácil. El estereotipo que habla del patetismo de la marica madura le ronda la consciencia» (Mira, 2007: 539).

⁴¹⁸ Alfredo Martínez Expósito (1998: 96-97) expone que «siendo la historia de la homosexualidad una historia de seres defectuosos, ora pecadores ora enfermos, no debe extrañar que la primera representación que de ellos se hace en España utilice precisamente estos materiales. Sin embargo, y he aquí la sorpresa, la metáfora de la enfermedad no aparece como reproducción del discurso popular más desinformado, sino como elaboración sobre esa idea. Los homosexuales no aparecen como enfermos de homosexualidad, sino como enfermos de otras enfermedades, y en ese genérico *Otras enfermedades* está lo realmente llamativo. Unas veces se nos dice de pasada que el personaje es enfermizo; otras veces el personaje se pone realmente enfermo: un catarro; otras, acaba de salir de una enfermedad; otras, termina la historia con una grave enfermedad; a veces se dispara su libido en un hospital (*El diputado*); no pocas veces, sufre accidentes (*La ley del deseo*), tiene heridas, recibe palizas (*Las cosas del querer*). Es casi imposible encontrar una historia donde el personaje homosexual no tenga alguna relación con la enfermedad, aunque raramente se llega al surrealismo medicinal del narrador de *Tánger (Las cartas de Sagnia-el-Hamra)*, de Vicente García Cervera, o al esperpento de los cuerpos monstruosos de Robertino Bergamasco y Mark Reynolds en *Amam, Alfredo!*, de Terenci Moix».

⁴¹⁹ La única excepción sería, como veremos, «Rapsodia metropolitana» (2007), de Daniel O'Hara, en *Cuentos eróticos de San Valentín*.

CAPÍTULO 5. MIRADAS

Las ficciones contempladas en este capítulo, todas ellas escritas por hombres, se pueden clasificar en relación con el punto de vista del narrador o a partir de algún elemento común en la temática de la narración. Así, nos centraremos en las diversas perspectivas de los autores varones —con las excepciones justificadas, oportunamente, de Almudena Grandes y Mayra Montero— para representar la relación —sexual— entre dos mujeres. Cabe considerar que la presencia de relaciones homoeróticas femeninas, no otorgaría al texto la calidad de «lesbiano», si aceptamos las sugerencias de Inmaculada Pertusa y Nancy Vosburg (2009: 15).⁴²⁰ La dificultad que entraña delimitar qué se puede entender por «texto lésbico» —«podríamos considerar que una novela lesbiana es una novela con personajes e historias lesbianas escrita por una autora lesbiana, en cuyo caso estaríamos aplicando conceptos que no son necesariamente contiguos» (Pertusa, 2005: 25)— se encuentra en la propia demarcación del término «lesbiana» y, según plantea Meri Torras (2000: 126), resulta de muy difícil resolución:

Intentemos, pues, responder a la pregunta del millón: ¿Una mujer que quiere a otra mujer? ¿Una mujer que ama a otra mujer? ¿Una mujer que desea a otra mujer? ¿Es suficiente que esto ocurra a lo largo de su vida solamente con una mujer o tiene que ser más de una para que se la considere lesbiana? ¿Cuántas? ¿Una, dos, tres... por aquello de que a la tercera va la vencida? ¿Es suficiente con que la(s) quiera/ame/desea o es necesario que mantenga con ella(s) una relación sexual-genital para convertirse, revelarse, descubrirse o simplemente poderse considerar una lesbiana? De nuevo, ¿cuántas relaciones sexuales-genitales debe mantener...? ¿Una, dos, tres? Una lesbiana, ¿puede querer/amar/desear y/o mantener relaciones sexuales con un hombre (persona que vive en un cuerpo sexuado en masculino)? Y si lo hace, ¿deja de ser una lesbiana o, al menos, una lesbiana «auténtica»?

⁴²⁰ Las investigadoras analizan un grupo de novelas publicadas entre 1967 y 1975 y apuntan que, a pesar de que no se pueden calificar propiamente como lésbicas, «puesto que la aparición de un personaje lesbiano no otorga al texto la calidad de tal, es importante identificar la representación de personajes que expresan un deseo propio por otra mujer en ellos, al anticipar estos la forma que tendrán de aparecer más tarde en el contexto de la literatura española, a la vez que nos habla del conflicto al que se ven sometidas sus creadoras» (Pertusa y Vosburg, 2009: 15).

5.1. La mirada del *voyeur*: Mario Vargas Llosa y Abilio Estévez / Almudena Grandes

Una figura destacada en la literatura erótica es la del *voyeur*,⁴²¹ configurada desde las perspectivas o puntos de vista más diversos. En «La sonrisa vertical» resulta un motivo recurrente, aunque las obras más destacables tal vez sean, según propone Janett Reinstädler (en prensa): «Crepuscular», en *Diez manzanitas tiene el manzano* (1980), de Ofèlia Dracs; *Anacaona* (1980), de Vicente Muñoz Puelles; «Crucifixión del círculo» (1986), en *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Merced Abad; *Las edades de Lulú* (1980), de Almudena Grandes; *Pubis de vello rojo* (1990), de José Luis Muñoz; *La caza del zorro* (1990) y *La esclava instruida* (1992), de José María Álvarez, y *La amante fea* (1993), de Josep Lluís Seguí.⁴²² En este apartado nos centraremos en dos obras en las cuales la figura del *voyeur* cobra una relevancia especial: *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa, y *El año del calipso* (2012), de Abilio Estévez.

En estas ficciones se puede apreciar un punto de vista que apela a una correspondencia entre esa mirada, muchas veces cargada de curiosidad, y el deseo. Según expone Carolina Sanabria (2008: 164):

A partir de esta problematización entre la mirada y la representación del cuerpo en la cultura se formaliza un tabú donde se inscriben una serie de formas de estigmatización de la mirada, que se han distinguido en categorías como el narcisismo, la representación pornográfica y la visualización del cadáver —que desembocan en dos eventos alusivos a la condición humana los cuales muchas veces suelen obviarse, en buena parte por sus connotaciones de animalidad (la sexualidad) o de precariedad (la muerte)—. Hay un cuarto tipo de visión (y fruición), referido a cuando se ejerce de manera subrepticia sobre actividades íntimas de otros sujetos [...] A partir de aquí se plantea, en primera instancia, que una de las expresiones más condenables de la mirada —considerada incluso patológica— ha sido asumida en la sociedad contemporánea por los medios de masa.

El lector/a, o espectador/a, entra en un nuevo régimen de representación visual en donde la imagen del cuerpo se construye para la mirada del otro. Este fenómeno es mucho más habitual en el género audiovisual que en el literario, en el cual hay escasas prácticas, a

⁴²¹ El *DRAE* admite la palabra «voyeur» aunque la marca en cursiva; en cambio, la persona «que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas» sería «voyeurista».

⁴²² Cabe destacar que Janett Reinstädler, tanto en el artículo referenciado como en *Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)*, analiza las obras de «La sonrisa vertical» creadas en España, no en Hispanoamérica —y hasta el año 1995—, motivo que justifica que no cite algunas de las ficciones que aparecen en la presente tesis doctoral.

juicio de Sanabria (2008: 164), que abordan el tema, como *El mirón* (*Le voyeur*, 1955), de Alain Robbe-Grillet,⁴²³ o *El hombre que mira* (*L'uomo che guarda*, 1985), de Alberto Moravia. En el caso del cine, Rubén Higuera Flores (2013: 41) considera que uno de los rasgos inherentes al espectáculo cinematográfico es la escoptofilia, ya que proporciona al espectador una posición de privilegio para observar los hechos que son mostrados en pantalla, garantizando el mejor punto de vista para la contemplación de tales acontecimientos. La recreación del cuerpo de algún personaje —generalmente femenino— favorece una mirada con un mayor acento erótico, sobre todo cuando se recorre cada una de las partes de su anatomía: «Hay, pues, un espectador que mira (a través del punto de vista de un personaje) y un objeto de deseo que es mirado».

En las obras de Mario Vargas Llosa y Abilio Estévez se incluye esta particular mirada voyerista en la contemplación de mujeres que mantienen relaciones sexuales entre sí. En líneas generales observamos que, según Angie Simonis (2009: 77), en la literatura se ha representado a «la lesbiana» bajo dos estereotipos dicotómicos, aunque ambos han sido rechazados «en su mayor parte por las propias lesbianas, debido a su limitación y a la pobre expresión de la diversidad de las mujeres que entienden la sexualidad y las relaciones de pareja de una forma distinta a la heterosexual». Uno de ellos es el de la lesbiana masculina, el otro:

El de la lesbiana como objeto altamente sexualizado o producto de la pornografía, que practica el sexo con otras mujeres para deleite y voyeurismo del varón heterosexual, frente a su opuesta, la lesbiana como ser asexuado y etéreo, cual ninfa romántica desprovista de materialidad o, como variante de esta, la insatisfecha sexualmente que no ha tenido la oportunidad de disfrutar de los «verdaderos placeres» con un hombre. (Simonis, 2009: 78)⁴²⁴

La primera novela de «La sonrisa vertical» en la que hallamos una relación entre dos mujeres para «deleite y voyeurismo del varón» es la del Premio Nobel quien, con *Elogio de la madrastra*, sorprendió a propios y extraños. Según destaca Reverte Bernal (1992: 567): «Desde su publicación en 1988, *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa ha provocado reacciones contrarias. Algunos lectores y críticos la han aplaudido como una lograda incursión del novelista peruano en el género erótico, mientras que otros han optado por

⁴²³ Según señalaba el propio Luis García Berlanga (Muñoz Puelles, 1995: 16), a él le hubiera gustado «dirigir una colección erótica que no fuera sólo literaria, y que combinara la imagen con el texto. Se podría llamar “El Voyeur”, como la novela de Robbe-Grillet, o “El Mirón”, aunque en castellano la palabra es menos sugerente».

⁴²⁴ Alejandro Melero Salvador (2014: 271-272) revisa algunas de las primeras representaciones de la homosexualidad llevadas a cabo en el cine de la Transición a la democracia y señala los cuatro arquetipos más usuales: la lesbiana vampiresa, la «heterolesbiana» del cine erótico, el homosexual triste y el gay payaso.

ignorarla o la han considerado piedra de escándalo. Una peculiaridad de la narración reside en la inclusión, dentro del texto de la novela,⁴²⁵ de seis imágenes pictóricas que no cumplen una mera función ilustrativa sino que, según Efrén Giraldo (2011: 240): «En vez de subordinar lo visual a un imperativo estrictamente literario, las imágenes problematizan el acto mismo de narrar e instauran una experimentación icónico-verbal singularísima en la novela. Tal hecho afilia esta propuesta con una larga tradición de problemas omnipresentes en la historia del arte y la historia literaria».

A juicio de este investigador, la obra de Vargas Llosa ha manifestado un gran interés por la interpretación de la imagen y por la posibilidad de realizar narraciones con ellas dentro del texto literario: la «écfrasis» (Giraldo, 2011: 241);⁴²⁶ esta experimentación logró su punto culminante de hibridación entre arte visual y literatura con *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), continuación de *Elogio de la madrastra*, aunque se observa esa conjugación de diversos elementos en obras como *El paraíso en la otra esquina* (2002), *Ojos bonitos, cuadros feos* (2007) o en los diferentes textos periodísticos y ensayísticos que versan sobre arte. En la novela que nos ocupa, las ilustraciones aparecen sin ningún tipo de referencia para, a continuación, convertirse en el escenario de las ensoñaciones de don Rigoberto o retratar alguno de los desdoblamientos de los personajes. Las imágenes, a todo color, refuerzan el carácter híbrido de la obra.⁴²⁷ Este despliegue iconográfico remite directamente a un motivo erótico; Jean M. Goulemot (1996: 98), en su análisis de las ficciones libertinas francesas del siglo XVIII, señalaba que «la novela erótica sería, pues, por esencia, una novela de voyeur». En nuestra obra varios son los puntos de vista que indican diversos planos de voyeurismo, llegando incluso a apelar al propio lector, quien ingresa en el texto como un intruso: «Al principio, no me verás ni entenderás pero tienes que tener paciencia y mirar. Con perseverancia y sin prejuicios, con libertad y con deseo, mirar. Con la fantasía desplegada y el sexo predispuesto —de preferencia, en ristre— mirar» (p. 157).

Para Pedro G. Koo (2003: 129), «otra manera en que el acto de la mirada estructura la novela es mediante la participación transgresiva del lector como voyeurista quien, con

⁴²⁵ Resulta revelador el poema de César Moro con que Vargas Llosa abre la obra, *Amour à mort*. Esta inclusión, a juicio de Bolaños (s/a: s/p), se debe a que: «A la muerte de Moro, en 1956, Vargas Llosa descubre que su antiguo profesor había formado parte del núcleo central del movimiento surrealista, entonces investiga su vida, lee sus poemas y sus críticas de arte. Moro le enseña, a través de su obra, a mirar la pintura».

⁴²⁶ Berdeja Acevedo (2014: 120) recoge dos definiciones del término «écfrasis», aunque tal vez la más esclarecedora sea la que propone Antonio Monegal: «se trata de una modalidad discursiva propia de la literatura, que se basa precisamente en la invocación y la evocación de la visualidad, y como tal se convierte en un laboratorio de experimentación idóneo para comparar los diferentes sistemas de representación, y comprobar hasta qué punto es posible el intercambio en ellas».

⁴²⁷ Al final de la novela, bajo el título de «Pinacoteca», aparece el listado completo de los cuadros: *Caudales, rey de Lidia, muestra su mujer al primer ministro Giges* (1648), de Jacob Jordaens; *Diana después de su baño* (1742), de François Boucher; *Venus con el Amor y la Música*, de Tiziano Vecellio; *Cabeza I* (1948), de Francis Bacon; *Camino a Mendieta 10* (1977), de Fernando Szyszlo y *La Anunciación* (c. 1437), de Fra Angelico.

ayuda del narrador omnisciente y de los relatos ecfrásticos, ingresa en la intimidad conyugal de los esposos». Este hecho se produce mediante el personaje de Lucrecia, quien figura en el texto como objeto de fascinación sexual no solo para Fonchito, sino también para el lector. Cabe destacar que la obra se articula en base a tres provocadores y políticamente incorrectos personajes: una pareja recién casada en segundas nupcias y el hijo del marido, con apariencia de querubín. Narrada a partir de dos planos, el real —desde un punto de vista omnisciente— y el imaginario —en primera persona—, el lector es testigo de la transgresión que supone el amor —sexual— de una mujer madura por un niño de once años. Lucrecia, la cuarentona y exuberante protagonista de *Elogio de la madrastra*, se alegra de su buena relación con Fonchito, el angelical hijo de su actual y libidinoso marido Rigoberto. Es más, el niño la adora de tal forma que, a pesar de sus dudas y zozobras, termina cayendo en sus redes y, rindiéndose a sus designios, mantienen relaciones sexuales. De manera aparentemente inocente, el propio Foncho revela a su padre la situación, cumpliendo el vaticinio de las amigas de Lucrecia de que ese hijastro sería el obstáculo mayor en su nuevo matrimonio y que por su culpa jamás llegaría a ser feliz.

En varias ocasiones el narrador omnisciente describe las escenas desde el punto de vista de la persona que observa a la madrastra, circunstancia que obliga al lector a presenciar los sucesos desde esa «otra» mirada y que ha sido definida por María Silvino Persino como «voyeur del voyeur» (*apud* Koo, 2003: 130). Como ejemplo de este punto de vista podemos valorar este fragmento, en el cual Lucrecia, advertida por su mucama Justiniana, es consciente de que está siendo observada por su hijastro mientras toma su habitual baño de espuma.⁴²⁸ Lucrecia, sabedora de que está siendo objeto de la mirada del niño expone su cuerpo claramente para él, «exhibiéndose como no lo había hecho antes para nadie, ni para don Rigoberto» (p. 64). A continuación de esta escena, donde se mezcla el exhibicionismo y el voyerismo, aparece la imagen de *Diana después de su baño* (1742), de François Boucheur, tras la que se produce, en el plano narrativo onírico, la identificación de Lucrecia con Diana y que también está siendo observada por el niño Foncín:

Esa, la de la izquierda, soy yo, Diana Lucrecia. Sí, yo, la diosa del roble y de los bosques, de la fertilidad y de los partos, la diosa de la caza. Los griegos me llaman

⁴²⁸ «Súbitamente se incorporó. Sin cubrirse con la toalla, sin esconderse para que aquellos ojitos invisibles tuvieran sólo una visión incompleta y fugaz de su cuerpo. No, al revés. Se incorporó empinándose, abriéndose, y, antes de salir de la bañera, se desperezó, mostrándose con largueza y obscenidad, mientras se sacaba el gorro de plástico y se sacudía los cabellos. Y, al salir de la bañera, en vez de ponerse de inmediato la bata, permaneció desnuda, el cuerpo brillando con gotitas de agua, tirante, audaz, colérico. Se secó muy despacio, miembro por miembro, pasando y repasando la toalla por su piel una y otra vez, ladeándose, inclinándose, deteniéndose a ratos como distraída por una idea repentina en una postura de indecente abandono o contemplándose minuciosamente en el espejo» (p. 63).

Artemisa. [...] Entre mis adoradores abundan las mujeres y los plebeyos. [...] A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, mi favorita. Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor. [...] El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho, no se le ve. Anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espíándonos. (pp. 69-70)⁴²⁹

Resulta muy interesante el paralelismo que se produce en la novela entre la religión cristiana y la mitología griega. En este fragmento observamos cómo la protagonista se identifica con la diosa Diana —posteriormente hace lo propio con Venus— mientras que Rigoberto se compara con Hermes y Alfonsito con Eros; María Fernández-Babineaux (2010: 108) considera que «estos dioses considerados paganos cobran vida como una suerte de alter ego de los personajes de *Elogio*. La característica más resaltante es su sexualidad exuberante y su capacidad de placer, justamente lo que la cultura niega como constructor cultural de la mujer». En lo que atañe a la religión cristiana, la investigadora sugiere que las tres referencias a triángulos sexuales, con sus respectivas descripciones, evocan la figura de la santísima Trinidad,⁴³⁰ a la vez que sugieren el placer y el goce del cuerpo, conceptos vedados por la moral cristiana, donde el cuerpo representa una fuente de pecado y todo contacto sexual debe ser destinado a la procreación; en este caso, en cambio: «en lugar de tener los atributos de santidad inherentes a la idea de la trinidad cristiana, en la novela se representa una trinidad erótica y una apertura a la libertad sexual de la mujer» (Fernández-Babineaux, 2010: 107).⁴³¹

⁴²⁹ Juan M. Berdeja Acevedo (2014: 121) advierte la complejidad de la écfrasis erótica en *Elogio de la madrastra*. Si en un inicio parece una descripción ficcional (al realizarla un actante de la obra), un análisis más exhaustivo revela varios procedimientos. En primer lugar, el cuadro *Diana después de su baño* es animado, ya que los personajes sienten deseo, cazan, beben, gozan, piensan o espían. Esto aporta una segunda historia dentro de este, «provocando que las narraciones se estructuran a la manera de las cajas chinas: relato marco / cuadro (que ya cuenta una historia per se) / relato ecfástico (erótico)». Continúa el investigador señalando que: «Lucrecia, al describir el lienzo, se hace análoga a un personaje de este y es desde esa analogía que lleva a cabo su écfrasis; asimismo ocurre con el Foncín-voyeur. La lectura voyeurista enlaza el momento del relato marco en que Foncín es descubierto por Justiniana espionando en el baño a su madrastra. El cuadro *Diana después de su baño* funciona como punto de encuentro entre el relato marco y la écfrasis narrativa erótica gracias a la aparente ausencia de Foncín en el cuadro, quien es propuesto por Lucrecia como el que observa».

⁴³⁰ Fernández-Babineaux (2010: 109) enumera los tres triángulos amorosos: «Primero, el triángulo del rey Candaules, su esposa y el esclavo Gigia a quien el rey conmina a mirar el acto sexual entre él y su mujer. Segundo, el triángulo entre Diana, Justiniana y Foncín: “Con sus bucles rubios enredados en la enramada y su pequeño miembro de tez pálida enhiesto como un pendón, sorbiéndonos y devorándonos con su fantasía de infante puro, allí estará” (Vargas, 1988: 70). Tercero, el triángulo entre Venus, Rigoberto como un mercader del África, y Eros. Tres triángulos eróticos que subvierten la idea del número tres de la Santa Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo». Por su parte, Hernán Sánchez (1994: 322), ahondando en la idea de Fernández-Babineaux, advierte que: «Lucrecia posee al padre y al hijo, gravitando sobre ambos como un Espíritu Santo de pura carnalidad. Poco antes don Rigoberto había definido el amor como una trinidad abstracta, ignorante él de la muy concreta trinidad adúltera que encierra en su casa».

⁴³¹ El artículo de Fernández-Babineaux (2010: 106) analiza la imagen de la madre como modelo de «santidad» en el imaginario cultural latinoamericano en contraste con su representación en la novela *Elogio de la madrastra*. La investigadora se centra en la representación que se hace de la madre como mujer que ejerce su sexualidad, e introduce el término «marianismo», que aparece en América Latina, principalmente, y que se entiende como un estereotipo derivado del culto católico a la Virgen María como la «contraparte del machismo». A pesar de

En su ensayo sobre Gustave Flaubert y *Madame Bovary*, Mario Vargas Llosa (1978: 18) confesaba su admiración por Emma porque ambos compartían «nuestro incurable materialismo, nuestra predilección por los placeres del cuerpo sobre los del alma, nuestro respeto por los sentidos y el instinto, nuestra preferencia por esta vida terrenal a cualquier otra. Las ambiciones por las que Emma peca y muere son aquellas que la religión y la moral occidentales han combatido más bárbaramente a lo largo de la historia. Emma quiere gozar».⁴³² De la misma manera, la protagonista de *Elogio de la madrastra* se configura como una mujer que se deleita con el sexo, hecho que hay que tener en cuenta si consideramos la historia de Perú:

Esta libertad representada en la figura de Lucrecia coincide con los cambios de rumbo del feminismo en el Perú en la época en que la obra fue escrita. *Elogio* fue publicada en el año ochenta y ocho poniendo como marco geográfico la ciudad de Lima. Es en esta década cuando el feminismo en el Perú pasa de lo que llaman «de negación al reconocimiento», recuperando la urgencia de explicar el carácter político de la subordinación de las mujeres en el mundo privado. Al politizar lo privado, argumenta Virginia Vargas en su análisis sobre el feminismo en el Perú, se generan lo que ella llama «nuevas categorías de análisis, nuevas visibilidades para nombrar lo hasta entonces sin nombre» como es el caso de la influencia de la retórica e ideología cristiana en la formación de subjetividades en esta parte del mundo eminentemente y tradicionalmente machista. (Fernández-Babineaux, 2010: 106-107)

Según podemos constatar, la sociedad española estaba mucho más avanzada en lo referente a la visibilización de otras sexualidades, motivo por el cual debemos reconocer la valentía de Vargas Llosa por la inclusión de un prototipo de mujer muy alejada de los cánones de su país. Ahora bien, ¿qué elementos maneja el autor para recrear esta escena lésbica?

Ahora, en este mismo instante, Justiniana y yo vamos a actuar para él y Foncín, simplemente permaneciendo allí, detrás, entre el muro de piedra y la arboleda, actuará para nosotras.

En breve, esta eterna inmovilidad se animará y será tiempo, historia. Ladrarán los sabuesos, trinará el bosque, el agua del río discurrirá cantando entre la grava y los

todo, el marianismo no impulsa a la liberación de patrones y conductas tradicionalmente inscritas en el imaginario cultural sobre la mujer, sino que fortalece los cimientos de la cultura machista.

⁴³² Goulemot (1996: 135-136) considera que el erotismo «refinado» o «cerebral» —opuesto a la pornografía o la obscenidad— no se basa en la descripción de los cuerpos emparejados, sino en la metonimia o la sutil equivalencia. Así, pone el ejemplo del coche que lleva a Rodolphe y a Emma Bovary por las estrechas calles de Rouen, «y del que sabemos que alberga sus apasionadas muestras de amor. Lo sabemos, porque nos lo imaginamos, a partir de las sugerencias lógicas del relato y de algunos detalles, como las cortinillas corridas, la orden repetida al cochero de que siga su camino cuando el cansancio y las ganas de beber le llevan a detener su matalón. Lo sabemos por intuición y deducción, pero no se nos da ningún cuadro. El cuerpo de Emma está ausente, así como los fogosos abrazos de Rodolphe. El lector, que adivina a partir de indicios, como haría un detective, no es un *voyeur*» (en cursiva en el original).

juncos y las coposas nubes viajarán hacia el Oriente, impulsadas por el mismo venticillo jugueteón que removerá los rizos alegres de mi favorita. Ella se moverá, se inclinará y su boquita de labios bermejos besará mi pie y chupará cada uno de mis dedos como se chupa la lima y el limón en las calenturientas tardes del estío. Pronto estaremos entreveradas, retozando en la seda sibilante de la manta azul, absortas en la embriaguez de la que brota la vida. A nuestro alrededor, los sabuesos merodearán echándonos el vaho de sus fauces ansiosas y acaso nos lamerán, excitados. El bosque nos oirá suspirar, desmayándonos, y, de repente, gritar heridas de muerte. Un instante después nos escuchará reír y chacotear. Y nos verá irnos adormeciendo en un sueño apacible todavía sin desenredarnos. [...] Nosotras, mezcladas y perfectas, respirando a la par, con expresión colmada de las que saben ser felices. Allí estaremos los tres, quietos, pacientes, esperando al artista del futuro que, azuzado por el deseo, nos aprisione en sueños y, llevándonos a la tela con su pincel, crea que nos inventa. (pp. 75-76)

En primer lugar, no puede dejar de llamarnos la atención la presencia del Otro —el niño/*voyeur*, e implícitamente el lector—. A pesar de que anteriormente ya hemos subrayado la importancia de la mirada, en este caso se torna explícita: Lucrecia y Justiniana se disponen a «actuar para él», para la naturaleza en general e incluso para ese «artista del futuro» que crea inventarlas. No se produce un acto espontáneo, sino que este es producto de una representación, representación que, por otra parte, no se está realizando «realmente», sino que tan solo se da en la imaginación de Lucrecia, ya que conjetura lo que sucederá en un futuro próximo. Tampoco se describe una relación sexual explícita entre ambas mujeres —la única acción referida es ese «chupará cada uno de mis dedos»—, sino que se narra el subsiguiente placer tras el coito.

Así pues, cabría preguntarnos: ¿hay erotismo en esta secuencia? José Carlos González Boixo (2002: 324) considera que «desde el primer momento hay una actitud humorística que permite una lectura en la que el elemento erótico se incorpora a una finalidad distinta. Los tópicos del erotismo están ahí, pero desmitificados». Podemos considerar el carácter bucólico de la escena, no solo, en primera instancia, porque *Diana después de su baño* nos remita a esa Naturaleza vívida que aparece representada en el cuadro, sino porque el autor, a partir de las personificaciones (o prosopopeyas) —como el «trinar» y «oír» del bosque o el «cantar» del agua— y del lirismo de la prosa,⁴³³ con aliteraciones de

⁴³³ Concepción Reverte Bernal (1992: 569) sostiene la tesis de que *Elogio de la madrastra* es un relato modernista, ya que: «Según varios críticos, la prosa modernista se caracteriza por el esmero con que se trabaja, que lleva a hablar de ella como prosa “artística”, con “voluntad de estilo” o “calidad de página”, por poseer cualidades hasta entonces vinculadas al verso. A la preocupación por el desarrollo de la trama de la novela decimonónica se opone una mayor atención a la estructuración y al lenguaje del relato modernista; de ahí el aumento de los géneros breves (crónica, cuento), en detrimento de la novela, que requiere un enorme esfuerzo para mantener el cuidado literario de principio a fin. Cuando Vargas Llosa califica su novela (en el sentido etimológico de la palabra “novela corta”, *novella*) de “divertimento” y se refiere a la “exuberancia” del estilo, podemos pensar en una actitud de deleite formal análoga a la de los creadores de prosa modernista».

«n» y «m», que aportan musicalidad al texto, evoca claramente una escena renacentista que bien pudiera pertenecer a Garcilaso de la Vega.⁴³⁴ Tampoco falta el pastorcillo, en este caso representado por el *voyeur*:

Cuida cabras y toca el pífano. Lo llaman Foncín. Justiniana lo descubrió, en los idus de agosto, cuando yo seguía la huella de un ciervo por el bosque. El pastorcillo me iba siguiendo, embobado, tropezándose, sin apartar los ojos de mí ni un instante. Mi favorita dice que cuando me vio, empinada —un rayo de sol encendiendo mis cabellos y enfureciendo mis pupilas, todos los músculos de mi cuerpo tirantes para disparar la flecha— el chiquillo rompió a llorar. (pp. 70-71)⁴³⁵

Es decir, a partir de un cuadro de Boucher, quien personifica la fase hedonista y desinhibida de la pintura galante, el escritor formula un cuadro renacentista, recreando una escena erótica que va más allá del erotismo tradicional.⁴³⁶ Cabe señalar que, a pesar de que Vargas Llosa ha sido un gran lector de literatura erótica —como demuestra su interés por Georges Bataille o Pierre Klossowski— (Reverte Bernal, 1992: 568), él mismo ha manifestado su rechazo hacia el sexo puro en la escritura, así como a la ausencia total de tema erótico: «En multitud de ocasiones he reaccionado ante una historia de manera parecida: que una novela omita la experiencia sexual me irrita tanto como que reduzca la vida exclusivamente a la experiencia sexual (aunque esto último menos que lo primero, ya he dicho que entre irrealidades prefiero la más material)» (Vargas Llosa, 1978: 25).⁴³⁷

⁴³⁴ Claramente se puede conectar esta escena con cualquiera de Garcilaso de la Vega, más si tenemos en cuenta que: «El sincero sentimiento amoroso de Garcilaso —tema principal de su poesía— late bajo el artificio bucólico. El bucolismo corresponde a un deseo de evasión de la vida cortesana, a un afán de descanso y paz. Una Naturaleza soñada, no directamente observada, atrae a los poetas. [...] Dámaso Alonso [...] comenta: “Esta naturaleza que nos da Garcilaso es, en primer lugar, muy limitada, además es consecuencia (aunque consecuencia admirable) de una tradición literaria”. Limitada es, pero suficiente para el encanto. Tiene su naturaleza toda la atracción del rincón fresco y sombrío deseado durante una siesta calurosa. Suena siempre en sus versos el agua límpida y el rumor de los árboles movidos por la brisa» (Burrell, 1988: 17-18).

⁴³⁵ Reverte Bernal (1992: 572, nota 14) advierte que este párrafo evoca el inicio de las *Soledades* de Góngora. La investigadora también expone que: «En la conferencia de clausura que pronunció el autor en el Seminario “Creación y Pensamiento en la Obra de Mario Vargas Llosa”, dijo que durante la campaña presidencial peruana solía leer a Góngora; ignoro si esta lectura la había comenzado mientras redactaba *Elogio de la madrastra*».

⁴³⁶ Según Berdeja Acevedo (2014: 122-123): «Frente a la inminencia y a la inmediatez que da la écfrasis narrativa (y la prosopopeya), está el instante eterno. Incluso lo gratuito (los sabuesos, que eran meros adornos visuales) se anima. Cuadro y narración ecfrástica se unen en pos de la búsqueda de un efecto erótico que anima el instante y lo eterniza a la vez. La literatura se aprovecha de la pintura para causar un efecto básico: el placer de la contemplación. Es así como se puede observar y dar justa medida al proceso narrativo y ecfrástico que se lleva a cabo en el caso analizado. Instante e historia (narración) no se niegan, sino que cooperan para provocar y convocar la presencia del erotismo: una fuerza que lo impregna e impera todo: cuadro y relato; fantasía diegética y recepción».

⁴³⁷ Mario Vargas Llosa (Cruz, 2015: s/p), a propósito del erotismo en su narrativa, comenta: «En esa época [los años universitarios], igual que los grandes maestros del erotismo del siglo XVIII, yo llegué a creer que el erotismo era la fuerza revolucionaria principal de una cultura, de una época, y que a través del erotismo se podía transformar una sociedad tan profundamente como una revolución política. Era una gran ingenuidad,

La escena lésbica se construye a partir de la omisión de la descripción de ambas mujeres —ya que esta remite directamente al cuadro de Boucher— y de la evocación de referentes clásicos —no necesariamente eróticos— de la literatura. Así pues, a pesar de que en un inicio pudiéramos considerar que Vargas Llosa se vale del tópico de la lesbiana sexualizada para deleite del varón, con inclusión de una tercera persona que ejerce de *voyeur*, la realidad es que el objetivo del escritor, más que reproducir estereotipos sexuales, es apelar a un concepto diferente de literatura erótica, tal vez más encaminada a su propio placer por la escritura o a su propio «elogio».⁴³⁸ Sea como sea, *Elogio de la madrastra*, escapa de las rígidas etiquetas de «literatura erótica» y se aleja de los tradicionales fetiches de la imaginería sexual masculina, mostrándose como una de las revisiones más originales de la colección; para Hernán Sánchez (1994: 315), la novela «se presenta como un diálogo, con instantes de ósmosis, entre los males y los vicios de una carne embellecida y las bellezas sensuales del arte y la literatura».

Resulta muy interesante cómo el autor retoma, nueve años después, esta escena lésbica entre las dos mujeres en *Los cuadernos de don Rigoberto*, aunque en este caso de manera mucho más explícita. Tras meses de separación, Fonchito vuelve a visitar a su madrastra, arrepentido por sus actos. Esta vive con Justiniana y, en una de las visitas del niño, acceden ambas, a modo de juego, a representar para él una escena de un cuadro de Egon Schiele, su pintor favorito: *Dos jovencitas yaciendo entreveradas*. En la escena siguiente, don Rigoberto evoca la excitación que sintió cuando Lucrecia le confesó, estando aún juntos, cómo habían tenido sexo Justiniana y ella: tras una fiesta a la que él no pudo asistir, uno de los invitados intenta violar a la sirvienta; ella se defiende y al oír los gritos también acude Lucrecia. Tras deshacerse del malhechor, ambas beben un par de copas para entrar en calor; la intimidad y el alcohol propician que ambas se besen. Podríamos considerar que en este caso sí que el autor juega con el estereotipo de la lesbiana sexualizada para deleite del varón, ya que

pero siempre he creído que el erotismo de alguna manera expresa profundamente las limitaciones, las libertades, las represiones que vive una sociedad. Sí, el erotismo ha estado muy presente dentro de lo que es una literatura que ha tenido mucha fascinación siempre por lo que es la lucha contra las represiones, los prejuicios, contra esa deformación del ser humano por razones religiosas o ideológicas. Sí, creo que la libertad se expresa también en la cama, que la cama es donde se manifiesta el grado de libertad que existe, igual que el grado de represión, de limitación de los instintos, de los deseos que expresa toda una sociedad».

⁴³⁸ Reverte Bernal (1992: 567, nota 2) recoge la opinión de Beatriz de Moura sobre la novela del peruano: «Recuerdo perfectamente que, en alguna de las entrevistas que le hicieron a Mario en el momento de la publicación de este libro, en junio de 1988, pocas semanas antes de que él viajara al Perú, ya tomada la grave decisión de preparar la campaña electoral a la presidencia de su país, él dijo que *Elogio de la madrastra* no era un texto transgresor como habían podido ser los de Sade, Bataille o Klossowski, porque hoy en día todo estaba dicho y todo el mundo se había hecho ya a las distintas manifestaciones del erotismo y la pornografía, y que por lo tanto no había motivo de escándalo en esta novela suya, que, en realidad, sólo se presentaba como una experiencia creativa muy personal inspirada en el impacto que algunos cuadros habían producido en él».

Lucrecia le explica la escena a su marido para erotizarlo, y él la imagina de manera tan vívida que ejerce de voyeur.⁴³⁹

Esta mirada voyerista sobre personajes lésbicos, como ya hemos indicado, la volveremos a encontrar en otros textos, sobre todo de creación masculina, pero conviene señalar la penúltima de las novelas que componen la colección porque, a nuestro juicio, complementa muy bien, y de algún modo cuestiona, *Elogio de la madrastra* al aportar unas claves nuevas y un modo diferente de «mirar». Se trata de *El año del calipso* (2012), del narrador cubano Abilio Estévez. Sus obras publicadas fuera de Cuba se inscriben en géneros tan diversos como el cuento, el teatro y la novela, y dejan entrever, a juicio de Fernanda Bustamante (2010: 217), «su cometido literario, que se aleja de lo político-propagandístico, sin desprenderse de su gentilicio: cubano».

La novela de Abilio Estévez bien podría incluirse dentro de las narrativas de *bildungsroman*, o «novelas de formación», ya que «la transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino. Este tipo de novela puede ser denominado en un sentido muy general, *novela de desarrollo del hombre*» (Bajtín *apud* Arango Rodríguez, 2009: 129). En este caso la evolución del personaje va desde su despertar sexual —a partir de la visión del jardinero del jardín contiguo—, hasta su culminación. El adolescente Josán se inicia en el camino venusiano a partir de la lectura de algunas novelitas eróticas que descubre escondidas en su propia casa. Otra experiencia que despierta su voluptuosidad es el descubrimiento de dos mujeres acariciándose y besándose sin percatarse de que están siendo observadas a hurtadillas por el Negro Tola mientras se masturba. Si en *Elogio de la*

⁴³⁹ «Antes de entrar bajo las sábanas, se quitaron las batas, que quedaron al pie del lecho de dos plazas, cubierto por un cubrecama. [...] ¿Qué importaba que hubieran apagado la luz mientras jugaban y se amaban, ocultas bajo las sábanas y el atareado cubrecama se encrespaba, arrugaba y bamboleaba? Don Rigoberto no perdía detalle de sus amagos y arremetidas; se enredaba y desenredaba con ellas, estaba junto a la mano que embolsaba un pecho, en cada dedo que rozaba una nalga, en los labios que, luego de varias escaramuzas, se atrevían por fin a hundirse en esa sombra enterrada, buscando el cráter del placer, la oquedad tibia, la latiente boca, el vibrátil musculillo. Veía todo, sentía todo, oía todo» (Vargas Llosa, 2011: 113-114). Asimismo, no podemos dejar de señalar la explícita escena lésbica que abre la última novela de Vargas Llosa, *Cinco esquinas* (2016): dos amigas íntimas, Chabela y Marisa, duermen juntas en casa de la segunda debido a que se les ha hecho tarde tras una cena. Por la noche, Marisa se percata de su excitación y apoya una mano en el muslo de Chabela; esta, en vez de retirarla con cariño la coloca entre su pubis: «Marisa hundió su cara en la mata de cabellos que separaba con movimientos de cabeza, hasta encontrar el cuello y las orejas de Chabela, y ahora las besaba, lamía y mordisqueaba con fruición, ya sin pensar en nada, ciega de felicidad y de deseo. Unos segundos o minutos después, Chabela se había dado la vuelta y ella misma le buscaba la boca. Se besaron con avidez y desesperación, primero en los labios y, luego, abriendo las bocas, confundiendo sus lenguas, intercambiando su saliva, mientras las manos de cada una le quitaban —le arrancaban— a la otra el camisón hasta quedar desnudas y enredadas; giraban a un lado y al otro, acariciándose los pechos, besándose los, y luego las axilas y los vientres, mientras cada una trajinaba el sexo de la otra y los sentían palpar en un tiempo sin tiempo, tan infinito y tan intenso» (2016: 13-14).

madrastra la figura del *voyeur* se construía a partir de la écfrasis y de la pinacoteca de Don Rigoberto, en *El año del calipso* Estévez aporta su propia definición:

No bastaba con mirar para ser *voyeur*, sino que había que reunir determinadas particularidades. Levantarse, asomarse a la ventana para descubrir cómo amaneció la mañana, eso no convierte a nadie en *voyeur*. La mirada debe demandar algo especial y gozar con su contemplación. Hay que permanecer en la sombra; ser sujeto que observa y no pasar nunca a la categoría de sujeto observado. *Voyeur*: mirón que se esconde, rascabuchador. No desea, de ninguna manera, que el otro adopte poses, artificios propios del observado. Al *voyeur*, tan sofisticado, lo distingue la búsqueda de la sencillez y la espontaneidad. En cuanto se sabe descubierto, en cuanto atisba el menor trazo de postura, de afectación, se aleja, tan abatido como desinteresado. Un ser que ni participa ni busca participar. Su placentera actividad es la pasividad, la quietud conforme y punzante de su mirada. Tan falto de generosidad que sólo entiende el mundo como una serie de objetos en exposición. Y, claro está, es también un hombre (o una mujer) lleno de miedo. El miedo a ser descubierto. El terror de pasar de lo impalpable a lo intangible, de lo vago a lo concreto. Ese miedo agrega el goce de mirar. (p. 88)

Es preciso constatar que, si bien ambas novelas no tienen ningún punto en común, más allá de la inclusión de una tercera persona que observa y del lirismo de su prosa, no deja de resultar significativa la coincidencia de esta particular mirada, más si tenemos en cuenta que Abilio Estévez confesaba, en el año 2012, que la lectura de *La ciudad y los perros* había sido su primer encuentro con la nueva literatura hispanoamericana, además de afirmar (Estévez, 2012a: 74): «Para nosotros, los latinoamericanos, es una suerte extraordinaria que haya escritores como Vargas Llosa. No sólo por sus libros, que ya sería más que suficiente, sino por su postura a favor de la libertad y de la dignidad de la persona».

Resulta muy interesante que, mientras que podemos emplazar al protagonista de *El año del calipso* dentro de las «novelas de formación», no ocurre lo mismo con el adolescente de *Elogio de la madrastra*. Según Manuel López Gallego (2013: 63), siguiendo a Dilthey, los *bildungsroman* poseen una serie de características bien diferenciadas: el protagonista es un personaje joven, normalmente varón; el actante principal empieza su formación en conflicto con el medio en que vive, dejándose marcar por los acontecimientos y aprendiendo de ellos, integrando en su carácter las experiencias por las que va pasando y, por último, según señala el investigador, «este tipo de novelas no contempla la muerte del héroe y suele terminar con un final feliz o, al menos, un final que no suponga para el protagonista daños irreparables. La narración se articula en función de un viaje espiritual del protagonista y no impone a los diversos episodios una sucesión lógica». Si bien las

experiencias de Josán le acaban conduciendo finalmente a un descubrimiento gozoso del sexo, no consideramos que Foncín se deje marcar por los acontecimientos ni aprenda de ellos; la experiencia erótica con su madrastra no es la finalidad del adolescente, ya que esta queda bien patente desde un inicio. Tampoco la novela termina con un «final feliz» o un aprendizaje para el niño, ya que el acto final de desvelar esa relación a su padre se configura como un acto cruel y perverso que desmiente el retrato que se había ido formando del personaje.

En el caso de *El año del calipso* el punto de vista del narrador difiere, ya que se trata de un relato en el que el propio *voyeur* narra en primera persona la visión de dos mujeres manteniendo relaciones; también explicita el placer de mirar sin ser visto ni por supuesto descubierto y condena la falta de espontaneidad del objeto contemplado, cualidades que refutan que Foncín sea en realidad un *voyeur* pero que refuerzan la idea de que el «mirón» en *Elogio de la madrastra* pase a ser el propio lector. También varían los personajes observados y su actuación, en este caso dos hermanas: «las Landín, Gladys y Pequeñita Landín, a las que llamaban “las francesas”, sin serlo, sólo porque de jovencitas habían sido coristas del teatro Shanghai» (p. 55):

Las hermanas formaban parte del paisaje, como los muros, los monumentos y los falsos laureles. Al Negro Tola no se lo veía por ninguna parte. Por algún motivo inexplicable, me escondí, avancé oculto entre murallas, miraguanos y zapotes. Junto a la choza, las francesas Landín bailaban desnudas, sin música. Bueno, sin música no: a veces, una de las dos tomaba una vaina de framboyán, la batía en el aire, y el batir de las semillas dentro de la vaina producía un sonido rítmico y atávico. [...] Se golpeaban, se acariciaban con ramas de paraíso. Reían, daban gritos, divertidas, se besaban y se pegaban suaves nalgadas, y volvían a besarse los pezones, los labios, y se pasaban las ramas de paraíso por todo el cuerpo sin dejar de bailar. Dos hermosos cuerpos, dos bellas mulatas, poderosas, de senos grandes, muslos suavemente musculosos; nalgas redondas, empinadas, pródigas. Pensé (y sigo pensando) que se las veía mucho más bellas así, desnudas, que vestidas con los disfraces de divas desorientadas por el invierno europeo. (p. 56)

Entre las hermanas Landín no se produce una actuación, o puesta en escena, para una tercera persona, sino que se trata de dos mujeres que disfrutaban, divertidas, de su sexualidad.⁴⁴⁰ Un elemento en común entre esta recreación y la de Lucrecia y Justiniana es

⁴⁴⁰ Abilio Estévez (2014: s/p) rememora cómo en su infancia en Cuba, «en la victrola de la bodega del gordo Plácido», se escuchaba a cantantes como Níco Membiela, Vicentico Valdés, Daniel Santos, Beny Moré y María Luisa Landín, entre otros. María Luisa Landín, cantante mexicana, es la intérprete del conocido bolero «Amor perdido», del puertorriqueño Pedro Flores. Como curiosidad, señalar que Carlos Monsiváis, en la dedicatoria de su novela homónima, transcribió la letra de la canción, cuyos últimos versos son: «¡Que viva el placer,/ que viva el amor!/ Ahora soy libre,/ quiero a quien me quiera,/ ¡que viva el amor!».

el espacio, un espacio exterior, en plena naturaleza, que se llega a fundir —en el caso de *El año del calipso*— con ambas actantes —«formaban parte del paisaje»—, y que remite a un entorno bucólico y natural, no impostado —¿podríamos hacerlo extensible y considerar que también una relación?—. Por otra parte, hay que valorar, como en el caso de Vargas Llosa, el lirismo con que se narra la escena, en este caso a partir de la aliteración de las consonantes —que aportan musicalidad y casi podemos oír ese «sonido rítmico y atávico»—, así como por la combinación de la polisíndeton y las enumeraciones, que aceleran el texto y confieren la idea de las muchas acciones placenteras que realizan los personajes.

Debemos señalar que Estévez no se detiene en la caracterización particular de cada una de ellas, sino que son descritas de forma global como dos mulatas bellas y con hermosos cuerpos. A pesar de que en un inicio podría parecer que esta escena pudiera adecuarse a alguno de los estereotipos del personaje lésbico para complacer al varón heterosexual, la realidad es que atiende más a la visibilización de otras formas de entender el sexo y a la posibilidad que se le presenta al adolescente *voyeur* —inexperto e indeciso con su sexualidad— de observar el cuerpo desnudo de una mujer. Resulta muy interesante que esta visión de las dos hermanas no determine la identidad sexual del actante principal, ya que la experiencia más importante, y la que inicia su vida como adulto, es la que mantiene con Héctor Galán, un chico alto, guapo y rubio, adorado por todas las chicas.

A pesar de que, como ya hemos expuesto, ni *Elogio de la madrastra* ni *El año del calipso* atienden al estereotipo pornográfico de la lesbiana, sí que se acercan a la «representación cinematográfica» de la mujer que señala Teresa de Lauretis (*apud* Billat, 2004: 15) en su artículo «Imaging»: «The representation of woman as image (spectacle, object to be looked at, vision of beauty and the concurrent representation of the female body as the *locus* of sexuality, site of visual pleasure, or lure of the gaze) is so pervasive in our culture that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity».

En relación a la figura del «mirón», y atendiendo a las palabras de De Lauretis, resulta oportuno introducir brevemente *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, aunque se trate de una obra escrita por una mujer. En esta ficción la escritora subvierte la figura del *voyeur*, ya que en este caso es una mujer la que observa películas pornográficas protagonizadas por gais, hecho que favorece que sea el cuerpo masculino el foco de

atención;⁴⁴¹ según propone Billat (2004: 15): «Lulú hace con el hombre lo que según De Lauretis el hombre hace con la mujer». En otras palabras, la protagonista logra invertir los roles masculinos y femeninos situándose en el masculino, el cual «cosifica al sexo opuesto» (*ibíd.*), a la vez que goza visualmente de los cuerpos de los jóvenes:

conmovedora su carne, deglutible, y su piel bronceada, el vientre duro y liso, el pelo muy corto, belleza conquistada milímetro a milímetro, sudor y más sudor para prolongar la adolescencia más allá de los veinte, de los treinta quizás, eran adolescentes crecidos, niños grandes, [...] y se entretienen de la única manera que saben, con sus enormes sexos enhiestos, el único juguete a su alcance, se masajean, se besan, nunca en la boca, se acarician pero no se abrazan, [...] parecían tan jóvenes, y eran tan hermosos, perfectos [...] (2009: 107)⁴⁴²

No podemos dejar de advertir la descripción que la autora realiza de los jóvenes; a partir del explícito retrato —tanto físico como de sus acciones—, Lulú consigue, a priori, que los personajes de la película se conviertan en objetos y, además, «mediante la cosificación de los actores, Lulú adquiere el poder que no tiene cuando ella es el objeto de Pablo» (Billat, 2004: 16). Por otra parte, resulta muy interesante la apreciación de Barbara Morris y Lou Charnos-Deutsch (1993-1994: 310) sobre la escena que abre la novela: «Grandes initial video sequence serves as metacommentary on the text's dynamics of desire: despite the presence of a sexually assertive actress, male desire takes center stage and incites Marisa's identification with the male "victim"». ⁴⁴³ Pero esa contemplación de los jóvenes actores, aunque se presenta como transgresora —tanto por el sujeto «que mira» como por el objeto «que es mirado»—, acaba provocando que la identificación de Lulú con Lester —el actor que adopta el rol de sumiso (o pasivo)— desdibuje —e incluso, desmienta— su posición de «sujeto»:

⁴⁴¹ Para Barbara Morris y Lou Charnon-Deutsch (1993-1994: 309): «The novel's first episode, in which Marisa comments on a pornographic video, can be read intertextually against the initial scenes of the Spanish filmmaker Pedro Almodóvar's homoerotic film, *La ley del deseo* (1986). Grandes and Almodóvar seduce the reader/spectator into complicity with the text/image: Grandes uses the first-person narrator, who remarks on the homoerotic hard-core action to create close identification with the subject, and Almodóvar at first conceals the anonymous voyeur of a young man he orders to masturbate, implying the spectator in the role of voyeur. Both artists subsequently unveil the mediated nature of desire and further destabilize narrative authority». Por su parte, Gonzalo Navajas (1996: 386) señala: «En la novela, los procedimientos visuales tienen importancia notable. Lulú introduce su relato con la descripción de una película erótica que ella observa en solitario. Su conciencia se confunde con la cámara que reproduce el espectáculo. Almodóvar, en la escena inicial de *Matador*, había presentado una situación similar desde el punto de vista de un observador masculino».

⁴⁴² Para el análisis de esta novela nos hemos basado en la edición, revisada por la autora, del 2009.

⁴⁴³ Según Morris y Charnon-Deutsch (1993-1994: 310): «The placement of the video episode at the very beginning of the novel also portends literary pornography's tendency toward a visual aesthetic, its insistence on the complicitous gaze of readers and characters alike».

Un hombre, un hombre grande y musculoso, un hombre hermoso, hincado a cuatro patas sobre una mesa, el culo erguido, los muslos separados, esperando. Indefenso, encogido como un perro abandonado, un animalillo suplicante, tembloroso, dispuesto a agradar a cualquier precio. Un perro hundido, que escondía el rostro, no una mujer.

Había visto decenas de mujeres en la misma postura. Me había visto a mí misma, algunas veces. (pp. 29-30)

Papá te va a penetrar con el chino, Lester, te va a meter por el culo ese gran embudo de aluminio perforado y lo va a sacar goteando sangre. No te lo imaginas. Pero todo tiene su lado bueno, no creas. El chino abrirá un hueco tal que cuando papá te ataque con la polla para resarcirse siquiera mínimamente de los irreparables daños que has infligido a su pradera ni siquiera vas a enterarte, y eso es una ventaja, te lo digo yo, que lo sé por experiencia, hermanito, querido Lester... (pp. 38)

Así pues, aunque Almudena Grandes intente adoptar estrategias propias de escritores varones —para hacer subversivo a su personaje—, Billat (2004: 17) expone que dichas herramientas —«la cosificación y la pornografía»— crean el efecto de ser «más destructivas que constructivas», a pesar de que «parece que Lulú usa la misma estrategia que el patriarcado y que Pablo utiliza para oprimirla». En otras palabras, parece que la técnica tan empleada del *«voyeur»* no tenga el mismo valor —o el mismo efecto— si la emplea un hombre o una mujer... o más concretamente, un personaje protagónico masculino o femenino. En este caso, aunque Billat (2004: 18) considere que Grandes convierta al lector en *voyeur* para que tenga un rol activo en la construcción de los personajes, a la vez que se establece un paralelismo entre la construcción que Lulú realiza de los actores y la que el lector hace de ella, ya que «en ambos casos el voyeurismo se convierte en la herramienta utilizada en la construcción», no podemos dejar de añadir la apreciación de Gonzalo Navajas (1996: 387):

Lulú es un observador que es a su vez observado por otro observador masculino oculto y omnipresente al mismo tiempo. El primer observador (Lulú) obtiene satisfacción al saberse observado en el acto de observar. El segundo observador (*homo abstractus*) obtiene placer en el acto de ver a un observador femenino que no debería ser observado y que se siente inviolable en la intimidad de su territorio privado. La violación por la mirada es un primer índice de que el texto actualiza modos de fantasía erótica masculina y que la conciencia de Lulú está determinada por un código ajeno a su naturaleza intrínseca: el del receptor masculino de la narración que, aun en su ausencia, sigue estableciendo su predominio. Lulú se sabe contemplada por esa mirada subrepticia que, aunque no es abierta, ejerce una influencia condicionante sobre sus actos. Está sujeta a esa segunda mirada que

orienta no sólo la intencionalidad de su observación sino también los componentes de su campo observador.⁴⁴⁴

No vamos a entrar aquí en el debate de la existencia de una «literatura femenina», más cuando la propia Almudena Grandes niega rotundamente —en el prólogo de *Modelos de mujer* (1996), además de en diversas entrevistas— que en absoluto exista ninguna clase de diferenciación entre la literatura escrita por hombres y mujeres, aunque no deja de resultar revelador que *Las edades de Lulú* se haya podido leer bajo los parámetros que apuntaba Navajas: como una novela para complacencia de un público masculino. Así pues, cabría preguntarnos: ¿existen diferentes técnicas o figuras literarias específicas para hombres y para mujeres en el género erótico? Lucía Etxebarria (2009: 48-49), autora incluida por parte de la crítica dentro del canon literario lésbico (Cabré, 2011: 36), bajo el epígrafe «Hay muchos más textos de sumisión y sadomasoquismo entre los escritos por mujeres» —hay que señalar que en «La sonrisa vertical», al menos, este fenómeno no se produce—, afirma:

Desde Pauline Réage [ya hemos señalado las dudas que plantea Sarane Alexandrian (1990: 271) sobre la autoría de esta obra y sobre sus sospechas de que el autor pudiera ser Jean Paulham] hasta Emily Maguire, pasando por Almudena Grandes, la sumisión es un clásico femenino. Pero una sumisión transgresora, subversiva, en la que la presunta víctima en realidad controla la situación y es quien, en última instancia, tiene sometido al verdugo que depende de ella para obtener el placer. Una falsa posición sumisa que adopta imágenes estereotipadas, subvirtiéndolas por completo tanto en su intención como en su contexto, a veces con un toque de humor. Las interpretaciones psicoanalíticas o sociológicas de este fenómeno ofrecen posibilidades infinitas.

Por su parte, Magda Potok-Nycz (2003: 6) recoge la opinión de Ana María Matute sobre la posible diferencia entre la mirada de una mujer y la de un hombre respecto a la literatura: «“Ninguna”. Pero luego añade: “A lo mejor la mujer tiene una mirada diferente,

⁴⁴⁴ Salvando todas las distancias, este «juego de miradas» que propone Gonzalo Navajas recuerda, sospechosamente, a la «mirada» que se produce en la cultura tradicional islámica, en la que la mujer, como sostiene Marta Segarra (1996: 232), debe protegerse de la mirada masculina —pues es considerada una agresión y un deshonor— y tiene prohibido mirar francamente —porque le está vedado el acceso al mundo exterior—. La investigadora, en su análisis de algunas obras escritas por mujeres, señala: «El tema de la mirada es, de hecho, uno de los más presentes en las novelas que estudiamos. La mujer puede ser el objeto que la recibe o el sujeto que la lanza. Observada u observadora, la mujer islámica se inscribe en una sociedad donde el individuo, y en particular el de sexo femenino, existe “para los demás”, “siempre ante la vista de los demás” (incluso cuando tiene que ocultarse de ella), sintiendo la “omnipotencia de la opinión”. Esto hace de ella unos “seres-mirada”, según la expresión de Sartre. Pero la mujer constituye sobre todo el objeto pasivo de la observación, puesto que sólo los hombres tienen derecho a esta; una de las reivindicaciones femeninas será, pues, de poder “mirar afuera”. Por otra parte, también debemos considerar que «históricamente, la mujer ha sido el objeto pasivo de la mirada masculina, el objeto de sueño y de deseo de los hombres. Los cánones estéticos establecidos por pintores, escultores, fotógrafos, poetas —aunque variables según las épocas y la evolución de los gustos— llevaron siempre implícita una visión patriarcal del papel de la mujer en la sociedad y han conformado una imagen de la mujer que esta ha asumido» (Carabí y Segarra, 1998: 9).

pero no acabo de ver muy claro ese asunto, porque también la literatura es una, me da igual que esté escrita por un hombre que por una mujer”». Tal vez la cuestión no tenga tanto que ver con la creación sino con la recepción de la obra. Según propone Potok-Nycz (2003: 8) deberíamos «otorgar a la lectura el poder de la calificación genérica. Eso equivale a decir que es la lectura y no la autoría la que saca a la luz la feminidad del texto. Es la recepción y no la producción del mensaje la que determina la feminidad y, por tanto, donde deberíamos situar el centro de gravedad». Así pues, parece que la «diferente» mirada que debe tener una mujer, al menos en la literatura erótica, no contempla de forma sistemática la huida de las reglas hegemónicas establecidas para las escritoras en relación a su sexualidad porque, de ser así, la obra, como en el caso que nos ocupa, podría leerse como destinada a un público masculino.⁴⁴⁵ A pesar de todo, no debemos olvidar que las mujeres no disponen de una tradición erótica femenina como referente,⁴⁴⁶ ni los escritores varones se animaron a «hacer del castellano un instrumento erótico propio», según advierte Cristina Piña (2005: 11), hasta la década de los setenta y ochenta:

hay que esperar a nombres como el de la española Almudena Grandes, las argentinas Susana Torres Molina, Alicia Steimberg y Tununa Mercado y las otras latinoamericanas Irene González Frei y Mayra Montero para que la voz femenina se inscriba con perfil propio en la narrativa erótico-pornográfica-obscena.

Hablo de «perfil propio», pero ¿en qué consiste? ¿Se puede, en rigor, hablar de una escritura erótica específicamente femenina? Hay algo que unifique a todas las escritoras en lengua castellana y permita revitalizar en esta «provincia» literaria la bendita *écriture féminine* o *parler femme* de Cixous e Irigaray [...]? Por cierto, que no en los términos de las teóricas francesas, pero sí en tanto que casi sin excepciones, las narradoras en lengua castellana enfocan el erotismo tomando a contrapelo la tradición masculina. Sea utilizando el humor y la parodia —Steimberg, Grandes y

⁴⁴⁵ Según Lola Luna (1996: 27): «Podríamos afirmar por tanto que las mujeres son representadas de una forma diferente a los hombres —no porque lo femenino sea diferente de lo masculino— sino porque se asume que el espectador ideal es masculino y la imagen de la mujer está diseñada para agradaarle. Cabría preguntarse si la imagen de la mujer en la literatura no ha estado diseñada para agrada a un lector ideal también masculino oculto tras el modelo especular de una lectora, pero presente en la representación como perspectiva y punto de vista. La diferencia interpretativa se produciría al colisionar ese lector implícito masculino con una lectora ideal, feminista, leyendo como una mujer, que contrasta su experiencia genérica con el sentido atribuido al signo mujer. El sentido atribuido a la imagen de la mujer depende pues, no solo del nivel de lectura, sino también de una doble convención de lectura patriarcal que la convierte en signo sexuado para un receptor idealmente masculino y en signo modélico para una receptora mujer. La tensión entre los dos modos de lectura sólo puede resolverse inscribiendo la voz de una lectora ideal que, leyendo como una mujer, dialogue con ese lector que ha interiorizado, aspirando quizás a conciliar ambas miradas».

⁴⁴⁶ Cristina Piña (2005: 10-11) señala que las mujeres que cultivaron la narrativa erótica «constituyen una discreta —por no decir anémica— tradición. Su exigüidad está íntimamente relacionada con los prejuicios de la sociedad patriarcal respecto de la mujer que tan bien conocemos [...]. Esta tradición parte de Safo en Grecia y, tras pasar por algunas autoras aisladas de los siglos XV —Louise Labbé— y XIX —Rachilde—, alcanza su articulación importante en Anaís Nin, quien, sin embargo, para legitimar la publicación de sus relatos tuvo que inventar una historia de necesidades económicas que la investigación contemporánea ha desestimado. Destaco este gesto pues manifiesta el cerco de prejuicios que las mujeres han tenido que franquear para que se las aceptara como “pornógrafas” o escritoras eróticas».

Torres Molina—, sea articulando una representación sumamente explícita de la sexualidad con el lirismo y la reflexión metaliteraria —Mercado— o dándole una torsión diferente a la obscenidad tanática —Montero en sus dos novelas— han logrado plasmar un erotismo diferente. (Piña, 2005: 12)

5.2. La mirada violenta: José María Álvarez y Andreu Martín

Las ficciones analizadas en este apartado guardan muchos puntos en común. La primera que examinaremos es *La esclava instruida* (1992), de José María Álvarez; el autor, reconocido poeta por su extensa obra y traductor al español de buena parte de la producción de Konstantino Kavafis, ha cultivado también géneros como la novela y el ensayo. Incluido en *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), la célebre antología de José María Castellet, su obra poética *Museo de cera* (última edición de 2002),⁴⁴⁷ fue alabada por Salvador Espriu (1993-1994: 3) —quien manifestaba que es una obra inabarcable que «causa pavor y fascina»—⁴⁴⁸ y Vicente Aleixandre.⁴⁴⁹ A juicio de Mauro Jiménez (2007: s/p), José María Álvarez tal vez sea el poeta más controvertido de los nueve que aparecieron en la antología. Según el investigador, la causa de que no se haya realizado un análisis profundo de su obra se debe «al fuerte carácter vertido en sus versos y en sus declaraciones, y a las enemistades que jalonan su trayectoria literaria [...] además de una actitud aristocrática y dandy, de gran gestualidad como la ingente cantidad de citas que integran sus poemas, el poeta cartagenero siempre ha sido caracterizado parcialmente y por ello recluso a la consideración de poeta culturalista sin mayor razonamiento». Tal vez esta sea también la razón de que tampoco se haya profundizado en su narrativa, según sugiere la escasa bibliografía secundaria existente.

⁴⁴⁷ «*Museo de Cera* se ha ido configurando lentamente en las sucesivas ediciones: la primera con este título, la de la Gaya Ciencia (1974), recogía poemas escritos entre 1960-1972, la de Hiperion (1978) incluía los producidos hasta 1977, después vinieron las recopilaciones de la Editora Regional de Murcia (1981-1990) y Visor (1993), en las que el libro ha ido creciendo hasta alcanzar la voluminosa forma que tiene hoy de Biblia doméstica» (Riera, 1993-1994: 8).

⁴⁴⁸ Gracia y Ródenas (2011: 655) apuntan que el texto aparecido en *Nueve novísimos poetas españoles*, con citas tan dispares como las de Johnny Hodges, Emiliano Zapata y Bretón, dos exergos —uno de Engels y otro de Enrique S. Discépolo— y la mención de Alejandría, la Odisea y Lao-Tsé, ahogaba en citas la propia voz del poeta. Respecto a su obra, opinan los investigadores: «*Museo de cera (Manual de exploradores)* iba a aparecer en 1974, integrando toda la obra anterior, y desde entonces se reeditará en varias ocasiones (1978, 1993 y edición definitiva en 2002) como alojamiento de los sucesivos libros y con ambición de libro omniabarcador, más cerca del museo enumerativo y confuso que del poemario para ser leído».

⁴⁴⁹ Como señala Vicente Aleixandre (1993-1994: 4): «He ido viendo tomar sus formas a este libro, en una evolución sorprendente, que ella misma alcanza los linderos de lo mágico, hasta quedar en su modelo definitivo. Es el libro de gestación más compleja, creo, que yo he conocido en mi vida, y ahí está y parece un milagro, pues lo leo, lo releo y repaso, y parece nacido para quedar así y brillar y abarcar y desposeer y enriquecer y hacer entero, de otro modo, al lector que se sumerge y bucea, sin querer salir de ese medio inexplicable que se hace el nuestro y acaba siendo el de nuestra vida».

En relación a la obra que nos ocupa, Carme Riera (1993-1994: 8) opina que en *La esclava instruida* «campea un interés didáctico. En él, como en *Museo de Cera*, se evidencian las dos pasiones del sujeto poético que coinciden con las del autor: las mujeres y la literatura». Efectivamente, ya desde el título se constata la presencia, e importancia, de una mujer («esclava») e, implícitamente, también la de un «instructor». A pesar de que López Martínez (2006: 57) considere gratuita la elección del sustantivo,⁴⁵⁰ esta no deja de resultar interesante si valoramos que el término «pornografía» proviene del griego *porne* —«esclava o prostituta»— y de *graphos* —«escritura, representación, descripción»—. Etimológicamente, «pornografía» es «la escritura, representación o descripción de la esclavitud sexual y la prostitución» (Castellanos Llanos, 2011: 54). El acertado comentario de Carme Riera plasma perfectamente los dos motivos más importantes de la novela, ya que sobresalen los conocimientos de ese narrador escritor, cultivado y culturalista, que instruye a su aventajada alumna, menor de edad, en los placeres de la carne y del intelecto. No solo la trama de la obra remite implícitamente a una de las obras eróticas más conocidas de la segunda mitad del siglo XX, como es *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov, sino que el autor, utilizando explícitamente las primeras palabras con las que Humbert Humbert inicia su confesión —«Lolita, light of my life»— en el segundo párrafo de su novela,⁴⁵¹ pretende vincularse a una tradición erótica tan controvertida, y de tanta tradición, como es la atracción de un hombre maduro por una chica mucho más joven. Desde su primera edición, *Lolita* fue considerado un libro polémico. Alabado por unos y denostado por aquellos que observaban que era obsceno e incluso pornográfico.

A pesar de esta explícita conexión, varios son los puntos que diferencian las dos obras;⁴⁵² en primer lugar, la nínfula de Álvarez no tiene doce años, sino catorce. Cabe destacar que en 1992 la edad de consentimiento sexual en España era de trece años. La Ley Orgánica 10/1995 de 23 de noviembre, del Código Penal, revisada el 13 de enero de 2013, prohíbe explícitamente a un adulto mantener relaciones sexuales con un chico o una chica

⁴⁵⁰ López Martínez (2007: 57) señala algunos fragmentos donde José María Álvarez intenta justificar esa «esclavitud» de la protagonista, aunque estos no son demasiado convincentes.

⁴⁵¹ En el segundo párrafo de *La esclava instruida* podemos apreciar la referencia explícita que el autor hace de la obra de Nabokov: «Luz de mi vida, ni Homero, ni Flaubert, ni Borges me consuelan; ni la *Enciclopedia Británica*; ni *La flauta mágica* ni *Rigoletto*» (p. 15).

⁴⁵² Mario Vargas Llosa (1990: 164) señala sobre *Lolita*: «Ahora bien, quien se anima a leerla de la otra manera, descubre que *Lolita* es un pozo sin fondo de referencias literarias y malabarismos lingüísticos que constituyen un denso entramado y, acaso, la verdadera historia que Nabokov quiso contar». Por su parte, en la novela de Álvarez también hallamos múltiples referencias, aunque, a juicio de Pedro López Martínez (2006: 90): «*La esclava instruida* es un caso especial de novela afectada por su pretendido (y pretencioso) aristocratismo sublimado y elitista, mas en el fondo derrocha un tufillo de erudiciones epidérmicas que empachan por su abrumadora carga de pedantería; sin duda, el autor, urgido por no se sabe qué, debió engordar las páginas de su historia metiendo de relleno textos que acaso no nacieron con ese propósito, y lo peor es que tal dislocación se siente como torpeza».

que aún no haya cumplido los dieciséis años —aunque sean consentidas—. En segundo lugar, en *Lolita* la relación entre los dos protagonistas se configura como «completamente unilateral» (Muñoz Barrios, 2013: 3), mientras que en la novela que nos ocupa existe una correspondencia de esa pasión obsesiva entre Alejandra y el escritor, como demuestra el hecho de que sea ella la primera en propiciar un encuentro erótico, a pesar de su virginidad:

—Me gusta que seas virgen— te dije. Me encantaba.
Te quité el short y te tendí en el sofá. Tú sonreías complacida.
—¿Sabes que más de una vez me he masturbado pensando en ti, pensando que estábamos haciendo esto?— me dijiste.
Estabas mojada. Te quité la braguita y contemplé tu sexo como la hendidura del mundo entre aquellos dos muslos amados. (p. 22)

De forma paralela a Humbert, el protagonista de la novela de Álvarez también se siente atraído por una joven que es, a su vez, el recuerdo de otra nínfula de su pasado, esta vez sí, de doce años —cuando él contaba «veintitrés o veinticuatro» (p. 82)—. Pero si en *Lolita* es casi imposible encontrar una sola palabra malsonante en alusión a los órganos sexuales y, según advierte Mario Vargas Llosa (1990: 163): «No hay en ella la menor complacencia en la descripción de los avatares sexuales —condición *sine qua non* de la pornografía— ni, tampoco, una visión hedonista que justificaría los excesos del narrador-personaje en nombre del placer»,⁴⁵³ no ocurre lo mismo con *La esclava instruida*, donde descubrimos escenas sumamente explícitas en las que se muestra y demuestra la «virilidad» del varón:

Te tiré contra la arena y echándome sobre ti hundí mi polla en tu coño como fundiéndome con la carne y las convulsiones de la Creación. Tú chillabas como un animal y yo escuchaba mis propios jadeos, bestiales, fantásticos, divinos. Nos corrimos y seguimos jodiendo. Era como si mi verga hubiese adquirido una dureza perpetua que ninguna eyaculación podía calmar, un priapismo aniquilador. Hicimos tres veces el amor sin que mi polla saliera de tu volcán. (p. 54)

⁴⁵³ Mario Vargas Llosa (1990: 163) estima la historia de Humbert Humbert «escandalosa pero no pornográfica, ni siquiera erótica», ya que el protagonista narrador «no es un libertino ni un sensual: es apenas un obseso. Su historia es escandalosa, ante todo, porque él la siente y la presenta así, subrayando a cada paso su “demencia” y “monstruosidad” (son sus palabras). Es esta conciencia transgresora del protagonista la que confiere a su aventura su índole malsana y moralmente inaceptable, más que la edad de su víctima, quien, después de todo, es apenas un año menor que la Julieta de Shakespeare. Y contribuye a agravar su falta y a privarlo de la conmiseración del lector, su antipatía y arrogancia, el desprecio que parecen inspirarle todos los hombres y mujeres que lo rodean, incluidos los bellos animalitos semipúberes que lo inflaman». Continúa Vargas Llosa (1990: 167) señalando: «La escena cumbre de la novela no es la primera noche de amor de Humbert Humbert —reducida a su mínima expresión y poco menos que convertida en un dato escondido— sino el demorado y coreográfico asesinato de Clare Quilty».

Esta escena, una de las muchas que podríamos haber escogido, resulta interesante por varios motivos. En primer lugar, por el uso del lenguaje: desde la publicación en 1989 de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes, puede constatarse una mayor libertad de los autores para incluir léxico sexual en sus novelas —en términos generales, ya que no todas lo hacen—, si bien, según expone M^a Ángeles Calero (1991: 377), en español, este tipo de lenguaje denota una visión androcéntrica del mundo —perpetuada a partir de la transmisión del lenguaje de padres a hijos—. ⁴⁵⁴ Este hecho propiciaría «un vacío léxico sintomático y significativo para designar, por ejemplo, una de las zonas erógenas de la mujer, el clítoris» (*ibíd.*). Efectivamente, en el fragmento de Álvarez se nombran de dos modos diferentes los genitales del protagonista masculino —«polla» y «verga»—, mientras que sus homólogos femeninos solo pueden ser designados de una manera —«coño»— o a partir de una metáfora —«volcán»—. La falta de correspondencia entre «miembro viril» y «miembro femenino» sitúa al del varón como el más importante en la jerarquía corporal, hecho que favorece que la mujer se emplace en clara inferioridad. Así, los órganos sexuales masculinos tienen connotaciones positivas e indican «valía, coraje, voluntad, persistencia, etc.». Las expresiones con las que se puede denominar la excitación sexual masculina —como «ir armado», «ponerse bruto», «estar o ponerse bestia»— remiten a objetos utilizados para golpear o matar, igual que los términos que nominan el acto sexual denotan agresividad —como «follar», ⁴⁵⁵ «joder», «tirarse», «trincarse», etc.— (Calero Fernández, 1991: 382).

En segundo lugar, el uso del léxico sexual y la descripción explícita —y en primera persona— denotan una superioridad del varón —con una «verga» resistente y capaz de aniquilar— y convierten a la mujer en objeto (pasivo) del acto sexual. Él es el que «tira», «(se) echa», «hunde», «(se) funde» y «escucha», ella la que «chilla»; los dos los que «(se)

⁴⁵⁴ Félix Rodríguez González (2011: 9-10) denuncia que, a pesar de que la sexualidad ha sido fuente de placer desde tiempos inmemoriales, su vocabulario no ha quedado reflejado en diccionarios normativos, ni se han desarrollado estudios o registros detallados hasta fechas relativamente recientes. A su juicio, las razones serían, en apariencia, claras: este léxico contiene múltiples voces de argot y expresiones populares —parte muy viva y cambiante que dificulta la labor del lexicógrafo—, pero también porque el tema de la sexualidad sigue siendo un tema tabú en nuestra sociedad —y aún hay quien ve en él algo malo, peligroso o angustioso—.

⁴⁵⁵ Gregorio Morales (2005: 11-12) considera «el verbo *follar* como un pobre término, debido a su destino brillante al principio y malhadado después, al igual que esos imperios que caen en picado tras la excelsa gloria. Profusamente empleado en la intimidad, ha sido sistemáticamente evitado en público, y sólo hoy comienza a salir de las tinieblas y a pronunciarse con libertad. Eso sí, no sin cierta sofocación, ya que no se ha liberado en absoluto de su tinte obscuro y libidinoso. Por su misma y escueta sonoridad, seguirá probablemente por mucho tiempo condenado a tener un aura intestina. ¡Y, sin embargo, su origen es tan digno! Viene de la palabra latina *follicare* (“soplar”, “respirar”), proveniente a su vez de *follis* (“fuelle”). *Follicare* ha dado en nuestra lengua *folgar* y *bolgar*, de donde a su vez derivan “juerga” y “huelga”. *Folgar* y *bolgar*, cruzándose probablemente con otras palabras de parecida fonética y significado (así, *futnere*, “joder”), evolucionan a *follar*, término que Corominas documenta hacia 1905, pero que sin duda es muy anterior».

corren» y «joden». También resulta muy interesante el punto de vista autodiegético —y un tanto narcisista— del personaje, ya que mientras que Alejandra, su nínfula particular, «chilla como un animal», él «jadea» de modo «bestial, fantástico y divino». Sobre este punto resultan muy pertinentes las observaciones de López Martínez (2006: 120): «Lo que importa al sujeto ni siquiera es el objeto de su deseo, sino la satisfacción que este le depara, a costa de quien sea, y repetido tantas veces como le sea posible a la humana condición. Dicho más simple, la estética de lo erótico y de lo obsceno se resuelve en un sujeto sexual activo que se satisface a sí mismo a través de la fantasía de haber convertido al otro o a los otros en objeto pasivo de su deseo».⁴⁵⁶

En *La esclava instruida* la representación lésbica entre Alejandra y una amiga sirve como prolegómeno a un trío en el que el protagonista, por supuesto, también participa. Resulta muy interesante cómo se anuncia la escena: «Recuerdo aquel día, cuando me regalaste a Natalia. Fue mi cumpleaños. Tú sabías que a mí me gustaba Natalia, sobre todo aquel aire perdido de putón verbenero que arrastraba. Y lo preparaste bien, tengo que quitarme el sombrero» (p. 131). Evidentemente, el punto de vista autodiegético masculino ya manifiesta su superioridad. La relación incorpora un nuevo personaje para deleite del varón: «—Pero digan lo que digan, no hay quien le coma el coño a una mujer como otra mujer. Natalia hizo la comedia de no creerlo. —¿A que sí?— dije yo—. ¿Por qué no lo probáis? Sois tan amigas, que seguramente ya lo habéis hecho» (p. 132). En este fragmento se puede apreciar cómo el autor sigue empleando el mismo tipo de léxico, a pesar de que en este caso de trata de incitar a dos jóvenes a mantener relaciones, que cuando describía los actos sexuales que realizaba con Alejandra. Según tendremos ocasión de analizar, en ninguna de las ficciones creadas por mujeres se emplea un lenguaje tan explícito y poco

⁴⁵⁶ Otro ejemplo palmario donde se aprecia la fantasía del protagonista de convertir a su amada en objeto pasivo de su deseo lo encontramos en el siguiente fragmento: «—¡Déjame! ¡Déjame, hijo de puta!— gritaste. Te di una bofetada. Caíste hacia atrás, contra la puerta.

Y entonces pasó algo. Algo mágico, brutal, turbador. Tus ojos brillaron con algo que ya no era miedo, sino desafío, deseo. Hubo un silencio frío y como detenido en el aire. Sentí tu respiración que se aceleraba.

—Dios, qué buena estás— exclamé.

Tus ojos relampaguearon. Entonces dijiste algo fantástico:

—Hóstiame. Hóstiame.

Fue como si en mi cabeza estallase una granada. Te di dos bofetadas con ganas. Me gustó. Me excitó. Agarrándote de un brazo te arrastré hacia la cama. De un empujón te tiré sobre las sábanas. Tus muslos brillaron. Vi tu coño. Te cogí por el pelo y te besé.

—Escucha— te dije—. Vas a joder por las buenas o por las malas. ¿Me oyes?» (pp. 112-113).

Debemos considerar que la violación forma parte del imaginario sexual tanto de hombres como de mujeres; según Ana García Mañas (2012: 6): «las fantasías de violación permiten a la mujer involucrarse en actividades eróticas sin sentir sobre ellas el castigo esperado como fruto de una socialización femenina basada en la castidad y la pureza. Como socialmente está mal visto que una mujer disfrute de su deseo y su placer, tenga múltiples parejas o realice diversas actividades eróticas, la fantasía de ser “obligada a hacerlo” la libera en el plano simbólico de la responsabilidad de ser ella la persona que busca o permite el contacto erótico, permitiéndole tanto disfrutar de la actividad en sí misma y sentir placer, como seguir cumpliendo con su deber social como mujer respetable».

metafórico ni se realizan alusiones directas a prácticas sexuales concretas —por ejemplo, «comer el coño»—, como en este caso. La escena es muy breve, y finaliza con la penetración del protagonista:

Tú, mientras tanto, le habías quitado el tejano a Natalia y estabas besuqueando su vientre y su pubis azabachado; te arrodillaste ante ella, abriste sus muslos y chupaste con avidez aquel coño montaraz y fogueado.

Tengo muy grabadas las imágenes de aquella tarde. El pelo dorado de Natalia desbordado sobre los cojines del sofá, sus ojos idos, sus suspiros mientras tú, hermoso animalillo mío, acariciabas con tu lengua aquel chochito que tanto había yo deseado contemplar y acariciar desde hacía unos meses. Me desnudé. El espectáculo era soberbio: Natalia gemía bajo tus caricias, las dos casi desnudas ya sobre el sofá. Acaricié tu espalda, y mientras seguías besando y mordisqueando a Natalia, yo te penetré por detrás. (p. 133)

En primera instancia, nos hallamos ante uno de los estereotipos que apuntaba Angie Simonis (2009: 78): el de la lesbiana que practica el sexo con otras mujeres para deleite del varón heterosexual. Además, en la ficción de Álvarez, el protagonista no solo ejerce en un primer momento de *voyeur*, sino que también participa en la relación.

Un caso similar, donde la mujer consiente en participar en un trío para complacer a su marido, aparece en *Espera, ponte así* (2001), de Andreu Martín. A pesar del paralelismo que supone que tanto Alejandra, la protagonista de *La esclava instruida*, como Laura, de *Espera, ponte así*, se avengan a incorporar a una tercera persona en sus prácticas sexuales, observamos que en el primer caso es ella la que «regala» o promueve la experiencia, mientras que en el segundo es el propio marido el que la solicita:

—Que lo sueltes. Lo que quieres pedirme.

—Sí, quería pedirte algo. Una pequeña perversión. Un experimento. Podría ser excitante. Todavía no lo hemos hecho nunca...

—¿El qué?

—Tú y otra mujer. Y yo miro. E intervengo. Os excitáis mutuamente... [...]

—¿Lo has hecho ya alguna vez?— pregunto, cauteloso, después de una pausa. (p. 130)

Resulta interesante esta incursión en el género erótico de Andreu Martín,⁴⁵⁷ autor prolífico como atestiguan sus más de cincuenta libros de narrativa adulta, juvenil e infantil,

⁴⁵⁷ José F. Colmeiro (*apud* López Merino, 2005: s/p) expone que: «Andreu Martín y Juan Madrid son los autores que mejor resumen el panorama de la novela negra en España durante los años ochenta, representativos además de los dos núcleos principales de escritores policíacos nacionales, Madrid y Barcelona respectivamente. Posiblemente la obra de estos dos novelistas constituye en conjunto la más genuina adaptación de los patrones de la novela policíaca negra norteamericana adecuados a su particular visión de la realidad española contemporánea. Igualmente, estos autores, por llevar más tiempo escribiendo y tener más

tanto en castellano como en catalán, sus frecuentes incursiones en el teatro y los guiones de cómic, cine y televisión. Según Juan Miguel López Merino (2005: s/p): «A pesar de ser considerado un especialista en novela negra, y a pesar de defender él mismo a capa y espada su condición de escritor de género, paradójicamente es difícil etiquetar con total exactitud las narraciones de Martín. Muy frecuentemente recurre en ellas a más de una fórmula (criminal, de misterio, de terror, erótica, la *non-fiction* novel y hasta la ciencia ficción)».

Martín, autor acreditado en otros géneros (Gracia y Ródenas, 2011: 258), ganó la vigesimoprimer edición del Premio La sonrisa vertical con *Espera, ponte así*, la cual ahonda en el proceso de autodestrucción del protagonista masculino —al igual que *La amante fea* (1993), de Josep Lluís Seguí—, quien se debate entre el eros y el thanatos, el amor y la muerte, ya que según postulara Georges Bataille (1979: 23): «Puede decirse que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte». Esta teoría, gestada por Sigmund Freud en *Más allá del principio del placer* (1920), que de algún modo explica esa pulsión y esa disputa interna del actante principal, se relaciona con la petición sexual que realiza a su esposa, y sus consecuencias.⁴⁵⁸ El protagonista, director de teatro, está casado con Laura, una mujer madura y experimentada, accesible y desinhibida, que acepta, para salvar su matrimonio, realizar un trío con su marido. Debemos reflexionar sobre la transgresión que se produce en este hecho, ya que según apunta Bataille (1979: 154-155):

El carácter erótico, o más simplemente el carácter de transgresión del matrimonio se nos escapa las más de las veces, porque la palabra *matrimonio* designa a la vez el paso y el estado. Ahora bien, olvidemos el paso para no considerar más que el estado. Desde hace mucho tiempo, por otra parte, el valor económico de la mujer otorgó mayor importancia al estado [...] Lo más grave es que el hábito atenúa a menudo la intensidad y que el matrimonio implica el hábito. Hay un acuerdo digno de ser señalado entre la inocencia y la ausencia de peligro que representa la repetición del acto sexual (tan sólo el primer contacto era alcanzado por la aprensión) y la ausencia de valor, en el terreno del placer, que suele otorgarse a esa repetición. Ese acuerdo no es desdeñable: se remite a la esencia misma del erotismo. Pero la expansión de la vida sexual tampoco es desdeñable. Sin una secreta comprensión de los cuerpos, que no se establece más que a la larga, el abrazo es furtivo y superficial, no puede *organizarse*, su movimiento es casi animal, demasiado rápido, y a menudo el placer esperado se escamotea. *El gusto por el cambio*

obras en su haber, han podido desarrollar su propio estilo individual. Ellos ejemplifican los logros y limitaciones de la novela negra en España, sus aspiraciones y sus metas».

⁴⁵⁸ Según Sigmund Freud (Díaz Mejía, 2008: 35): «La verdad oculta tras de todo esto, que negaríamos de buen grado, es la de que el hombre no es sólo una criatura tierna y necesitada de amor, que sólo osaría defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, un ser entre cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena porción de agresividad. Por consiguiente, el prójimo no le representa únicamente un posible colaborador y objeto sexual, sino también un motivo de tentación para satisfacer en él su agresividad, para explotar su capacidad de trabajo sin retribuirle, para aprovecharlo sexualmente sin su consentimiento, para apoderarse de sus bienes, para humillarlo, para ocasionarle sufrimientos, martirizarlo y matarlo».

es sin duda enfermizo, y sin duda no conduce más que a la frustración renovada. El hábito, por el contrario, tiene el poder de profundizar lo que la impaciencia desconoce. (la cursiva es nuestra)

El innominado actante principal atiende a la descripción que aportaba el ensayista francés ya que, a pesar de ser muy promiscuo y mantener sus propias aventuras con otras mujeres, se muestra como un personaje frustrado y dañino; esta misma frustración es la que le lleva a solicitar a su esposa que intervenga una tercera persona en su relación —Elena, una de sus amantes esporádicas—. Esta petición no se configura como un acto de placer, sino que tiene más que ver con el deseo de destrucción —tanto propia como de las personas cercanas— del director de teatro:

Se acerca a Laura, que continúa inmóvil en el sillón, petrificada. Está pasando el peor momento de su vida. No es verdad que asistiera a las fiestas de Jimmy Porter, no es verdad que haya tenido experiencias lesbianas. Me lo dijo, o permitió que yo lo creyera así, sólo por complacerme, para retenerme, porque creía que eso era lo que yo creía oír. Y por el mismo motivo se somete hoy a este ritual vejatorio, para conservarme, para salvar nuestro matrimonio. (pp. 139-140)

Este fragmento ilustra claramente esa pulsión del thanatos; él sabe que su mujer se está sometiendo a un ritual vejatorio y la posición que adopta es la de espectador y director de esa escena, impartiendo instrucciones a ambas: «Quiero más pasión [...] Más pasión. Chúpale las tetas, Laura» (p. 141); «Vamos, vamos, métele los dedos. Mueve el culo, mueve el culo» (*ibíd.*); «ve a sus pechos, Laura, así, cómetelos, cómetelos, y levanta la rodilla, para que Elena se frote en ella, vamos, frótate más, más». (p. 142). Ambas mujeres devienen objetos sexuales de ese extraño «triángulo» aunque, poco a poco, lo que en un inicio era una escena artificial orquestada por el excéntrico marido acaba convirtiéndose en un acto sexual entre dos mujeres, que pasan así de ser mujeres objeto a sujetos activos: «A Elena le gusta. Y no me gusta que le guste» (p. 140); «Me obedecen lentamente, perezosas, como si estuvieran empezando a disfrutar y mis indicaciones fueran interferencias molestas. No quiero que disfruten tanto» (p. 141); «No tendría que gustarles. Quiero pensar que no les está gustando mucho» (p. 142). Resulta muy interesante este giro imprevisto de los acontecimientos, que guarda relación con la diferente (pre)disposición de hombres y mujeres para mantener relaciones sexuales con sus pares, según se anticipa tras la petición del trío por parte del marido, a la que Laura acepta no sin antes sugerir lo mismo:

—Y, luego, tú y un hombre —replica con esa mala leche irreprimita que la caracteriza incluso en los mejores momentos—. Os excitáis mutuamente. Y yo

miro. —No. Eso ni hablar. —Ah. Yo sí y tú no. —Yo no podría. [...] —Porque sois unos reprimidos. —Por lo que sea. Y, en las revistas porno que no sean gays, verás a tías con tías, pero no verás nunca a tríos dándose por el culo. Por lo que sea, pero mariconadas no. Yo, al menos, no estoy dispuesto. —No conocía tu homofobia. No es normal en tu ambiente. (p. 131-132)

Tras la explícita escena lésbica, es interesante observar la reacción del actante principal, no de satisfacción o complacencia por haber cumplido una de sus fantasías sexuales, sino que muestra claramente su pulsión, como se confirma en la siguiente situación:

Elena penetra a Laura con el auricular del teléfono y Laura se arquea como si estuviera sufriendo una sacudida eléctrica. Yo salgo del salón. En el vestíbulo están esperando, impacientes, aquel actor que hizo de Jimmy Porter y aquel amigo suyo de las melenas. Sonríen, nerviosos.

—Ahí las tenéis. Excitadas como perras.

—¿Saben que estamos aquí?

—Claro que no. Ese es el juego.

—¿Y querrán...?

—Y, si no quieren, las convencéis. Puede que ofrezcan resistencia. —Sonríen ilusionados—. La casa es vuestra. Mis mujeres son vuestras. (p. 144)

No solo cuando mantenían relaciones ambas mujeres la actitud del actante principal podría interpretarse como patriarcal, sino que también resulta un tanto inquietante el ofrecimiento de su casa y «sus mujeres» a dos semidesconocidos —implícitamente también se puede intuir una posible agresión sexual o violación a Laura y Elena—. Según Rivera Garretas (1994: 74), «una de las estructuras fundamentales del patriarcado es esa forma básica de organización de las relaciones sociales llamadas parentesco. Concretamente, los modelos de parentesco en cuyo centro se haya la pareja heterosexual». Prosigue la investigadora señalando que esa pareja heterosexual comporta una jerarquía en la que el marido domina sobre la mujer; aunque esos sistemas de parentesco no son siempre causa de subordinación de las mujeres sí lo son cuando «los maridos/padres se apropian de la capacidad materna femenina y de la producción de ellas y del resto de las personas a ellos subordinadas. Es decir, cuando en la relación heterosexual la virilidad masculina ha introducido una forma de violencia contra lo femenino» (*ibid.*). Sobre esta cuestión Adrienne Rich (2001: 56) propone que

Incluso la llamada pornografía suave y la publicidad presentan a las mujeres como objetos de apetito sexual sin un contexto emocional, sin significado individual ni personalidad; esencialmente como mercancía sexual destinada a ser consumida por

los hombres. (La llamada pornografía lesbiana, creada para la mirada del voyeur, carece igualmente de contexto emocional o de personalidad individual). El mensaje más pernicioso que difunde la pornografía es que las mujeres son la presa sexual natural de los hombres y que a ellas les encanta, que la sexualidad y la violencia son congruentes, y que para las mujeres el sexo es esencialmente masoquista, la humillación, placentera, y el abuso físico, erótico. Pero junto a este mensaje va otro, no siempre reconocido: que la sumisión obligada y el uso de la crueldad, si tienen lugar en el seno de la pareja heterosexual, son sexualmente «normales», mientras que la sensualidad entre mujeres, que incluye el erotismo recíproco y el respeto, es «extraña», «enfermiza», y o pornográfica por sí misma, o no demasiado excitante comparada con la sexualidad del látigo y la sumisión. La pornografía no crea únicamente un clima en el cual el sexo y la violencia son intercambiables; *amplía la gama de conductas consideradas aceptables para los hombres en la relación heterosexual*, conductas que, reiteradamente, despojan a las mujeres de su autonomía, su dignidad y su potencial sexual, incluido el potencial de amar y ser amadas por mujeres en la reciprocidad y la integridad. (en cursiva en el original)⁴⁵⁹

Sin embargo, desde un punto de vista literario, no podemos dejar de advertir que esta violencia, alejada de toda «jouissance honnête» o «naturelle» (Prédon Vinche, 1996: 31), podría considerarse como una clara influencia del marqués de Sade quien, a través de su obra, muestra el lado más salvaje e inhumano a partir de acciones inexplicadas e inexplicables pero que poseen el atractivo del abismo, ya que: «el marqués, ciertamente, busca mostrar todo lo que compone nuestro lado salvaje, animal, nuestra inhumanidad; esa inhumanidad que recelamos en el fondo de nosotros mismos y cuyo descubrimiento nos aterra» (*ibíd.*). Es más, el escritor francés consideraba que solo a partir «de la instrumentalización de la violencia sexual de las mujeres, en una praxis de destrucción y sacrilegio, podrían curarse de las heridas que la sociedad les infligiera. Se refiere a la carne como una verificación existencial en sí, en una nueva formulación del cogito cartesiano: *Copulo, luego existo*» (Carter, 1981: 36).⁴⁶⁰ También resulta relevante, tal y como expone

⁴⁵⁹ Osborne (1993: 107) señala que la tesis de Adrienne Rich, desarrollada en «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana (1980)», contrapone las expectativas de las mujeres a las de los hombres; mientras ellas esperan atenciones y cuidados, estos se comportan de modo brutal, infantil o poco fiable. Añade la investigadora: «¿A dónde se —nos— dirige Rich con estas afirmaciones, distorsionadoras de la actuación sexual masculina en cuanto se generalizan? Pues sencillamente a convencernos de que la relación sexual entre mujeres, a la que denomina hacer el amor, es superior a la relación heterosexual, a la que peyorativamente denomina “follar” o “joder” (*fucking*). En el texto al que aludimos, Rich describe este último tipo de relación casi como un apéndice de violación, forzándonos a realizar una asociación de ideas entre ambos fenómenos. Que Rich, que ha conocido los dos tipos de relación sexual —estuvo casada durante muchos años— valore más positivamente su experiencia con las mujeres en este terreno nos parece muy legítimo. Que para ello tenga que rebajar sexualmente a los hombres y, por implicación, a las que se acuestan con ellos o, simplemente, disfrutan con la penetración, resulta menos comprensible».

⁴⁶⁰ Carter (1981: 36), en su análisis sobre *La mujer sadiana*, recoge estas palabras de Sade: «Copular es la base de todas las relaciones humanas y esta actividad parodia todas las relaciones humanas a causa de la naturaleza de la sociedad que crea y mantiene aquellas relaciones». Añade la investigadora: «[Sade] amplía la relación entre actividad y pasividad en el acto sexual para incluir la tiranía y la aceptación de la opresión física y política. En sus novelas, los grandes hombres, los estadistas, los príncipes, los Papas, son de lejos los más crueles y su voracidad sexual es de un tipo puramente destructivo. Quisiera poseer sexualmente al mundo, y el coito, para

Osborne (1993: 179), que sin la existencia de un movimiento feminista y un movimiento hacia la liberación sexual «no hubiera existido la *Historia de O*, de contenido altamente misógino, sin duda, pero que puede ser entendida igualmente como la reacción extrema de un colectivo que de pronto ha cogido miedo porque ha visto que puede perder el control de la sexualidad y, en definitiva, del poder sobre la mujer».

Puesto que esta «mirada violenta» que estamos analizando se basa en experiencias sexuales entre tres personajes con la inclusión de una escena «lésbica», no podemos dejar de mencionar *Púrpura profundo* (2000), de Mayra Montero. Si bien los tríos que aparecen en *La esclava instruida* y *Espera, ponte así* se constituían a partir de dos mujeres y un hombre, el cual empezaba mirando y luego intervenía en el acto sexual, la creación de Montero deconstruye este punto de vista al incorporar a dos hombres y una mujer. Cabe destacar que tradicionalmente, y en la colección «La sonrisa vertical» en particular, han sido escasas las representaciones de triángulos amorosos/sexuales entre una mujer y dos hombres —tan solo los hallamos en *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1979), de Susana Constante; *Ella o el sueño de nadie* (1983), de Mauricio Wacquez; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes; *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik y en la ficción de Mayra Montero. Como vemos, a excepción de Grandes, la mayoría de autores proceden de diversas latitudes hispanoamericanas—. ⁴⁶¹ A juicio de Piña (2005: 13): «En la narrativa escrita por hombres heterosexuales, las relaciones homosexuales casi infaliblemente se han restringido a la homosexualidad femenina, con escasos ejemplos de relaciones entre hombres, sobre todo enfocadas como una alternativa válida respecto de las mujeres. En rigor, dicha variante ha quedado casi sin excepciones confinada a la narrativa erótica gay, como si los heterosexuales sintieran una especie de “incomodidad” ante el tema». En este sentido, *Púrpura profundo*, de la cubana Mayra Montero, deconstruye y desarticula la perspectiva machista y androcéntrica de las ficciones de Álvarez y Martí al incorporar un trío compuesto por una pareja gay y una prostituta. El narrador, Agustín Cabán, crítico musical de un periódico, decide escribir sus memorias y relatar sus conquistas; animado por su compañero Sebastián, lector privilegiado de esos relatos, explica su aventura con el famoso pianista Clin Verret: «me dijo con la voz más grave, con el tono más duro que he oído en mi vida, que nunca lo había hecho con otro hombre. Le respondí, con esa misma voz, que

ellos, es la imposición de la aniquilación. Sus abrazos estrangulan, sus orgasmos parecen hacer estallar a sus parejas».

⁴⁶¹ De especial interés para nuestra investigación sería el caso de *La cinta de Escher*, en la cual el protagonista, ex-chapero, es contratado en un parque por un hombre maduro, quien le explica que está enamorado de una fogosa y retorcida jovencita, Pichí, mucho menor que él. Como regalo de su cumpleaños quiere obsequiarla con un par de sementales «uno blanco y uno negro» (p. 78) mientras él se queda al margen.

yo tampoco: “Te juro que no”, añadí. Y él preguntó: “¿Entonces?””, que era un poco como preguntar: “¿Por dónde empezamos?”» (p. 42). Como en las narrativas anteriormente analizadas, ninguno de los dos personajes había mantenido una experiencia homoerótica, ni esta favorece un cuestionamiento de su identidad sexual —por más que el protagonista llegue a reconocer que estuvo a punto de enamorarse de Verret—;⁴⁶² asimismo, según propone Piña (2005: 14), «el crítico y el músico se encuentran sexualmente desde su respectivo lugar de hombres»:

Yo no sabía a ciencia cierta lo que buscaba en él, pero estaba seguro de lo que no quería. Y no quería a Verret en plan de mujercita pudorosa, llorona, ni tan siquiera dulce. Quería al pianista más o menos recio que conocí en el teatro; y al dolorido hombre, más o menos huérfano, que me fulminó en el desayuno. Quería que fuéramos varones, gustosos de Brahms, o gustosos de cualquier otro compositor; dos seres inspirados que acceden a la música a través de una sensibilidad distinta: la del deseo. (p. 42)

No deja de resultar reveladora esta apreciación de la voz narrativa, inusual en las ficciones gais —todas ellas escritas por hombres— que se incluyen en la colección; tal vez esta precisión por dotar de «masculinidad» a los dos personajes se relacione con el hecho de que nos hallamos ante actantes varones escritos por una mujer, cuestión nada desdeñable si tenemos en cuenta que a pesar de que podamos nombrar con relativa facilidad heroínas retratadas por hombres —como Emma Bovary, Ana Karerina o Ana Ozores, entre otras— no es habitual el caso contrario, aunque cuando sucede, Josep M^a Armengol (2003: 90) comenta que: «Por un lado, la (re)presentación femenina de los hombres ha permitido a las mujeres aportar *suas* propias concepciones y experiencias acerca de la masculinidad, ayudando a transformar así a menudo nociones patriarcales y reduccionistas de la misma».⁴⁶³ Continúa el investigador, siguiendo a Jane Miller: «la deconstrucción específicamente femenina de la masculinidad ha permitido frecuentemente “rebajar el potencial patriarcal (de los hombres), dotándoles de cualidades normalmente asociadas la

⁴⁶² Después de esta experiencia, en sus memorias el protagonista relata en unas breves líneas otro encuentro con un hombre: «Ahora que evoco al trompetista, pienso que es una lástima que los hombres no acabaran de gustarme del todo. Clint Verret fue mi pasión más sincera. También hubo un violinista, gustaba de llamarse a sí mismo el violinista violado. Pero en el fondo era un gusano. Concluido el acto, tuvo una crisis de culpa, se quejó de náuseas, llamó desde la cama a su mujer. Las sábanas estaban muy manchadas. “Están tan sucias”, recuerdo que me dijo. “Eres tan miserable”, recuerdo que le contesté» (p. 62).

⁴⁶³ Para Josep M^a Armengol (2003: 87-88): «Por ende uno puede concluir, como afirma Ben Knights, que la creación masculina de la mujer es similar a un acto de “colonización”, pues “la mirada masculina cruza el umbral de la vista y *penetra* su objeto” (la cursiva es mía, 1999, p. 138), mientras que el proceso contrario es análogo a un acto de reescritura “poscolonial”, ya que existen “significativas correspondencias entre reestructurar las relaciones entre la antigua colonia y su metrópolis y redefinir las relaciones entre las mujeres y el patriarcado” (p. 139)».

mujer: finura, paciencia y sensibilidad”». En la misma línea abunda Cristina Piña (2005: 14), quien expone que la puntualización realizada por Agustín Cabán revela una perspectiva femenina; este hecho, junto a la inclusión de relaciones homosexuales masculinas, supone un tratamiento divergente que «logra hacernos ver, por oposición, los prejuicios machistas que han marcado a la narrativa erótica masculina» (*ibíd.*).

Tras este primer encuentro, Verret pide al protagonista que le acompañe a Denver, donde podrán pasar tres días solos; una vez allí, el pianista anuncia a su amante que «va a venir alguien esta noche. [...] He conseguido una mujer para que venga» (p. 91). Si en la obra de Álvarez y Martín esta propuesta de trío respondía a una fantasía sexual muy convencional, como ya hemos podido observar, en este caso se establece en términos diferentes: «Entendí a medias. Era un sentimiento extraño, mezcla de contrariedad y de alivio. De celos atroces y de ilusión mortal» (pp. 91-92). Asimismo, si los triángulos sexuales «tradicionales» se iniciaban con la contemplación del acto lésbico hasta que el varón decidía penetrar a una de las dos mujeres, en la ficción de Montero es la pareja la que comienza los primeros escarceos sexuales: «Verret, sin retirar su mano, se inclinó y me la empezó a chupar, tan lleno de emoción y de alegría que sólo pensé en cerrar los ojos y en morir sin miedo. Mientras agonizaba, una tibia caricia me retuvo en el mundo: era otra lengua, la de esa mujer que casi habíamos olvidado» (pp. 95-96). Este relato cambia la «estructura» de trío; la persona «ajena» a la relación —en este caso la mujer— tiene un papel muy secundario, casi accesorio, porque lo realmente importante es el vínculo entre ellos, a diferencia de los triángulos en los que la escena lésbica cobra más importancia. Este hecho también provoca que no se produzca un acto de voyerismo.

Un elemento común en las narrativas de los escritores examinadas en este apartado es la violencia, tanto verbal como por las acciones descritas. En la escena homoerótica masculina de *Púrpura profundo* más que a la violencia —en esta escena—, se apela a la intensidad, a la vehemencia:

Se echó a reír, fue una risita mínima y provocadora. Me prometí arrancarle el alma, lo amenacé con destrozarlo, sin ungüentos ni saliva, barrenarlo sanguinariamente, a palo seco. Él me miró extasiado y antes de tumbarse sobre la mujer, quiso abrazarme. Sentí su torso caliente y nuestros sexos se rozaron, se golpearon primero sin querer, y luego los juntamos a propósito, un esgrima silencioso, doblemente intenso. (p. 96)⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ En los dos fragmentos aparece el verbo «barrenar» como un eufemismo de «sodomizar». Según el *DRAE* por «barrenar» se entiende: «1. Abrir agujeros con barrena o barreno en algún cuerpo, como hierro, madera, piedra, etc. 2. dar barreno. 3. Desbaratar la pretensión de alguien, impedirle maliciosamente el logro de algo. 4. Traspasar, conculcar una ley, un derecho, etc. 5. *Taurom.* Hincar la puya o el estoque revolviéndolos a modo de barrena. 6. Insistir molestando». Esta expresión no aparece en ninguna de las narrativas gays, aunque sí que

Era a Verret a quien deseaba esa tarde, y los tres lo sabíamos: él lo sabía mejor que nadie. Me miró a los ojos y miró hacia mi sexo, no dijo una sola palabra y se tendió bocabajo. La mujer se limitó a susurrarnos porquerías y acariciarnos: besaba mis hombros y besaba el rostro que mordía las sábanas, la cara lívida de Verret, desfigurada por el dolor y el cansancio. En su oreja, por encima de las palabras de la mujer, impuse un vozarrón de miedo, en el que apenas reconocí mi voz: le recordé que había cumplido mi promesa, lo estaba barrenando sanguinariamente y lo haría muchas veces más, todas las que hiciera falta, con puta o sin puta, durante esos tres días que iba a durar nuestra aventura en Denver. (p. 98)⁴⁶⁵

Por otra parte, no deberíamos considerar que la violencia sea exclusivamente entre parejas heterosexuales y ejercida por los hombres hacia las mujeres, aunque ocurra en la mayoría de las obras de la colección erótica, sino que, según sostienen Olga Arisó Sinués y Rafael M. Mérida Jiménez (2010: 42-43):

el patriarcado, enmarcado en una cultura de la violencia, mantiene el recurso a la fuerza, no sólo para subordinar a las mujeres, sino para establecer diferentes relaciones de poder. Y lo hace del mismo modo: mediante la construcción cultural de un sistema de «clasificaciones» de las personas por medio de «diferencias» que, a modo de «creencias-ficción», actúan como ejes diferenciales que dividen a los seres humanos en función de su clase social, raza, etnia, orientación sexual, lugar de origen... Un procedimiento que designa a aquellos que son «desiguales» en tanto que «inferiores». De este modo, queremos mostrar cómo la violencia guarda relación con otras formas de dominación y poder que se expresan bajo el clasismo, el racismo, la homofobia..., que condicionan la vida de muchas personas, hombres y mujeres, sometidas no sólo por nuestro sexo sino por otros ejes diferenciales que constituyen nuestra identidad en el marco de una cultura de la violencia.⁴⁶⁶

es empleada por Almudena Grandes (2009: 199) en *Las edades de Lulú*: «[...] luego le empujó hacia delante, le obligó a permanecer a cuatro patas encima de mí y le penetró, arrancándole un alarido impropio de un ser humano, su mano no abandonó el sexo de su amigo, le masturbó al mismo tiempo que le barrenaba hasta que decidió que ya era suficiente [...]».

⁴⁶⁵ A pesar de que en esta relación no hallemos violencia sí que se puede apreciar en otras experiencias sexuales del crítico musical, concretamente en la relación sadomasoquista con la violinista Manuela Suggia aunque, como señala Cristina Piña (2005: 14), en ella «se invierte la tradición inaugurada por Sade en cuanto al ejercicio de la crueldad por parte de los respectivos sexos, en la que mayoritariamente son mujeres las sometidas contra su voluntad a atrocidades [...]». En efecto, aquí es la mujer quien exige al protagonista que le haga cosas aberrantes y destructivas —que culminan con un espeluznante *fist fucking*—, que por cierto él realiza, pero que literalmente lo enferman y casi enloquecen. Al igual que en el caso anterior, Montero realiza un desafío al canon —en este caso doble, pues apunta tanto a los arquetipos machistas de violencia viril como a la marca sádica de la sexualidad moderna—, mostrando a un varón que repudia la brutalidad sexual y en el cual el placer se impone al “goce”. Frente a esto, la imagen femenina también aparece como desfondamiento de los estereotipos, tanto machistas como correspondientes a cierto tipo de feminismo unilateral.

⁴⁶⁶ Para Fernando Hernández *et al.*: (2007: 104-105): «Pero el género y sus violencias van más allá de quien la ejerce y contra quien. Por eso las urgencias —las alarmas sociales— simplifican y reducen la realidad. Y silencian y a veces naturalizan, por ejemplo, a otros agentes de la trama de la violencia. De unas mujeres contra algunos hombres, de unos hombres contra algunos hombres; de unas mujeres contra otras mujeres; de algunos adultos contra algunos niños y niñas; de algunos niños, niñas y jóvenes contra algunos adultos o sus iguales; de algunos nativos contra algunos emigrantes y de algunos emigrantes contra algunos nativos».

Tal vez uno de los cuentos en donde mejor se puede observar esa violencia — articulada de diversas maneras— entre dos personajes, a priori «igualitarios», sea «Rapsodia metropolitana», incluida en la miscelánea *Cuentos eróticos de San Valentín* (2007), de Daniel O'Hara. En este caso, el relato, narrado en tercera persona, está protagonizado por dos hombres; así, el narrador omnisciente presenta en primer lugar a Oriol, «un chulazo cuarentón de traje y corbata, apuesto directivo o algo así, guapo de morirse, catalán de toda la vida, cero pluma, muy a lo Joan Laporta, pero menos pastel» (p. 38), quien manifiesta que «su novio [es] tontito», «una auténtica nenaza desvalida» (p. 37), aunque con «un buen paquete y, ante todo, trasero» (p. 38). Robert —«no Robert en vernáculo (“Rubér”), sino Robert en inglés» (p. 38)—, el amante en cuestión, dependiente de Càndid Farreres, también es catalán, «pero de Cornellá: concretamente de Sant Ildefons, el barrio de los Estopa» (p. 37); cuando conoce a Oriol, ve recompensado su esfuerzo lingüístico de integración: «un tío que se adivinaba guarro y que sabría tratar un buen culo tras pagarle una cena y hablarle de amor con la polla tesa. Robert Varela había hecho diana y así empezó a colmar de felicidad su corazón de charnego esforzado» (pp. 38-39).

Nos encontramos ante un tipo de focalización narrativa externa, en la que el narrador se ajusta a la perspectiva de los personajes; este punto de vista, aunque permite conocer sus pensamientos y es, en principio, objetivo, no favorece que el lector se identifique o solidarice con los actantes. Este hecho no deja de resultar interesante si tenemos en cuenta que, como advierte Alfredo Martínez Expósito (1998: 55), «el *yo* homosexual, cuyos ecos se venían presintiendo desde tiempo atrás, se deja oír ya con fuerza notable a comienzos de los ochenta, cuando la transición política está ya finalizada y los miedos que ocasionaban la autocensura van cediendo»; continúa el investigador alegando que «la escritura autobiográfica o autoficticia aparece en el género homosexual como discurso obviamente combativo, militante, ideológico» (*ibíd.*).⁴⁶⁷ De este modo, el «yo» homosexual de la narración favorece no solo que el lector tome una postura — afectada a menudo por la homofobia, el pudor o el pánico homosexual—, sino que también dota de voz a quien nunca antes la había tenido, legitimando un nuevo tipo de discurso social.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Conviene señalar que, a excepción de «Rapsodia metropolitana», las ficciones de la colección que albergan tramas protagónicas de contenido homoerótico masculino se narran desde un punto de vista autodiegético.

⁴⁶⁸ Para Martínez Expósito (1998: 55): «Otro efecto positivo de la autoficción homosexual es el efecto normalizador que opera sobre el discurso heterosexual: cuanto más se sabe de los homosexuales, menos miedo se les tiene, de tal manera que empiezan a aparecer personajes homosexuales de diverso calibre en novelas y películas heterosexuales, no ya como curiosidades de entomólogo sino como personas respetables, dignas y enteras».

Lo cierto es que nos encontramos con una ficción que se centra en dos personajes pertenecientes a una minoría sexual pero que no están dotados de voz; obviamente, el autor no está tejiendo un discurso combativo y militante,⁴⁶⁹ más si nos atenemos al argumento del relato, en donde queda patente la violencia, como ya se anticipaba, propiciada en este caso a partir de la diferencia social e incluso «orientación» sexual.⁴⁷⁰ El relato se centra en la celebración del día de San Valentín de una pareja gay; las breves analepsis permiten un retrato mucho más completo de los actantes, como que Oriol ha mantenido relaciones heterosexuales (p. 39) y que es una persona muy activa sexualmente: «las novias siempre le habían reprochado que sólo pensara en eso [el sexo]» (p. 38); «por primera vez, nadie le censuraba su obstinación en meterla siempre» (p. 39).⁴⁷¹ Por su parte, Robert se configura como una persona mucho más pasiva y apocada, que siente adoración por su madre: «Sólo aquel machazo marcado por el éxito, la posición social y la denominación de origen aportaba un bienestar desconocido a su vida, que aliviaba el complejo de inferioridad con el que su padre lo había marcado por ser tan nena» (p. 44).⁴⁷² Desde un inicio se muestra la superioridad del personaje criado en la alta sociedad quien, cuando conoce al «charnego no asimilado fonéticamente» (p. 38), decide «emprender la misión de enseñar a hablar con propiedad la lengua nacional al pobre muchacho» (*ibíd.*). El día de los enamorados es el elegido por el catalán de pura cepa para modificar la pronunciación del nombre de su

⁴⁶⁹ Daniel O'Hara, en la presentación de su novela *El día del client* (2005) —en la sauna gay Corinto—, comentaba: «Es el retrato de una persona promiscua, no de la condición homosexual. Tan solo se trata de un personaje, aunque me sea muy familiar. No tengo voluntad de ensayista, pero la realidad está ahí. Muchos gays tienen problemas con la familia y además existe el infierno del sida. El personaje se lo monta cada semana con tres o cuatro hombres. No es algo que hagan todos los gays, pero sí bastantes»; dijo el autor, quien reconoció haberse inspirado en sí mismo para escribir las peripecias del personaje. «Tiene una homosexualidad enfermiza. Le gustan los hombres por no sentirse demasiado hombre. Se siente atraído por los que muestran una virilidad que le falta». Sin nombre, el autor se refiere a él en la novela como «esta persona». El personaje va intercalando digresiones de tono pesimista y mordaz sobre la vida que le ha tocado en suerte. «Le gustaría salir a la calle y que le cayera una maceta en la cabeza para morirse de una vez». ¿Una novela dañina para la comunidad gay por bucear en el tópico de la promiscuidad homosexual? El autor lo negó. «Siendo un libro, y además en catalán, no creo que la novela afecte a la imagen del colectivo gay. Por ejemplo, si piensas que afecto y sexo van unidos, el mundo de las saunas es desolador. Si piensas lo contrario, no» (Punzano Sierra, 2005: s/p).

⁴⁷⁰ Xosé M. Santos Solla (2006: 57) recoge la pregunta que se formula Nast: «El hecho de ser gay, ¿hace necesariamente que ciertos homosexuales varones y blancos sean menos racistas o menos patriarcales?».

⁴⁷¹ Marta Segarra (2014a: 92-93) señala: «La misma aproximación entre homosexualidad masculina y heterosexualidad femenina puede hacerse al respecto de la promiscuidad que se supone inherente al hombre gay, que resultaría asimilable a la presunta insaciabilidad de la *femme fatale* o, en nuestros tiempos, simplemente de toda mujer “liberada” y, se supone, “multiorgásmica”».

⁴⁷² Evidentemente, el padre de Robert considera que el «orden masculino», según señala José Miguel G. Cortés (2002: 106), es el único posible: «El principio masculino hegemónico se instituye como el parámetro a través del cual se mide todo lo demás: relaciones sociales, comportamientos afectivos y sexuales, actitudes físicas, formas corporales... Se ha conseguido imponer una forma de ser particular como la única posible y natural, y se ha impuesto su estructura, sin que lo parezca, a esos otros sectores (fundamentalmente mujeres y gays) para que la tomen como propia y, si no lo consiguen, se sientan culpables, minusvalorados e inferiores por no estar a la altura del ideal necesario para ser considerado un ser (hombre) normal».

amado, y se dirige a su casa para explicarle su buena idea y «celebrarlo con un polvo antológico» (p. 39).

La escena entre ambos se desarrolla desde el inicio con brusquedad: Robert se enfada cuando se entera de que su novio ha llamado sin su consentimiento a Càndid Farreres para disculpar su ausencia por indisposición, motivo que propicia su «primera gran escena de mariconas atacadas» (p. 40); cuando Oriol logra reducir a Robert, en un acto desproporcionado, decide no usar preservativo y «[llenar] ese culazo de leche» (*ibíd.*).⁴⁷³ No deja de resultar revelador que tan solo en *La esclava instruida*, *La amante fea*, *Pubis de vello rojo*, *Tu nombre escrito en el agua*, «Mentiras piadosas» y «Rapsodia metropolitana» se haga alusión al sida; pero más relevante sea, tal vez, tan solo en *La esclava instruida*, de José María Álvarez; *La amante fea*, de Josep Lluís Seguí; *Tu nombre escrito en el agua*, de Irene González Frei y *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik, se mencione el uso de preservativos u otros métodos de protección. A lo largo de la secuencia, se describe la sorpresa y el miedo del charnego ante la brutalidad de su amante —a pesar de reconocer que «eran las circunstancias más emocionantes de su vida» (p. 40)—: «Oriol propinó un golpe en los genitales de Robert y el gesto dolorido de este fue aprovechado por el primero para bajarle los calzoncillos e insertar su lengua en la cañería rectal» (p. 42).

En lo que atañe a las prácticas sexuales entre ambos, podemos valorar su diferente enunciación en contraposición con *La esclava instruida*. Si en la obra de Álvarez observábamos un claro predominio del varón en la realización del acto sexual, en este caso hay una superioridad de uno de los miembros de la pareja, pero marcada por su cultura, su clase social y su «rol sexual», que no interfiere, a primera vista, en la manifestación de las prácticas amoratorias: «Oriol no se planteaba penetrar a Robert Valera como un acto de dominación o humillación, en plan *tú-eres-mi-putilla-charnega*; para él era el momento en el que formaban el equipo perfecto de salidos, como si fuesen dos atletas abandonados a la emoción vertiginosa de un deporte de élite, una pareja de policías en misión secreta, dos portentos anatómicos engarzados por una sabia complicidad pélvica» (p. 42).⁴⁷⁴

A pesar de la bestialidad inicial, parece que la cópula entre ambos se produce en términos paritarios, si no fuera porque se establece una contraposición entre «activo» (Oriol) y «pasivo» (Robert): «Antes de follárselo como si le fuese la vida en ello, a Oriol le

⁴⁷³ «En aventuras previas, Oriol a menudo había embestido culos sin preservativo porque creía que no había peligro para quien la metía y que, al fin y al cabo, el VIH era cosa de pasivos alelados. Sin embargo, con Robert Varela cuidó desde el primer día su imagen de hombre responsable y el chico siempre aceptó la profilaxis porque le resultaba violento negarse a ser razonable cuando se lo proponían» (p. 48).

⁴⁷⁴ «Antes de proceder, Oriol se sintió orgulloso de que, siempre que había copulado con Robert, lo había hecho pensando sólo en Robert» (p. 43).

gustaba que ambos tomaran conciencia del trayecto por el que iba a discurrir la liza» (p. 43); «Robert Varela nunca había sentido tanta confianza en sí mismo como cuando Oriol se la metía» (p. 44). Así, el charnego se convierte en la parte «femenina»,⁴⁷⁵ en el «objeto» de la pareja, mientras que el burgués catalán adopta el rol «masculino»,⁴⁷⁶ como se aprecia cuando después de la cópula Oriol rinde «un homenaje postcoitum a un culo [el de su amante]» (p. 46) y besa a su «ídolo» (*ibíd.*), quien se desmorona ante «el fétido beso» y corre al lavabo a llorar, «desbordado por los acontecimientos» (*ibíd.*).⁴⁷⁷ Pero mientras este solloza emocionado: «Oriol se había marchado asustado porque por primera vez en la vida se había planteado practicar una felación a un hombre —y hasta ofrecerle el culo *contra natura*—, lo cual lo convertiría en un definitivo bujarrón» (pp. 46-47; en cursiva en el original).⁴⁷⁸

Este hecho se relaciona con la «homosexualidad mediterránea» que señala Alberto Mira (2002: 506), la cual se articula a partir del modelo heterosexual, distinguiéndose en toda relación un individuo «activo» —el que penetra— y otro «pasivo» —el que es penetrado—: «Son estos roles los que fijan un modelo de identidad, no el hecho de que la relación tenga lugar entre dos hombres o entre un hombre y una mujer. El individuo activo no se etiqueta como homosexual, y sigue conservando intacta su virilidad; el pasivo recibe toda una serie de calificativos despectivos según la cultura: *maricón* o *teresita* en España y América Latina, *ricchione* en Italia, *bicha* o *veado* en Brasil, *zamel* en el norte de África». A juicio del investigador, en los países mediterráneos es difícil hacer de la homosexualidad un modelo cívico: «La homosexualidad se construye discursivamente “desde fuera”, es siempre

⁴⁷⁵ José Miguel G. Cortés (2002: 106) afirma que «no existe la masculinidad en sí misma. La masculinidad, al igual que la feminidad, se va adquiriendo en un proceso de aprendizaje, a veces muy duro, en el cual uno es producto de la otra, ya que ambas se construyen y se definen una en relación (negación) a la otra. Los géneros aparecen socialmente como modelos de comportamiento que se imponen a las personas en función de su sexo, intentando crear una vinculación directa hombre=masculino, mujer=femenina. Sin embargo, que lo femenino no es algo exclusivo de las mujeres, ni lo masculino de los hombres, parece algo evidente».

⁴⁷⁶ Según Segarra (2014a: 93): «No hay que olvidar, además, que las prácticas y los sujetos homosexuales (quienes frecuentemente internalizan esta distribución) se dividen en “pasivos” y “activos”, en un intento de normalizarlos o, por lo menos, de convertirlos en inteligibles dentro de un marco heterosexual. Los homosexuales “pasivos”, por lo tanto, se consideran la parte *femenina* de la pareja [...], mientras que los “activos” son vistos como la parte *masculina*, aunque se trate de una masculinidad problemática. Esta distribución binaria tiene sus raíces en tiempos casi remotos; en la época mitificada del homoerotismo no censurado y “feliz”, en la antigua Grecia (por lo menos tal como la ven muchos ojos contemporáneos), los hombres mayores eran los sodomitas “activos” y los chicos jóvenes los “pasivos”; lo contrario era considerado “antinatural” y rechazable».

⁴⁷⁷ Para Joan Vendrell Ferré (2003: 38): «La “práctica sexual” del *annilingus* precisa la ruptura de muchos esquemas de negatividad, de tabúes, superación del asco, etc., siguiéndole de cerca el *cunnilingus* y la *fellatio*».

⁴⁷⁸ El término «*contra natura*» es una de las definiciones clásicas de la homosexualidad dentro de la tradición de la condena. Según analiza Alberto Mira (2002: 203), aparece ya en la «Primera carta a Timoteo», de san Pablo, «y se convierte en el argumento de partida para el rechazo y condena de la homosexualidad hasta el siglo XX». Esta expresión se basa en un fundamento aristotélico y es adaptado por el cristianismo, que transforma los argumentos éticos del filósofo en preceptos legales y rigidez, en base a la creencia de que el comportamiento homosexual contradecía esta «ley natural». Asimismo, «otras definiciones derivadas de esta han aparecido a lo largo de la historia: inversión y perversión son términos que se toman en referencia a una naturaleza absoluta que resulta amenazada por la realidad» (*ibíd.*).

una “otredad”, un ente marginal a merced de la opinión pública. Una de las características centrales del modelo es, pues, el rechazo de una identidad homosexual que pueda ser dignificada en la historia o en la ciencia. Se dificulta así un sentimiento de comunidad y de confianza para reivindicar la igualdad social» (Mira, 2002: 505).

En relación al relato que nos ocupa —alejado de cualquier tipo de vindicación de una sexualidad minoritaria— cabría cuestionarnos si, como en las narrativas de José María Álvarez y de Andreu Martín, podría estar influenciado por el marqués de Sade. Sin duda el autor ha querido mostrar «desde fuera» el lado violento de unos personajes, a partir de un retrato que no favorece una identificación con ellos pero, ¿cumple el cuento el objetivo de erotizar al lector?, y de ser así: ¿este erotismo estaría destinado solo al público gay? Ya hemos comentado la importancia que la «imaginación pornográfica» ostenta en las ficciones eróticas; si valoramos, asimismo, la violencia que enmarca al patriarcado y los deseos de dominación, mayoritariamente masculinos, aunque no solo, además de considerar que, como apuntaba Gimeno (2005: 218-219), las escenas homoeróticas masculinas pueden resultar excitantes para la mayoría de las mujeres, tal vez no resultara tan insólito aventurar que nos hallamos ante un cuento que cumple claramente su finalidad, aunque eso significara admitir que no solo las mujeres encarnan las fantasías de los varones heterosexuales.⁴⁷⁹ Por otro lado, este cuento, supone un desafío, al no enmarcarse dentro de esa escritura que pretende ser combativa y militante, como proponía Martínez Expósito (1998: 55), cuestión sin duda relevante ya que desvelaría que en el año 2007 un joven creador apostó por una perspectiva que abandonaba la senda de «normalización» más convencional de los personajes gais desarrollada en el período cronológico inmediatamente anterior.

⁴⁷⁹ Resulta muy interesante la tesis de Vendrell Ferré (2003: 38-39) sobre el «asco» hacia determinadas partes del cuerpo, y cómo esta cuestión varía dependiendo del comportamiento de carácter homosexual o heterosexual, o si se trata de un hombre o una mujer. Así, se supone que una mujer heterosexual debe sentir placer al meterse un pene en la boca, pero es impensable para un hombre heterosexual, ya que «para este, chupar un pene se presenta como algo impensable, *asqueroso*, y podríamos afirmar que del mantenimiento de esa negatividad dependerá precisamente el mantenimiento plausible de su identidad “heterosexual”» (2003: 39; en cursiva en el original). Lo mismo ocurre en el caso de las mujeres. Continúa Vendrell Ferré (2003: 40-41) preguntándose cómo se construye y conserva una identidad homosexual: «Uno de los mecanismos parece ser inducir el desarrollo de un sentido del asco hacia todo lo que tenga que ver con prácticas homosexuales, un verdadero “asco sexual” hacia las personas del mismo sexo. Los varones heterosexuales desarrollan un sentido del asco hacia las bocas masculinas, y de paralela atracción por las femeninas, y un fortísimo asco por los penes, y quizá no tanto por las vaginas; mientras que los varones homosexuales desarrollan atracción por los penes, y asco (¿?) por las vaginas. Sin duda, cabe contar con un fortísimo papel del asco en las reacciones homofóbicas; y puede que también en las heterofóbicas [...]».

5.3. La mirada negra: José Luis Muñoz, Dante Bertini y Abel Pohulanik

En este apartado analizaremos *Pubis de vello rojo* (1990), de José Luis Muñoz, *Salvajes mimosas* (1994), de Dante Bertini y *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik. Las tres novelas, presentan un personaje lésbico «maligno», aunque este planteamiento obedezca, a nuestro entender, a una finalidad eminentemente literaria. Cabe destacar que el objetivo último en la incorporación de este tipo de actantes, así como la propia representación, difiere en cada una de las obras; asimismo a pesar de que tanto Sofía como Mercedes o Annelise estén caracterizadas como «lesbianas», sus retratos resultan inverosímiles en todos los casos por diferentes motivos. Uno de ellos, aunque no el único ni el más importante, es el subgénero literario al que se adscriben las tres obras: el erótico-criminal o negro. De este modo, en primera instancia, la función de estos personajes es la de agentes de la acción, promotoras «de procesos de modificación o conservación» (Marchese y Forradellas, 2006: 317) en obras de intriga con signo negativo, según la clasificación de Norman Friedman (Garrido Domínguez, 2009: 633).⁴⁸⁰

Aunque no deje de resultar un tanto insólito que en los tres casos el personaje negativo sea una lesbiana, debemos tener en cuenta dos cuestiones: en primer lugar no podemos olvidar que nos hallamos ante una colección de narrativa erótica y, según Tamsin Wilton (2005: 133), «es el cuerpo femenino, más que el masculino, el que normalmente se asocia con el “sexo”, tanto en la cultura de élite como en la popular, en bloque hegemónico. Aunque hay alguna evidencia (que dista de ser clara) de cierta reerotización de la heterofuncionalidad masculina, data de poco. Una mujer que abandona la heterosexualidad por una relación lésbica adquiere para sí, entonces, un miembro de la clase de personas tradicionalmente señaladas como eróticamente tentadoras». En segundo lugar, según argumenta Stewart King (2015: 32), «els gèneres literaris tenen gènere sexual i, segons Marty Roth, el gènere criminal és masculí»; continúa la investigadora revelando el importante papel que ejerce el detective masculino como figura de saber y autoridad y los roles secundarios —víctimas, ayudantes, objetos de deseo masculino o como personajes negativos— otorgados a las mujeres. En la misma línea abunda Inmaculada Pertusa (2014:

⁴⁸⁰ Según Garrido Domínguez (2009: 633-634), Friedman establece catorce tipos de intriga repartidos en tres grandes bloques: *intrigas de destino*, *intrigas de personaje* e *intrigas de pensamiento*. Dentro del primer bloque señala: la intriga de acción, la melodramática, la trágica, la de sanción, la sentimental, la de admiración y la cínica. Entre las *intrigas de personaje* se encuentran: las de maduración, de enmienda, de pruebas y de degradación; finalmente, las *intrigas de pensamiento* dan lugar a: la intriga de educación, de revelación y afectiva. *Pubis de vello rojo* pertenecería, dentro de la intriga de personaje, a la de degradación, porque «el protagonista sigue una evolución negativa a lo largo del relato, hundiéndose cada vez más» (2009: 634), mientras que *Salvajes mimosas* y *La cinta de Escher* se pueden clasificar dentro de la intriga de acción, cuyo «interés se dirige a la evolución de los acontecimientos y, en definitiva, a la solución del conflicto planteado. Es el tipo más general» (2009: 633).

173), quien sostiene que, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX «la encarnación de la figura del detective estaba siempre reservada a un hombre» y «los personajes femeninos eran encarnados bien por exuberantes mujeres fatales que continuamente asediaban a los habilidosos detectives e investigadores, o por víctimas inocentes que terminaban muertas o terriblemente maltratadas. Como personajes secundarios de la novela criminal se encontraban siempre en una situación sin esperanza: nunca las heroínas, jamás las “buenas” de la historia». Esta situación cambió, según la investigadora (2014: 174), en la narrativa de Inglaterra, Estados Unidos y Francia sobre los años cincuenta, cuando las primeras mujeres detectives accedieron a la investigación criminal desde la posición de protagonistas y «de criminales o víctimas, pasaban finalmente a aparecer como protagonistas. Ellas eran las detectives»:

En contraposición al boom de la novela criminal lesbiana norteamericana, y con él al desarrollo así mismo de un creciente cuerpo teórico que discute los pormenores de este subgénero en evolución, actualmente en España, y desde la publicación en 1992 de la primera novela negra protagonizada por una lesbiana que investiga un crimen, este subgénero solo cuenta con siete novelas: *La soledad del monstruo* (1992) de Blanca Álvarez, *Brocheta de carne* (2003) y *As de espadas* (2009) de Javier Otaola, *Plumas de doble filo* (1999), *La mansión de la trébedas* (2002) y *No me llames cariño* (2004) de Isabel Franc, y *Curvas peligrosas* (2010) de Susana Hernández. (Pertusa, 2014: 176-177)⁴⁸¹

Como ya hemos señalado, no es el caso de ninguna de las tres ficciones propuestas en este apartado. En *Pubis de vello rojo* (1990), de José Luis Muñoz, se aúnan el género negro, y el erótico. La trama se erige «sobre una estrategia estructural que, no siendo inédita, supone casi siempre un reto y una apuesta de talento: su autor ha sabido encauzar dos historias paralelas hasta hacerlas coincidir en una sola como si respondieran a una exigencia del destino» (López Martínez, 2006: 55). De este modo, en los capítulos impares, el narrador omnisciente se ocupa del relato de Sofía, atractiva pelirroja que convive con su amante, mujer, y que se dedica a la prostitución, mientras que en los pares el lector es testigo del desengaño amoroso y la posterior venganza de Roberto. En ambas historias, la caracterización de los actantes se produce a partir de la descripción que aporta el autor

⁴⁸¹ Inmaculada Pertusa (2015: 97) realiza un breve estado de la cuestión de la novela detectivesca lésbica, y señala que «concentrándose en el desarrollo de la trama criminal que las enmarcaba en el género negro, las escritoras de ficción criminal lésbica, sin eliminar los conflictos amorosos y las relaciones de pareja propias del colectivo lesbiano, favorecían argumentos en los que la heroína de turno, pistola en mano, tenía que demostrar sus capacidades investigativas al tiempo que resolvía (o al menos lo intentaba) los misterios (sentimentales) de su propia vida. Conforme este subgénero criminal fue madurando, las detectives e investigadoras lo hacían también en cuanto a su forma de enfrentarse a las relaciones personales, poniendo más énfasis en capturar a los culpables que en solucionar sus eternos fracasos amorosos».

omnisciente y de los pensamientos y recuerdos de los dos personajes protagónicos, que se presentan en el texto con una grafía en cursiva. Desde la segunda página descubrimos que la actante femenina mantiene una relación lésbica: «El cuerpo de una mujer emerge de entre las sábanas de satén rosa, sin prenda alguna encima, mientras la otra ocupante del lecho hunde la cabeza, coronada de bucles dorados, en la almohada morada, huyendo de la luz» (p. 14). La descripción física de Sofía se realiza de modo indirecto a partir de las apreciaciones de los diversos personajes: «Una es morena, la otra, pelirroja, lleva una falda de tubo de cuero negro y las piernas hermosas embutidas en medias oscuras. Se parece a Ada, piensa, a Ada cuando se cortó el pelo. [...] El color de sus ojos, el óvalo de la cara, el tabique nasal delgado, los labios finos, de cierta crueldad, la frente resuelta, los pechos breves, insinuados bajo la blusa roja de seda». Como podemos apreciar en este retrato, Sofía no responde a ningún estereotipo lésbico. Posteriormente, rememora, bajo la ducha, una tórrida escena sexual con su amante:

Han entrado en la bañera, desnudas y abrazadas, han deslizado la mampara por su guía y han comenzado a besarse y acariciarse, con exquisita suavidad. «No me toques apenas», le decía ella, susurrante, «sólo con las yemas de los dedos, sólo así, siguiendo el contorno de mis pechos, sé suave, no me vuelvas loca», y la otra ha obedecido gustosa al principio, hasta que ha comenzado a excitarse, ha perdido todo su control y se ha dejado llevar por la sensualidad más absoluta que le exigía el cuerpo, y entonces ha comenzado a presionar con fuerza sus senos, aplastándoselos contra el tórax, oprimiendo con los dedos su carne mórbida y cálida mientras le hundía la lengua en el paladar una y otra vez, con un ritmo enloquecedor, y los gemidos con que ella ha respondido a sus caricias la han colocado al borde del paroxismo, y ha tenido un cosquilleo en los labios que le ha obligado a besar todo el cuerpo de su amante, el cuello, las axilas primorosamente depiladas que descubre alzando sus brazos hasta casi tocar la alcachofa de la ducha, los senos maternos de fruncidos pezones que ahora sólo saben a gel de baño, arrodillándose a sus pies, torciendo la cabeza hasta encajarla entre sus anchos muslos que se resisten sólo un instante antes de abrirse vencidos por el ansia de voluptuosidad, y entonces la sujeta por los tobillos, con fuerza, alejándolos uno de otro, y le lame la vulva, profundamente, haciendo caso omiso de sus gritos cortos y jadeantes, que son tanto de protesta como de apremio, le hunde tanto la lengua en su cavidad erótica que la hace estallar de lujuria y deseo.

—¡Fóllame, por favor! ¡Fóllame!

—¡Pero si soy una mujer! —le ha dicho riendo. (pp. 15-16)

Tras esta evocación erótica por parte de Sofía se describe una situación cotidiana entre ambas que permite profundizar en la historia de las actantes: la protagonista conoció a su amante Blanca, separada y con un hijo, en un bar de lesbianas; resulta muy elocuente que se conozcan en un local de este tipo, ya que indica que Blanca espera encontrar otro

tipo de relación, y no precisamente heterosexual.⁴⁸² Esta, pese a no haber tenido ninguna relación con una mujer, no tiene reparos en expresar, a la aún desconocida Sofía, su frustración con los hombres: «—¿Sabes que estoy harta de los tíos? Son unos brutos, son groseros, son zafios, sólo tienen nuestro sexo impreso aquí, en su frente. Y cuando te están follando en lo único que se les ocurre pensar es en su maldita eyaculación, y una vez la han conseguido pues olvídate, te dan la espalda y se ponen a roncar los muy hijoputas» (p. 19).

A pesar de la vergüenza inicial de desnudarse ante una mujer más joven y de enseñar su cuerpo, marcado por la maternidad, otro recuerdo de la actante principal describe los primeros (y múltiples) orgasmos de su amante insaciable y el placer delirante de sus encuentros. Pero la relación no se construye solo de sexo, sino que entre ambas parece existir un amor que contrasta con el que tuvo Blanca con su marido:

—¿Me quieres?

—Claro que te quiero, te quiero muchísimo.

—Eso nunca se lo oí decir a Eudaldo. Era de la opinión de que las palabras se gastaban por su propio uso y que por ello no valía la pena que me repitiera a cada instante que me quería, que con una vez que me lo dijera al año ya tenía suficiente. Tú, en cambio, me lo dices muchas veces, y me gusta oírlo de tus labios, porque aprecio la pasión en tu tono de voz. (pp. 23-24)

En principio, Blanca, mujer heterosexual pero harta de los hombres, opta por convivir con una de sus pares, elección que, como argumenta Beatriz Suárez Briones (2003: 182): «todas las mujeres han nacido con la capacidad para ser lesbianas “existenciales”, es decir, para tomar la elección política consciente de abandonar la heterosexualidad y *hacerse lesbianas*». Por esta razón, podríamos pensar que, pese a que el primer capítulo, dedicado a Sofía, arranque con un exceso de sexo lésbico muy explícito, este hecho bien pudiera tener el objetivo de vindicar y visibilizar una sexualidad minoritaria que se presenta como una opción personal y que forma parte de la configuración de las actantes femeninas. Desafortunadamente, no prosigue así; en cuanto Sofía sale por la puerta para cumplir con sus obligaciones, Blanca realiza una llamada telefónica a un hombre y le propone una cita (p. 25).

Resulta muy interesante la descripción que aporta López Martínez (2006: 123) sobre el personaje de Sofía: «una joven *bisexual* que vive con otra y que algunas noches se saca un

⁴⁸² Según indica Pat Califia (1997: 100): «El primer problema al que se enfrenta una lesbiana es descubrir que lo es. El segundo es descubrir quién más lo es». Continúa la investigadora (1993: 101) argumentando que «el hecho de encontrar otros grupos de lesbianas puede resolver muchas dificultades sociales de las mujeres. Se ven, de pronto, capaces de poner en práctica su casi olvidada capacidad para hacer amigas, encontrar amantes y poner en marcha grupos de apoyo».

dinero como prostituta de altos vuelos; visita en sus propias mansiones a clientes adinerados que en el fondo detesta, y los detesta sobre todo por eso, por ser hombres que han convertido el sexo, como la propia vida, en el mejor espacio para el vituperio ancestral de la mujer» (la cursiva es nuestra). Efectivamente, la protagonista no solo mantiene una relación afectiva con Blanca, sino que su profesión propicia que durante el relato seamos testigos de prácticas sexuales con hombres; ante este hecho cabe preguntarse: ¿podemos considerar bisexual a Sofía por alternar las prácticas homosexuales con las heterosexuales? Si aceptamos la definición del DRAE, sí, sin duda.⁴⁸³ Sin embargo, tal vez convendría valorar a nuestro personaje bajo otras perspectivas. Por ejemplo, Charlotte Bunch vindicaba el potencial del lesbianismo, no tan solo como «acto sexual» sino también como una opción política que amenaza la heterosexualidad:

La sociedad masculina define el lesbianismo como un acto sexual, lo que refleja el punto delimitado de los hombres sobre las mujeres: ellos sólo piensan en nosotras en términos sexuales. También dicen que las lesbianas no son mujeres de verdad, por tanto, una mujer de verdad es aquella a la que los hombres se follan. Nosotras decimos que una lesbiana es una mujer cuyo sentido de sí misma y cuyas energías, incluyendo las energías sexuales, giran en torno a las mujeres, pues se identifica con las mujeres. (Bunch, 2009: 97-98)⁴⁸⁴

¿Podemos identificar a Sofía con esta definición? Cuando la protagonista visita al primero de sus clientes —en una torre de la Vía Augusta, en Barcelona (p. 45)— este se revela desde un inicio como un sádico que pretende quemarle los pezones; aunque ella ya había sido objeto de perversiones similares en las nalgas, nunca antes le habían quemado los senos —pero sí que se los habían golpeado, pellizcado y mordido (p. 54)—. Cuando decide devolver el dinero, el cliente alega que ya han firmado un contrato y que es tarde para arrepentirse; tras varias quemadas, Sofía se defiende golpeando al hombre con un atizador.⁴⁸⁵ El segundo encuentro de nuestra protagonista con un hombre es valorado por

⁴⁸³ Según la definición de «bisexual» del *DRAE*: «Dicho de una persona: Que mantiene relaciones tanto homosexuales como heterosexuales».

⁴⁸⁴ Charlotte Bunch sostuvo a principios de los setenta que el lesbianismo es más que una preferencia sexual: es una elección política. Rivera Garretas (1994: 122) sostiene que «es entonces cuando se acuñó el famoso lema que dice “lo personal es político”, lema con el que quedó definitivamente claro que lo que se hace en la intimidad de la casa no queda fuera de lo social, sino que es una parte integrante fundamental de lo social y de la organización del poder. Se define entonces el lesbianismo como una opción política que se articula en términos de identificación con otras mujeres. Identificación con otras mujeres en todos los aspectos de la vida, no solamente en el deseo o en el placer/displacer eróticos; porque sólo con la sexualidad —se dice entonces— no se derribaría el patriarcado».

⁴⁸⁵ Sofía «hasta compara lo que ocurre con un orgasmo, que cuando se inicia resulta ya imparable y definitivo. Grita ella, grita él, grita más fuerte ella mientras le hunde el atizador entre las costillas, con increíble fuerza [...] deja su cuerpo clavado contra el suelo de madera» (pp. 55-56). Tras la contienda, ella observa cómo «el cuerpo blande y fofo sangra y eyacula al mismo tiempo» (p. 56).

Pedro López Martínez (2006: 164) como «un homenaje encubierto —o no tanto—» al Marqués de Sade y a Leopold Von Sacher-Masoch, a la vez que interpreta con efecto dramático el sadomasoquismo; el capítulo, que lleva por título «Encuentro Sade-Masoch» (pp. 67-76), relata cómo esta vez ella es requerida para interpretar el papel de Sade y atar a Masoch, quien le requiere más y más tormentos. Ella «coge la porra y le golpea, una y otra vez en el vientre, en las costillas, en el pene erecto que vuelve a vencerse sobre su vientre» (p. 74), hasta el punto de que cuando ella quiere degollarle con un corte limpio en la garganta se percata de que él ya está muerto: «Pero permanece inmóvil. Y sus ojos no la siguen, no la miran, permanecen fijos sobre la ventana brumosa de vaho» (p. 76).

Durante la larga noche, Sofía continúa deambulando por las calles y los locales de la ciudad: Paseo de Gracia, la Plaza Real, «las Ramblas, el Chino, la Barcelona cutre de Jean Genet» (p. 200), el Drugstore, el Hotel Astoria...⁴⁸⁶ Los diversos encuentros, con clientes y desconocidos, acaban por configurar a un personaje violento, que ejerce la fuerza para defenderse pero que acaba encontrando placer en matar a los hombres con los que mantiene relaciones; así, a excepción de los dos ejecutivos con los que se acuesta, previo pago de una cuantiosa cantidad de dinero, tanto el primer cliente como el profesor de latín, Flavio, quien le pide que se comporte como un «gran *macchio*» (p. 151) y le penetre mientras le repite cuánto le desea; el hombre de raza negra que la intenta violar o el propio Roberto, el antagonista de la historia, acaban muertos. De este modo, nos encontramos con un personaje controvertido que, en un primer momento, podríamos considerarlésbico:

Empiezo a sentir asco por los hombres. Bueno, en realidad siempre me han asqueado aunque los he necesitado a veces. Empiezo a odiarlos. Odio su afán de coleccionar cuerpos, odio la violencia que desarrollan cuando penetran a una mujer. Sólo buscan saciar su deseo y el coito se convierte de forma inexorable en un ejercicio de dominación sexual. La palabra es gráfica: posesión. Ansiáis poseernos. [...] Pero hoy he descubierto que puedo ser como ellos, tan fuerte y peligrosa como

⁴⁸⁶ López Martínez (2006: 110) afirma que: «sin duda, el Madrid de *Las edades de Lulú* y la Barcelona de *Pubis de vello rojo* representan dos sentidos homenajes a sendas metrópolis, cuyas calles y ámbitos recobran protagonismo». El recorrido en taxi que realiza Sofía se inicia en «Muntaner, esquina con Ronda General Mitre, continúa por Vía Augusta, calle Balmes y Mallorca, dejándola en la confluencia con el Paseo de Gracia. No son sino dos ejemplos significativos, ya que toda la novela es como un itinerario incesante por el encanto y el peligro de la noche barcelonesa» (2006: 111). Ejemplo palmario sería la respuesta que le da el padre de Sofía a esta cuando le pregunta sobre la sinopsis de su novela: «De putas, es una novela de putas que transcurre en el barrio Chino, de putas que están en crisis por el pánico del SIDA y por la competencia desleal de los travestidos, que excitan mucho más el morbo de los salidos sexuales. Una novela realista, la vida que transcurre bajo la ventana de mi casa, vamos, y que veo cuando me apetece y me asomo». Este retrato tan crudo de la realidad corresponde a que, como argumenta José Colmeiro (2015: 17), «el thriller urbano o *novela negra*, se ha utilizado a menudo como instrumento de observación social y crítica cultural, así como un espacio de resistencia política y subversión ideológica del statu quo por parte de muchos escritores españoles, durante y después del régimen de Franco».

los hombres, que puedo utilizarlos para mi satisfacción. Hoy he matado por primera vez en mi vida. (p. 138)⁴⁸⁷

Esta descripción que aporta Sofía sobre el comportamiento masculino es precisamente su propia representación, es decir, es ella quien colecciona cuerpos, quien ejerce la violencia, quien sacia su deseo y convierte el coito en un ejercicio de dominación sexual; en definitiva, es ella quien posee a los hombres y se convierte en sujeto activo de la relación: «El violador está sumamente desconcertado. Aquella mujer extraña ha trastocado su rol. De atacante sexual ha pasado a ser sumiso siervo erótico» (p. 193). Salvando todas las distancias, podríamos considerar que Sofía estaría más lejos del imaginario lésbico de Bunch que del imaginario de la *vagina dentata* o «sexo femenino castrador», creencia que se encuentra en casi todas las culturas tradicionales y que, a juicio de Marta Segarra (2014a: 64): «como en todos los mitos, los significados de estas historias son ambivalentes, ya que se refieren a las mujeres como fecundas creadoras del mundo y de los hombres, pero que poseen también un inmenso poder de destrucción y de muerte». Dentro del mito de la *vagina dentata*, Segarra (2014a: 68) analiza la película *Teeth* (2007), de Mitchell Lichtenstein: «*Teeth* parece acercarse más a las películas que narran la venganza terrible pero *justa* de mujeres de las que los hombres han abusado, desde *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991) hasta *Fóllame* (Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, 2000), es decir, el subgénero de terror llamado *rape revenge*».⁴⁸⁸ Esta imagen transgresora de la mujer como sujeto que violenta también es contemplada por López Martínez (2006: 120):

En la escena erótica, sin embargo, el hombre-amante es siempre como un enorme falo, y cualquier mujer se somete a esa evidencia sin proferir una protesta, casi con ternura, o bien juega la baza de la resistencia para activar impulsos aún más morbosos, pues no en balde la estética del eros dominante responde a una actitud y

⁴⁸⁷ Otras muestras de su repulsa hacia los hombres: «No lo mira, no lo mira siquiera cuando en la intimidad de la habitación del hotel se desviste. Sólo ve su verga hinchada, que se alza entre sus muslos, que se introduce presta entre sus labios y en ellos se vacía tras algunos torpes movimientos. Lo desprecia. Desprecia a aquel primer cliente por imbécil mientras se viste rápidamente» (p. 89); «Nunca se ha sentido tan violentamente instrumentalizada, no lo ha hecho jamás con dos hombres a la vez, y se siente víctima y prisionera, como la primera vez que descubrió el sexo con un hombre, una sensación incómoda y angustiada que la caricia aterciopelada de la colcha sobre sus nalgas no consigue aliviar» (p. 109).

⁴⁸⁸ Itziar Ziga (2009: 57-58) considera que «es imposible divagar sobre la feminidad sin hablar de violencia. Los signos femeninos señalan a los machos sus posibles víctimas, ya sean mujeres, maricas, hombres débiles. Las mujeres, y aún más las mujeres femeninas, debemos vivir sabiendo que en cualquier momento podemos ser agredidas. [...] Por eso necesito tanto el discurso de Virginie Despentes, su apología de la venganza contra la violación. Su película *Fóllame* fue retirada de los cines comerciales franceses en el año 2000 por la explosiva mezcla de violencia y sexo. Según ese criterio, las pantallas grandes y pequeñas deberían quedarse desiertas. Claro que no es lo mismo un hombre blanco matando a mujeres como a conejas que dos chicas francoárabes asesinando sistemáticamente a todos los que se crucen en su camino y en su cama. Las mujeres no pueden matar a los hombres, eso sí que es monstruoso. Menos aún si son guapas. [...] Son los hombres los que violan y matan a las tías buenas, a las putas. No al revés».

a una mirada exclusivamente masculinas. Incluso cuando es la mujer quien somete y violenta, en realidad sólo está satisfaciendo la demanda transgresiva del hombre mediante el cambio transitorio de papeles.

Esa mirada «exclusivamente» masculina de la que habla López Martínez descarta, por oposición, la femenina y propicia un papel muy secundario —o nulo— de la mujer. ¿Debemos considerar, pues, que la literatura erótica solo está dirigida a un público masculino? Para Osborne (1993: 182): «Que mostremos menos interés por los típicos escenarios masculinos —pornografía, prostitución— no quiere decir que tengamos menos curiosidad por lo sexual. Así lo revelarían el consumo de novelas rosas, leídas a millones, y también los consultorios sexológicos, utilizados mayoritariamente por mujeres en cuanto se abre un mínimo de espacio a este esparcimiento». En contraposición, cabe destacar que en la novela criminal escrita por mujeres se incluye «el retrato de nuevas figuras criminales femeninas: mujeres que asesinan por motivos no sentimentales o de maneras no tradicionalmente ligadas al estereotipo de la feminidad —usando el veneno o induciendo a un hombre a cometer *su* crimen». Según argumenta Elena Losada Soler (2015: 13):

Y tal vez sea esa reflexión sobre el mal de la mujer el elemento más novedoso —y más perturbador— de estos textos. La violencia de la mujer nos enfrenta a algo que no es normativo y que transgrede tanto los estereotipos patriarcales como el armazón teórico de nuevos feminismos, que han tratado de soslayarlo por la incomodidad que suscita y por la facilidad con que puede ser objeto de tergiversación. La mujer criminal ha sido tratada por la criminología clásica de origen lombrosiano como un monstruo o como una víctima, en cualquier caso como un ser sin agencia, aunque esa agencia sea para el mal. Pero la «catástrofe simbólica», en palabras de Adriana Cavarero, que significó el caso de las torturadoras de Abu Ghraib ha demostrado la necesidad de este tipo de análisis.⁴⁸⁹

Ahora bien, cabe cuestionarse: ¿cuál es el objetivo de incluir un personaje con una sexualidad tan ambivalente? ¿Es con el propósito de añadir otro elemento transgresor a la narración? A pesar de que podríamos pensar que la violencia que ejerce Sofía contra los hombres se debe a ese odio exacerbado que ya hemos señalado —y que estaría, de algún modo, «justificando» su opción sexual—, la verdad es que en el relato hallamos más muestras de sus gustos heterosexuales que homosexuales: «Aquello la excita, le excita ver al

⁴⁸⁹ En la misma línea abunda María Xosé Agra Romero (2015: 24-25), quien sostiene que «ante las mujeres violentas todo resulta más desconcertante y habrá que preguntarse porqué. Así, las dificultades de enfrentar, de pensar la violencia, se complican con la cuestión de pensar la violencia de las mujeres, en primer lugar porque nos lleva a uno de los aspectos más delicados y problemáticos de la violencia en general, a saber, el problema de las víctimas [...] Y, obvio es decirlo, las mujeres suelen ser víctimas de la violencia en tiempos de paz y en tiempos de guerra. Precisamente por ello, en segundo lugar, porque puede dar pie a considerar que ocuparse de la violencia de las mujeres implica desviar el foco de lo realmente grave y urgente, esto es, de la violencia contra las mujeres».

tipo calvo, desnudo y sin pelo, tensándose dolorosamente por el placer, le excita la transformación que ella, mediante chupadas, caricias, mordiscos, pellizcos, opera en el sexo lánguido del cliente hasta fortalecerlo, y una vez fortalecido dejarlo ir en su garganta» (p. 90).⁴⁹⁰

Cabe destacar que aunque las analepsis permiten conocer detalles de la historia de la actante principal, como la relación con su padre o cómo empezó a ser una trabajadora del sexo, no ocurre lo mismo con su opción sexual. Tampoco durante el relato el lesbianismo de Sofía tiene una relevancia especial, más allá de evocar a su amante cuando está con uno de los clientes para llegar antes al orgasmo (pp. 110-111),⁴⁹¹ ni parece demasiado afectada cuando llega a casa y descubre a Blanca con otro hombre, ya que su reacción es participar en el trío y retirarse en silencio (pp. 219-220). Así pues, podríamos suponer que el autor juega con el estereotipo —muy negativo— de la lesbiana «malvada» o «enferma» que, por despecho, se venga de los hombres; por otra parte, la escena homoerótica inicial dotaría a la narración de otro elemento transgresor, y de algún modo «explicaría» que se pudiera considerar bisexual a Sofía. Pero esta interpretación —totalmente perniciosa en cuanto a la representación del personaje lésbico— no ha valorado al personaje masculino: Roberto. Mientras la actante femenina deambula por Barcelona, alternando y matando de forma violenta a clientes y desconocidos, el personaje masculino es representado como un hombre desgraciado por el desamor de su amante Ada y atormentado por haber sido cómplice de un asesinato cuando perpetraban un atraco. Roberto se debate entre el eros y el thanatos, y casi al final de la noche no tiene ningún reparo en disparar contra un par de policías, una prostituta o la propia Sofía. De este modo, no tan solo la protagonista femenina es representada como una persona violenta, sino que esa violencia es ejercida por los dos personajes, en una ciudad corrupta e inhóspita, hecho que de alguna manera «igual» a los dos actantes.

Sin embargo, consideramos que la clave para entender por qué el autor decide caracterizar inicialmente a Sofía como prostituta y lesbiana —pese a que después no se desarrolle una historia que complemente o explique ese lesbianismo— es porque se trata de identificarla con la mujer «sadiana». Como Simone de Beauvoir (2000: 48) subrayaba:

⁴⁹⁰ «El cuerpo le pide marcha, su vulva ansía un sexo fuerte que la penetre y la conduzca sin remisión al orgasmo» (p. 90); «[...] pero esa repugnancia, que ha presidido todo el coito desde el principio, es la que la ha llevado a las cimas más altas de su orgasmo, y le ruega, jadeando, que la llene más, que la llene hasta que el semen se desborde de su vulva y corra por sus muslos encendidos» (p. 196).

⁴⁹¹ «Cierra los ojos y piensa en otra cosa, en cualquier cosa, y luego sonrío y se imagina a Blanca, ve su cuerpo grande y moreno, sus pezones oscilando sobre su boca como fruta oferente bamboleante, y ella apresándolos con sus dientes, mordiéndolos sin hacerles daño, chupándolos, mientras le hunde los dedos en las nalgas, bordea su ano y lo abre con ambas manos. La visión le hace llegar abruptamente al orgasmo» (pp. 110-111).

«popularmente sadismo significa crueldad; azotamientos, sangrías torturas, asesinatos: la primera característica que impresiona en la obra de Sade es, en efecto, la que la tradición ha asociado con su nombre». Las trabajadoras del sexo, como Sofía, se convierten en los personajes favoritos de los pornógrafos, y su trabajo es «*realmente* un trabajo sucio; es vil, casi innombrable», aunque se valora el placer que aporta. Es decir, no interesan los aspectos económicos de la actividad de la prostitución, ni se trata de vindicar o denunciar esa labor, sino que se pretende explotar una fantasía libidinosa —evidentemente masculina—. Por otro lado, más allá de los estereotipos que maneje el autor en *Pubis de vello rojo*, debemos apreciar también la influencia del marqués de Sade en la inversión de las relaciones sexuales que se producen en el personaje protagónico femenino, en las que ella es sujeto y no objeto, verdugo y no víctima.⁴⁹² De este modo, Sofía podría equipararse a cualquiera de las heroínas del marqués, ya que «sus grandes mujeres, Juliette, Clairwill, la princesa Borghese, Catalina la Grande de Rusia, Carlota de Nápoles, son todavía más crueles. Una vez que han experimentado el poder, una vez que han aprendido cómo usar su sexualidad como instrumento de agresión, la utilizan para vengarse por las humillaciones que se vieron forzadas a padecer como objetos pasivos de la energía sexual de los demás» (Carter, 1981: 36-37).⁴⁹³

Podemos alegar que, si bien José Luis Muñoz no tiene ningún interés en vindicar ni visibilizar una sexualidad homoerótica femenina y, aunque en primera instancia pueda parecer que maneja ciertos estereotipos en torno al lesbianismo, el hecho de caracterizar a Sofía como lesbiana respondería al objetivo de acercarla a las heroínas del marqués de Sade; de hecho, podríamos considerar que *Pubis de vello rojo* es la novela que más se ciñe al modelo erótico sadiano y apela a un erotismo muy transgresor y libertino. Según Simone de Beauvoir (2000: 62):

Verdaderamente sólo hay una manera de satisfacerse con los fantasmas que crea el libertinaje: contar con su irrealidad misma. Escogiendo el erotismo, Sade ha escogido lo imaginario, sólo en lo imaginario conseguirá instalarse con certeza sin arriesgarse a la decepción: lo ha repetido a lo largo de toda su obra: «El goce de los

⁴⁹² Para Carter (1981: 31): «El pornógrafo terrorista puede no considerarse amigo de las mujeres; tal vez sea lo último que se le pase por la mente. Pero siempre será nuestro aliado inconsciente porque comienza a acercarse a una especie de verdad emblemática, mientras que el pornógrafo lacayo, igual que el individuo tortuoso que escribe historias de amor para las revistas femeninas, la más suave de todas las formas de pornografías, sólo puede hacer daño. Pero pronto, por más permisiva que sea la censura, el pornógrafo terrorista invadirá el área en la cual la censura opera más justificablemente: la de la violencia erótica».

⁴⁹³ Según Roger Shattuck (1998: 332-333): «La heroínas de Sade son universalmente hermosas, jóvenes, bien formadas, indestructibles aún después de prolongados abusos y desfiguraciones, y en general dóciles. Sin embargo, en *La filosofía en el tocador* y en *Juliette* Sade empieza a modificar la posición de las mujeres en sus argumentos y en la sociedad. Gracias a su astucia y enorme desenvoltura, unas pocas y excepcionales víctimas femeninas llegan a superar a sus dueños masculinos, a ser vencedoras».

sentidos está siempre regulado por la imaginación. El hombre no puede pretender la felicidad más que sirviendo a todos los caprichos de su imaginación». Por ello escapa al espacio, al tiempo, a la prisión, a la policía, al vacío de la ausencia, a las presencias opacas, a los conflictos de la existencia, a la muerte, a la vida y a todas las contradicciones. No es mediante el asesinato como se realiza el erotismo de Sade: es por medio de la literatura.⁴⁹⁴

Las siguientes dos novelas, *Salvajes mimosas* y *La cinta de Escher* apuestan también por el subgénero erótico y el policíaco o criminal, entendido este último «como narración estructurada alrededor de un crimen y de su investigación» (Losada Soler y Paszkiewicz, 2015: 10). En la misma línea abunda Iván Martín Cerezo (2006: 21), quien además señala que una obra «puede cumplir también las características de otro subgénero: puede contener una historia de amor; puede ser a la vez una novela histórica [...]». En ambos casos la trama se centra en el descubrimiento de un asesinato y los sospechosos se mueven por el deseo y el desamor.

Salvajes mimosas (1994), del argentino, residente en Barcelona, Dante Bertini se enmarca en una trama erótico-detectivesca gay. Aunque la solapa del libro señale que «incluso la tímida Mercedes, quien solo podrá escapar a su atracción [de Juan Antonio] descubriendo los placeres del amor lésbico», este «lesbianismo» se configura de modo muy sutil y cumple un objetivo definido: exculpar a la principal sospechosa. La historia se inicia cuando Bigati, un personaje que atiende a la descripción que propone Colmeiro (2015: 18), un «antihéroe intruso y voyeur que nos permite entrar en cotos vedados al lector común [...] y nos da un retrato feroz y plural de un mundo degradado, desde abajo, desde el servicio más bajo y más sucio», acude a un domicilio —luego sabremos que ha ido porque se lo ha pedido Paco, para proteger a Juan Antonio de su mujer Catty— y encuentra un cadáver debajo de la cama. Esperando no se sabe exactamente qué —y después revisar una revista pornográfica— el, suponemos, investigador abre la nevera para prepararse algo de cena;⁴⁹⁵ allí encuentra, además de unos restos de queso y una botella de vino, una caja de

⁴⁹⁴ Por su parte, Roger Shattuck (1998: 333) afirma que «en las disquisiciones filosóficas que ocupan aproximadamente la mitad del espacio en las obras de ficción de Sade se elabora una defensa del crimen y el vicio como parte necesaria de la naturaleza en general y del hombre en particular. Ninguna conducta violenta u homicida ha de ser tachada de malvada o criminal. Una vez y otra, las justificaciones de la violación y el asesinato como algo natural e inevitable resuenan como las justificaciones de Pangloss de las guerras y los terremotos por pertenecer al orden inescrutable de la Providencia. En teoría, Sade ha invertido todos los símbolos de negativo a positivo. Pero las palabras en sí no cambian nunca. Sade conserva el vocabulario de condenación e indignación moral. Las palabras *horrible*, *monstruo*, *malvado*, *infame* y otras de este estilo no dejan nunca de aderezar sus frases. Esta transvaloración de todos los valores no ha encontrado un lenguaje nuevo; más bien refuerza el filo cortante de los términos convencionales para subrayar lo escandaloso de lo que está escribiendo».

⁴⁹⁵ Es casi al final de la novela cuando descubrimos que Bigati acude a casa de Enrique porque se lo ha pedido Paco, además de su verdadera profesión: «Manuel Bigati, guardia jurado del Ánfora y ocasional chófer de la

galletas llena de cartas, postales, dibujos y fragmentos de un diario. Es a partir de estos documentos y de los pensamientos de diversos personajes —marcados en cursiva en el texto— como se va componiendo la historia de Enrique Izabi, un traductor de mediana edad cuyo amigo Leandro, encarcelado en la Modelo, le ha pedido el favor de dejarle a un compañero de celda, Juan Antonio, quien está a punto de salir, una cámara de fotos para que este se pueda hacer un book para «el Paco del Ánfora para ver si él puede mover un poco el culo por el chico» (p. 29).

Las fotos, aunque oscuras, muestran los enormes atributos de Juan Antonio —«¡Vaya pollón que tiene! Si no estuviera casado te aseguro que me lo pensaría» (p. 74)—, los cuales favorecen que pueda encontrar trabajo como actor porno bajo el nombre artístico de «el Harrison» (p. 75). Si la trama se centra en averiguar quién es el cadáver que encuentra Bigati en casa de Enrique y quién puede ser el asesino,⁴⁹⁶ en las últimas páginas descubrimos que los sospechosos se mueven por el deseo sexual y todos ellos acuden al domicilio de este último el mismo día y a la misma hora para satisfacer sus ansias de venganza: Roberto, rechazado por el actor porno, quiere recuperar un ejemplar de *Art Erotique Japonais* que Juan Antonio sustrajera de su casa; Leandro, en busca de venganza, ya que se siente traicionado por su amigo tras «robarle» a su amante compañero de celda; Paco para prevenir al Harrison de que su mujer cree que mantienen una relación; Pedro Fernández Gil, quien quiere enfrentarse a Juan Antonio para que deje de molestar a su amante Paco; también Catty, la mujer de Paco, pues se ha enterado de que su marido se entienda con hombres y cree que el actor pudiera tener unas joyas suyas... todos ellos tienen «motivos» para matar al superdotado expresidiario. Finalmente, se desvela que el muerto es «el empresario Francisco Ferrer, más conocido como el Paco del Ánfora» (p. 197) y la asesina su esposa.

Pero si en la construcción del género policíaco «el crimen constituye la primera pieza del puzzle, a partir de ahí habrá que ir uniendo las piezas sucesivas para dar sentido a la imagen que aparecerá, que no será otra que la imagen del criminal» (Martín Cerezo, 2006: 30), en *Salvajes mimosas* el autor omite hasta el final la identidad del cadáver, aunque el lector

camioneta del local» (p. 198). Otro dato interesante es que no es hasta este momento en que se desvela el nombre de pila del investigador; durante toda la obra el personaje es nombrado por su apellido.

⁴⁹⁶ Según expone Inmaculada Pertusa Seva (2014: 181, nota 18): «En su estudio “Habeas corpus: Feminism and detective fiction”, Kathleen Gregory Klein juega con el concepto jurídico de “el cuerpo del delito” postulando que realmente lo que exige el sistema legal no es la presencia del “cuerpo” de la víctima, sino el del criminal, haciendo que el segundo término del binomio criminal/víctima desaparezca completamente en la exigencia de que se demuestre la legalidad de la detención o el encarcelamiento del criminal, el primer término (171-172). Por este proceso, en la novela detectivesca, explica Klein, “[t]he ultimate verification of the crime, the absolute indicator of the crime, is the detective... In the conclusion of a detective novel, a version of the truth becomes the only truth; the detective authority is unassailable; the suspect is transformed in the criminal”».

tiene la absoluta convicción que no puede ser más que de uno de los habitantes de la casa: Enrique o Juan Antonio. Bajo esta falsa premisa todos los indicios apuntan a que la asesina es Mercedes Areque, quien aparece representada en un inicio a partir de sus propios pensamientos —marcados en cursiva en el texto— y de los de Patricia, una compañera de trabajo. De este modo, sabemos que Merche vive una vida insatisfactoria: «sin colocarse un poco [de alcohol barato] la vida es muy triste, un verdadero muermo... todo el día currando en la panadería, siendo simpática con esos borregos que no te dan ni la hora...» (p. 51). Su amiga cree que si sigue así se va a pasar toda la vida vendiendo pan, a pesar de que «es una pendeja de puta madre» (p. 53). Asimismo, conocemos que Enrique es cliente de la panadería, «un chico muy agradable... un poco mariquita... bueno, gay... uno que de cara no se le nota nada, con buena facha» (p. 55). Cuando Enrique y Juan Antonio empiezan a convivir, es este último quien compra el pan; su atractivo propicia que pronto Mercedes se enamore de él. Un día, cuando el traductor debe ausentarse de Barcelona por motivos de trabajo, el actor porno invita a la joven al cine; tras un breve galanteo, acaban en su casa y copulan, pero él, «potro desenfrenado», «tenía más potencia acumulada» (p. 110):

Se subió sobre la mesita y, con los brazos en jarras, me pidió que se la limpiara con la lengua. Me sentía humillada. Era evidente que había decidido olvidarse de que estaba con una mujer decente para poder tratarme sin delicadezas, como a una puta de las Ramblas. Pero yo quería llegar hasta el final de aquel calvario, conocer hasta el límite su depravación y mi resistencia. Me acerqué a él y comencé a cumplir su pedido. Lo que había imaginado un asqueroso brebaje era en realidad un jarabe bastante apetecible, y, apretando los labios sobre esa fruta tan sabrosa, extraje hasta la última gota, lamentándome en secreto haber perdido el grueso entre mis nalgas. [...] La Mercedes Areque, yo misma, convertida en un objeto erótico y comiéndose ese bollito tan apetecible. (p. 111)

La intensa experiencia propicia que la actante femenina se plantee si eso la habrá cambiado para siempre: «Darme cuenta de lo mucho que me gustó acostarme con él, ¿me convertirá en una puta?» (p. 112). A partir de esta confesión realizada a su amiga Patricia, las cartas, dibujos y mensajes de voz en el contestador que descubre Bigati presentan a una mujer insistente y obstinada en volver a ver a su ocasional amante. Por supuesto, Juan Antonio no vuelve a aparecer por la panadería ni responde nunca a los mensajes —algo insólito por cómo acaba la trama—. El hecho de representar a Mercedes como a una acosadora tiene como objetivo señalarla directamente como la principal sospechosa. En esta novela, los motivos de los otros personajes —muy poco perfilados, por otra parte— se presentan de forma diseminada y breve y casi en las últimas páginas el relato; es decir, la

única persona que durante toda la trama tiene «verdaderos» motivos para asesinar es la panadera, quien rehúsa salir a divertirse con sus amigas por si Juan Antonio le devuelve alguna de sus llamadas. También se pasa el día dibujando y escribiendo poemas, desatendiendo sus tareas en la tienda hasta que la despiden: «Estás en mi pensamiento durante todos los minutos de mi vida. Tu foto es lo primero que miro al despertar y lo último que veo antes de conciliar el sueño, pero ella no puede contestarme las preguntas que le hago. Si te has decepcionado, por favor dímelo, pero no escapes de mi vida como un vulgar ladrón» (p. 143). Mercedes sufre por este amor imposible e intenta suicidarse; este retrato de mujer despechada y herida, «loca de amor», favorece que el lector considere que se trata de un crimen pasional y que caigamos en ciertos estereotipos, muy importantes en las narrativas criminales, ya que juegan un papel ideológico crucial.⁴⁹⁷

Pero, como ya hemos señalado, las premisas ofrecidas por el autor son falsas: el muerto no es Juan Antonio, sino Paco, el dueño del *Ánfora*. Así pues, ¿cómo logra Dante Bertini cambiar en el último momento todos los supuestos sobre los que se había erigido la trama? En un giro, del todo inverosímil, se «visibiliza» la convivencia de Mercedes con otra mujer y, a pesar de que sus mensajes, cartas y dibujos nunca fueron respondidos por Juan Antonio ni Enrique, estos estaban cenando con ambas mujeres y otra pareja justo el mismo día y a la misma hora en que los demás sospechosos se dirigían a casa del protagonista para matar a «alguien» —recordemos que el lector aún no dispone de toda la información—. Si este final se nos antoja incongruente es porque durante el relato no se ha profundizado lo suficiente en los personajes femeninos, por otra parte escasos al tratarse de una narrativa que apuesta por relaciones homoeróticas masculinas, ni tampoco se explica la relación entre la pareja de lesbianas y la pareja de gais tras el desengaño amoroso de Mercedes y su acoso insistente.⁴⁹⁸

Patricia, la excompañera de trabajo de Mercedes y su única amiga, es la persona que acude al hospital tras el intento de suicidio de esta. El retrato que se nos ofrece ella es bastante sucinto: argentina, había estado casada con un español que murió en un accidente de tráfico justo antes de montar un «chiringuito en Lloret de Mar» (p. 144). Mayor que Merche —«yo, que no soy nada del otro mundo y más vieja que ella, me tengo que sacar

⁴⁹⁷ «Los estereotipos, o los personajes creados a partir de un molde forjado según las expectativas del lector popular, surgen naturalmente en la literatura popular, que se hace eco de imágenes y pensamientos que conforman la conciencia común de una cultura o de alguna de sus subdivisiones. En la ficción criminal y de misterio, el personaje estereotipado resulta especialmente útil para la formación de expectativas, sobre todo de confianza o de desconfianza, en la mente del lector» (Reilly *apud* Godsland, 2015: 74).

⁴⁹⁸ «La mesa está puesta y alrededor de ella seis asientos diferentes —cuatro de ellos prestados por sus vecinos— esperan a los pocos amigos íntimos de Merche, dispuestos a celebrar junto a ella un nuevo cumpleaños, una nueva casa, un nuevo trabajo. Le alegra, aunque casi no puede creerlo, que Harry y Enrique hayan aceptado sin excusarse la invitación que Patricia les hiciera por teléfono» (p. 199).

los tíos de encima todo el tiempo» (p. 53)— se acaba convirtiendo en la confidente de esta cuando conoce a Juan Antonio. A lo largo de la novela, la amistad entre ambas se muestra como una relación entre compañeras: dos mujeres heterosexuales de diferente edad que han sufrido mucho por amor. Es por este motivo por el que resulta un tanto insólito que el capítulo segundo, «Intermedio andaluz»,⁴⁹⁹ de tan solo seis páginas, esté dedicado en exclusiva a ellas y se apunte a una relación amorosa: ambas mujeres llegan a un hotel; están sonrientes y contentas hasta que Merche se percata de que Patricia está llorando, pues acaba de leer una de sus poesías,⁵⁰⁰ el «Poema del amor quebrado»: «No comprendo que el sol que más calienta/ sea el mismo que del amor hizo pedazos./ Después del ciervo, una gacela inesperada./ El alivio de su mano está borrando/ la señal cruenta que dejó otra mano» (p. 180). Aunque no queda muy clara la referencia a «el sol que más calienta», no hay duda de que se trata de un poema que apuesta por un nuevo amor tras un desengaño amoroso. Pero si no sabíamos de quién hablaba la autora, la siguiente poesía, «Otra mujer», empieza a desvelar el misterio: «Eres espejo donde mirarme puedo, [...] parienta, amante, madre, amiga, hija» (p. 182). En otras palabras, se trata de un amor entre dos mujeres, Patricia y Mercedes, una opción sexual más pero que en este caso se enuncia de manera un tanto inverosímil: ¿realmente una mujer busca en otra a una «parienta», «madre» o «hija»? Enrique y Juan Antonio, ni ninguno de los personajes masculinos de esta ficción, buscan «relaciones familiares», sino que apuestan por otro tipo de aproximaciones, mucho más carnales y pasionales. Por otro lado, si el lenguaje erótico durante el relato se mostraba explícito y nada recatado, cuando se trata de la descripción de la cópula entre ambas mujeres este se torna metafórico y lleno de simbología; las amantes, «náufragas», se mueven por el «mar profundo» de «sábanas azules», «equivocando géneros y preferencias»:

¿dónde ha llevado ese mar entelado a este barco sin rumbo?, sin capitán ni marinero, ¿dónde encallará su proa? La cama azul mar se ha tejido en tiempos distintos, con hilados diversos. Hay sudores salobres y arenosas maniobras, pescadoras de perlas prisioneras de otras bocas, nadadoras jadeantes que descansan sus cuerpos en la costa privada que les brinda otro cuerpo. Descubierta el tesoro con tal celo guardado, ¿dónde irán los temores?, ¿dónde se irá el misterio? Una boca de mujer besando otra boca de mujer; las manos que empiezan a reconocer al otro cuerpo, el enfrentado, similar pero diferente, auténticamente otro; la humedad de las lenguas, la humedad de los labios. (pp. 183-184)

⁴⁹⁹ Debemos señalar que *Salvajes mimosas* se estructura en tres capítulos: en el primero, y más extenso (pp. 11-178), «El cuarteto de Barcelona», se presentan los personajes a partir de los documentos que encuentra Bigati en la caja de galletas. El segundo, «Intermedio andaluz» (pp. 179-184), es el dedicado a las dos mujeres y, por último, en «Capítulo aparte» (pp. 185-211) se desentraña el misterio del asesinado y el culpable.

⁵⁰⁰ Tras el intento de suicidio, Mercedes se presenta a un premio literario y gana un premio de poesía con un poema dedicado a Juan Antonio, no a Patricia (p. 164).

Esta escena erótica contrasta sobremanera tanto con las de sexo gay como con la descripción anterior del acto sexual entre dos actrices porno.⁵⁰¹ Asimismo, debemos señalar que la metáfora del mar, como ha estudiado ampliamente la crítica, simboliza una estrategia de representación del cuerpo lesbiano para visibilizar la experiencia sexual; esta cuestión cobra un nuevo significado en *Salvajes mimosas*, ya que se contraponen hasta tres tipos de relaciones: las gais, las heterosexuales y las lésbicas. No deja de resultar interesante que mientras las relaciones homoeróticas femeninas se formulan bajo un lenguaje tan lírico, las masculinas —al igual que las heterosexuales— tiendan a emplear un lenguaje que podríamos considerar tabú, centrado en los atributos viriles, y con una descripción mucho más minuciosa y explícita.⁵⁰² Esta mayor visibilización de prácticas sexuales masculinas refleja también un mayor hedonismo y propicia que los personajes varones no tengan el menor problema en devenir «objeto» de las relaciones o en ofrecer su cuerpo: «La Jesusa, el del guardarropas, anda contando a medio mundo que una noche se lo encontró meando y se puso al lado, para verle el pedazo. Dice que cuando el Harrison se dio cuenta empezó a meneársela, y separándose del mingitorio se la ofreció como en bandeja, mientras le decía: “Si te gusta mucho te la presto para que me la mames. En serio, total no se me va a gastar”. [...] Puede ser, pero si me pasa a mí, como que me llamo Tony que engroso las listas del desempleo» (pp. 76-77).⁵⁰³ Por otra parte, cabe preguntarse por qué un escritor, hombre, sigue esta convención de «escritura lésbica», más cuando la escena se enuncia desde un punto de vista omnisciente.

Si se tratase de un fragmento de diario, narrado de forma autodiegética, entenderíamos que el autor adoptara una *écriture féminine* o *parler femme*, la cual «refleja un modo de pensamiento y de palabras diferentes, otro tipo de argumentación que no obedece

⁵⁰¹ «cuando diga ya, tú comienzas a bajarle las bragas y a comerle el conejo... ahora, ¡ya!, despacio, muy despacio, muestra la lengua, muestra lo larga que es tu lengua... a la cámara, muévela... así... ¡vaya lengua tienes, Chuli! Ahora comienzas a lamerle el coño... ábrete de piernas, Fina, mostrando el conejo a la cámara... eso, cógele la cabeza, no, así no... tapas la cámara» (p. 134).

⁵⁰² «Es imposible tenerla entera dentro de la boca. Trato de remediarlo comiéndomela a trozos, sin darme respiro, reconociendo con mi lengua cada fragmento de su verga: la suavidad del glande, la accidentada geografía de venas musculadas, la rugosa y peluda piel que cubre los testículos cuando juego con ellos dentro de mi boca. Pide que me detenga; dice que si sigo se correrá allí dentro, me ahogará con su semen. [...] Se agacha a besarme, y su falo maravilloso, aún erecto, recorre descuidadamente mis costillas, bordea el ombligo, se aprieta contra mi vientre. Acabo eyaculando yo también, mientras su lengua busca la mía sin ascos ni vergüenzas» (p. 66).

⁵⁰³ Según López Martínez (2006: 73): «La vulva y el falo son los centros motores de la imagen sexual, el referente definitivo de los fantasmas íntimos y del misterioso sacro que acompaña a la fisiología de la sexualidad y a la estética del orgasmo. El prestigio icónico del apéndice masculino siempre ha sido superior, en nuestra cultura, al del órgano femenino, considerado este, las más de las veces no sólo como sexo débil que hay que proteger, someter y violentar —lo que explica apenas la visión machista del asunto—, sino como una especie de vaso inundo donde tienen principio y fin todos los males de la Humanidad [...] Los términos “polla” (para el sexo del hombre) y “coño” (para el sexo de la mujer) son los que mayor crédito erótico han alcanzado en castellano».

a los imperativos de la lógica aristotélica. La escritura femenina trata de la fragmentación de las categorías y de los géneros tradicionales, así como de la subversión a la jerarquía». Según Hélène Cixous, «la escritura femenina representa un estilo, no una firma. Muchas mujeres que escriben conservan una escritura masculina, y de la misma forma, el hecho de que una obra esté firmada por un hombre no la excluye automáticamente de la feminidad» (Ballesteros, 1994: 19);⁵⁰⁴ pero debemos advertir que este breve capítulo supone una ruptura y una variación en el tono del relato: ¿por qué esa discordancia? ¿Es con el objetivo de dotar de mayor verosimilitud a la relación o para distanciar y diferenciar el homoerotismo femenino del masculino?; ¿nos hallamos ante un homenaje o ante una parodia de las narrativas lésbicas? Nos resulta tan disonante y desconcertante esta descripción que más consideramos una pequeña crítica a la (in)visibilización que emplean las narrativas lésbicas. En esta ficción, mientras que los personajes masculinos viven su sexualidad de modo hedonista y libre, los femeninos se configuran con poco poder de decisión, recordando un pasado mejor con el hombre de sus vidas; la frase que cierra el capítulo, «Cuánta tranquilidad, cuánto descanso, en este amor sin cimas, sin aristas» (p. 184), remite a una relación mucho más sentimental que pasional, en contraposición a la relación casi irracional, pero no por ello carente de «amor», de los dos personajes masculinos.⁵⁰⁵

Porque, ¿dónde está esa Mercedes Areque convertida en objeto erótico que grita y suplica que Juan Antonio la penetre (p. 111)? El hecho de cambiar la orientación sexual de Mercedes y Patricia no obedece a un propósito de reivindicación de otras sexualidades; tampoco, como hemos podido comprobar, con el objetivo de erotizar a un público masculino sino que, a nuestro entender, obedece a un interés del autor por exculpar a la actante, además de explicar dónde y con quién estaban los dos protagonistas, y que las piezas del puzle acaben encajando. Según Ballesteros (1994: 22):

⁵⁰⁴ Por supuesto, la crítica disiente sobre este punto; C. Margot Hennessy (1994: 406-407) recoge la apreciación de Sidonie Smith quien, siguiendo a Cixous, Irigaray y Kristeva, «indica que la mujer podría desarrollar una lengua que estaría muy próxima al reino “pre-edípico” de lo semiótico, cuya voz se alía con la madre y con “su leche, su cuerpo, su lenguaje rítmico y sin sentido”. Pero Smith parte del supuesto de que el texto está claramente marcado por el sexo del autor o autora, mientras que para las feministas francesas mencionadas el “sexo biológico” y el lenguaje de un(a) autor(a) no están relacionados necesariamente». Prosigue la investigadora (1994: 407) señalando que Hélène Cixous «cita a Jean Genet como uno de los mejores practicantes de la *écriture féminine*».

⁵⁰⁵ Para Biddy Martin (1994: 349): «Varias críticas lesbianas han puesto de relieve que la concepción del lesbianismo que postula Rich elimina de hecho la sexualidad y desprovee al lesbianismo de toda especificidad. Hilary Allen defiende que, «en términos convencionales, todo lo sexual presente en el lesbianismo político parece ser sistemáticamente atenuado: la genitalidad se convierte en un vago erotismo, el erotismo en sensualidad, la sensualidad en una “intensidad emocional primaria” y esa intensidad emocional en un apoyo práctico y político».

Jardine coincide con Gilbert y Gubar en que, cuando el autor es hombre, el destino del personaje femenino raramente se desvía de las dos alternativas clásicas: la mujer que se conforma con el papel que se le ha asignado en el sistema patriarcal y se contenta con el matrimonio feliz, o la mujer monstruo, la loca, la histérica, que se sale de la convención y generalmente es condenada a morir (o a la mutilación sexual o desaparición). La opresión patriarcal consiste en imponer ciertos modelos sociales de feminidad a todas las mujeres. Así, la mujer que se niega a aceptarlos es considerada no femenina o antinatural, una loca o una histérica.

Resulta muy interesante este punto de vista ya que, en *Salvajes mimosas* el personaje protagónico femenino es retratado desde el inicio como una loca, una histérica acosadora que ansía «contentarse» con ese «matrimonio feliz» (o al menos con una relación sexual). En cambio, Dante Bertini subvierte esa convención de autores «hombres» y Mercedes evoluciona de «loca» a mujer «cuerta» y lesbiana. Pero, a pesar de salirse de la convención, esa relación con otra mujer más parece un castigo que una liberación. En este caso parece que la «opresión patriarcal» funciona de modo inverso. Por otra parte, cabe señalar que en esta novela los escasos personajes femeninos (tres) no se representan de manera positiva. A pesar de que los supuestos que se presentan al inicio de la novela resulten totalmente falsos —el muerto no es quien esperamos y la principal sospechosa resulta no ser la autora— el crimen acaba siendo pasional, pero no lo comete ninguno de los personajes masculinos —mucho más numerosos y mejor caracterizados y perfilados durante el relato— sino una mujer, sobre la que no se ha dicho nada, que aparece de manera inesperada.

A nuestro juicio, consideramos que el final es incongruente y que, en lo que atañe a la trama policíaca, le falta «coherencia literaria» ya que, según argumenta Martín Cerezo (2006: 54), el culpable debe ser «alguien que pertenezca al mundo de la víctima, alguien que conviva con la misma, en una sociedad cerrada de la que ambos forman parte. Resultaría fácil y decepcionante descubrir que ese alguien es ajeno a ese espacio, es como si un amigo nos preguntase, “¿sabes a quién vi ayer?”, y ese alguien fuera una persona que no forma parte de nuestro círculo común de amistades». En este caso no se trata de la ex panadera loca de amor por Juan Antonio, sino de Catty, la mujer de Paco, quien aparece solo al final de la novela escondida en un armario y confiesa el crimen a Bigati: «¿No has visto el finado que hay debajo de la cama? Me lo he cargado yo. El muy hijo de puta me ha estado engañando durante años, y yo de Mary Poppins, en una nube de algodón» (pp. 204-205).

La tercera novela en donde también se ofrece un retrato «distorsionado» del personaje lésbico con fines literarios es *La cinta de Escher* (1997), del escritor argentino nacionalizado español, Abel Pohulanik, quien se dio a conocer con esta obra. En este caso, el protagonista, que se dedica a la prostitución, narra en primera persona su deseo por la

misteriosa y pasiva cliente de los domingos: «Ella me esperaría a la misma hora, reclinada en sus cojines negros, con todo preparado para que yo cumpliera mi trabajo. Así lo hicimos una y otra vez, cada domingo más compenetrados y al mismo tiempo más concisos y callados. Sus débiles quejidos eran la única evaluación de mi faena» (p. 17). Pero el ansia de posesión del protagonista le lleva a humillarla en la que acaba siendo su penúltima cita: «Quería castigarla con algo más que la turgencia de mi sexo, la ofensa de mis sudores sobre su piel inerte, mis jadeos taladrando su silencio... pero el trato estaba hecho» (p. 19). Tras ese encuentro, el actante principal, en un último acto de orgullo, deja el dinero sobre la repisa y se lleva el sobre, esta vez «adornado por un extraño dibujo, una especie de triple nudo cuyo entrelazamiento era infinito, puesto que no mostraba el inicio ni el final. Nunca supe por qué me atrajo» (p. 21). En esta novela el protagonista es calificado varias veces como «chapero», incluso cuando mantiene relaciones sexuales con mujeres. Según el *DRAE*, por «chapero» se entiende: «Homosexual masculino prostituido (persona que practica la chapa). Es una palabra relativamente despectiva y se aplica a jóvenes debidamente apuestos. Puede ser o no homosexual, pero presume generalmente de no serlo. Sus servicios los ofrece en saunas y en determinadas zonas de grandes ciudades» (Rodríguez González, 2011: 222). En cambio «prostituto» es aquella «persona que mantiene relaciones sexuales a cambio de dinero». En el caso que nos ocupa, cualquiera de las dos denominaciones es válida: «me apreté un par de veces la entrepierna, en un gesto que no había vuelto a hacer desde mis años desde mis años de chapero, cuando lo repetía una y otra vez, como un autómatas, ante cualquier coche que pasara ante mi parada» (p. 16).⁵⁰⁶

La ficción, según advierte el autor, es un «thriller erótico inspirado en el mundo de Escher» (Moret, 1997: s/p); Una de las primeras premisas que debemos tener en cuenta al analizar esta obra es la referente justamente a los dos subgéneros literarios por los que transita la obra: por un lado, el policíaco requiere la presencia de un «criminal» —o de una persona que mueva los hilos de la trama—; en este caso, no existe ningún asesinato, ya que se trata tan solo de una representación para implicar al actante principal. Por otra parte, una de las características de las obras literarias eróticas, a juicio de Víctor Infantes (1990: 21), sería la de: «Tema o temas inscritos o no en una tradición determinada (homosexualidad, lesbianismo, onanismo, memorias licenciosas, aventuras galantes, sadismo, masoquismo, etcétera)». El «espacio común» que comparten los personajes hace referencia a su diversidad sexual, como veremos más adelante.

⁵⁰⁶ En la ficción es nombrado varias veces como «chapero» —nunca como «prostituto», a pesar de cobrar por mantener relaciones sexuales con mujeres—. Puesto que mantiene sexo con hombres y con mujeres, en este análisis aparecerá nombrado indistintamente de uno u otro modo.

El desafortunado encuentro entre el narrador y la clienta, así como el misterioso sobre, marcan el punto de partida de una intriga en la que el protagonista se ve envuelto en un juego de confabulación y mentiras,⁵⁰⁷ orquestado por una desequilibrada y resentida lesbiana que busca venganza tras advertir que su prima y amante, Carelia-Carla, se ha enamorado del bien dotado y atractivo chaperero. La obra del pintor holandés Maurits Cornelis Escher es el hilo que debe seguir para descubrir quién se esconde detrás de la fingida muerte de Carelia, así como los motivos por los cuales se le pretende implicar a él. Según comenta el protagonista: «Había estado implicado en una muerte que no fue tal, me metieron en las maquinaciones de una chiflada que llegó a simular otro asesinato, el mío, y entretanto tuve que conocer a trompicones el mundo mágico de Escher y *el real de las lesbianas*, mundos que podía haber seguido ignorando sin hacer daño alguno» (p. 139; la cursiva es nuestra). El actante principal sospecha que su clienta puede no ser heterosexual cuando encuentra unos dibujos en los que aparece ella y otra mujer asomada a una ventana: «Era muy parecida a ella, aunque con un aire infinitamente más suave, con un resplandor de serenidad y amor que jamás había visto en Carelia. Fue entonces cuando mi rabia entró en la peligrosa vertiente de los celos. ¿Quién era esa mujer? ¿Por qué la miraba así? “Es su amante, su verdadera amante”, pensé [...]» (p. 27). Desde el inicio del relato todas las sospechas recaen sobre esa «otra» mujer, Araceli-Annelise, quien resulta ser la prima-amante de la pasiva clienta.

En *La cinta de Escher* debemos valorar la diversidad sexual de los personajes, ya que por sus páginas transitan personajes como la Petete —antes José Luis—: «“Soy un travesti con tetas o un transexual con picha, así que no soy nada”, solía decir» (p. 42); las lesbianas Araceli-Annelise y Erica, la bisexual Carla-Carelia y el ambiguo narrador, aunque no deja de resultar interesante que solo los personajes femeninos atiendan a una etiqueta fija y estable:

Nos conocimos cuando yo hacía la calle en los aledaños de la Rambla de Catalunya y él aún se llamaba José Luis. Había algo demasiado tierno en aquel jovencuelo espigadísimo y por eso me lo traje al piso por el precio de una mamada. Se desnudó con timidez pero acabó dejándose follar de tal manera que hasta tuve ganas de ser yo quien le pagase el servicio. No digo que me enamoré de él, pero sería muy cretino de mi parte si no dijese que su cuerpo llegó a excitarme más que el de muchas mujeres. Y quien diga que un macho hecho y derecho no se acostará con otro hombre es porque jamás pudo acariciar la cintura o el culo de un jovencito como José Luis, ni correrse con una mamada de quien aprendió conmigo a ganarse la vida como la Petete. (p. 40)

⁵⁰⁷ Sobre la construcción del texto del género policiaco, Martín Cerezo (2006: 30) propone que este «debe ser creado con una finalidad precisa, debe ser un todo único donde las piezas del puzle se acoplen perfectamente, ya que en cuanto una de las piezas no encaje toda la maquinaria se vendrá abajo».

Esta cuestión nos lleva a preguntarnos cómo se representa y configura el lesbianismo en el texto. La primera actante que aparece en la novela, y que lleva al protagonista a enfrentarse al «mundo real de las lesbianas», es Erica, quien «resultó ser una alemana algo grotesca pero con un cuerpo y un apetito desbordantes. No necesitaba un semental, como dijo la Petete, sino dos, o tres, y confieso que me tuve que emplear a fondo para seguir el juego de aquella tierna y lúbrica vaquillona que, tiempo después, descubrí que hubiese sido la modelo perfecta de Botero» (p. 31). La nueva clienta le pide que no se desvista y que se relaje mientras ella, desnuda, se masturba sobre su bragueta porque «ador[a] el roce de los tejanos» (*ibíd.*). Posteriormente, le pide que la penetre con un vibrador enorme (p. 33). La tarea del prostituto consiste en sorberle los pezones y mover el vibrador mientras Erica encadena sus orgasmos. Cuando finalizan el acto sexual ella le revela: «Es la primera vez que alquilo a alguien. Además, para que lo sepas, raramente lo hago con... hombres. Esto ha sido un simple capricho. Eso sí, podría intentarlo gustosamente con un travesti» (p. 36). De este modo, nos hallamos ante una de las primeras incongruencias del texto: ¿por qué una lesbiana contrataría a un chapero? La respuesta es evidente: porque ella actúa como «personaje motor» para que el investigador pueda ir avanzando en sus pesquisas,⁵⁰⁸ ya que posee un cuadro en el que aparece la mujer que había despertado sus celos la noche del domingo. Se trata, como le informa la alemana, de Araceli Mesquida, quien hace versiones de los grabados de Escher, los cuales son vendidos por Carelia.

Las pesquisas llevan al chapero a conocer a personajes de algún modo relacionados con el caso, unos vinculados por el parentesco con la presunta víctima —la abuela y la madre de Carelia-Carla, quienes revelan el estrecho lazo que unía a ambas mujeres y a la Petete— otros pertenecientes al mundo de la prostitución —como el negro y bien dotado Charly—. Precisamente es con él con quien realiza un trío y posteriormente son contratados para posar como modelos en fotos sadomasoquistas «con tres tías fenomenales» (p. 99). Durante la sesión, el protagonista descubre que «Carelia *podía ser* una de ellas, y la sola idea de pensarlo me producía un sentimiento ambiguo de excitación y de miedo» (p. 101; en cursiva en el original). Cuando finalizan el rodaje, él se retira al baño a refrescarse, sin percatarse de que le sigue una de las mujeres. Posteriormente, Charly le revela que «las tres son lesbianas» (p. 106) y que una de ellas es Annelise.

⁵⁰⁸ «¿La cita con la gorda había sido una treta para alejarme de casa o simplemente para que yo me topase con ese cuadro y supiese que el rumor de asesinato ya estaba circulando? ¡Y además para hacerlo con una lesbiana!... Bueno, aparentemente no lo pasó nada mal, y además me pagó con exceso» (p. 39).

En la ficción hallemos prácticas sexuales homoeróticas masculinas, heterosexuales e incluso se haga alusión a una felación que un cliente realiza a la travesti, pero que no aparezcan descritas explícitamente las prácticas homoeróticas femeninas, a pesar de la constante evocación del personaje «lésbico»; debemos considerar que las escenas de sexo son muy explícitas en esta novela, hecho que contrasta con la escasa presencia de relaciones homoeróticas femeninas.⁵⁰⁹ Esta exclusión favorece una representación poco verosímil que se establece a partir de la identificación y etiquetación explícita («lesbiana») pero, al mismo tiempo, de referencias vagas y estereotipadas:

Así que mientras reorganizaba mi vida, entre citas y sesiones de gimnasia, intenté conocer de un modo menos arduo el sentir de una lesbiana: tenía que desmontar pieza a pieza el *puzle* de Araceli. Xenia me hizo hablar con algunas clientas y un buen amigo me presentó a otras. «Son muy solidarias», me había dicho la Petete, y supongo que lo son porque no hay otra manera de resistir ante la incomprensión de muchos y el machismo de la mayoría. Una mujer puede llegar a entender a un gay, siempre que no se meta con su marido. Y si a muchos hombres se les acaba la tolerancia cuando una mujer les roba el puesto, me imagino lo que deben de decir cuando esa mujer es lesbiana. Y es que uno siempre tiene ideas prefijadas, y las mías consistían en creer que ellas sólo fuman tabaco negro y se visten de mecánico. Pero comprendí que son más las excepciones que la regla, del mismo modo que los gays no se sintetizan en un marica de plumero, siendo este tan caricaturesco como una «bollera» con ademanes de Gary Cooper. (p. 137)

Por otra parte, uno de los personajes fundamentales para desentrañar el misterioso comportamiento de la malvada Annelise, la abuela, aporta una explicación sobre la posible causa del lesbianismo de sus nietas, basada en una extraña coincidencia familiar; los varones de la familia morían, mientras que las mujeres eran fuertes y autoritarias:

«Fuimos una familia feliz y al mismo tiempo desgraciada», continuó tras un suspiro. «Los hombres murieron jóvenes: mi marido, mi hermano José y su hijo, y finalmente Mauricio, mi propio hijo. Supongo que eso habrá influido para que las muchachas no quieran casarse y se hayan hecho agrias y solteronas. Los hijos de Jetta son Carla, que se hizo pintora y galerista, y José Luis, un vago que se mudó a Barcelona y no volvió más, aunque me envía dinero y unas cartas que me hacen

⁵⁰⁹ «Estaban las tres desnudas, y tengo la imagen de una lenta ceremonia de besos y caricias, probablemente menos pausada y más concreta de lo que alcancé a percibir, pero en aquella bruma narcótica perdí muchas veces la conciencia y la noción del tiempo. Alternaban sus bocas y sus manos, tan pronto dedicadas a recorrerse unas a otras como a dejar que fuese una la que recibía el homenaje de las otras. No había prisas, o al menos tengo la sensación de haber pasado horas y horas asistiendo pasivamente a la confusión de frotos y mordiscos, de bocas rojas lamidas por otras bocas rojas, de senos apretados contra otros, de vulvas que se unían a otras vulvas. [...] Juntaron sus sexos sobre el mío, inerte como un pájaro sin vida, restregaron sus vellos contra el mío, arañaron mi cuerpo con sus uñas y unas nalgas poderosas se incrustaron sobre mi boca, pero sólo para que viese de cerca aquel tatuaje infame que adornaba los sobros de Carelia» (pp. 120-121).

morir de risa. Es el único varón de la familia que aún vive, porque Mauricio tuvo una sola niña, Annelise, que también dibuja» (p. 110)

Esta revelación se ve reforzada con la confesión que José Luis/la Petete acaba ofreciendo al protagonista, la cual también acaba justificando su propio cambio de sexo — aunque no de manera convincente—. Los tres, de pequeños, vivían con su abuela en Valencia y mientras ellas se encerraban en la buhardilla a explorar sus cuerpos púberes y «qué siente una boca contra otra, un sexo sobre otro, repitiendo gestos espíados a sus padres» (pp. 169-170), el niño esperaba al otro lado de la puerta hasta que le invitaban a pasar para que adivinara quién se escondía bajo los viejos vestidos, sombreros y velos que se guardaban en un baúl:

Y entonces ellas lo visten con faldas anticuadas, tacones y sombrero, lo pintan como una muñeca y bajan entre gritos y aspavientos a mostrárselo a la abuela. Pero en muchas tardes y noches posteriores, el muchacho esperará en vano en la escalera, oyendo cómo se escapan por la ventana otras risas mezcladas de suspiros, chasquidos de besos y reptar de cuerpos que ruedan por el suelo. Tardará años en saber qué hacían, y más años en decidir que al fin sería como ellas (que ya es como ellas), aunque no deseen, como él, el abrazo de otro hombre. (p. 171)

Nos hallamos ante una novela que también presenta varios problemas en cuanto a la trama y a la configuración de los personajes. En primer lugar, en una novela policíaca es importante que el investigador descubra los motivos que han impulsado al culpable a cometer la fechoría; para Martín Cerezo (2006: 46): «El arte de las mejores novelas de detectives reside en la capacidad del autor para presentarnos la mezcla de intereses o motivos que se tejían alrededor del difunto. Investigar será atar cabos. O, en términos semióticos, encontrar un código que dé sentido a todos los signos del enigma planteado». En este caso, desde el inicio el prostituto sospecha que se trata de la venganza de una lesbiana por celos, cuestión que se ratifica casi al final: «—¿Tanto amabas a Carla? [...] — Tú qué sabes. —No mucho —le dije—. Salvo que eres lesbiana y la sigues amando, en cambio ella decidió que lo nuestro había terminado y quería hacerlo con un hombre. Y con otras mujeres. No me equivoco, ¿verdad?» (p. 164). El puzle que debe encajar el improvisado investigador se arma a partir de las pistas que en muchos casos le llegan por azar —de modo inverosímil— y no tiene tanto que ver con la persona que se encuentra detrás del pérfido juego como con la relación que tiene la obra del pintor Escher en la historia y su influencia en Carelia, Annelise y José Luis. De hecho, la sorpresa final no es

descubrir que el personaje «malo» es la lesbiana, sino el vínculo familiar que tiene su gran amiga la Petete, antes José Luis, con ambas mujeres.

En segundo lugar, el personaje lésbico está configurado con un trazo demasiado grueso, pues se basa en estereotipos que tienen como finalidad retratar un personaje malvado.⁵¹⁰ La función del personaje de Annelise es la de ejercer de antagonista; al tratarse de una novela policíaca resulta obvio que alguien debe mover los hilos de la conspiración en la que se ve envuelto el actante principal, es decir, hacer de «criminal», pero la nula verosimilitud del lesbianismo de los personajes femeninos —no tienen problemas en copular con el atractivo prostituto, no se muestran sus prácticas homoeróticas ni tampoco resulta creíble que el escaso vínculo entre Annelise y Carelia lleve a la primera a desarrollar semejante confabulación— favorece una caracterización que podríamos considerar muy negativa. Así pues, cabe señalar que el extraño e inverosímil retrato que efectúa el autor, culpabilizando y señalando explícitamente a la lesbiana «peligrosa» (p. 157) pero a partir de evocaciones y referencias de otros personajes, propicia una caracterización muy poco creíble y que se invisibilice el lesbianismo, aunque, paradójicamente, este resulte tan visible. Según argumenta Beatriz Gimeno (2008: 73),

la lesbiana sólo existe en la ausencia; es un ser que transita entre una existencia fantasmática y una existencia entre sombras, sin llegar a adquirir nunca corporeidad visible. La exclusión de la lesbiana se produce, pues, por ausencia en la representación, y sin embargo, su entrada en el campo de la visibilidad está paradójicamente y finalmente garantizada por esa supuesta invisibilidad, que es menos una ausencia absoluta que una presencia que no puede ser apreciada a simple vista; es, en realidad, una estrategia de representación que trabaja para el mantenimiento de la desigualdad de género y de la jerarquía sexual.

Resulta pertinente, a nuestro juicio, esta cita de Gimeno puesto que, en el caso que nos ocupa, Annelise también transita entre sombras al no tener una corporeidad visible; a pesar de su constante evocación en el relato solo aparece tres veces en la novela: dos disfrazada —de dómina y de fallera— y otra cuando el protagonista la encuentra y ella aporta su, también improbable, explicación. El retrato que nos ofrece el autor no es el de una lesbiana, sino el de una persona bisexual; este hecho nos permite reflexionar acerca de la manipulación que ejerce el narrador en la historia (Garrido Domínguez, 2009: 667), y la presentación del personaje puesta en boca de otro personaje. El proceder de Annelise no es

⁵¹⁰ Para Garrido Domínguez (2009: 659): «En su interior, cada agente tiene asignado un papel (o papeles) determinado, que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa. Es importante señalar que no se alude aquí al personaje en cuanto ser individual y humano, dotado de un rostro y cualidades físicas y psicológicas, sino fundamentalmente a categorías abstractas que definen los elementos de la trama narrativa a partir de su actividad, de sus cometidos».

el de una lesbiana «real», solo sus palabras finales admiten su amor hacia otra mujer y logran encajar las piezas de la complicada trama. Este hecho nos lleva a preguntarnos el porqué de la representación de un personaje de estas características, ya que no deja de resultar insólito que la inclusión de lesbianas en una narración erótica no favorezca una mayor presencia de sexo explícito entre ellas, aunque sea con el objetivo de excitar al lector varón, como ocurrió en el cine de terror de finales de la Transición, el cual «acabó por preferir mostrar, en ocasiones, mujeres lesbianas a heterosexuales sin que la orientación sexual de los personajes fuese necesariamente relevante para la trama, más allá de servir como excusa para las escenas subidas de tono» (Melero Salvador, 2010: 54-55).⁵¹¹ A nuestro juicio, Pohulanik estigmatiza la figura de la lesbiana al presentarla como un monstruo, una no-mujer, y para ello se vale del estereotipo de la «lesbiana malvada», aunque, paradójicamente, no incurre en los tópicos de la «lesbiana sexualizada», como hubiera sido de esperar en una narración erótica: «Así que cuando pregunté a una lesbiana si podía llegar a ser más mala que un gorila con hemorroides me respondió como Xenia: el amor y el desengaño son iguales para todos. Si una mujer se va con otra y abandona a su marido, este debe sentir el mismo desconcierto, la misma furia que una lesbiana cuya amada se enamoró de un gigoló» (p. 138).

5.4. La mirada fetichista: Vicente Muñoz Puelles y José Luis Rodríguez del Corral

Otro tipo de mirada masculina que también hallamos en «La sonrisa vertical» es la fetichista, entendida esta como «culto de los fetiches» o «idolatría, veneración excesiva», de acuerdo con el (*DRAE*).⁵¹² A pesar de que podamos encontrar referencias en algunas obras a diferentes fetiches de la imaginaria sexual —como zapatos de tacón alto, ligeros, etc.—,

⁵¹¹ Según Melero Salvador (2010: 52-53), en el cine de los setenta se produjo el fenómeno del «fanterror», tendencia del cine popular que logró crear toda una industria con sus propios clichés: «El lesbianismo aparecía muy frecuentemente en la mayoría de estas películas. Vampiresas depredadoras, amas de llaves sádicas o “machorras” déspotas jugaron con el estereotipo de la lesbiana terrorífica y confirmaron la teoría de Vito Russo de que “la esencia de la homosexualidad como una debilidad depredadora impregna la representación de los homosexuales en las películas de terror” (1987: 49). Desde la asesina de hombres Mircalla en *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) a la depredadora insaciable Contesa Barthory en *El retorno del hombre lobo* (Jacinto Molina, 1980), muchas de las películas de terror hispano de la época incorporaron lesbianas, como protagonistas en muchas ocasiones, o a veces como un personaje secundario».

⁵¹² Jerónimo Álvarez (2012: 47) expone que «el origen de la palabra fetiche, que viene del portugués *feito* o *feitico*, significa “maleficio” o “hechizo”, y fue dado a conocer por el erudito francés Charles de Brosses en el siglo XVIII para referirse al culto a las imágenes y objetos en materias religiosas. No fue hasta el siglo XX cuando Sigmund Freud acuñó este término para hablar en términos sexuales de parafilia, que según los diccionarios, es un patrón de comportamiento sexual en el que la fuente predominante de placer no se encuentra en la cópula, sino en alguna otra cosa o actividad que lo acompañe».

estos conforman una parte muy importante de la trama en *La curvatura del empeine* (1996), de Vicente Muñoz Puelles, *Llámalo deseo* (2003), de José Luis Rodríguez del Corral y *Diosa* (2006), de Juan Abreu, aunque tan solo las dos primeras incorporen en la narración escenas sexuales entre mujeres. Tanto la obra Muñoz Puelles como la de Rodríguez del Corral atienden a realidades diversas, tanto por el modo en que se configura la trama narrativa — con diferente punto de vista, espacio y tiempo—, como por el empleo diametralmente opuesto con que se presentan los diversos fetiches.

La curvatura del empeine es la tercera incursión de Vicente Muñoz Puelles en «La sonrisa vertical» —recordemos que fue galardonado en 1981 por *Anacaona* y que un año después apareció *Amor burgués*—, circunstancia que le convierte en el autor más prolífico de la colección. Su extensa obra también se compone de cuentos infantiles, ediciones y traducciones, además de ser el autor de *Infiernos eróticos. La colección Berlanga* (1995), reseñable porque en él se aportan algunas claves interesantes para el análisis de esta novela. *Infiernos eróticos* brinda una incursión en la biblioteca de Luis García Berlanga, con preguntas y respuestas pero también con citas de autores importantes para el cineasta y con profusión de fotos e ilustraciones. De las conversaciones entre el director y el escritor se trasluce el interés del primero por el fetichismo:

En estas cosas del fetichismo no tengo zonas neutras: sé muy bien lo que me gusta y lo que no. Soy un fetichista más objetual que corporal. [...] A mí me fascinan los zapatos femeninos, sobre todo si están escotados, se ve el nacimiento de los dedos y el tacón tiene los centímetros necesarios. Yo siempre digo que la curvatura que forma el empeine del pie de una mujer es la reproducción exacta de la curva que forma el perfil de su seno. En cambio, las botas, que constituyen un estimulante sexual para muchas personas pero que para mí representan la dominación femenina. El zapato femenino me parece el objeto erótico ideal, porque combina lo fálico y lo vaginal, se acomoda a todas las caricias y permite todas las manipulaciones. (Muñoz Puelles, 1995: 94)

De esta manera, el título de la ficción rinde homenaje a uno de los fetiches de Berlanga, e incluso se menciona de forma explícita ese zapato femenino: «¿Es esa necesidad de aferrarme a algo firme, aunque movedizo, lo que ha hecho que la mayor parte de mi vida haya discurrido bajo el doble signo del tacón alto y la curvatura del empeine?» (p. 33). Sin duda, *La curvatura del empeine* bien podría considerarse un homenaje de Vicente Muñoz Puelles a su gran amigo, no solo por el título, sino porque también se hace alusión en la novela a algunas de las obras que el cineasta señalaba como preferidas en *Infiernos eróticos*, como *La filosofía en el tocador*, del Marqués de Sade (p. 41); *Justine y Los 120 días de Sodoma* (p. 44); *Diccionario filosófico*, de Voltaire (p. 50); *Gamiani*, de Musset (p. 50); *Les maîtres de l'amour* y

Las once mil vergas, de Apollinaire (p. 51) o *La Antijustina*, de Restif de la Bretonne (pp. 52-53 y 173).

La curvatura del empeine se presenta como un relato autobiográfico, recreación de la vida del pintor y fotógrafo francés Pierre Molinier (1900-1976) a partir de la correspondencia mantenida entre el cineasta y el artista —a la que pudo acceder Muñoz Puelles cuando recopilaba material para *Infiernos eróticos*—. Basándose en dicho material (compuesto por cartas, fotografías y la historia que le explicó el propio Berlanga), la novela narra la experiencia de Molinier desde su adolescencia hasta el momento de su suicidio, hecho que favorece la recreación de un gran número de fetiches del artista y que permite vislumbrar parte de su vida a pesar de que, según advierte la editorial en el texto de la cubierta: «Huelga decir, conociendo la capacidad fabuladora de Muñoz Puelles, que, aunque toma la vida de Molinier como pretexto, se aparta de ella continuamente y que la mayoría de las experiencias eróticas que le atribuye son ficticias».

La voz narrativa, autodiegética, relata al lector su fascinación por las prendas íntimas femeninas —primero como objetos de contemplación, posteriormente como aderezos para travestirse— y por los zapatos de tacón; así, el protagonista, aficionado a vestirse de mujer, introduce la historia del caballero d'Eon —Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Timothée de Beaumont d'Eon—, nacido en 1728, en una aldea de la baja Borgoña, quien «tras ser conocido como varón durante cuarenta y seis años, había vivido otros treinta y seis como mujer, antes de morir en Londres. Su existencia había servido a los estudiosos para bautizar cierta afición, el eonismo, un deseo persistente, cuando no incontrolado, de vestir como el sexo opuesto» (p. 146). Debemos recordar que el relato se emplaza temporalmente en los inicios del siglo XX; en la actualidad, esta modalidad de travestismo es denominado «cross dressing» —o «fetichismo travestista»— y, según indica Álvarez (2012: 48): «consiste básicamente en la búsqueda de placer vistiéndose con ropa del sexo opuesto. A diferencia de los travestis, la persona que lo practica suele ser un heterosexual (en su mayoría hombres) que durante el juego de roles hace de sumiso, a menudo con tacones y ligeros».

El narrador también relata sus relaciones sexuales incestuosas con su hermana, su madre o su hija, así como con otras mujeres fascinantes que le sirvieron de inspiración para sus pinturas: «Toda mi obra es un canto a la mujer» (p. 154). Rechazado por la sociedad burguesa —a la que provocaba siempre que podía— no le importaba masturbarse delante de las visitas o a plena luz del día, en las terrazas de los cafés o los parques, ya que: «No me importaba tampoco que la policía me detuviera por escándalo público, como sucedió un

par de veces y como ya había ocurrido cuando el “Escándalo de las Tres Gracias”. Lo que la sociedad consideraba mis peores vicios eran mis pasiones más firmes» (p. 177). Por consiguiente, la obsesión de la voz narrativa por romper con la moral establecida puebla la trama de la ficción; los personajes secundarios se perfilan también como transgresores, a partir de sus acciones, de su descripción física —más elaborada en unos casos que en otros— o de pertenencia a un espacio tan marcado y denostado como los burdeles. Debemos tener en cuenta que, si bien Molinier nació en 1900 y murió en 1976, en *La curvatura del empeine* la temporalidad se marca de manera diseminada, a veces reforzada con personajes o acontecimientos históricos y conocidos que aportan veracidad al relato.⁵¹³ Tal vez debido a la veracidad que aportan los personajes reconocibles y los hechos históricos, el espacio exterior se construye a partir de la nominación de las diversas ciudades donde habita el artista más que por una descripción extensa; de esta manera, sabemos que la casa familiar se emplaza en la comarca de Graves, al sur de Burdeos, o de su estancia en París y Burdeos. Los espacios que aparecen emplazados hacen referencia a alguno de los hospedajes del actante o a burdeles, retratados más como lugares insólitos y especiales que sórdidos.⁵¹⁴ En esta ficción aparece también un personaje lésbico, Danielle —descrita como «una mujer de aspecto refinado» (p. 119), «flexible y ágil, de rostro tentador» (p. 120)— que le llama la atención mientras él mira un escaparate y ella se prueba sombreros dentro de la tienda. Tras ayudarla a escoger la pieza más adecuada, ella le conduce a su apartamento y le pide que la ayude a quitarse las ligas nuevas.⁵¹⁵ A pesar de que en un inicio parece que Danielle sea una conquista perfecta, el protagonista se percata con perplejidad de que ella está jugando con él; tan pronto le seduce, como le rechaza, hasta que finalmente ella le confiesa cómo se gana la vida:

Me contó que vivía de sus relaciones masculinas, cosa que yo ya había sospechado, pero las detestaba. Para satisfacer sus ambiciones y no tener que soportar los abrazos de los hombres se había centrado en una clase singular, los que carecían de las presunciones habituales de superioridad viril, los que gozaban de ser tentados,

⁵¹³ Es el caso de la inauguración de una exposición del pintor en París, en el año 1956, a la que acudió Breton (p. 92); la invasión de Polonia por los nazis en 1939 (p. 151); la liberación de Burdeos en 1944 (p. 158), o la mención sobre su participación en la Exposición Internacional del Surrealismo en 1960 (p. 169).

⁵¹⁴ «me recomendaron la casa Suzanne, en la calle Monsieur le Prince, cerca del bulevar St. Germain. Vista desde el exterior parecía una tienda de modas anticuada, con un escaparate revestido de espejos que impedían atisbar el interior y una serie de maniqués femeninos de rostro, escote y manos de cera» (p. 68).

⁵¹⁵ «Tomé una liga y la deslicé hacia abajo, estirándola en torno a la rodilla para no hacerle daño y graduando cada transición. Se la dejé en el tobillo, colgando como una ajorca, y ya iba a ocuparme de la otra liga cuando Danielle me dijo, en tono indiferente:

— Y el zapato.

Suspiré de alegría mientras tomaba el tacón, tiraba de él hacia abajo, despacio, y luego hacia delante.

—Sus pies son tan hermosos... —murmuré, extático—. Los tobillos, la curvatura del empeine...» (p. 121).

sometidos y humillados por una beldad semidesnuda. [...] Comprendí que, aunque era sincera, me ocultaba parte de la historia, y le pregunté si estaba segura de su desinterés por los hombres. Sonrió ante el pequeño rescoldo de esperanza que traslucía mi pregunta.

—Absolutamente segura —respondió con sencillez—, porque me gustan las mujeres.

Me dijo que tenía una amante, a la que iba a ver cada noche, como si se purificara, después de hacer la función correspondiente ante el hombre de turno. Había oído decir que en algunos burdeles se organizaban exhibiciones lésbicas, pero desconfiaba de esos espectáculos sin pasión, concebidos para provocar la titilación de los turistas. (pp. 126-127)

Aunque no aparezca explícitamente la palabra «lesbiana» no cabe duda de que el personaje femenino se identifica totalmente con el término y posee una identidad definida y clara; incluso prefiere ejercer profesionalmente de «dómina» en vez de acostarse con hombres.⁵¹⁶ Otra cuestión que debe destacarse es el testimonio del protagonista de que existieran espectáculos lésbicos en los burdeles, pensados para excitar a los turistas.⁵¹⁷ En relación con este hecho, Mira (2002: 304-305) apunta: «la cultura francesa de los últimos dos siglos ha generado alguna de las imágenes más influyentes en la construcción de las homosexualidades contemporáneas». Además, continúa el investigador, «el siglo XIX es pródigo en representaciones de la homosexualidad, muy en especial el lesbianismo (ninguna otra cultura ofrece tal tesoro de personajes lésbicos)».⁵¹⁸ Así pues, la aparición de Danielle dota de verosimilitud espacial al relato, además de reforzar las obsesiones de Molinier en cuanto a la mujer:

Le pedía a Danielle que me impusiera las condiciones que quisiera, con tal de permitirme asistir a una de sus veladas eróticas. Al principio se indignó, porque lo consideraba un acto íntimo. Pero uno de los placeres del libertinaje es arrastrar a él, y empezó a agradaarle la idea de mostrarme la apabullante belleza del acto amoroso entre mujeres. Supongo que, al mismo tiempo que cultivaba el masoquismo de los hombres, había crecido en ella el deseo de atormentarlos. Me puso, pues, dos condiciones: la de que, fuera cual fuese mi grado de excitación, no podía intervenir, y la de que su compañera tendría la última palabra. (p. 127)

⁵¹⁶ La palabra «dómina» no aparece en el texto, aunque Danielle lo sea, ya que insulta y castiga con una fusta mientras masturba al cliente.

⁵¹⁷ En la *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures* (Haggerty et al., 1993: 768) se encuentra reseñado un espectáculo de estas características: «Colette (1873-1954) appeared in 1907 at the Moulin Rouge in Paris in a sketch called “La Rêve d’Egypte”, playing a love scene with the Marquise de Belbeuf (also Belboeuf [1863-1944]), dressed as a man».

⁵¹⁸ Por su parte, Suárez Briones (2013: 23, nota 15) expone: «En las primeras décadas del siglo XX se vivirá la edad de plata de la (proto)comunidad lesbiana; París y Berlín se convirtieron en el centro del mundo lésbico. Si una se puede permitir sentir nostalgia por lo que nunca vivió, yo la siento por el ambiente sáfico del París y Berlín de los años 1920 y 1930. La fotografía, el cine y los libros alimentan mi encantamiento con esta época».

Esta petición por parte del actante principal le inscribe también en la figura del *voyeur*, marcada claramente por el personaje femenino con la prohibición de intervenir en el acto amoroso entre ella y su compañera. Los términos con que se anuncia esa relación lésbica son totalmente positivos —«apabullante belleza»—, así como la descripción de la velada erótica:

Se me prohibió poner un pie en el dormitorio y tuve que verlo todo, sentado en una silla, desde el pasillo.

Fue un espectáculo formidable, el combate de dos amazonas de pechos redondos y turgentes, y fuertes muslos, que no se daban tregua y parecían empeñadas en arrancar a su pareja el mayor número posible de orgasmos. Arrullados por quejumbrosos chillidos, sus cuerpos se arqueaban, se retorcían, se entrelazaban hasta confundirse. En medio de aquella tormenta de pasión cegadora, no me hubiera extrañado demasiado ver el resplandor de un relámpago. (p. 128)

La caracterización de Danielle es la de una mujer sumamente sensual y femenina — a partir de la descripción y de sus acciones posteriores—, y no encaja con el estereotipo lésbico de mujer masculina; tampoco su compañera, de la que no se aporta ningún dato. Por otra parte, la designación de «amazonas» a ambas féminas, así como el lenguaje propio de la guerra, como «combate», «fuerte» o «tregua», inscribe el discurso en la concepción de la mujer alejada de la norma que simboliza un foco de resistencia al pensamiento normativo.⁵¹⁹ Trujillo (2013: 204-205), siguiendo a Monique Wittig, sostiene que las lesbianas no son mujeres, ya que rehúsan definirse en relación a los varones; las diferentes denominaciones no solo no entran en la categoría «mujer», sino que huyen de ella. Por ese motivo: «la guerrera, la amazona violenta, la lesbiana errante-no mujer de Wittig son figuras que estarían evocando más ese “devenir” entre cuerpos, afectos, prácticas sexuales no naturalizadas y por ello maleables, cambiantes, subversivas» (Trujillo, 2013: 205-206). Por otra parte, la alusión al mito de las amazonas, aleja a la novela de Muñoz Puelles de clichés comunes en torno al lesbianismo y la acerca, paradójicamente, al sujeto lésbico político que traza Monique Wittig en *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (1976).

⁵¹⁹ Andrea Ruthven (2010: 163), en su estudio sobre la violencia sexual en los cómics, sostiene: «El prototipo de la mujer guerrera anterior a la superheroína es la amazona, con su pecho cercenado y su espada lista para el combate. En su análisis de la mujer “fuerte” en la Francia de principios de la Edad Moderna, Joan DeJean argumenta que la amazona es tanto una fantasía masculina como “el equivalente” de los héroes militares masculinos” [...]. Ellas demuestran que la fuerza física y la proeza militar no son atributos solamente de los hombres, y su violencia se dirige a mantener y defender la autonomía de su sociedad exclusivamente femenina, por lo que constituyen una amenaza para el sistema patriarcal. Por ello su agresividad se considera subversiva, amenazadora y monstruosa (Hardwick, 1990, p. 14) y su sexualidad aberrante, ya que sólo necesitan a los hombres para la reproducción (p. 18)».

Debido a las continuas transgresiones que se producen en el texto para ilustrar la vida del artista —incesto, travestismo, fetichismo, narcisismo, erotismo cruel, prostitución—, no se produce una condena del lesbianismo; es más, la visión de las dos Amazonas proporciona a Molinier —según la ficción de Muñoz Puelles (p. 128)— el estilo con el que poder canalizar su expresión artística; y es que, como comentara el pintor: «Mi ambición no es traspasar la línea de los géneros. Mi ambición es destruirlos. Ignorarlos».⁵²⁰ También resulta lógico, más si tenemos en cuenta la apreciación de Gayle Rubin (1989: 136-137):

Las castas sexuales más despreciadas incluyen normalmente a los transexuales, travestís, fetichistas, sadomasoquistas, trabajadores del sexo, tales como los prostitutas, las prostitutas y quienes trabajan como modelos en la pornografía y la más baja de todas, aquellos cuyo erotismo transgrede las fronteras generacionales. Los individuos cuya conducta figura en lo alto de esta jerarquía se ven recompensados con el reconocimiento de salud mental, respetabilidad, legalidad, movilidad física y social, apoyo institucional y beneficios materiales. A medida que descendemos en la escala de conductas sexuales, los individuos que las practican se ven sujetos a la presunción de enfermedad mental, a la ausencia de respetabilidad, criminalidad, restricciones a su movilidad física y social, pérdida del apoyo institucional y sanciones económicas.

Por su parte, *Llámalo deseo* (2003), obra novel de José Luis Rodríguez del Corral y ganadora de la última edición del Premio La sonrisa vertical, más que incorporar de forma diseminada elementos concernientes de la imaginería fetichista, se adentra de lleno en las prácticas BDSM,⁵²¹ tema poco explotado hasta entonces por los autores de la colección.⁵²² En este caso la acción se sitúa en Sevilla, y aunque no se proporcionen datos concretos de su emplazamiento temporal, la caracterización de la ciudad y de los personajes sitúa la trama en una época muy reciente, reconocible y cercana al lector; esta contemporaneidad

⁵²⁰ <<http://www.xatakafoto.com/fotografos/pierre-molinier-y-sus-fotomontajes-travestidos>>.

⁵²¹ Olga Viñuales (2007: 14, nota 1) indica que el «BDSM es un acrónimo que se acuñó a mediados de los noventa en el área anglosajona. Es el resultado de unir las siglas B/D (*bondage* y disciplina), D/S (dominación y sumisión) y S/M (sadomasoquismo). Este término pretende englobar la mayor parte de tendencias que se practican bajo el término *sadomasoquismo*». Tanto el concepto *sadismo* como *masoquismo* «beben de referencias históricas y biográficas; en concreto, se nutren de las preferencias manifestadas en la vida y obra por el célebre marqués de Sade y el olvidado novelista austriaco Leopold Von Sacher-Masoch» (Viñuales y Sáez Jiménez, 2004: 15, nota 4).

⁵²² El BDSM incluye el *bondage*, la dominación, la disciplina, la sumisión y el sadomasoquismo; aunque: «mientras que en el área anglosajona el término no incluye a los fetichistas, en el área mediterránea sí los comprende» (Viñuales y Sáez Jiménez, 2004: 16, nota 5). En «La sonrisa vertical», podemos encontrar prácticas de BDSM —aunque no aparecen denominadas de esta manera— en *El último goliardo* (1984), de Antonio Gómez Rufo; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes; *Pubis de vello rojo* (1990), de José Luis Muñoz; *Fritzcollage* (1992), de Pedro Sempere; *La curvatura del empeine* (1996), de Vicente Muñoz Puelles, *La cinta de Escher* (1997), de Abel Pohulanik, y en *Diosa* (2006), de Juan Abreu. Si atendemos a la apreciación de Viñuales y Sáez Jiménez también podríamos incluir dentro del término el cuento de Eduardo Mendicutti, «Míralo en Google», publicado en *Feliz cumpleaños... erótico* (2011).

queda reflejada en la existencia de sex-shops, representados como espacios poco adecuados.⁵²³ A partir del personaje protagonista de Belén —y de su propio punto de vista en los capítulos pares— somos testigos de la evolución de tres actantes que se sirven del sexo como un camino en su búsqueda vital. En cuanto a la protagonista, se realiza como persona adulta y alcanza su plenitud a través de sus experiencias sexuales, ya que el sexo se presenta como método de aprendizaje: «como si este fuera una asignatura más que el individuo debe cursar en la vida, para conseguir tener una formación completa y alcanzar, de esta manera, la madurez física y psíquica necesaria para vivir» (Sanz Torrado, 2012: 618-619).

En esta ocasión, la relación entre dos mujeres también se presenta en forma de trío, propiciado por Claudia, la mujer de Luis, quien pretende reavivar su matrimonio tras el accidente que dejó a su marido postrado en una silla de ruedas e inapetente para el sexo (p. 73). Tras descubrir la afición de su marido por las películas BDSM y de *ménage à trois*,⁵²⁴ recurre a Belén para hacer realidad las fantasías de su marido: «Entonces una loca idea se le pasa por la cabeza. ¿Por qué no proporcionarle a Luis lo que tanto le fascina, dos mujeres jugando para él al juego del dominio? [...] No deben follar, no lo soportaría. Ese derecho es solo suyo, la otra debería jugar un papel subordinado» (p. 116). Es decir, la relación entre ambas se establece para satisfacer las fantasías de Luis con el objetivo de que pueda volver a excitarse. Para Sanz Torrado (2012: 621): «Belén, por el contrario, no sólo encontrará en el sexo una inagotable fuente del placer, sino que también sabrá utilizarlo como medicina, concediendo, a través de su cuerpo, la felicidad, la estabilidad y la esperanza que el matrimonio de Claudia y Luis necesitaban». Pero en este caso no se trata tan solo de incorporar a una tercera persona en la relación sexual:

⁵²³ «La boutique era un lugar que privilegiaba la personalidad, falsa o verdadera, que favorecía el exhibicionismo, donde se entraba con total desinhibición, pisando fuerte. El sex-shop, por el contrario, era una frontera del anonimato. Los que entraban allí lo hacían sin nombre, a hurtadillas, puerta de acceso a un reino sumergido, oculto, poblado de descabelladas fantasías» (p. 34). Resulta muy interesante la visión que se aporta sobre los sex-shop y cómo en la actualidad, tras el asombroso éxito de *Cincuenta sombras de Grey* (2012), de E. L. James, estos espacios han cambiado: «Las tiendas de “juguetes eróticos”, que hace tiempo abandonaron la penumbra de los barrios de luces rojas para establecerse en los distritos más comerciales de nuestras grandes ciudades, ya están notando la influencia vivificante de las ceremonias de interior que tanto gozo deparan a Christian y Anastasia» (Rodríguez Rivero, 2012: s/p).

⁵²⁴ Ricardo Llamas (1998: 64, nota 19) explica cómo Catherine MacKinnon, junto con Andrea Dworkin, a principios de los años ochenta, alegaban que la pornografía era una violación de los derechos civiles. Mientras que los sectores políticos más conservadores se alinearon en su defensa, en su contra se manifestaron posturas feministas que consideraban que con esa propuesta se degradaba cualquier sexualidad de las mujeres que se apartara del modelo heterosexual —también el lesbianismo—. «La pornografía es así considerada como la metáfora de la cosificación, degradación, discriminación y violencia ejercida contra las mujeres por un régimen patriarcal. Pero ni toda representación sexual es necesariamente degradante o violenta, ni dejan de serlo muchas otras no explícitamente sexuales. En última instancia, “este análisis implica que el sexo heterosexual es en sí mismo sexista, que las mujeres no participan en él por su propia voluntad y que el comportamiento placentero para los hombres es intrínsecamente repugnante para las mujeres” (Duggan, Lisa; Hunter, Nan D. y Vance, Carol S. (1995)).»

No le sorprendió que a su marido le gustasen películas en las que sólo salían mujeres, aunque sí algo sus actitudes, unas poniendo caras de crueles con botas, fusta y corsé, otras con mirada de cordero y el culo en pompa, o suspendidas en el aire por tensas cuerdas, o arrodilladas en una jaula. Casi todas las portadas, con mayor o menor grosería, transparentaban un aire, más que de juego, de ceremonia, la representación de un rito que conjuraba informes apetitos de violencia y sumisión. (p. 76)

Debemos apreciar la profusión de carátulas de películas que muestran que el sexo femenino también participa en esas prácticas —hecho que indica que existe un consumo,⁵²⁵ ya sea masculino o femenino— y que contrasta con los análisis recogidos por Charles Moser y Eugene E. Levitt (2008: 109) en las postrimerías de los años setenta:

Splenger (1977) y Lee (1979) tuvieron dificultades para obtener una muestra femenina en una población SM y concluyeron que son pocas las mujeres que forman parte de esa subcultura si no en la actividad propiamente dicha. Splenger sostiene que las mujeres que toman parte en la actividad SM lo hacen sólo a petición de la pareja masculina o para ganar dinero. Representantes del lesbianismo también han manifestado que «el SM es una perversión masculina. No hay lesbianas inclinadas a practicarlo».⁵²⁶

Décadas después, según advierte Álvarez (2012: 46), «en el mundo BDSM [...], las dóminas son una pieza clave y fundamental», y no son extrañas las incursiones de lesbianas en dicha actividad. Un claro ejemplo sería el testimonio de Pat Califia (2008: 141),⁵²⁷ quien

⁵²⁵ Pat Califia (1997: 41-42) argumenta que: «No todo el material erótico calificado de “violento” por los grupos feministas antipornografía representa actividades no consensuadas. Las imágenes sadomasoquistas son las que con mayor frecuencia se atacan. El principio que anima estas críticas parece ser: “Nadie consentiría de verdad, por propia voluntad, que le ataran, le pegaran, le insultaran o le azotaran”. [...] ¿Qué tiene que ver una actividad privada y consentida con el terrorismo sexual contra mujeres y niños? Cuando los grupos feministas antipornografía se centran en el material erótico sadomasoquista, ¿están erradicando la agresión y la violencia o están, por el contrario, contribuyendo a oprimir a un colectivo marginado?».

⁵²⁶ Moser y Levitt se refieren a las feministas que estaban en contra de la pornografía; según Raquel Osborne (1989: 32-33), fue en los años sesenta, a partir de la llamada «revolución sexual», cuando se produjo —en los Estados Unidos— una proliferación de la denominada pornografía dura, hecho que sorprendió desagradablemente al movimiento feminista y conllevó la aparición de diversos submovimientos dedicados a combatirla —como WAVAW (Women Against Violence Against Women, de los Ángeles); WAVAPM (Women Against Violence in Pornography and Media, de San Francisco) y Women Against Pornography, de Nueva York—. Los argumentos que sustentaban eran: «1). No es solamente la consideración de que este tipo de pornografía presenta imágenes degradantes para la mujer, contribuyendo a mantener la ideología masculina dominante (“la pornografía nos dice quiénes somos...”, es el escenario colectivo de la dualidad amo-esclava”. [...]. 3). Ahora bien, la elección de la pornografía dura como objetivo de los ataques se debe a razones tácticas. El verdadero objetivo del feminismo es la ideología que sostiene unos valores que consideran a la mujer como un objeto a poseer y un sujeto a dominar, valores que se promueven en la vida cotidiana, en un conjunto que abarca desde las imágenes publicitarias y la pornografía “blanda” hasta la pornografía “dura”».

⁵²⁷ Debemos tener en cuenta que el testimonio de Califia es de los años ochenta aunque, como ella misma comenta en *El don de Safó. El libro de la sexualidad lesbiana* (1997: 42), «Parece importante señalar que algunas lesbianas forman parte de la cultura sadomasoquista. Esta clase de comportamiento sexual no está limitada a los heterosexuales, bisexuales o gays». Otra muestra de la presencia de lesbianas en la subcultura BDSM nos la proporciona Viñuales (2007: 73), de la mano de Vienna, quien relata: «Mi agenda se fue llenando de gente

denuncia que «el sadomasoquismo lésbico no está maravillosamente bien organizado (todavía). Pero en San Francisco las mujeres pueden encontrar parejas y amigas que las ayudarán y las secundarán en la consecución de sus placeres de dominación y sumisión. Nosotras no tenemos bares. [...] A veces pienso que la subcultura gay debió parecerse a esto cuando empezó a urbanizarse».⁵²⁸

En la novela no se reprueba el lesbianismo, como se manifiesta ante el hecho de que una mujer adulta heterosexual como Claudia intente flirtear con una jovencita Belén: «Quizás sea lesbiana. [...] Si lo que le gusta son las tías, la va a poner caliente. Sale y encara con autoridad, exhibiendo sin ambages su belleza, su distinción. Y encuentra en sus ojos el efecto que busca. Por un momento siente con abrumadora claridad que si se acercara se le entregaría como una corderita. Pero no sabría qué hacer con ella, al menos en ese momento» (p. 117). El acto lésbico sadomasoquista que ejecutan ambas para complacer a Luis se compone de dos partes: en la primera, en la que Belén ejerce el papel de sumisa y Claudia el de dómina, no se produce un contacto sexual genital entre ellas, ya que el goce erótico se obtiene a partir del placer y el dolor por medio de azotes: «Belén casi no distingue ya el escozor del gusto, el suspiro de la queja, nota que su flujo empapa el encaje» (pp. 159-160).⁵²⁹ En la segunda, una vez que Belén y Luis invierten los papeles y reducen a Claudia, el trío se vuelve más convencional:

Mi mano mientras tanto proseguía el masaje lento y circular sobre su vulva, el dedo corazón a medias hundido entre los labios. Ya no encontraba oposición ni rechazo, se movía rendida a mi ritmo, ondulando las caderas. Entonces descendí sin previo aviso y, abriéndole el chochito con dos dedos, como si se tratara de una flor, lamí su interior de abajo arriba con la punta de la lengua. Tensó las piernas y lanzó un suspiro silbante y hondo. Nunca lo había hecho, pero no me dio reparo ni asco. Dicen que el coño huele a pescado y es cierto porque huele a mar, a mar

ubicada en la periferia del sistema: gays, transexuales, lesbianas, intelectuales arruinados y exiliados emocionales».

⁵²⁸ No podemos dejar de recoger la opinión de Califia (2008: 141): «El armario sexual es más grande de lo que se piensa. No habría razón para que estuviésemos en él, pero lo estamos. Es obvio que fuerzas conservadoras como la religión institucionalizada, la policía y otros representantes de la mayoría tiránica no desean que el sadomasoquismo florezca en ningún lugar, y las mujeres sexualmente activas han representado siempre una amenaza que el sistema no va a tolerar. Sin embargo, los liberacionistas conservadores del movimiento gay y las feministas ortodoxas también se sienten incómodos con las subculturas sexuales extrañas. “Somos iguales que los heterosexuales (o somos hombres)”, se justifican para reclamar la integración, reclamando así quejumbrosamente una parte del pastel de monóxido de carbono de América».

⁵²⁹ En el BDSM no siempre se producen relaciones sexuales genitales entre dos personas, sino que el placer erótico se puede obtener a través de infringir o experimentar dolor y humillaciones diversas (Viñuales y Sáez Jiménez, 2004: 15). En el ámbito fetichista, Álvarez (2012: 48) recoge el testimonio de Álvaro, quien disfruta comprando zapatos de tacón a jóvenes de entre dieciocho y veintitrés años y después se deja pisar por ellas en un hotel: «Cuando termino, voy a mi casa y lo primero que hago es encerrarme en mi habitación a ver las fotos y vídeos que he realizado ese día; es el momento más placentero para mí». Otra muestra es la de Vienna, quien, además, se cuestionaba, en los inicios: «Sí... yo también tuve dudas. Si las pollas eran prescindibles... ¿acaso era lesbiana?» (Viñuales, 2007: 71).

primigenio, a salada sopa germinal. Lo saboreé y me pareció increíblemente tierno. Lo besé después sólo con los labios, con veneración, y nunca mejor dicho. [...] Sentí una ola de excitación delirante y hundí la boca en su coño, abofeteé con la lengua su clítoris, lo toqué como una campana, jugando con él, repasándolo arriba y abajo al igual que la jugosa vagina. Cada vez más fuerte, más hondo, más rápido, hasta que su mano, como una garra, apretó mi nuca y sus caderas se levantaron en el primer espasmo. [...] Sus piernas apretaron mis orejas mientras su coño estallaba y se licuaba en mi boca.

Se relajaron sus muslos, liberándome, su vientre se destensó y se quedó lacia como una muñeca de trapo, satisfecha, exhausta. (pp. 168-169)

Debemos considerar la importancia de este fragmento por dos cuestiones: la primera, y más importante, es por la visibilidad que se otorga a las prácticas sexuales genitales entre dos mujeres; de hecho, cabe destacar que este episodio, junto a algún pasaje de *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei, son los únicos de toda «La sonrisa vertical» de sexo tan explícito entre pares sin la intervención de un hombre. De manera análoga, cabe valorar la pormenorizada descripción que ofrece el autor para narrar el orgasmo de Claudia —producido por el cunnilingus de Belén— alejada de recurrentes metáforas y que contrasta con las referencias poco concretas o elusiones de los escritores varones, así como con los recursos para articular la visibilidad lésbica de las autoras.

Otro elemento que llama nuestra atención es la referencia al olor corporal femenino —«el coño huele a pescado y es cierto porque huele a mar»—, cuestión que no se nos antoja baladí si tenemos en cuenta la apreciación de Inmaculada Pertusa (2005: 137): «En este sentido, Griffin resalta el hecho de que en muchos textos eróticos lesbianos se hace referencia al olor corporal como un medio de llegar a la comunicación pasional entre las mujeres en contraste con los textos heterosexuales en los que no se hace mención al olor natural y en los que, en el caso de hacerlo, se disfraza de un olor artificial a perfume».⁵³⁰ La mención a este olor conecta con la sorpresa de Belén por no importarle mantener prácticas sexuales con una de sus pares, hecho que vuelve a señalar al sexo más como una opción, variable, que como una orientación.⁵³¹

⁵³⁰ Este tema ha sido tratado por Monique Wittig; tal y como analiza Aránzazu Hernández Piñeiro (2013: 172): «La importancia otorgada por la autora [Wittig] al olfato resulta ilustrativa. La tradición cultural occidental ha jerarquizado los sentidos y ha situado al olfato, junto con el tacto, en lo más bajo de esta jerarquía, jerarquía presidida por la vista y seguida por el oído. La descalificación del olfato ha sido “una obsesión antigua” (Corbin, 1987, p. 10). La insistente y continuada asociación entre mal olor y mujeres constituye una constante misógina en nuestra historia cultural. En *El cuerpo lesbiano*, Wittig se hace cargo críticamente de esta herencia: la autora convoca al olfato de las lectoras evocando a lo largo del texto todo tipo de olores, tanto aromas y perfumes como hedores».

⁵³¹ De hecho, Belén se siente intrigada por Claudia, esa mujer a la que ve, desde la boutique en donde trabaja, entrar cada domingo en el sex-shop: «Nunca había mantenido relaciones sexuales con otra mujer, quizás porque no había encontrado ninguna que me provocara ese tipo de afecto, pero si esa posibilidad no me atraía, tampoco me resultaba repugnante. Otro misterio por explorar» (p. 110-112).

Las prácticas sexuales entre ambas, aunque se utilicen siguiendo el estereotipo de la «lesbiana sexualizada» para deleite de un personaje masculino, entran dentro del proceso de aprendizaje vital de Belén, quien desde un inicio quiere ser como Tiresias «y medir el placer y la furia de ambos sexos en la balanza de [su] propio corazón» (p. 17). Pero, más significativo que la inclusión de una escena lésbica en el texto es la visibilidad que se aporta sobre otros tipos de prácticas sexuales, tal vez más minoritarias, como el BDSM, y que dota de sentido dicha inserción. Los tres personajes masculinos —Héctor, Luis y el padre de Belén— tienen ciertas filias que desean ocultar, ya que consideran que son desviaciones sexuales: «Ha limpiado la casa y retirado el panel con sus bellezas anestesiadas, procurando ocultar las huellas de sus sucias manías» (p. 86).⁵³² De manera análoga a *La curvatura del empeine*, el propósito de José Luis Rodríguez del Corral no es condenar ningún tipo de práctica sexual, sino abrir el armario sexual mostrando y alumbrando otro tipo de sexualidades menos convencionales:

En el juego o el mecanismo del sexo, los hombres ruegan o exigen y las mujeres niegan. Atadas, incapaces de ejercer su propia voluntad, nada pueden negar, tienen que consentirlo todo. ¡Qué sensación de voluptuosidad y de poder, no por ficticia menos estimulante! ¡Qué descanso para la atormentada psique masculina! Y para la mujer, ¿llegaría un momento en que, hasta de desacuerdos y torpezas, reposaría también su continua vigilancia en la entrega incondicional y completa: «Por Dios, que no tenga que pensar y que me amarren y me follen»? (p. 45)

Pat Califia (1997: 41) advierte que «las personas que exploran sus fantasías sadomasoquistas están tan perseguidas y estigmatizadas como los homosexuales, o quizás más», mientras que Viñuales y Sáez Jiménez (2004: 16-17) alegan que «en el ambiente BDSM prevalece, sobre todo, la conciencia de estar viviendo una sexualidad con características peculiares sobre la que es posible construir redes sociales y un discurso positivo: una identidad específica y distintiva que se aparta en muchas de sus facetas de otras maneras de experimentar el erotismo». De este modo, tanto Claudia como Belén acaban descubriendo el sexo como potencia liberadora, a pesar de alejarse de todo convencionalismo: «Y no era compasión, no lo hacía por él, ya no, lo hacía por ella misma. Participaba en sus fantasías con furor de conversa. Como si compartir sus obscenos secretos hubiera eliminado las restricciones que le impedían entregarse por completo al

⁵³² «Como si compartir sus obscenos secretos hubiera eliminado las restricciones que le impedían entregarse por completo al placer» (p. 96); «Muñecas dormidas, sin voluntad para el rechazo o la atracción. Resultaba tenebroso y malsano» (pp. 99-100).

placer» (p. 96). Las prácticas sexuales entre ellas forman parte de ese aprendizaje, sin que conformen o intervengan en un cuestionamiento de la opción sexual de ambas actantes.

Una cuestión que no podemos dejar de plantearnos, y que contrasta sobremanera con la novela que nos ocupa, es el fenómeno *Cincuenta sombras de Grey* (2012), de E. L. James, obra denostada por unos y muy elogiada por otros; calificada como «porno para mamás» (Marín, 2012: s/p), lo cierto es que ha inspirado «una de las fantasías más recurrentes en las mujeres: la dominación-sumisión, que no es nueva y que ya aparecía en muchos libros eróticos» (Serna, 2015: s/p). A pesar de que los practicantes de BDSM no se reconocen ni de lejos en esas fantasías (Blanco, 2014: s/p) y de que algunas feministas exponen que: «El abuso emocional está presente en casi todas las interacciones [...]: Christian sigue y persigue a Anastasia, aparece en lugares inusuales, utiliza un teléfono y el ordenador para rastrear su paradero, la intimida, y la aísla limitando así su vida o contactos sociales» (Portalatín, 2013: s/p), no deja de resultar paradójico que se considere que la obra promueva «la vivencia de una sexualidad libre, plena y pretendidamente autoconsciente en la línea del posfeminismo contemporáneo» (Pujol Ozonas y Esquiro, 2014: 58).⁵³³ Anastasia, virgen al inicio de la novela, no experimenta —ni tan siquiera se lo plantea— relaciones sexuales con ninguna otra persona que no sea Christian Grey, por tanto, es difícil que se pueda considerar que goza de una sexualidad libre.⁵³⁴

Seguramente muchos de esas/os lectoras/es desconozcan que el BDSM supone adentrarse en una subcultura que «cuestiona muchas de las categorías fundamentales que tradicionalmente sirven de legitimación de gran parte de nuestras instituciones más rígidas y blindadas a la posibilidad de revisión y adecuación a la realidad social; es inquirir la validez de nuestros conceptos de placer, juego, rol, estatus, igualdad, respeto, confianza, fantasía, y muchos otros cuyas bases creemos sólidas y bien fundadas» (Viñuales y Sáez Jiménez,

⁵³³ Tampoco deja de resultar inquietante la «proliferación de información en redes sociales, blogs, fan vids, artículos en revistas especializadas, e incluso en la web oficial de la autora E. L. James, en que se comparten distintas listas de referencia o decálogos a seguir para encontrar los ingredientes indispensables para una velada romántica perfecta, al modo Grey, con indicaciones sobre la música y el vino que degustan los personajes en sus encuentros, con las frases eróticas y románticas que se susurran, y con los artilugios que utilizan en sus relaciones sexuales» (Pujol Ozonas y Esquiro, 2014: 50).

⁵³⁴ De todos modos, resulta muy interesante la interpretación de Constance Penley *et al* (2016: 18) sobre esta novela: «La apabullante popularidad de la literatura erótica femenina, ilustrada por el reciente éxito del superventas mundial *Cincuenta sombras de Grey*, de E. L. James, así como el florecimiento de la comunidad de *fanfiction* de la cual surgió, prueba que hay una gran demanda entre las mujeres de representaciones sexuales explícitas. Millones de lectoras dieron la bienvenida a la trilogía *Cincuenta sombras de Grey* (que sigue las aventuras de una joven que se convierte en la sumisa de un hombre dominante), y no lo hicieron por su retrato de la opresión, sino por su exploración de la libertad erótica. El erotismo y la pornografía creados por mujeres conecta con las fantasías que las mujeres tienen en realidad, fantasías que se encuentran en un mundo donde las mujeres tienen que negociar poder constantemente, incluyendo dentro de su imaginación y sus deseos. Del mismo modo que los criterios para obtener un FPA, estos libros y el movimiento del porno feminista muestran que “las mujeres están tomando el control de sus propias fantasías (incluso cuando esa fantasía consiste en ceder el control)”».

2004: 19). Cabe preguntarse: ¿entrarían las fans de *Cincuenta sombras de Grey* a participar en un juego sexual como el de Claudia y Belén?, ¿aceptarían ser sometidas al ritual al que se somete la protagonista de *Las edades de Lulú* al final de la novela?⁵³⁵ Una gran diferencia entre la obra de James y la de Rodríguez del Corral es que la primera se basa en el arquetipo que expone Elisa Martínez Garrido (1994: 254):

El arquetipo de la virgen perseguida y maltratada es la figura capital de gran número de mitos paganos, cuentos populares, leyendas cristianas, elegías de amor... y, sin duda, constituye un elemento imprescindible del melodrama, del género rosa o de cualquier producción de consumo. El personaje de la joven perseguida conforma el núcleo generador de la novela gótica y de gran parte de la narrativa sentimental escrita para el público femenino. El mito de «Cenicienta» es una de sus versiones más difundidas y una pieza clave de los textos escritos por y para las mujeres.⁵³⁶

En la misma línea abunda Carolina Fernández Rodríguez (2008: 460), quien señala, siguiendo a Marcia K. Lieberman, las condiciones que deben poseer la personalidad de la «heroína»: «será virgen, el matrimonio habrá de ser su principal objetivo en la vida, se comportará de manera pasiva y sumisa; por último, se asemejará a una mártir o víctima desvalida, pues la heroína que sufre está cubierta por un halo de glamour que la hace mucho más atractiva y deseable». Por el contrario, *Llámalo deseo* representa un nuevo arquetipo de mujer, alejado de esa «carga sacrificial y de la idea de renuncia masoquista presente en el modelo anterior» (Martínez Garrido, 1994: 254). La novela, que presenta una trama de iniciación al sexo en cualquiera de sus múltiples vertientes, no tiene un final cerrado —o «feliz»— para Belén,⁵³⁷ quien confiesa: «De todo aquello hace ya tres años. Ellos aún siguen por ahí, en algún lugar remoto, confundidos, como Héctor, del que no he vuelto a saber, como yo misma, en la abigarrada e ingenua humanidad» (p. 182).

⁵³⁵ Para Jay Wiseman (2004: 21): «Adentrarse en el SM siempre implica serios riesgos físicos, emocionales y de otro tipo; es más, nunca puede predecirse con certeza la cantidad de riesgo. Puedes hacer mucho para reducir esos riesgos, pero entiendo que el SM es impredecible y peligroso por naturaleza. La decisión de participar, y la responsabilidad por las consecuencias, es enteramente tuya».

⁵³⁶ De hecho, según advierte Fernández Rodríguez (2008: 459), «la construcción patriarcal de la feminidad se halla perfectamente inscrita en los cuentos de hadas tradicionales, razón por la cual estos relatos maravillosos cumplen la función de iniciar a sus lectoras en el aprendizaje de los papeles sociales que tradicionalmente se les ha atribuido, así como en la aceptación de la imagen que de ellas se ha creado. Su transmisión a lo largo de los siglos ha contribuido a perpetuar la permanencia de dicha construcción en nuestras sociedades, de ahí la llamada de la crítica feminista alertando de la necesidad de revisar los relatos de hadas clásicos y reescribirlos, con el fin de re-construir los arquetipos en torno a la feminidad fundamentados por los textos canónicos del patriarcado».

⁵³⁷ Se habla de «final feliz» en los cuentos de hadas cuando se cumplen los siguientes aspectos: «en primer lugar, el matrimonio se presenta como el “final feliz” por antonomasia, además de ser el único objetivo en la vida de una mujer. El matrimonio, por otro lado, representa con frecuencia una transacción en la que se intercambian posesiones materiales por una hija bella, virgen y sumisa, sobre la cual se cierne un futuro sin más salida que la de convertirse en madre y ama de casa. Lieberman señala esto precisamente como la causa de que los cuentos de hadas eviten sistemáticamente hablar sobre el periodo que sigue a la ceremonia nupcial y sí lo hagan, en cambio, acerca de la fase que corresponde al cortejo» (Fernández Rodríguez, 2008: 461).

CAPÍTULO 6. CONTEXTOS

6.1. Argucias genealógicas: Antonio Gómez Rufo, Denzil Romero, Javier Negrete y Antonio Altarriba

En este apartado vamos a incorporar aquellas obras de «La sonrisa vertical» emplazadas en una época anterior al siglo XIX: *El último goliardo* (1984), de Antonio Gómez Rufo; *La esposa del Dr. Thorne* (1993), de Denzil Romero; *El regalo de Luzbel* (1998), de Ramón Burcet; *Amada de los dioses* (2004), de Javier Negrete y «El telar de Penélope» (2010), en *Maravilla en el país de las Alicias*, de Antonio Altarriba. Mientras que la novela de Gómez Rufo se ambienta a fines del Medioevo y la de Romero se centra en el periodo de la emancipación americana frente al imperio español, Negrete y Altarriba emplazan sus relatos en la Edad Antigua. La ficción que se emplaza en un marco cronológico más amplio es *El regalo de Luzbel*, ya que sus personajes transitan desde la creación del mundo hasta el siglo XX. Evidentemente, entre unas y otras las distancias no son solo temporales, sino también religiosas. Según argumentaba Michel Foucault (2006: 12-13) en relación con «la moral sexual del cristianismo» en oposición a la «moral sexual del paganismo antiguo»:

El valor del acto sexual mismo: el cristianismo lo habría asociado con el mal, el pecado, la caída, la muerte, mientras que la Antigüedad lo habría dotado de significaciones positivas. La delimitación del compañero legítimo: el cristianismo, a diferencia de lo que sucedía en las sociedades griegas o romanas, sólo lo aceptaría dentro del matrimonio monogámico y, dentro de esa conyugalidad, le impondría el principio de una finalidad exclusivamente procreadora. La descalificación entre individuos del mismo sexo: el cristianismo las habría excluido rigurosamente mientras que Grecia las habría exaltado —y Roma aceptado— por lo menos entre los hombres. A estos tres puntos de oposición principales podríamos añadir el alto valor moral y espiritual que el cristianismo, a diferencia de la moral pagana, habría prestado a la abstinencia rigurosa, a la castidad permanente y a la virginidad.

Siguiendo el orden cronológico de publicación, empezaremos nuestro análisis por *El último goliardo*. Según destacan algunos investigadores, resulta difícil el estudio del lesbianismo en la Edad Media ya que «la mayoría de las referencias documentales sobre la homosexualidad se refieren a relaciones entre hombres donde, además, se entremezclan las acusaciones de homosexualidad, sodomía y herejía. Es difícil encontrar referencias

históricas de relaciones sexuales entre mujeres aunque se registran informaciones veladas en los documentos jurídicos, archivos eclesiásticos y fuentes literarias» (Beteta Martín, 2012: 40).⁵³⁸ En la misma línea abunda Mérida Jiménez (2008b: 49), quien considera que «el *lesbianismo medieval* —si es que tal cosa existe— resulta invisible no tanto por la marginación de los historiadores como, ante todo, por la propia ubicación periférica de los discursos en torno al homoerotismo femenino a lo largo del Medioevo cristiano» (cursiva en el original). Pero, a pesar de la exigüidad de referencias, algunos documentos religiosos (de)muestran la condena a las relaciones sexuales entre mujeres, incluidas también en el concepto «sodomía». Así, Francesc Eiximenis, a la altura de 1398, la definía como:

és quant mascle comet crim aytal ab mascle, o fembra ab fembra. Hoc encara, mascle pot aytal crim cometre ab fembra, e açò jaent ab ella desordonadament, fora los térmens e usos de natura. Aquests són per la ley de Déu sentenciats a cremar, hoc encara per les leys imperials. Car aquest peccat porta ab si corrupció de natura humana, e és tan leig que no·s deu nomanar. Car dien los sants que corromp l'ayre e és un dels quatre peccats qui criden a Déu, en tant que per aquest dien los sants que tramet Déu là hon regna grans e terribles tribulacions, e·ls cinch regnes on antigament regnava cremà foch del cel e se n'entraren en abís; e ara tota aquella terra és estany d'aygua morta en què no viu peys, en aucell no·n passa dessus qui vischa puys... (Eiximenis *apud* Mérida Jiménez, 2008b: 53)⁵³⁹

El último goliardo subvierte totalmente los preceptos de la teología medieval. Protagonizada por el barón Toribio de Hita y narrada por fray Domingo de Aranda, esta obra se inspira muy libremente tanto en la literatura goliardesca en lengua latina como en muchos otros textos en vulgar. Tal vez «por la erudición del autor, o por desarrollarse la acción a la sombra de un convento» (Sisa, 1985) haya sido comparada con *Il nome della rosa* —escrita por Umberto Eco y publicada en 1980— o calificada como «*El nombre de la rosa* de la literatura erótica»,⁵⁴⁰ al resultar finalista de la sexta convocatoria del premio en 1984.

⁵³⁸ Para Yolanda Beteta Martín (2012: 40): «La mayoría de las referencias se inspiran directamente en los discursos de los Padres de la Iglesia. San Ambrosio calificó en el siglo IV el deseo de las mujeres entre sí de actos lujuriosos, San Juan Crisóstomo los calificó de vergonzosos y, siglos más tarde, San Anselmo y Pedro Abelardo se referirían a la relaciones entre mujeres como un atentado contra la naturaleza cristiana. Más trascendencia tuvieron las afirmaciones de Santo Tomás que definió “la cópula entre hembra y hembra” como uno de los vicios contra natura. Esta visión de Santo Tomás constituyó la base doctrinal sobre que se condena penal y teológicamente el lesbianismo bajo la acusación del pecado de la lujuria».

⁵³⁹ Según Suárez Briones (2013: 20): «el término para designar la actividad homoerótica (masculina y femenina) fue uno religioso y que implicaba o señalaba al pecado: sodomita. En los códigos civiles y los corpus de leyes el comportamiento homoerótico era también referido como el “crimen contra natura” y el “vicio inmencionable”; ambas paráfrasis enfatizan que las acciones a las que aludían sin nombrar eran tan aberrantes que, literalmente, no podían ser puestas en palabra».

⁵⁴⁰ Esta noticia del diario *El Día* (de Zaragoza) está fechada el 30-XII-1984. Aparece en la página web del autor: <http://www.gomezrufo.net/ol_novelas_ultimogoli.htm>. (Consultado el 23/02/2016).

El marco cronológico de esta novela se emplaza en el siglo XV, motivo que favorece que podamos considerarla una «ficción histórica»; esto es así porque, según M^a del Mar Langa Pizarro (2009: 108), «llamamos novela histórica a aquella que trata de reproducir de modo verosímil una determinada época del pasado, preferentemente no vivida por el autor. Para ello, conjuga lo real y lo inventado, las técnicas historiográficas y las novelescas», aunque, según Gómez Rufo (2006: 51), resulta difícil la delimitación de los géneros literarios y opina que estos se deberían definir por la finalidad que cumplen, motivo por el que valora que una obra como *El nombre de la rosa* —novela histórica que propició un renovado interés por el género— bien podría clasificarse, sobre todo, como una novela policíaca (Gómez Rufo, 2006: 52-53). Es por este motivo por el que el propio autor no incluye, en un artículo en torno a la novela histórica, dentro de este género dos de sus obras: *El último goliardo* (1984) y *El desfile de la victoria* (1999). La primera porque, como toda ficción erótica, a juicio del autor (2006: 56), busca «la exacerbación de los instintos sexuales del lector»,⁵⁴¹ la segunda porque pretendía, desde la objetividad, denunciar una situación y unos hechos de la historia del franquismo (2006: 60). Histórica o no, nuestra novela no solo se emplaza temporalmente a fines de la Edad Media, sino que introduce a un personaje como el barón Toribio, nacido en Hita «en el año del señor de 1435» (p. 21), que se denomina a sí mismo «el último goliardo» (p. 74). A juicio de Luis Antonio de Villena (1978: 53), el nombre de «goliardo» o bien tendría que ver con el gigante bíblico Goliat —símbolo de la soberbia y el orgullo— o podría proceder etimológicamente de la palabra «gula», designando de esta manera «al hombre amante de los placeres de la mesa, y, por extensión, de los de la carne. El goliardo sería pues un libertino, el que se entrega alegremente a los placeres más elementales de la vida».

El barón Toribio, de noble ascendencia e ilustre origen, desarrolló su gusto por la lectura a muy temprana edad y pasaba horas en la amplia biblioteca familiar leyendo con entusiasmo obras de química, astrología y jurisprudencia. Con tan solo doce años escribió un *Tratado sobre el amor*, «de gran éxito en toda Castilla, consultándolo incluso el propio rey

⁵⁴¹ Kurt Spang (1995: 67) advierte «que los límites entre los distintos géneros y subgéneros son fluidos y no siempre es fácil deslindar los diversos tipos, y menos aun cuando una vez se hayan plasmado en obras concretas, precisamente porque a menudo se presentan en forma híbrida mezclando recursos de unas y otras». Por su parte, Fernando Gómez Redondo (2006: 346) señala que «lejos ya del conocimiento literario de la Edad Media, el marco de estas referencias puede propiciar procesos de indagación formal atenedos al montaje de las estructuras narrativas o al desarrollo mismo de las líneas argumentales. Al contrario de los casos ya considerados, se produce ahora una traslación de modalidades genéricas actuales —la novela policíaca, la de misterio— a los siglos medios; de este modo, las reconstrucciones históricas o las recreaciones temáticas se acercan a los esquemas de pensamiento del grupo de receptores a quien la obra se dirige».

antes de proceder a tales menesteres» (p. 21).⁵⁴² A partir de los trece se propuso probar todo cuanto había narrado en su obra: de sus caprichos no se libraron ni las doncellas del castillo, ni sus madres, ni los hermanos de las amas ni una oveja llamada Rosalinda (p. 22). Cuando llega al convento, donde conocerá al novicio fray Domingo de Aranda, ya ha pasado por una vida de excesos, dedicada «al fornicio de ninfas, al adulterio, a la sodomía y a la masturbación, [...] a la vida desordenada, al vicio y la gula» (p. 79), pero también al estudio y a la lectura. Debido a que es a partir del siglo XII cuando «el orden social decidirá castigar legalmente —eficazmente— a cuantos lleven o fomenten la vida desordenada [...] de los clérigos vagantes» (Villena, 1978: 137), Toribio se considera el «último goliardo»: «Sabed que los goliardos son auténticos intelectuales, hombres cultos que critican con su vida y con su obra todo lo que no esté conforme con la verdadera Naturaleza. No son herejes, sino anticlericales, y por ello se les considera elementos peligrosos para el poder de la Iglesia, que dicta como fe lo que a vos enseñaron y antes me habéis repetido. Por eso la Iglesia les ha perseguido, aunque a mí, aún, no me han descubierto» (pp. 74-75).

La verosimilitud goliardesca del personaje se configura a través de las muchas muestras de sus prácticas sexuales, pero también a partir de diversos textos que a modo de relatos intercalados se introducen en el relato,⁵⁴³ así como intertextos y referencias, especialmente en torno a la sexualidad y el erotismo —de Quintiliano y Cicerón a Boccaccio, el Arcipreste de Hita, Don Juan Manuel, el Marqués de Santillana o Garcí Rodríguez de Montalvo (p. 78), por citar algunos—. También hemos de valorar las digresiones culturales y morales, que dan fe tanto de la cultura del barón como de su anticlericalismo confeso: desde comentarios al sexto mandamiento hasta un par de discursos anticlericales pasando por detallada información sobre órdenes religiosas en el siglo XV. Según Pedro López Martínez (2006: 58), «Casi todas las lecciones del barón

⁵⁴² Salvando todas las distancias, parece obvia la conexión que Gómez Rufo establece entre *El último goliardo* y el *Libro del buen amor*, del Arcipreste de Hita. El protagonista de nuestra novela no solo ha nacido en Hita, sino que también es autor de un *Tratado sobre el amor*. Según Hugo N. Santander (2003: s/p): «Juan Ruiz canta a los placeres corporales con el propósito de despertar la hilaridad de sus oyentes. [...] El protagonista del *Libro del buen Amor* se esfuerza incesantemente por escapar a su soledad, por amar y ser amado». Del mismo modo, Gómez Rufo exalta los placeres corporales de manera muy divertida a partir de un personaje que también pretende evadirse de su soledad. Otro elemento que común en ambas creaciones es «el derecho al placer corporal de la mujer» (Santander, 2003: s/p); en el *Libro del buen amor* a través del personaje de Trotaconventos, en *El último goliardo* a partir de comentarios diversos del barón Toribio. Ejemplo palmario sería cuando contesta a su esposa qué le parece a él la virginidad: «—Un engaño, señora— dijo el barón suspirando. Una gran mentira inventada por los eclesiásticos y que se transmite de padres a hijos para dominar a las mujeres y asegurarse de que les han sido fieles aún antes de conocerlas y de que les vayan a seguir siendo fieles; cuando en realidad todo el mundo sabe que la mujer es infiel después del matrimonio, no antes, cuando la virginidad ya no existe» (p. 56).

⁵⁴³ Los cuentos son: «Los calzones de San Francisco», de Franco Sachetti (pp. 27-29), otro que figura como anónimo —pero que en nota a pie de página se especifica que pertenece al Marqués de Sade, «Engañame siempre igual» (pp. 35-36)—, un breve relato del monje de Ripoll (p. 71), un fragmento del libro *Flor de virtudes* (p. 73) y un poema lírico popular (p. 79).

chocan con los postulados más rancios en materia sexual, como cuando hace elogio de las virtudes del onanismo o reprueba la misoginia de la *Disciplina Clericalis*, un texto del siglo XII; siempre suele acudir a la autoridad irreprochable del filósofo, en una suerte de contraofensiva paródica»:

Sabed que lo que me contáis de la mujer aún es poco, en comparación con la *Disciplina Clericalis*, escrito en el siglo XII y que es la más vergonzosa sucesión de párrafos misóginos. [...] Pero ahora pensad que no puede haber maldad en lo bueno, que no puede haber pecado en el amor ni ofensa alguna a Dios por disfrutar de lo que él nos ha dado. Además, no olvidad que una cosa es predicar y otra distinta dar trigo, que ya sabéis que los más grandes fornicadores son los frailes, abades, monjas y obispos, que tanto han venerado a Venus que apenas si pueden vivir sin ración no escasa de lujuria y placer. (p. 74)

José Luis Corral (2009: 156) considera que la buena narrativa histórica «es un instrumento intelectual importante», ya que ayuda a conocer el pasado, nos enseña lo que hemos sido, además de contribuir a entender el presente y por ello a mejorar el futuro; a su entender, si «además nos hace pensar, nos divierte y entretiene, su función está más que justificada». Qué duda cabe que *El último goliardo* no solo divierte y entretiene, sino que recrea y documenta de manera generosa el ambiente cultural de finales del siglo XV castellano, además de retratar modelos de sexualidad heterodoxos.

Ya hemos apuntado la reticencia del propio autor a considerar histórica esta novela ya que, según él mismo argumentara, su propósito inmediato era excitar sexualmente al lector aunque, a nuestro juicio, otro objetivo de *El último goliardo* es transgredir y ridiculizar la monogamia católica en una época de transición política para España y en una sociedad sobre la que pesaba un poderoso yugo religioso y patriarcal. Para Gómez Rufo (2003: 49): «la transgresión era, en buena medida, el único modo de exigir justicia, pedir el cambio de leyes, destacar la cerrazón de las instituciones y poner en evidencia la hipocresía contenida en los autores de normas que aplicaban a los demás mientras las ocultaban en sus comportamientos personales». Otro claro ejemplo de la doble moral imperante en la sociedad —medieval o no— se nos muestra en la siguiente digresión del barón ante la pregunta de Fray Domingo sobre si es lícito que un monje tome esposa: «Dios no pone impedimentos al amor, sino que es el hombre quien, queriendo poner puertas al campo, procura limitar el placer propio y ajeno, sin lógica ni razón. Por eso un monje no puede tomar esposa, ni amiga; así lo ordenan obispos y cardenales, teniendo como ellos tienen no amiga, sino amigas, y no esposa, sino esclavas» (p. 92).

Si los mandamientos eclesiásticos condenaban el pecado nefando, la promiscuidad y el adulterio (p. 49), según recordaba Michel Foucault (2006: 12-13), Gómez Rufo crea un personaje como el barón Toribio que transgrede todas las normas y se muestra totalmente ajeno a ellas, ahondando en el debate sobre la naturaleza misma del pecado e incitando el cultivo de los placeres carnales (López Martínez, 2006: 143): «Me decía, el muy maligno, que mis cabellos eran como los de un ángel, que mi cuerpo visto por detrás era como el de una bellísima Venus griega, que mis labios eran jugosos como una pera madura y que mi cabello era suave como el vuelo del gavián. Yo le miraba y sonreía agradecido, pues no sabía si estaba describiéndome o cortejándome» (pp. 15-16).⁵⁴⁴ La experiencia del barón choca con la inocencia del fraile quien se siente, en un primer momento, un tanto desconcertado aunque, el relato de la vida de Toribio propicia un cambio en él:

Habíamos intimado tanto, tanto nos amábamos, que cada día nos besábamos y acariciábamos como matrimonio bien avenido, lo que no me disgustaba en absoluto y a él tampoco, considerando el mimo y calor que ponía en nuestros retozos voluptuosos. Yo, que no conocía mujer y sólo había tenido alguna experiencia superficial con mi prima Isabel, me encontraba a gusto en los brazos del hermano Toribio, pero mucha fue la curiosidad que me picó al conocer su vida y pensé que a nadie podía sorprender que quisiera practicar algo de lo aprendido, como ya lo hiciera don Juan Ruiz, que fue arcipreste, el emisario del Papa, que por lo menos era obispo, y el cardenal italiano de la madre de Anna y sus hermanas. (p. 83)

Tras el retiro de ambos personajes durante cinco años en el convento de los dominicos, el barón decide emprender un viaje hasta Sevilla que resultará iniciático para el novicio y en el que conocerán «a más de cien mujeres de toda clase y condición» (p. 103). Dos son Teresa e Isabel, que viven solas en una «casa espaciosa y bien cuidada» (p. 93) con su sirvienta africana Zoraida, a quienes piden cobijo por una noche. La relación que mantienen ambas nos es revelada enseguida, tras la descripción de la criada, a quien los padres de Teresa habían recogido cuando tenía doce años: «Ahora, muertos ya los ancianos, servía a Teresa e Isabel, amigas y amantes que encontraron en aquel rincón de la Mancha su

⁵⁴⁴ Antes de empezar a relatar su historia, Toribio advierte a Fray Domingo que deben flagelarse para servir mejor a Dios. Los primeros latigazos hacen daño al fraile, aunque los últimos, «fuertes, rápidos y frenéticos» (p. 19) son de su agrado: «Como aumentaba su frenesí, le pregunté si deseaba que yo le azotara a él, para santificar también sus penas, pero me dijo que él iba a sufrir algo peor, pues en castigo iba a introducir su miembro más limpio, y que tantas satisfacciones le había dado en otros tiempos, en la parte más sucia de mi cuerpo. Así lo hizo —yo pecador— y entonces pensé que realmente debía sufrir mucho, pues muchos eran los gemidos y gritos contenidos que durante el tiempo que hizo dio. Con el tiempo sabría que sólo fui instrumento del peor pecado que un fraile puede cometer, pues si todo acto carnal es malo, hacerlo con personas del mismo sexo es tan diabólico que se llama pecado nefando. Ya ambos calmados y santificados, y también felices (reconozco, mea culpa, que al menos yo lo estaba), nos sentamos a conversar sobre su vida anterior [...]» (pp. 19-20).

refugio y que cada noche veneraban a la diosa Lesbos acompañándose, de cuando en cuando, con las caricias de Zoraida, sumisa y complaciente» (p. 95).

La descripción de las tres mujeres se produce en bloque, empezando por Zoraida, «una mujer africana, probablemente mora, de no más de veinte años y de una belleza excepcional. Muy morena y de amplios labios carnosos y sonrosados, tenía unos hermosos ojos verdes muy penetrantes tras los que se ocultaba un velo de misterio» (p. 94). Por su parte, «Teresa tendría unos veinticinco años, de aspecto hermoso pero masculino, morena también y amplia de caderas y pechos. Isabel, por el contrario, era menuda y rubia, de tez pálida, ojos azules y dulce mirar. Parecía muy recatada y silenciosa, pero también ocultaba un misterio tras su prudencia y sencillez» (p. 95). Las jóvenes se congratulan de la presencia de los hombres, ambos tan diferentes entre sí,⁵⁴⁵ y los invitan a compartir su mesa, aunque de sus palabras se desprende una insinuación velada a algo más: «—Sois muy amables, señoras. Esperamos poder complaceros con nuestra compañía. —Claro que podéis— se adelantó Isabel. —Pues mandad y seréis obedecidas. —Tras la cena— atajó Teresa. Tras la cena» (p. 95).

Después del abundante ágape y la agradable conversación, las dos anfitrionas «comenzaron a besarse y acariciarse, entrecruzando sus lenguas y disputando con ellas fuera de la boca, que se chupaban y lamían con auténtico apasionamiento. Se retiraron de la mesa y, tendidas sobre la alfombra, comenzaron a desvestirse una a otra y a acariciarse pechos, nalgas y vulvas» (pp. 96-97). Resulta muy interesante esta escena por dos motivos: en primer lugar, debemos considerar la visibilidad que se otorga a estas prácticas —como ya hemos analizado, la primera novela donde aparecen, de modo muy velado, es en *Anacaona* (1980), de Vicente Muñoz Puelles—. Además *El último goliardo* resultó finalista de la sexta convocatoria del Premio La sonrisa vertical, cuyo ganador fue Pablo Casado con *Tres días/Tres noches*, en la que también aparecen prácticas sexuales entre mujeres. De este modo, 1984 se configura como el año en el que de manera más elocuente se inicia la visibilización del homoerotismo femenino en «La sonrisa vertical». En segundo lugar, debemos considerar la representación que se efectúa de esa relación: se acarician «pechos, nalgas y vulva» delante de dos hombres, a pesar de que ya se había anunciado que Teresa e Isabel

⁵⁴⁵ «No sé si seréis querubines, serafines, ángeles, arcángeles, tronos, dominaciones, potestades, virtudes, soplos, llamas o centellas, o por el contrario enviados de Lucifer o el mismo Lucifer en persona acompañado de Rasis, pero nos agradáis. Uno es maduro y fuerte; el otro joven y muy apuesto; vos sois peludo y veloso, barbado y varonil; vos, en cambio, parecéis infante y dulce como una doncella. Sois el haz y el envés, el día y la noche, la experiencia y la inocencia, y nunca tuvimos tan buenos mozos para compartir mesa y mantel» (p. 95).

«veneraban a la diosa Lesbos». La escena culmina con la intervención del barón en el acto amoroso:

El barón despertó de su letargo y me sonrió, y al darse cuenta de la estupefacción de mi semblante, me guiñó un ojo y se adelantó hasta ellas, a quienes besó y acarició hasta que los tres se amasaron pechos y culos. El barón introdujo su lengua en la entrepierna de Teresa mientras ella la introducía en la de Isabel, que con sus besos acariciaba los pechos de su amiga. Después de girar varias veces entre ellos, intercambiándose chupadas y lametones, el barón se tendió sobre Teresa, penetrándola con energía, mientras Isabel se tendía sobre el trasero del barón y le besaba el ano a la vez que se acariciaba el pecho y el sexo. Gimieron los tres y alcanzaron un éxtasis tan ruidoso que llamó la atención de Zoraida que, llegándose hasta el salón, se desnudó también. (p. 97)

De este modo, a pesar de que se trata de dos mujeres que conviven y que, en un inicio, parecen tener una «identidad» lésbica, no tienen problema en dejarse penetrar por un hombre. Este hecho desmiente tal identidad, al tiempo que refuerza una sexualidad mucho más transgresora y fluida por parte de los personajes tanto femeninos como masculinos. Finalmente, interviene en la orgía Fray Domingo y también se une a ellos Zoraida;⁵⁴⁶ la escena finaliza con la mejor de las muertes para la joven africana: «Un orgasmo y otro se sucedieron, intercalados por los azotes del barón, hasta que le fallaron las fuerzas del corazón, y quedó muerta con los ojos en blanco y ensangrentada» (p. 100).⁵⁴⁷ Debemos destacar que esta es la primera novela de «La sonrisa vertical» en la que se introducen las prácticas sadomasoquistas —o BDSM—, tema no demasiado explotado por los autores de

⁵⁴⁶ No podemos dejar de señalar la especificidad con que se narra la orgía entre los cuatro personajes, antes de intervenga Zoraida: «Entonces, me besó el barón en los labios y, como si esa hubiese sido una señal convenida, las dos mujeres se abalanzaron sobre mí y me colmaron de abrazos y de caricias. Teresa se tumbó en el suelo e Isabel se puso a horcajadas sobre su cara, a cuatro patas, chupando el miembro del barón que se había arrodillado sobre los muslos de Teresa, quien le lamía la vulva y le acariciaba los pechos. En esa posición vi que se abría ante mí el seco pero sonrosado ano de Isabel, y como era el único lugar que quedaba para penetrar su cuerpo, me arrodillé junto a la cabeza de Teresa y penetré a su amiga tanto como pude. Isabel se movía hacia delante y hacia atrás, recorriendo con sus labios el miembro del barón mientras el mío recorría su ano. Teresa seguía saboreando la vulva de Isabel con la boca muy abierta y, cuando volví a desbordar, recogió con su boca las gotas que rebosaron y cayeron. El barón estalló en la garganta de Isabel, que aceptó el cálido elemento con mucho placer y siguió sorbiendo hasta que el instrumento empequeñeció» (pp. 98-99). Según veremos más adelante, en la obra de Pablo Casado, *Tres días/Tres noches*, se elude la descripción de las prácticas sexuales entre mujeres; incluso en la orgía que protagonizan las actantes, el relato se muestra impreciso e indefinido. Por otra parte, si consideramos que las ficciones de Casado y Gómez Rufo son coetáneas, no podemos dejar de advertir la convención lingüística que maneja el primero cuando se refiere a los órganos sexuales: «miembro viril», «cola» o «vagina».

⁵⁴⁷ Tras atar a Zoraida con cadenas y grilletes deciden «matarla de placer» (p. 99) entre todos; tras besos, mordiscos y succiones, la criada alcanza un orgasmo total y «en plenos gemidos de placer los tres se retiraron y el barón la azotó sin piedad con el látigo de tres colas. Zoraida gritó de dolor y de placer, incapaz de describir ambas sensaciones, o acaso uniéndolas en una sola, y cuando empezó a sangrar, volvieron a abalanzarse sobre ella y la colmaron de lamidos y besos hasta que volvió a sentir otro orgasmo más fuerte aún que el anterior. De nuevo la azotó el barón y comenzó a convulsionarse, tiritando y gritando. [...] Un orgasmo y otro se sucedieron, intercalados por los azotes del barón, hasta que le fallaron las fuerzas del corazón, y quedó muerta con los ojos en blanco y ensangrentada» (p. 100).

la colección. Los cuatro conviven durante varios meses hasta que finalmente el barón Toribio y Fray Domingo deciden retomar su viaje: «Después de aquella noche nos quedamos más de tres meses en casa de aquellas mujeres, que nos amaron y las amamos [...] Hicimos muchas veces el amor todos con todos, y el barón me poseyó tantas veces como yo a él, a lo que no me había atrevido hasta entonces» (p. 100).

En esta novela las representaciones homoeróticas, a nuestro juicio, sirven para ampliar el abanico de sexualidades transgresoras. De este modo, consideramos que *El último goliardo*, no vindica una existencia/ser lesbiana —tampoco gay—, ni define, trata o describe «correctamente» a las minorías sexuales —ni los actantes femeninos ni los masculinos poseen una identidad clara—. Como ya señalamos, el propósito de Antonio Gómez Rufo no es desvelar las entretelas eróticas del siglo XV castellano; tampoco vindicar una sexualidad homosexual sino que, a nuestro entender, la finalidad de *El último goliardo* no es otra que dialogar con su más inmediato presente a través de su provocador protagonista —y de los procaces personajes— a partir de unas premisas eróticas y sexuales que sin duda eran opuestas a las de la España de principios de los años ochenta, al tiempo que denunciaba la hipocresía imperante:

Sobre el erotismo, desde el nacimiento del cristianismo sobre todo, se han sucedido quienes han corrido tupidos velos uno tras otro y quienes, a la misma o distinta velocidad, han ido rasgándolos para que la sociedad pudiese seguir su camino. A los primeros se les ha llamado moralistas, sabios, decentes y honestos; a los segundos se les ha denostado como pervertidos, libertinos, inmorales y subversivos. Pero mientras la sociedad toda seguía el rumbo despejado por los segundos, a los primeros los subían a los altares y les rezaban. [...] En nuestros días en España todo sigue básicamente igual. Amplias capas de la sociedad se rasgan las vestiduras o se conforman, disgustadas, del libertinaje existente, pero en privado o en público (cuando se alejan de su público) protagonizan escenas que antes han criticado o que después van a desacreditar. Junto a estos sectores de edad madura, conservadores y cínicos, otras capas de población, más jóvenes y progresistas (ideológicamente) por lo general, se manifiestan libremente y no ocultan el carácter de sus lecturas, de sus comportamientos y de sus aficiones. En este tema, como en tantos otros, hay también dos Españas, pero en este caso con una característica peculiar: de ninguna manera son dos Españas contrapuestas o confrontadas dispuestas a la disputa; son dos Españas distintas que se ignoran y que ignoran que se ignoran. Simplemente pasan. (Gómez Rufo, 1987: s/p)⁵⁴⁸

Así pues, podríamos sugerir que nuestro autor vindica una sexualidad heterodoxa, al tiempo que se aleja de los valores tradicionales asignados, sobre todo, a las mujeres

⁵⁴⁸ Este testimonio de Antonio Gómez Rufo resulta muy revelador ya que denuncia la situación española en los años de la llamada «movida madrileña» y conecta con *Tres días/Tres noches*, publicada, como ya hemos señalado, el mismo año que la novela que nos ocupa (1984).

cuando expone que la virginidad es un engaño, «una gran mentira inventada por los eclesiásticos y que se transmite de padres a hijos para dominar a las mujeres y asegurarse de que les han sido fieles aún antes de conocerlas» (p. 56).⁵⁴⁹ Pero, además de la denuncia de esta hipocresía de la España posfranquista, no resulta menos relevante constatar que el erotismo medieval reflejado en *El último goliardo*, su gozosa vitalidad, también tenía mucho que enseñar a sus lectores. Probablemente, esta obra de Gómez Rufo pueda entenderse no como una novela histórica, según sugiere el propio autor, e incluso tampoco como una novela erótica, aunque suene paradójico, sino que tendría mucho más de manifiesto libertario, político y sexual.

En la siguiente obra objeto de análisis, *La esposa del Dr. Thorne* (1988), el venezolano Denzil Romero recrea la vida de Manuela Sáenz, la última compañera sentimental de Simón Bolívar, considerada una de las heroínas en el proceso de independencia de América del sur. La novela se inicia «in media res» con la última sesión del Consejo de Estado —de un sábado «30 de agosto de 1828, día de Santa Rosa de Lima, patrona de América» (p. 9)— celebrado por «S. E. Simón Bolívar, Libertador Presidente de la República de Colombia». Tras esa reunión, él acude solo, sin escolta —a pesar de las amenazas de muerte de sus enemigos políticos—, a la Quinta de Bolívar, una «bella morada de dimensiones burguesas que los bogotanos regaláranle a él por suscripción popular, a raíz del triunfo de Boyacá» (p. 25), para ver a su amada Manuela, aunque no será hasta los últimos párrafos del relato que tengamos constancia de ese encuentro, ya que se produce una gran analepsis que se centra en el personaje femenino. Los dos primeros capítulos tienen como función emplazar tanto temporal como espacialmente la historia, aunque también ofrecen el retrato de un Simón Bolívar cansado, triste y apesadumbrado por los acontecimientos políticos, en contraposición con las hazañas heroicas y sus anteriores triunfos —que también se enumeran en el texto—. Cabe destacar los párrafos en cursiva con que se marca el discurso del actante principal, que indican que nos hallamos ante una biografía novelada;⁵⁵⁰ de hecho, aparecen los nombres de dos de los biógrafos de la vida de Manuela Sáenz: Boussingault y Rumazo González, con los que el autor parece dialogar para narrar los

⁵⁴⁹ También el barón adoctrina a Elvira, su mujer, sobre la literatura escrita por mujeres en la época: «si alguna vez os decidía a escribir algún cuento o crónica, que en toda España no las hubo ni las hay escritas por mujer, y falta hiciera que en nuestras tierras florecieran una Alienor de Aquitania o una Cristina de Pisa, que mujeres castas y palurdas aquí hay muchas, como si el ejemplo de Santa Oria, que nunca pecó, o de Santa María Egipcíaca, que fue una gran pecadora arrepentida, fuera la gloria mayor que alcanzar pudiera una mujer» (p. 69).

⁵⁵⁰ Según la solapa de la novela: «Además de introducirnos en los recónditos y humedecedores secretos de alcobas hasta ahora inaccesibles y de permitírnos tomar parte en los devaneos eróticos de tan insígnos personajes, Denzil Romero, gracias a una imaginación bien surtida y sostenida por comprobados conocimientos de la historia grande de América, nos sitúa en una época, en unos lugares y en medio de unos acontecimientos que no hacen sino enriquecer aún más la lectura lúdica de estas páginas».

hechos como verídicos.⁵⁵¹ Asimismo, durante el relato aparecen otras frases marcadas también en cursiva pertenecientes a poemas u obras, aunque no se especifica, en la mayoría de los casos, a su autor;⁵⁵² a nuestro juicio, estas referencias dotan al texto de gran riqueza y señalan no solo su voluntad literaria, sino que también tienen como objetivo caracterizar de modo indirecto a Manuela.⁵⁵³ En el tercer capítulo, en el que se inicia la analepsis, se presenta y describe en bloque a la protagonista femenina:

Manuela Sáenz, natural de Quito, era una mujer que por esos días apenas pasaba la treintena y había vivido ya todo un mundo de agitaciones, cambios, aventuras amorosas y militancia decidida a favor de la causa republicana. Hermosa, diríase que era de buen ver por la rotundez de sus turgencias y redondeces, aunque no fuese una belleza en el sentido clásico. Impedíasele la cabeza un poco ruda, los ojos un tanto separados y saltones, la boca demasiado carnosa aunque sensual, cierto endurecimiento de la sonrisa, el rictus muy marcado de la barbilla y esa hinchazón del cuello que denotaba la propensión al bocio, pero que, a pesar, despierta el deseo

⁵⁵¹ «Boussingault, tenido como uno de sus biógrafos más cercanos, dice que “nunca hablaba de ella” [se refiere a una relación sexual concreta con un hombre]. Rumazo González, otro de sus biógrafos, asegura que, no obstante, le proporcionó una experiencia fundamental y la confirmación de algo que ella ya presumía: era infecunda» (p. 49). En relación a los biógrafos, María F. Lander (2011: 168) argumenta que «parte de la problemática que genera la representación de Manuela Sáenz tiene su origen en la dificultad de liberar su imagen del peso que tienen las biografías *Manuela Sáenz: la libertadora del Libertador* (1944) del historiador ecuatoriano Alfonso Rumazo González (1903-2003) y *Las cuatro estaciones de Manuela. Los amores de Manuela Sáenz y Simón Bolívar* (1952 en inglés, 1953 en español) del arqueólogo y antropólogo estadounidense Victor von Hagen (1908-1985)». En el caso de *La esposa del Dr. Thorne*, Judith Nieto López (2006: 329) advierte que «sobresalen si no la reiterada escasez de fuentes, su ausencia, hasta el punto de que se identifican con facilidad, sólo con la primera lectura de la novela: el texto *Memorias*, de Jean-Baptiste Boussingault (1995) y *La libertadora del Libertador*, obra biográfica del historiador ecuatoriano Alfonso Rumazo González (1945)».

⁵⁵² Aparecen múltiples referencias en cursivas; tal vez las más destacadas —por su integración en el texto o porque complementan la trama o algún rasgo del personaje— sean: «*Los Heraldos Negros*» (p. 16), de César Vallejo; «*Nada altera el desastre*» (p. 16), de Octavio Paz; «*Apocalipsis*» (p. 16), de Eduardo González Lanuza; «*Silencio. Aquí todo está vestido de dolor riguroso*» (p. 16), de César Vallejo; «*Las aventuras del joven Werther*, en la traducción francesa de Sevelinges, con un retrato del héroe de Goethe hecho por Boilly» (p. 21); «*¡Oh llama de amor viva que tiernamente hiere...!*» (p. 36), de San Juan de la Cruz; «*dos cuerpos frente a frente como raíces en la noche enlazadas o dos astros que caen en un cielo vacío*» (p. 36), de Octavio Paz; «*Haz mi carajo más tieso que bolo*» (p. 38), perteneciente al poema Carajicomedia, atribuido a Fray Bugeo Montesino; «*Le Cimetière Marin*», de Paul Valéry; «o, siguiendo con Neruda, copas de espuma donde el rayo se pierde como un albatros ciego» (p. 48); «*teniendo marido le dijo que era mozuela... cuando la llevaba...*» (p. 50); de Federico García Lorca; «*A un hombre llamado Diego, que casaron con una mala mujer llamada Juana*», (p. 61), de Francisco de Quevedo; «*bace irreales las cosas más rotundas y mantiene las ruinas eternamente*» (p. 77), de Herman Melville; «*Plaisir d'amour*» (p. 112), de Jean Paul Égide Martini. Asimismo, aparecen en cursivas palabras hispanoamericanas, francesas e inglesas: «chajales» «chaucha», «huayrongos», «extras quality very dry» o «reserve cuvée», entre otras. Para Pedro Carrero Eras (1988: 151): «hay unos detalles de culturalismo anacrónico y literario que deseamos poner de relieve. Se trata de reproducciones de versos de autores que todavía no han existido desde la perspectiva cronológica en que se desenvuelve la narración». Este anacronismo afecta también al cine, ya que aparecen referencias a Greta Garbo (p. 85), a Marilyn Monroe y Brigitte Bardot (p. 188). A juicio del investigador (1988: 152): «Todo ello podrá resultar quizá ingenioso, pero a nosotros se nos antoja, por lo forzado, de un gusto artístico bastante discutible».

⁵⁵³ Amy Taxin (1999: 97) expone que «Manuela Sáenz gozaba de una educación excelente. Dada la proliferación de cartas que intercambiaba con Bolívar y Flores, se sabe que era una escritora talentosa. Era toda una intelectual que disfrutaba de los textos filosóficos, históricos y políticos, y de la conversación sobre las ideas de la Ilustración». Continúa la investigadora señalando, siguiendo a Ricardo Palma, un escritor peruano, su pasión por la literatura y cómo leía a Tácito y a Plutarco, a Garcilaso y Cervantes, o a Cienfuegos, Quintana y Olmedo, entre otros.

de muchos hombres y agrada a los pintores por su plenitud. Sus cabellos, intensamente negros, los llevaba sueltos como melena y, en otras no pocas ocasiones, divididos, raya de por medio, en dos grandes crenchas sobre la frente, con un moño atrás. (pp. 29-30)

Nacida de una relación adúltera entre un rico comerciante español y una «linajuda quiteña» (p. 30), en una época en la que la relajación y el libertinaje campeaban por la ciudad y se imitaba «la forma de vida de la Ilustración francesa» (*ibíd.*), Manuela vivió sus años de adolescencia con su madre en un pueblecito de Chillogallo —debido a los acontecimientos políticos del país—, en pleno contacto con la naturaleza. Es por esos valles y hondonadas por donde cabalgaba como una diestra amazona, «pero no a la usanza española, de lado, en silla para señora, sino a horcajadas, a pesar de las protestas de la mamá y del escándalo de la servidumbre» (p. 35); asimismo, se bañaba desnuda y participaba en «los juegos de varón de los hijos de la peonada» (*ibíd.*). En esos años de pubertad ya se perfilan los rasgos más sobresalientes de su personalidad: «la perseverancia y la reciedumbre del carácter, el sentido de la libertad, el placer de la aventura, el desparpajo y la sensualidad» (*ibíd.*).

Sus años de formación transcurrieron en un convento de Quito,⁵⁵⁴ el de Santa Catalina, lugar en el que perfeccionó su lectura y escritura, además de aprender labores de aguja y las reglas del buen comportamiento, aunque no solo eso: la prima hermana de su madre —quien había de custodiar a la joven— la inició en «la práctica de la lascivia y la sollicitación» (p. 36), y con ella descubrió «lo que es la codicia de unos labios, de unos senos palpitantes, de una vulva igual a la suya y que, como la suya, vibra y destila jugos bebibles que saben a gloria» (pp. 36-37). Pero Manuela no se conformaba solo con los libidinosos toqueteos de la tía Librada, sino que «quería más. Quería un hombre. Un hombre, sí, que la hiciera vivir con su ominosa carne; un hombre que la calmase, que la curase, que la corrompiese; un hombre que la tendiera laxa sobre el sudor de las sábanas y la dejase ahí, vuelta un estropicio; un hombre que esparciera-debilitara-envenenara su perezosa carne; [...] un hombre, en fin, que la enseñara a reivindicar el mundo para sí y para él» (p. 37). De este modo, se entregó al fraile Bernardo Castillejo de Mejorana y Anzur —«el más bizarro

⁵⁵⁴ Según Denzil Romero, en la época en que se centra la historia —«un Quito follón y sandunguero, gozón y guapachoso» (p. 34)— hombres y mujeres vivían de un modo muy relajado y libertino: «Tonto era el hombre que no tuviese cinco mujeres. Y más tonta aún, la mujer que no tuviese más de cinco maridos» (p. 31). Asimismo, «las virtudes habían sido expulsadas de los claustros y los vicios habían invadido el santuario» (*ibíd.*), y los religiosos vivían en casas particulares, donde comían, bebían y alternaban con mujeres. En los conventos el número de monjas era muy crecido, así como de mujeres seculares que las acompañaban; las relaciones entre ellas o con los frailes eran muy comunes: «Cuéntase que una sola de esas hermanas, la reverenda madre Alma Pura del Santísimo Sacramento del Altar, mantenía 30 chiclelas-ahijadas, todas núbiles y bellas, y que con cada una de ellas dormía y se solazaba una noche del mes... En semejantes conventos, ni el silencio, ni la clausura, ni el recogimiento eran posibles...» (pp. 31-32).

instrumento, buscón, putero y blasfemo fornicador de la frailería quiteña» (p. 38)— hasta que inició su galanteo con Fausto D’Elhuyar, «el hombre más lindo de Quito» (p. 46), un oficial al servicio del rey con el que se escapó a Guayaquil. Esta fuga, según sus biógrafos, «le proporcionó una experiencia fundamental y la confirmación de algo que ella ya presumía: era infecunda. *Machorras* llamaban en Quito a las mujeres de ese tipo. El doctor Cheyne, médico suyo por algún tiempo, dirá más tarde: “Tratábase de una mujer de singular conformación”» (p. 49; en cursiva en el original).

Tras este breve pero intenso romance, las habladurías se extendieron por la ciudad, ya que, poco caballerosamente, D’ Elhuyar se ufanaba de esa aventura: «Decía que en purita verdad era una hembra, un hembrón si se quiere..., pero demasiado puta, más que puta, putísima... No sólo con él se refolcaba en Guayaquil. También con los marineros llegados de tierras extrañas: mongoles, polinesios, chinos, finlandeses» (p. 49). Para acallar los rumores, el padre de Manuela decide concertar la boda de su hija con «un hombre libre de prejuicios, a quien, por inglés, poco le importa[ba] un virgo más, un virgo menos» (p. 52). Él es James Thorne, médico natural de Bedford. A la actante principal no le parece mal este casamiento, ya que ve en él la posibilidad de convertirse en una mujer respetada, a la vez que le permitiría hacer su vida y seguir coqueteando con quien quisiese de manera discreta. Pero ella pronto se percata de las diferencias entre ambos: él prefería dormir por las noches, haciendo caso omiso de las necesidades sexuales de su mujer, quien esos días iniciales del matrimonio «vivía presa de violencias histéricas con largos y penosos sollozos, quejas, protestas y sacudones. Por momentos creía que iba a enloquecer» (p. 58).⁵⁵⁵ Es por este motivo por el que Manuela vuelve a sus antiguos encuentros con el fraile Bernardo Castillejo de Mejorada y Anzur hasta que su marido recibe un anónimo en el que se detallan las relaciones de ella con el religioso, además de ponerle al corriente de las aventuras pasadas de su mujer. La respuesta de Manuela no se hace esperar:

—¿Y?

El marido no sabía qué responder. A tientas le contestó:

—El honor..., Manuela, el honor.

Sin variar para nada la sonrisa, le rispostó:

—¿Qué honor...? ¿El mío...? ¿El de una mujer que ciertamente se refocila con Castillejo, un fraile putero, cuyo cipote mide doce pulgadas en redondo y

⁵⁵⁵ En este caso, podemos considerar que Manuela Sáenz sufre de «histeria», definida así por las autoridades médicas antiguas, medievales, renacentistas y modernas antes de Sigmund Freud. Para Rachel P. Maines (2010: 29): «Muchos de sus síntomas clásicos son los de la excitación crónica: ansiedad, insomnio, irritabilidad, nerviosismo, fantasías eróticas, sensación de pesadez en el abdomen, edema en la baja pelvis y lubricación vaginal. Los médicos con anterioridad a finales del siglo XIX raramente mencionan los estados de parálisis descritos por Freud y algunos más».

diecinueve de fuste y tan ancha en su extremo que no puede penetrar un culo sin desgarrarlo, capaz, él, de eyacular ante la menor provocación varias veces al día...? ¿Qué también, en verdad, se fugó con D' Elhuyar, una marica depravada que suele chupar vergas, si tatuadas mejor...? ¿El honor tuyo? ¿El de los quiteños, follones y habladores de pendejadas...? ¿Qué honor...?

—El inglés, Manuela— contestó el doctor Thorne sin perturbarse.

—¡Me cago en el honor de los ingleses!— alcanzó a proferir Manuela [...]. (p. 63)

La solución del doctor Thorne, para seguir preservando su honra, es que se trasladen a Lima; asimismo, el insípido esposo decide contratar a un joven atractivo, de nombre David, cuya función es satisfacer —sexualmente— a Manuela. Hasta aquí, el retrato que se ofrece de la protagonista es contrario a los roles que debían cumplir las mujeres, sobre todo del siglo XIX —abnegadas, obedientes, sumisas, honestas y con poca autonomía sexual—, y acercan al personaje a un género masculino.⁵⁵⁶ Para Nieto López (2006: 217):

Aquí se inscribe el caso de Manuela Sáenz, una mujer que no sólo lucha por sus derechos como ciudadana, sino que también sus procedimientos en palabra y actos la dejan ver como una mujer que derrumba los principios patriarcales predominantes. Desde las circunstancias de su nacimiento, hasta sus formas de proceder como mujer, como esposa, hace sentir que su pensamiento, su forma de mirar, de representarse al mundo, van por vías opuestas a las establecidas por el poder dominante antes de la República. Manuela es una mujer que nace en un período de completo cambio, por tanto es diferente, es *otra* frente a un medio que amodorrado se despierta en un nuevo siglo y también en unas nuevas y diferentes costumbres.

Cabe destacar que la figura de Manuela Sáenz ha sido, durante los dos últimos siglos, ampliamente estudiada, aunque fue a partir de la década de los setenta y el movimiento feminista que se empezó a iluminar su contribución a la causa independista como protagonista histórica,⁵⁵⁷ ya que anteriormente los investigadores habían indagado

⁵⁵⁶ Judith Butler (2011: 54) señala: «Si el género es los significados culturales que acepta el género sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo. Llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos. Si por el momento presuponemos la estabilidad del sexo binario, no está claro que la construcción de “hombres” dará como resultado únicamente cuerpos masculinos o que las “mujeres” interpreten sólo cuerpos femeninos». Por su parte, Itziar Ziga (2009: 37-38) propone que «la feminidad y la masculinidad son dos polos de adoctrinamiento masivo. Sus reproducciones tratan de moldear mujeres y hombres hasta el infinito como un bucle. Y fracasan estrepitosamente. “El género es una copia sin original”, decía Judith Butler. Y no sólo hay transgéneros encallando la máquina binaria, no existe un solo humano que encarne sin fisuras el prototipo de su género asignado».

⁵⁵⁷ Según advierte María José Vilalta (2012: 61), la historiografía se había ocupado de investigar las acciones de algunos hombres como únicos agentes del proceso histórico; esta carencia de nombres femeninos llevaba a preguntarse: «¿es que no existieron mujeres que participaran activamente en la vida de los territorios americanos de norte a sur?». De este modo, hacia los años sesenta, las académicas estadounidenses (mayoritariamente mujeres) empezaron a aproximarse a la historia de las mujeres en Latinoamérica.

sobre su vida sentimental y romántica (Taxin, 1999: 85-86). Las múltiples biografías, novelas,⁵⁵⁸ incluso una ópera y una película resaltan su mitificado amor por Simón Bolívar,⁵⁵⁹ su compromiso con la causa independentista y su capacidad de liderazgo, aunque desde puntos de vista tan divergentes que van del elogio a la calumnia.⁵⁶⁰

La aproximación que realiza Denzil Romero en *La esposa del Dr. Thorne* desarticula la figura de esa Manuela romántica y servil al servicio del Libertador y nos presenta a una mujer libre de prejuicios, alejada de los convencionalismos opresores de su época y muy cercana al personaje de Simón Bolívar, descrito por los historiadores como un hombre con arrojo, valentía y potencia sexual.⁵⁶¹ Cuando el matrimonio llega a Lima, la falta de hombres —y la relajación sexual de la época—⁵⁶² favorece que Manuela se fije en «Rosita Campuzano. Ecuatoriana como ella, nativa de Guayaquil. [...] Como ella, de lo más seductora, aunque bastante menos audaz» (p. 110). Aunque ambas coinciden en su gusto por los hombres, entre ellas surge como «un sutil enamoramiento»: «Manuela no siente ninguna vergüenza por esa causa. En materia de amor, siempre se ha reconocido pura y clara. Recordando a Plutarco, desde la época del convento Manuela es mujer de muchas y profundas lecturas, piensa que “donde la belleza es ambidextra: yo lo soy también”» (pp. 111-112). Resulta muy interesante la descripción especular y contrapuesta que realiza el autor de ambas mujeres: pieles olorosas, cutis finos, senos perfectos con pezones eréctiles

⁵⁵⁸ La vida de Manuela Sáenz ha sido narrada por escritores hispanoamericanos tan consagrados como Pablo Neruda (*La insepulta de Paita*, 1962), Eduardo Galeano (*Memoria del fuego. Las caras y las máscaras*, 1984) y Gabriel García Márquez (*El general en su laberinto*, 1989). Entre las novelas más populares (Lander, 2011: 173, nota 21) se encuentran *La caballera del Sol*, de Demetrio Aguilera Malta (1964); *La esposa del Dr. Thorne*, de Denzil Romero (1988); *La gloria eres tú* (2000), de Silvia Miguens; *Manuela* (2000) de Luis Zúñiga y *La dama de los perros* (2001) de María Eugenia Leefmans.

⁵⁵⁹ La ópera es *Manuela y Bolívar. Amor y muerte de los libertadores* (2006) del compositor y libretista ecuatoriano Diego Luzuriaga y la película *Manuela Sáenz: La libertadora del libertador* (2000) del cineasta venezolano Diego Rísquez (Lander, 2011: 167).

⁵⁶⁰ Sobre los diversos puntos de vista con los que se aborda la vida de Manuela Sáenz es muy interesante el artículo «Apropiaciones feministas de Manuela Sáenz: un diálogo entre Emmeline Carriès Lemaire y Raquel Verdesotode», de Mariana Libertad Suárez (2014), en el que se analizan dos ficciones: *Coeur de héros, coeur d'amant* (1950), de la haitiana Emmeline Carriès Lemaire —traducida al español en 1958 bajo el título *Bolívar héroe y amante*— y *Manuela Sáenz: Biografía novelada* (1963), de la ecuatoriana Raquel Verdesoto de Romo Dávila. Según concluye la autora (2014: 54): «El contraste de las dos obras abre la puerta para visualizar mejor una disputa que en términos conceptuales será conocida una década más tarde como “feminismo de la igualdad” vs. “feminismo de la diferencia”, las dos proponen visiones éticas a partir de esta revisión e individualizan el relato histórico desde una subjetividad heroica femenina».

⁵⁶¹ Según María F. Lander (2011: 174): «En el caso de los héroes, y sobre todo de Simón Bolívar, estos representan honradez, arrojo, valentía, liderazgo y potencia sexual. Pero no sucede lo mismo con las mujeres que participaron en las luchas de la esfera pública de la política. Su lugar en el panteón nacional es escurridizo, puesto que el hecho de que falte apenas uno de los tres parámetros fundamentales del valor femenino decimonónico, a saber, la abnegación, la capacidad de sacrificio y la permanencia en un segundo plano con respecto al hombre, eliminó —hasta hace relativamente poco tiempo— cualquier posibilidad de ensalzamiento».

⁵⁶² «Para esa época, era normal y hasta bien visto que las mujeres tuviesen amistad íntima entre ellas y no se veía con reticencia el que se frecuentaran, que se trataran con especial deferencia, se quisiesen, y hasta se amartelasen en público, o anduviesen —como de hecho andaban— “amarraditas las dos”» (pp. 109-110).

—pardos los de Manuela, bermellos los de Rosita—, caderas ligeras, nalgas —estrechas las de Rosita, más rotundas las de Manuela— y toisones del mismo color del cabello —negro azabache el de Manuela, amarillo oro el de Rosita (pp. 119-120)—. Pero entre ellas existe una divergencia que marcará sus relaciones sexuales:

Justo, en los toisones estaba la verdadera diferencia. Mientras el de Manuela exhibía un clítoris del tamaño de un pene poco desarrollado, capaz de sobresalir, él, por entre los abultados pliegues de los labios mayores; el de Rosita, ¡bueno!, el de Rosita apenas tenía el tamaño de una pequeña almeja. Rosita lo entendió y, por eso, tendióse sobre la cama y se oprimió con las dos manos los pechos, uno contra el otro, hasta juntarlos casi enteramente, piernabierta, y en actitud pasiva. (pp. 120-121)⁵⁶³

Si el autor ya había cuestionado el género de Manuela, con esta descripción de sus genitales refuerza la ambigüedad de la protagonista. A pesar de que podría tratarse de un caso de hermafroditismo,⁵⁶⁴ ninguno de los estudios avala esta suposición. Tal vez por desconocimiento, ya que según expone Meri Torras (2007a: 12), «hay muchos cuerpos distintos pero nos resistimos a que ninguno escape a ser (de) hombre o (de) mujer: dos posibilidades para una enorme cantidad de materializaciones corporales diversas. O, en realidad, una sola posibilidad en tanto que ese par se presenta como contrario y complementario». Continúa la investigadora señalando que se pertenece a una de las dos categorías «y se participa irremisiblemente de una mayoría substancial de sus atributos más definitorios (en tanto que el otro se define por la falta de ellos)». Este clítoris desarrollado permite que Denzil Romero explique las prácticas sexuales entre ambas: «Rosita hacía de Ella-Ella y Manuela de Ella-Él» (p. 123); es decir, a pesar de tratarse de una relación lésbica, no dejan de estar sujetas a unas prácticas sexuales heteronormativas (hombre-mujer). Las cópulas homoeróticas femeninas no están descritas ni especificadas,⁵⁶⁵ pese a tratarse de

⁵⁶³ Esta característica de los genitales de Manuela ya había aparecido anteriormente en la novela: «¡ah, el clítoris de Manuela!, casi con las dimensiones de un pene pequeño en estado de reposo, como para que bien pudiese ella hacer de hombre en una relación invertida» (p. 93).

⁵⁶⁴ Según Francisco Vázquez y Richard Cleminson (2011: 8): «Las observaciones y relatos de episodios acerca de personas que cambiaban repentinamente de sexo eran materia corriente en la literatura de “maravillas”, las relaciones de sucesos y los textos anatómicos divulgados en la España de los siglos XVI y XVII. Según una hipótesis muy conocida, estas noticias, así como las referidas al nacimiento de hermafroditas en la especie humana, serían consecuentes con el predominio de un modelo sexual monista avalado por la tradición hipocrático-galénica. Según esa misma hipótesis, en Occidente, este modelo comenzaría a resquebrajarse entre el periodo de las Luces y el de las revoluciones liberales, siendo reemplazado por el esquema sexual dicotómico que nos resulta familiar en el presente».

⁵⁶⁵ La escena más erótica que narra Denzil Romero tal vez sea cuando a Manuela, disfrazada de Otelio y Rosita de Desdémona, le asaltaron los celos porque había visto a su amada muy condescendiente y afectuosa con María Alcira Rivas-Agüero; tras la agitada discusión y los llantos de ambas, cuando ya se habían vuelto a declarar su amor a gritos: «Enloquecidas estaban las dos mujeres. Se estrangulaban, se apretaron, se estremecieron. Manuela clavó alfileres en las nalgas de Rosita cual si fuesen estas el acerico de una costurera.

una novela erótica, sino que se metaforizan a partir de otro elemento que introduce el autor: el travestismo, aunque se señale que «sobreentendido está que también hacían el amor carnal» (p. 128):

[...] Manuela, haciendo galas de su humor chocarrero, habíamos dicho que sabía reírse hasta de sí misma, no pocas veces presentábase a la sesión con los más estrafalarios disfraces de hombre y, hasta en la misma ocurrencia del acto sexual, cuando las dos se hallaban desnudas de un todo, conservaba, no obstante, algún distintivo: una gorra de marinero o el tapaojo de un pirata, un duro cuello de celuloide con su corbatín correctamente anudado, unas botas de capitán, un cinturón con revolveras, una peluca empolvada de antiguo funcionario de Corte, cualquier detalle, en fin, que sirviera para marcar la pretendida condición varonil. (p. 124)

De este modo, «Manuela se disfrazaba de Pierrot. Rosita de Colombina. Manuela de Napoleón. Rosita de Josefina. Manuela de Marco Antonio. Rosita de Cleopatra, con el áspid que habría de morderla en el pecho. Manuela de Rey Salomón. Rosita de Reina de Saba. Manuela de capuchino. Rosita de carmelita descalza» (pp. 124-125). No podemos dejar de señalar los múltiples disfraces que se enumeran, que ocupan una extensión de tres páginas. ¿Podemos suponer que las relaciones sexuales entre ellas son diferentes cuando los disfraces son de Napoleón y Josefina que cuando son de Pierrot y Colombina? Evidentemente, el autor está apelando a la imaginación pornográfica del lector para eludir explicitar las cópulas entre dos mujeres; este hecho no deja de resultar paradójico ya que, no olvidemos, esta novela está incluida en una colección erótica. Sobre la cuestión del travestismo,⁵⁶⁶ Judith Butler (2011: 268-269) considera que:

la relación entre la «imitación» y el «original» es más compleja de lo que suele admitir la crítica. Además, nos proporciona una pista de la forma en que puede replantearse la relación entre identificación primaria —o sea, los significados originales acordados al género— y la experiencia de género subsiguiente. La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género

Por causa de tantos y desmedidos excesos, Rosita se orinó. Sin temor a intoxicarse, Manuela recogió el precioso líquido en su boca. Como presa de una epilepsia inusitada, lo saboreó, hizo gárgaras con él, lo deglutió y, al final, se masturbó con las dos manos, al tiempo que entonaba un “Hossana”, tal como, de niña, el Domingo de Ramos, cantábalo en el convento de las monjas de Santa Catalina» (p. 132).

⁵⁶⁶ Según señala Taxin (1999: 95), «también había mujeres que tomaron armas y lucharon directamente en el campo de batalla. Generalmente estas mujeres se disfrazaron de hombres y asumieron una identidad masculina para combatir». La investigadora nombra a Nicolasa Jurado, Gertrudis Espalza e Inés Jiménez, quienes tomaron los seudónimos de Manuel Jurado, Manuel Espalza y Manuel Jiménez, así como Teresa Cornejo, Manuel Tinoco y Rosa Canelones de Arauca: «Vestirse de hombre, tomar armas, y proceder al campo de batalla fue una manera por la cual algunas mujeres contribuyeron a la causa patriota». Sobre el tema de la vestimenta masculina, Elena Madrigal-Rodríguez (2015: 105) señala que esta «ha sido un diferenciador de los sexos a lo largo de la historia; se trata, según Mirizio (2000: 141), del “referente iconográfico de una presunta esencia”».

que se actúa. Pero, de hecho, estamos ante tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Si la anatomía del actor es en primer lugar diferente del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces esta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación. Del mismo modo que la travestida produce una imagen unificada de la «mujer» (con la que la crítica no suele estar de acuerdo), también muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual.⁵⁶⁷

En primer lugar, cabe advertir que la «masculinidad» con que es retratada Manuela la aleja tanto del término «mujer» como «lesbiana» ya que, como sostiene Gracia Trujillo (2015: 51): «*Butch* y trans cuestionan tanto la categoría *mujer* como la de *lesbiana*, mostrando sus límites y exclusiones». Aunque, no podemos considerar a la protagonista de esta novela una «butch», término inglés que designa a la lesbiana «masculina» —en contraposición, la «femme» es «aquella que se comporta como una mujer» (Mira, 2002: 141)— sí que se produce ese cuestionamiento que comenta Trujillo. En segundo lugar, debemos considerar el hedonismo de Manuela, no solo reflejado en esta novela, sino también en los múltiples documentos que se ocupan de su vida. Sin olvidar que se trata de un personaje histórico y que el autor está novelando sus entresijos de alcoba,⁵⁶⁸ resulta muy revelador ese «female plesasure» —como lo denomina Luce Irigaray— que parece regir la vida de esta mujer. En sus relaciones sexuales ella no se siente ni humillada, ni desvalorizada, sino que mantiene una actitud vitalista muy cercana a Eros.⁵⁶⁹ Pero la cuestión es: ¿por qué se masculiniza a

⁵⁶⁷ Por su parte, Elena Casado Aparicio (1999: 86) advierte que Butler parece omitir que «esa parodia no se enmarca en un contexto neutro, sino en relaciones complejas de dominación. Quizá esa sea la tragedia escondida tras ello».

⁵⁶⁸ Diana Elisabeth Abad Jiménez, en su Trabajo de Maestría «La (re)construcción de la figura de Manuela Sáenz en la novela de Luis Zúñiga *Manuela* y Denzil Romero *La esposa del Doctor Thorne*» (2013), tacha de transgresión la recreación que realiza Denzil Romero de Manuela, ya que considera que «la mujer que aparece en su narrativa es una quiteña viciosa, ninfómana, salvaje, viril, incestuosa, etcétera. Esta memoria apartada de los límites históricos desencadena una reacción social generalizada en defensa de la preservación del imaginario común de heroína que resguarda a Manuela». Por su parte, Nieto López (2006: 327) considera que «La novela, con un título que hace referencia directa al matrimonio de Manuela Sáenz con James Thorne, muestra en dieciocho capítulos, de manera vulgarizada, una figura viril y estereotipada de Manuela Sáenz, lo que se corrobora con la sucesión de textos en los que el personaje, figura definitivamente abyecta, aparece en palabras del narrador en una persecución de sus incesantes cópulas sin escrúpulo sexual ni familiar alguno, al punto de que por su desafuero, ninfomanía y carácter transgresor, incurre aún en el incesto». En lo que atañe a la relación incestuosa con su hermano, aparece en la novela de Denzil Romero y representa una inflexión para la protagonista, que se dedica a otros menesteres más ligados a la independencia hasta que conoce a Simón Bolívar. No analizamos esa relación porque tampoco ilumina demasiado (a nuestro juicio) ni al personaje ni a nuestros objetivos.

⁵⁶⁹ Según Legido-Quigley (1999: 16): «Una “poética erótica” tiende hacia Eros si la obra manifiesta una actitud vitalista, que se puede dar tanto en un sentido de celebración de los deleites del placer erótico y sus derivados, como en un afán de resolución de situaciones conflictivas que obstaculizan la afirmación de la vida. [...] En contraposición, una obra se aproxima a Thanatos si se desprende una postura antivitalista que se puede referir tanto a un regodeo en diferentes manifestaciones que se acercan a la muerte, como a una posición implícita de no luchar frente a lo que frena la vida. Dos ejemplos de esto en el mundo occidental lo constituyen el modelo libertino de perversión de Sade y el agónico de Bataille».

Manuela?, ¿con qué objetivo el autor la retrata de modo tan ambiguo y elude dirigirse a ella como una mujer?⁵⁷⁰ O más aún, ¿en qué momento se produce ese desplazamiento de género y por qué?, ¿es con un motivo erótico? Desde las primeras líneas, cuando se relata la vida de la protagonista, ya se muestran rasgos de esa «feminidad» —o «masculinidad»— alternativa al apropiarse de acciones reservadas a los hombres —como montar a caballo o jugar con niños—, pero esta se acentúa cuando se explicitan sus prácticas sexuales con hombres. Este hecho nos permite reflexionar sobre los roles atribuidos a las mujeres que ya comentamos anteriormente; es decir, Denzil Romero no se plantea la posibilidad de que una «mujer» pueda ser líder, valiente, autónoma y que disfrute de sus relaciones sexuales, aunque el objetivo sea tan legítimo y loable como «igualar» el personaje de Manuela Sáenz al de Simón Bolívar.⁵⁷¹ Y es que, como señala Asunción Oliva Portolés (2005: 48), «antes de que apareciera el movimiento de liberación de las mujeres, el ser “mujer” constituía una imposición política y aquellas que se resistían eran acusadas de no ser mujeres auténticas».⁵⁷²

Por otro lado, la transgresión que pudieran suponer las prácticas homoeróticas femeninas —más tratándose de una novela erótica y con un personaje de estas características ya que, según propone Trujillo (2015: 50), «las actitudes y apariencias masculinas en cuerpos asignados como mujeres al nacer tienen un potencial erótico enorme que puede ser desplegado en una amplia variedad de formas en el terreno sexual»— no es explotada; el autor recoge los amores lésbicos que diversas biografías atribuyen a Manuela Sáenz pero en realidad no «sabe» qué hacer con ellos ni cómo trabajar ese material. Esta cuestión, que pudiera parecer banal, resulta harto interesante si tenemos en cuenta que esta es la tercera novela de «La sonrisa vertical» que se ocupa de las prácticas homoeróticas femeninas —recordemos que las primeras son *Tres días/Tres noches* (1984), de Pablo Casado

⁵⁷⁰ Los documentos consultados, como ya he señalado, retratan a una «mujer» extraordinaria, valiente, autónoma, segura de sí misma y que goza de su sexualidad. También deberíamos considerar que si los estudios feministas han rescatado su figura tal vez se deba al hecho de que «se construye una heroína que no necesita fundamentarse en la entrega a los hijos, el cuidado familiar, el mandato religioso, ni la imposición mítica, sino que abiertamente echa mano de su mayor fortaleza —en este caso constituida por la razón, el discurso y el carácter guerrero— para adueñarse de sus derechos» (Suárez, 2014: 54).

⁵⁷¹ Sobre la «masculinidad» que se le atribuye al personaje en algunas representaciones narrativas, Nieto López (2006: 152) señala que esta «establece el rechazo a una mujer salida de los cánones propios de un período caracterizado por una mentalidad visiblemente patriarcal».

⁵⁷² En la misma línea abunda Meri Torras (2002: 127), quien argumenta: «De forma reduccionista y absurda, pero muy efectiva a la hora de mantener la sagrada dualidad de géneros, hombre y mujer, cualquier inquietud, rasgo, síntoma o iniciativa de rehuir, escapar, romper, subvertir el papel previsto para la mujer en una época determinada ha generado, casi inmediatamente, el calificativo virilizador o masculinizador. Las escritoras, monjas o seglares, solteras o casadas, pluma en mano, hasta hace bien poco, se virilizaban. [...] Pero no solamente las escritoras: las prostitutas, las asesinas, las sufragistas, las solteras, las atletas y deportistas, las feministas, las políticas, las empresarias, las militares y las toreras han recibido, en algún momento de su historia, el apelativo masculinizador: son, de hecho, las «usurpadoras» de espacios hegemónicos masculinos, sin que eso tenga que coincidir con el mantenimiento de una relación sexual genital con mujeres».

y *El último goliardo* (1984), de Antonio Gómez Rufo—,⁵⁷³ y que denota el desconocimiento y la invisibilidad de las sexualidades lésbicas, que no se entienden ni comprenden si no intermedia un falo.⁵⁷⁴

Casi en la misma línea —aunque por diferentes motivos— podemos considerar que se encuentra *El regalo de Luzbel* (1998), de Ramón Burcet. En este caso, las representaciones de las prácticas lésbicas se muestran algo más explícitas, aunque aparecen de modo muy secundario, más para recrear y retratar la ciudad de Sodoma o el libertinaje que existe en algunos espacios,⁵⁷⁵ que con una finalidad de visibilidad o vindicación, y siempre bajo la mirada de un personaje masculino:

Astartea, tras incorporarse sobre la cama, se quedó sentada en ella con las piernas abiertas. Mojó sus dedos y los perdió bajo el faldellín de cada una de las doncellas. Ambas siguieron tañendo mientras su ama en celo les acariciaba el clítoris. Con un gesto, Astartea las mandó enmudecer, y con otro desencadenó una orgía de lesbianas.

Las mulatas dejaron de producir sonidos. Inclinas sobre las piernas de Astartea, besaban y lamían cada milímetro, sus bocas se aproximaban y se alejaban de la raja, para sentirla muy cerca, pero sin tocarla, hasta que las bocas no pudieron lanzarse a escupir, a comer, a morder tenue o salvajemente. Como culebrillas, como colas de áspid, las dos sabrosas mulatas movían sus cabezas turnándose entre los muslos de Astartea. Ella seguía mirando al guerrero. Su calzón había caído también al suelo y una verga grande y gruesa se erguía desafiante. Se encontraba ya a los pies del catre y acariciaba con sus manos abiertas los culos esclavos. (p. 36)

En esta novela, la voz omnisciente se centra en los diversos dueños que tiene «el regalo de Luzbel», un anillo fálico cuyo uso proporciona un gozoso y placentero orgasmo; es por este motivo por el que los escasos personajes principales son mayoritariamente hombres, los cuales pueden mantener relaciones homoeróticas masculinas —pero sin asumir una identidad homosexual— o heterosexuales —la mayoría de las veces—. Así, por

⁵⁷³ No hemos incluido *Anacaona* (1981), de Vicente Muñoz Puelles ni *Elogio de la madrastra* (1988), de Mario Vargas Llosa, al tratarse de representaciones mucho más secundarias.

⁵⁷⁴ Ejemplo palmario de este desconocimiento se advierte en la siguiente descripción del acto amoroso entre ambas: «Recuerda Manuela que desnudas se colocaron ambas boca arriba, una con la cabeza hacia el norte y la otra con la cabeza hacia el sur, las piernas levantadas en ángulo de manera que pudieran tocarse, como si tratáranse de figuras congruentes, las plantas de los pies, planta sobre planta, distendidos los brazos en actitud de abandono, rozándose las nalgas, sus culos expeliéndose mutuamente ventosidades tras ventosidades, sonoras algunas, sólo un silente vaho de aire tibio las más, y las vulvas, jugosas, floriabiertas, inhalantes, lo suficientemente cerca como para transmitirse de una a la otra el calor que cada una generaba en un fluir de corriente magnética. Así quedáronse por horas en un estado de éxtasis espiritual, no sabría precisar Manuela por cuánto tiempo» (pp. 129-130). Esta descripción tan escatológica —y disparatada a nuestro entender— no es erótica y resulta un tanto inverosímil que el autor centre las cópulas entre ellas en la escena que hemos señalado antes y en esta.

⁵⁷⁵ «Al fondo, sobre un escenario, se desarrollaba un lujurioso espectáculo: dos mujeres depiladas, sin ropa alguna y con la cabeza rapada, se acariciaban. Una de ellas portaba un largo látigo en la mano; la otra, un collar de cuero en el cuello, sujeto por una cadena. [...] Estáis en Sodoma, señor, podéis dar rienda suelta a vuestros deseos» (p. 59).

el segundo capítulo («La ciudad del culto al culo»), el cual se emplaza en la ciudad de Sodoma,⁵⁷⁶ transitan actantes como Rahé y Muá, dos jóvenes esclavos que se placen en sodomizar a los condenados en el muro de la ciudad:

Rahé torció el gesto. Estaba claro que Muá quería jugar. Se detuvo y apoyó todo su cuerpo sobre el trasero, de modo que su falo se hundió por completo en la mierda, sin dejar un solo centímetro al descubierto, abrazado por un esfínter que se abría e intentaba cerrarse en su lucha por expulsar el grueso cuello que lo tenía atravesado. Poco a poco la cara del calvo se relajó. Muá volvió entonces al otro lado, junto a Rahé, y le pidió que se demorara un poco, que lo hiciera muy despacito. Luego, con una mano, cogió la negra y gorda batuta del reo y la manoseó como si ordeñara una vaca. [...]

Rahé lo sodomizaba cada vez más rápido. La mano de Muá bajaba y subía descubriendo y ocultando el glande. Casi furiosos, ambos sexos descargaron a la vez. (pp. 55-57)⁵⁷⁷

Las escenas homoeróticas masculinas están representadas de manera más explícita y minuciosa que las femeninas, las cuales aparecen siempre de forma secundaria y como preámbulo de tríos u orgías, favoreciendo una centralidad absoluta del deseo masculino; este hecho tampoco debería sorprendernos si tenemos en cuenta que el objeto sobre el que gira toda la trama es un anillo fálico. A pesar de todo, un detalle que debemos resaltar es la caracterización de las actantes femeninas las cuales se dividen en dos categorías: las secundarias, que aparecen innominadas y generalmente son esclavas —y cuya función es ambientar algunas escenas eróticas—, y las principales, quienes sin llegar a ser protagonistas absolutas,⁵⁷⁸ están representadas como seres independientes y de gran carácter —algunas incluso con poderes o cualidades especiales—.

Asimismo, resultan muy interesantes las dos menciones que se realizan en el texto a Lilith, la primera compañera de Adán, «una mujer callada y contemplativa, siempre envuelta en un extraño halo de soledad. Observaba el mundo que la rodeaba y no le gustaba el papel que les tocaba jugar a las hembras» (p. 23); ella se niega a yacer con Adán y asumir un modelo genital cuya finalidad es la reproducción: «quería ser ella la que lo mojara, quería

⁵⁷⁶ En Sodoma, merecedora del sobrenombre de «ciudad del pecado», «[los] burdeles burlaban la imaginación. Tenía de todo, se hacía de todo, ningún pensamiento obsceno se quedaba sin rincón donde no se pudiera cumplir. Sólo había que preguntar y buscar; siempre se llegaba al lugar adecuado» (p. 46).

⁵⁷⁷ En el centro de Sodoma se alzaba un muro de trece metros de largo por dos de alto; en él se hallaban trece agujeros por donde cabía el volumen de un hombre: «Allí castigaban a los condenados de Sodoma; les obligaban a introducir el cuerpo por el agujero y les ataban las manos y los pies al suelo, delante y detrás, de forma que quedaban casi a cuatro patas. Se les colocaba uno junto a otro, de manera que la mano derecha quedaba atada a la izquierda del siguiente, en la misma argolla, y el pie derecho con el izquierdo» (p. 53).

⁵⁷⁸ En esta novela se mezclan diversas tramas, emplazadas desde la creación del mundo hasta el siglo XX. Cada trama tiene sus propios personajes y el punto de conexión de todas ellas es el anillo de Luzbel. Aunque la verdadera protagonista es una mujer, la Innombrable, no es hasta el final del relato cuando esta cobre una mayor entidad.

tardar en llegar al orgasmo, ansiaba gritar, gemir, reír. Pero el macho no podía entender nada de eso; él era como el león, como el caballo, y ella tenía que ser como la leona o la yegua» (*ibid.*). El mito de Lilith ha sido reinterpretado por autoras como Alfonsa de la Torre (1915-1993) o Andrea Luca (1957), y «aunque sus recopilaciones del mito son algo diferentes, lo común a todas ellas es la referencia a Lilith como la mujer que se negó a someterse a Adán y fue castigada por ello, siendo desterrada del paraíso y condenada a vivir con los demonios. Se trata, por tanto, de la mujer maldita, “la otra mujer”» (Castro, 2014: 66).⁵⁷⁹ Consideramos que la mención de Lilith en el texto logra reflejar el carácter de las actantes femeninas —sobre todo de la protagonista, la Innombrable—, aunque la mayoría de las relaciones, según ya hemos señalado, entren dentro de la heteronormatividad y las prácticas homoeróticas femeninas tengan como objetivo excitar al personaje varón: «Las adúlteras empezaron a magrear el cuerpo del mandamás, una a cada flanco, y se besaban por encima de él, tocándose entre ellas, rozando con los pezones la boca de Djaw, que no cesaba de morderlos. La más gorda se colocó sobre el bajo tronco del amo e hizo que la verga doblada la empalara poco a poco. [...] La otra se puso frente a él, de manera que presentaba el coño a la carnosa lengua del macho en celo» (p. 140).

El interés de la Innombrable por el anillo se centra en que es un objeto fabricado por el ángel Rafael, y «era lo único que ella podía poseer de Rafael, su bien amado. Lo último que tocaron sus manos» (p. 212). Según apunta Ozziel Nájera (2003: s/p), «Lilith representa el arquetipo de lo femenino negado por una cultura patriarcal y ha servido como estandarte del feminismo. Ella fue la única capaz de articular el impronunciado y verdadero nombre de Dios. Es la efigie del erotismo femenino, de la sexualidad desbordante y natural de la mujer que aparece intensamente atractiva, y a la vez, potencialmente peligrosa en los sueños de los hombres solos». Continúa el investigador argumentando que «Lilith comparte la misma historia de las sirenas, las amazonas, las hetairas, todas ellas figuras femeninas que

⁵⁷⁹ Según expone Elena Castro (2014: 68), para Alfonsa de la Torre —en «Juicio de Lilith», de *Oratorio de San Bernadino* (1950)— «La muerte de Litih es la metáfora que la poeta utiliza para hablar de la falta de espacio de las identidades disidentes en el orden normativo/franquista. Si, al inicio de este estudio sobre De la Torre, hemos comentado cómo utiliza la conexión virginidad/soltería para rechazar la sexualidad normativa y el rol que en ella le impone la heteronormatividad, en este poema la estrategia es la opuesta. Ahora bien, la diferencia radica en que los modelos anteriores permitían, tras el ocultamiento, la existencia, mediante la invisibilidad, dentro del sistema que las oprime. Mientras que en este poema, claramente, se denuncia cómo la abierta elección de otro modelo de mujer, una mujer sin vagina, siguiendo el planteamiento de Wittig, es decir una lesbiana, implica la muerte». Por su parte, Andrea Luca, en «*El don de Lilith* (1990)», intenta hacer visible la voz “femenina” sin entrar en el binarismo hombre/mujer, sino que trata de crear una nueva estirpe de seres con una nueva subjetividad. La voz poética es aquí una descendiente de Lilith, la figura maldita, la “otra mujer”, y no de Eva. Se empieza así a entrever la propuesta de identidad no normativa, lesbiana, en su versión del mito: “nacida soy de otra estirpe”. La sujeto de este poemario se resiste al devenir mujer normativo. Distorsiona los códigos normativos sobre el género mediante la producción de otro tipo de mujer que se revela en el mito de Lilith» (Castro, 2014: 90).

han intentado asumirse como mujeres libres, sin ninguna necesidad de someterse a los hombres». En cambio los personajes masculinos anhelan el regalo de Luzbel para aumentar su potencia sexual. Como vemos, se produce una contraposición entre los intereses de los personajes masculinos y los de la protagonista, quien no solo se mueve por el deseo. De este modo, la poca presencia de la Innombrable en el texto, así como su independencia y autonomía, permiten que podamos conjeturar que se produce una identificación entre ella y el mensaje que encarna Lilith, según señalan Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998: 51): «una vida de sumisión femenina, de “pureza contemplativa”, es una vida de silencio, una vida que no tiene pluma ni historia, mientras que una vida de rebelión femenina, de “acción significativa”, es una vida que debe ser silenciada, una vida cuya monstruosa pluma cuenta un relato terrible».

En lo que atañe a las dos obras emplazadas en la Edad Antigua, la primera ficción publicada es *Amada de los dioses* (2004), del licenciado en Filología Clásica Javier Negrete, la cual narra la historia de Nerea, una joven que de niña fue apresada por piratas y llevada a casa de la cortesana Mírrima, quien le enseñó el arte de dar placer a los hombres; estas enseñanzas, y su gran belleza, propiciaron que se convirtiera en una de las «hetairas» más cotizadas llegando, incluso, a mantener relaciones sexuales con algunos dioses. Esta obra, finalista de la vigesimoquinta edición del Premio La sonrisa vertical, representa la primera incursión del autor en la literatura erótica, aunque ya había cultivado otros géneros como el fantástico, la ciencia ficción y el juvenil. La trama, centrada en la vida de la joven, podría considerarse una novela de iniciación y aprendizaje, con la consiguiente pérdida de la inocencia. La acción se inicia cuando un tribunal ateniense, formado por quinientos jueces «y uno más, para que no haya empates en el veredicto» (p. 12), se disponen «a juzgar a Nerea. Nerea la extranjera, Nerea la cortesana, Nerea la bella desdeñosa. Nerea, la amante del traidor. Nerea, que se ha atrevido a posar de modelo para que un escultor impío represente a una diosa desnuda» (p. 12). A partir de este momento, la voz narrativa, heterodiegética, evoca su vida: el rapto a manos de piratas, la visión del dios Pan —mitad hombre mitad cabra— manteniendo relaciones sexuales con una dríade, la entrada en la casa de Mírrima —donde será educada y preparada para que un acaudalado personaje compre su virginidad—, sus encuentros sexuales con dioses y su amor por ese primer cliente, Alcibíades, «hijo de Clinias, el mismo al que tiempo atrás habían condenado a muerte por sacrílego y traidor» (p. 127).

En este caso, a pesar de que no hay duda del amor de Nerea por un hombre, la belleza de la joven atrae a otras mujeres, como Fano, otra de las pupilas de Mírrima, quien

en varias ocasiones se ofrece para darle placer: «No sabes lo que te pierdes. Si quieres, yo misma puedo ayudarte. Si utilizo la lengua, puedo hacer que termines en menos que canta un gallo» (p. 67). También Crisis, la esclava encargada del cuidado personal de la joven, se siente atraída por ella. Pero esta atracción, lejos de cuestionar una identidad lésbica, refuerza la belleza de Nerea, capaz de atraer a hombres y mujeres, a dioses y diosas, por igual:

Nerea se arqueó un poco más y ofreció el culo para que Crisis siguiera frotando. Pero la esclava se había olvidado del rascador y acarició con los dedos esa fruta que se le ofrecía jugosa. En ese momento entró Mírrima, y Crisis se apartó turbada. [...] Mírrima escupió a un lado para alejar el mal, pues pensó que allí sin duda había un maleficio, un engaño de los dioses. La belleza de Nerea parecía una trampa demoníaca: ella misma, que jamás había deseado a una mujer, sufría un deseo casi irreprímible de acariciarla y besarla. (pp. 107-108)

Según expone Fernando Fernández Llebrez (2004: 23), desde la Grecia clásica han sido diferentes las formas de definir a hombres y mujeres y de entender la masculinidad y la feminidad: «Parece difícil, tal y como nos recuerda Michel Foucault, que en el mundo griego los modelos existentes se dieran en torno a la opción sexual (heterosexual, homosexual), si en esa época las preferencias no se veían como antagónicas ni problemáticas entre sí».⁵⁸⁰ A pesar de esta afirmación, la protagonista no acepta, en un inicio, mantener relaciones sexuales con otra mujer: «Me das envidia —le decía Fano, que, traviesa como siempre, estiraba la mano para metérsela entre las piernas—. ¿Por qué no me dejas que te lo haga yo? Quiero ver qué cara pones al correrte. Pero Nerea se apartaba siempre, convencida de que la diosa Afrodita no la perdonaría si caía en la depravación de amar a una mujer» (p. 83). Posteriormente, es la propia Afrodita quien,⁵⁸¹ como

⁵⁸⁰ Luz Sanfeliú (1996: 20-21), a pesar de reconocer la escasa documentación de que se dispone para trazar una «genealogía del lesbianismo», sostiene que «la homosexualidad femenina en la Grecia antigua era para las mujeres una especie de “contracultura” en la que recibían unas de otras lo que la segregación y la monogamia impedían que recibiesen de los hombres». Las muchachas, antes del matrimonio, vivían en comunidad y recibían una educación no sólo intelectual, sino también las armas de la belleza, la seducción y la fascinación, siendo normal la existencia de relaciones amorosas entre ellas. Por su parte Beatriz Suárez Briones (2013: 19-20), en un intento por «rastrear» la presencia de «las amantes», inicia su «genealogía» con Safo, «la poeta más famosa del mundo antiguo, la que fue aclamada como “décima musa” por escritores de la talla de Sócrates, Ovidio, Cicerón u Horacio»; la investigadora señala: «No hay indicios de que la pasión por las mujeres a las que Safo canta en su poesía fuese denigrada en modo alguno por sus contemporáneos. Horacio y Ovidio se referirán llamándolo “lesbianismo” al tipo de amor cantado por Safo y por extensión “lesbianas” a sus practicantes. Antes de eso, el homoerotismo femenino no parecía nada digno de ser nombrado de una manera particular» (Suárez Briones, 2013: 20).

⁵⁸¹ Para Joana Masó (2008: 15-16): «La androginia toma la forma de una sexualidad compuesta y estallada que Nancy lee en la figura de Afrodita, tradicional símbolo griego de la seducción femenina, del amor y de la fertilidad. En su lectura deconstructiva del mito y sus restos en “Peán para Afrodita”, el filósofo francés ironiza sobre el origen simple de lo masculino y de lo femenino, exponiendo los dobles epítetos y etimologías que caracterizan la dualidad constitutiva del nacimiento y de la sexualidad de la diosa. Siguiendo el modelo de

recompensa, le otorga sus dones «para que todos los puntos de [su] cuerpo conserven su belleza y [le] proporcionen un placer inagotable» (pp. 102-103), a partir de un acto de posesión tan placentero y doloroso que resulta casi insoportable: «Por favor, no, dejadme, me quiero morir, me muero» (p. 105). La diosa rememora la historia de Tiresias, castigado por ver a dos dragones apareándose y convertido en mujer durante siete años hasta que recobró su forma de hombre, y alega que «las mujeres gozan del sexo mucho más que los hombres, ya que ellos tienen poco más que su torpe pene para disfrutar del amor, y en cambio nosotras cada rincón de nuestra piel puede ser una fuente de placer» (p. 101).⁵⁸² Tanto en esta escueta escena sexual como en las que se producen entre Nerea y su esclava, ella se muestra pasiva y no interactúa con la otra mujer, aunque esta pasividad, paradójicamente, no la convierte en objeto sino en sujeto de la relación y refuerza su belleza:

Sin decir nada, Nerea iba abriendo las piernas un poco más. Al final, Crisis soltaba la pinza, asomaba la punta triangular de su lengua y, como si fuera un gatito bebiendo leche de un tazón, empezaba a dar delicados lametones. Nerea miraba al techo o cerraba los ojos y se dejaba llevar. Aquello había empezado un día, ya no recordaba cuándo, y ella lo había permitido. Desde entonces el ritual se mantenía, pero ninguna de las dos hablaba de ello. Crisis lamía y lamía, un poco más rápido cada vez. Nerea ronroneaba y disfrutaba. La lengua de una mujer era más delicada que la de un hombre, menos impaciente. O tal vez fuera sólo la de Crisis, pues a ninguna otra mujer le había consentido hacer aquello, ni siquiera a su amiga Fano. A veces Nerea tenía la tentación o la curiosidad de recompensar la dedicación de su esclava y se preguntaba cómo sería arrodillarse delante del sexo jugoso de otra mujer y probarlo. ¿Qué pasaría si besaba a Crisis en la boca y degustaba el sabor de su propia vulva en los labios de su esclava? Pero siempre se contenía por el temor de quebrantar las reglas de aquel juego que tanto placer le brindaba cada mañana. (pp. 141-142)

engendramiento masculino, Afrodita nace de la espuma de los genitales de Urano cortados por Crono y lanzados al mar, es por ello por lo que la fertilidad de la diosa de la feminidad proviene originariamente del sexo masculino. Ahora bien, bajo la pluma de Nancy, la espuma de los genitales ensangrentados no es una metáfora del falo cortado o de la castración, sino más bien una deconstrucción de la fecundación masculina como gesto constitutivo del orden falologocéntrico, ya que se trata justamente de interrogar la herencia y la tradición tanto de la feminidad como de la masculinidad.

⁵⁸² Tras esta afirmación, Afrodita continúa explicando a Nerea la historia de Tiresias: «En una ocasión, Hera discutía con su marido Zeus y sostenía lo contrario a sabiendas de que estaba mintiendo, sólo por el placer de negar la verdad. Pero Zeus, que aunque varón es sabio, llamó como experto a Tiresias y le pidió que, puesto que había sido hombre y mujer, confirmase cuál de ambos sexos lleva las de ganar en el lecho. Tiresias contestó que si el placer se divide en diez porciones, tan solo una de ellas va a parar al hombre, y las otras nueve las recibe la mujer. Hera, que siempre tuvo mal perder, lo dejó ciego en venganza. Pero el padre Zeus lo recompensó otorgándole el don de la profecía y una larga vida que abarcó siete generaciones de hombres, una por cada año que había pasado disfrutando de su cuerpo de mujer» (p. 101). Cabe señalar que también se hace referencia a este mito en *Llámalo deseo* (2003), de José Luis Rodríguez del Corral.

Resulta muy interesante la pasividad de la protagonista ya que remite a la cuestión planteada por Wilton (2004: 82): «¿Debe conllevar el “sexo” alguna forma de interacción? De ser así, ¿a qué categoría alternativa debemos asignar la masturbación? ¿Ha de implicar acción?, en este caso, ¿dónde quedan la fantasía, la pornografía y los sueños eróticos?». En otras palabras, ¿podemos considerar que la bella hetaira, quien disfruta de los suaves lametones de su criada, otra mujer, es «lesbiana»? ¿está manteniendo relaciones homoeróticas? En todo caso, aunque Nerea se confiese enamorada de aquel primer amante que compró su virginidad y con el que posteriormente vivirá una tormentosa historia de amor, cada mañana las caricias de su esclava propician un orgasmo «dulce y suave, pues la lengua de Crisis era sabia y tierna» (p. 142); es decir, la protagonista no rehúsa los tocamientos de otra mujer, a pesar de su reticencia de ser ella la que prodigue tales caricias hasta que Alcibíades, su primer cliente y su único amor, diez años después, le insta a que lo haga:

—Quiero que hagas el amor con esta mujer.

Nerea levantó la mirada y vio a la esclava cubierta de velos. El rostro ni siquiera se le intuía, pero las formas del cuerpo eran sinuosas.

—¡Eres un puerco! —protestó entre carcajadas—. ¿Cómo voy a hacer eso?

—Me has confesado que Crisis te da placer, no lo niegues ahora.

—No es lo mismo. Es mi sirvienta, y tan solo me... dejen.

—Tú lo has dicho. Déjate otra vez. (p. 176)⁵⁸³

Esta petición —que como ya hemos podido comprobar no resulta inusual en las narrativas eróticas— la realiza Alcibíades, personaje histórico y sin duda relevante como político y general ateniense en la guerra del Peloponeso, además de uno de los alumnos destacados de Sócrates, sobre el que Javier Negrete había estado recopilando información para escribir una novela histórica.⁵⁸⁴ Asimismo, es uno de los oradores que participan en el *Banquete*, junto con Fedro, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes, Agatón y Sócrates. Según Alberto Mira (2002: 104):

⁵⁸³ Anteriormente, Alcibíades había solicitado a la bella Nerea que hiciera de modelo para el famoso pintor Agatarco para una colección privada que representaría las diversas posturas del amor, aunque él no sería quien posara con ella sino un «didio de asombrosa belleza llamado Candaules. Nerea se entristeció al oírlo, pues quería que su amante la tratara como a una mujer decente y él parecía empeñado en seguir tratándola como a una puta» (p. 169). Durante las sesiones, los dos deben copular en diversas posturas para que las escenas parezcan lo más auténticas posibles.

⁵⁸⁴ En una entrevista digital, Javier Negrete (s/a: s/p) contestaba de esta manera a la pregunta de si no había tardado mucho en decidirse a abordar la temática clásica —puesto que era su especialidad— tras el éxito de sus últimas novelas: «Quizá sí que he tardado en decidirme. Allá por 1993 o así andaba tomando notas para una novela sobre Alcibíades, pero creo que aún no estaba preparado para la novela histórica. Luego, desde el año 2000, me decidí por el personaje de Temístocles y la batalla de Salamina, pero surgieron otras cosas que me retrasaron. Curiosamente, antes de lanzarme a la novela histórica abordé el mundo clásico desde géneros, digamos, tangenciales, como el erótico en *Amada de los dioses* o el fantástico en *Señores del Olimpo*».

El *Banquete* es, desde una perspectiva histórica y canónica, uno de los textos más influyentes en la representación y percepción de la homosexualidad. Censurado por unos y blandido por otros a modo de apología canónica, su centralidad es innegable. El tema del *Banquete* es el amor, y cuando Platón habla del amor sublime se refiere inequívocamente al amor homosexual. Dado que, además, nos encontramos ante uno de los textos fundacionales de la filosofía occidental, contribuye a mostrar hasta qué punto ciertas manifestaciones de la homosexualidad, universalmente rechazadas, forman parte integrante de nuestra identidad cultural.

En el texto de Platón se relata cómo llega Alcibíades ebrio a la reunión en la que los comensales han estado elogiando a Eros; cuando este es invitado a participar en los encomios del amor sustituye Eros por Sócrates y revela, a juicio de Rojas Parma (2011: 171), un sentimiento propio del enamorado, la vergüenza: «La del enamorado es vergüenza por no cumplir lo prometido, por decepcionar al amante, por no poder ser mejor ante suspreciados ojos. Alcibíades lo lamenta amargamente llegando incluso a confesar que algunas veces quisiera que Sócrates no existiera ya entre los hombres, aunque semejante idea, al mismo tiempo, le resulte aún más dolorosa».⁵⁸⁵ Javier Negrete no se adentra en las posibles prácticas homoeróticas masculinas, ni entre Alcibíades y Sócrates ni entre cualquiera de los personajes masculinos que pueblan la trama; es más, el propio Sócrates, amigo de la bella protagonista, advierte a esta del peligro de amar a un hombre como Alcibíades,⁵⁸⁶ y para ello pone el ejemplo del discurso que Diotima pronunció en un reciente banquete.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Rojas Parma (2011: 175) señala: «Estamos en presencia de una relación evidentemente homoerótica; y también es evidente, por lo que va a contar Alcibíades, que, al menos su intención, era homosexual. El hecho mismo de poder hablar en términos de amado y amante en masculino, ya nos ubica en un contexto, como se ha dicho ya tantas veces, en el que las relaciones eróticas entre hombres no eran nada extraordinario. O, ¿cómo nos explicaríamos la “disposición amorosa” de Sócrates hacia los jóvenes bellos? Más aun, ¿cómo entenderíamos que Sócrates se involucrara en semejante situación con un hombre, con Alcibíades concretamente? ¿El hecho de negarse, como veremos, a consumir sexualmente su relación con él lo exime de lo homoerótico? Evidentemente, no. El relato de Alcibíades es muy generoso en este sentido». Por su parte, Alberto Mira (2002: 105) considera que «Algunos lectores han querido ver en estos parlamentos una defensa de un amor asexual: el texto no justificaría el amor entre un hombre y un muchacho, sino que idealizaría el deseo entre ambos, despojándolo así de manifestaciones físicas. De ahí viene, precisamente, la expresión “amor platónico” y sus connotaciones de “pureza”. Si bien tal lectura podría ser lícita al tomar el texto como algo independiente, el contexto en el que se concibió nos lleva a conclusiones distintas. El amor de los muchachos implicaba relaciones sexuales de penetración siguiendo el paradigma activo/pasivo. Este elemento físico está presente en el amor tal como se presenta en la obra. Evidentemente, Platón habla de un amor “sublime” en el que las manifestaciones físicas son menos deseables. Pero hay que tener en cuenta que si esto afecta al amor homosexual, también se refiere al amor heterosexual. En cualquier caso, en el *Banquete* se da prioridad al primero sobre el segundo».

⁵⁸⁶ Sócrates advierte a Nerea sobre Alcibíades: «Sois ambos demasiado bellos para amaros. Recuerda aquel banquete en que os conté lo que me había explicado la sabia Diotima: Eros es hijo de Poros y Penía, la Abundancia y la Pobreza. En sí mismo, el Amor es una criatura tosca y macilenta, de ojos febriles, descalza y pobre. Pero anhela la compañía de lo que no tiene ni posee, o sea, la belleza. Tú eres el perfecto objeto de amor, Nerea. Vives para ser contemplada y amada, tan lejos del suelo en tu pedestal divino que la santidad del mundo material no puede tocarte. Los hombres dejan que Amor los posea y se arrastran a tus pies, mientras que tú les otorgas las sobras del festín de la belleza que encierra tu alma. Pero si ahora bajas de tu peana y persigues en vez de ser perseguida, si cazas en vez de ser cazadora, te mancharás de barro y serás infeliz. Si tú,

En la experiencia homoerótica femenina que mantiene a petición de su amado, Nerea descubre que los besos de Timandra son distintos de los de los hombres, «más suave[s] y fresco[s]» (p. 178),⁵⁸⁸ hasta el punto que «mientras se comía a Timandra, Nerea recordó con pena a su amiga Fano y lamentó no haberla besado nunca, pues ahora se daba cuenta de que era una sensación deliciosa» (*ibíd.*). Tanto en *La esclava instruida* como en *Espera, ponte así* —narrativas en las que también se representan tríos— las escenas homoeróticas femeninas estaban narradas desde un punto de vista autodiegético masculino y el narrador no se detenía en exceso en la descripción de esa relación; en este caso, la voz heterodiegética se recrea en los pensamientos y las sensaciones de la protagonista quien, al ver a Alcibíades observándolas y masturbándose, decide exhibirse para él:

«Así que quieres espiar», pensó Nerea; «pues te daré algo que mirar, mi Acteón». Como era más fuerte que Timandra, la volteó y la obligó a ponerse boca arriba. Siguió besándola un rato y le mordisqueó la comisura de los labios. Después extendió la lengua y con el dorso bajó por su barbilla, llenándola de saliva. Timandra se restregó en el triclinio, movió el trasero, se refregó los muslos. Cuando Nerea llegó a los pechos, se detuvo un momento, indecisa, pues se dio cuenta de que siempre había deseado hacer eso. «Disfruta», se dijo, y cerró una mano ávida sobre la teta izquierda y la amasó como pan crudo, al igual que de niña había visto hacer al dios-cabra. Después abrió la boca, introdujo el pezón derecho y parte de la carne que lo rodeaba y lo succionó, mientras que con la lengua masajeaba como si fuera un bebé tratando de sacar leche. Timandra gemía y le clavaba los dedos en la cabeza para que no pudiera escapar. Nerea le chupó el pezón de la misma forma que habría lamido una posthe, pero aquello no le bastaba, así que bajó una vez más y hundió el rostro entre los muslos de la cortesana. (p. 179)

En las relaciones sexuales que mantiene la protagonista con hombres el preámbulo amoroso consiste tan solo en que el amante masculino hunda el rostro entre los muslos de

que eres como una llama, te acercas a otra llama, ambos os quemaréis sin daros luz y os consumiréis sin alimentaros» (p. 157).

⁵⁸⁷ Marta Segarra (2007: 16) señala que «según ciertos críticos modernos, esta concepción idealizada del amor le fue sugerida a Platón por Diótima, filósofa que aparece en este diálogo mostrando a Sócrates el rol de “intermediario” que ejerce el amor, el cual quedaría, de tal modo, excluido de los pares de opuestos que fundamentan el modo de pensar habitual. Otros piensan que Diótima no es más que un personaje creado por Platón, que no tuvo una existencia *real*, pero aunque así fuera, resulta significativo que este sintiera la necesidad de atribuir este tipo de discurso a una mujer sabia —hecho poco habitual en Grecia».

⁵⁸⁸ Esta apreciación de Nerea no es inusual en las experiencias lésbicas que recoge Shere Hite (2002: 453) en su informe: «Hacer el amor con una mujer es siempre más variado que con un hombre, y las acciones físicas son más mutuas. Experimento una plenitud mayor de sensaciones cuando, en lugar de un hombre, me besa y me toca una amante femenina. Los toques resultan distintos, igual que los besos: el aura total es distinta»; o también: «el sexo es una cosa muy diferente con hombres que con mujeres; una experiencia completamente diferente que se acompaña más con el hecho de que la mayoría de mujeres que han tenido relación sexual con otras mujeres gustan más de éstas que de los hombres. Tiene mucho que ver con la manera en que los hombres han sido educados con respecto a sus cuerpos, tacto y sensualidad, antagónica de la manera en que las mujeres aprendieron a hacerlo. Todo lo cual puede resumirse en la frase “hacer el amor *con*” en vez de “hacer el amor *a*”» (Hite, 2002: 460).

Nerea —«Por fin alguien se decidía a tocar ese botón hinchado de sangre» (p. 76)— o le frote el clítoris (p. 149) antes del coito. El acto sexual se centra en la penetración que, en algunas ocasiones, acarrea dolor,⁵⁸⁹ dependiendo de la magnitud del miembro viril: «Le dolía, como si algo estuviera intentando hacerse sitio en una cavidad estrecha (justo lo que estaba sucediendo)» (pp. 76-77).⁵⁹⁰ Es decir, en este caso la virilidad tiene mucho que ver con el tamaño de los genitales y el acto sexual se acaba convirtiendo en un acto de dominación, según propone Pierre Bourdieu (2000: 33):

Encima o debajo, activo o pasivo, estas alternancias paralelas describen el acto sexual como una relación de dominación. Poseer sexualmente, como en francés *baiser* o en inglés *to fuck*, es dominar en el sentido de someter a su poder, pero también engañar, abusar o, como decimos, «tener» (mientras que resistir a la seducción es no dejarse engañar, no «dejarse poseer»). Las manifestaciones (legítimas o ilegítimas) de la virilidad se sitúan en la lógica de la proeza, de la hazaña, que glorifica, que enaltece. Y aunque la gravedad extrema de la menor transgresión sexual prohíba expresarla abiertamente, el desafío indirecto para la integridad masculina de los demás hombres que encierra toda afirmación viril contiene el principio de la visión agonística de la sexualidad masculina que se manifiesta más cómodamente en otras regiones del área mediterránea y más allá.

A pesar del dolor por la penetración de miembros viriles inmensos, la protagonista disfruta de sus relaciones sexuales: «el placer ahogaba el dolor» (p. 77); «Cuando creía que la piel, la matriz y las mismas entrañas le iban a reventar, un dulcísimo calor estalló dentro de ella y la lengua de zapa se convirtió en una caricia exquisita» (p. 125). De este modo, en las relaciones heterosexuales el falo y la vulva se representan como elementos imprescindibles —y casi que podríamos señalar que únicos—; según afirma Pedro López Martínez (2006: 73), «El prestigio icónico del apéndice masculino siempre ha sido superior, en nuestra cultura, al del órgano femenino, considerado este, las más de las veces no sólo como sexo débil que hay que proteger, someter y violentar —lo que explica apenas la visión machista del asunto—, sino como una especie de vaso inmundado donde tienen principio y fin todos los males de la Humanidad».⁵⁹¹ Asimismo, continúa el investigador (*ibid.*): «No obstante, si

⁵⁸⁹ Para Assumpta Sabuco i Curcó y José María Valcuende del Río (2003: 1451): «La potencialidad es ubicada en los órganos genitales, los de ellos, donde el tamaño es símbolo de capacidad natural e instintiva, que permite señalar a “los más hombres”. En este atributo dado, la longitud, la anchura, la forma anatómica, son elementos objetivos de competición y cooperación entre los varones».

⁵⁹⁰ «Por los dioses, era imposible que aquel miembro descomunal pudiera entrar en ella sin desgarrarla! Pero lo hizo, y el dolor superó todo lo que en su vida había sufrido o imaginado» (p. 125); «Nerea apretó los dientes, pues aquel miembro era tal vez el mayor que un ser humano le hubiera clavado y le daba la impresión de que las entrañas iban a desgarrarsele» (p. 170).

⁵⁹¹ Esta reducción del cuerpo de las mujeres en la cultura popular y los chistes es recogida por M^a Jesús Izquierdo (Sabuco i Cantó y Valcuende del Río, 2003: 145, nota 140): «¿Qué es la mujer? —La parte inútil del coño. O la caja de la vagina. O todo lo que le sobra al coño para ser perfecto».

en nuestros textos el pene se nombra y se califica siempre en función de su grosor o de su grado de erección, o bien se magnifica la fascinación que provoca en las mujeres u hombres que lo contemplan, lo cierto es que raramente se describe, al contrario de lo que sucede con el sexo femenino». Efectivamente, en este caso también hallamos un retrato pormenorizado del sexo de Timandra, aunque desde el punto de vista de Nerea, otra mujer:

Nerea conocía el sabor de su propio sexo, por sus dedos y por los labios de los amantes. El de Timandra era más intenso y almizclado; los labios los tenía gruesos y oscuros, y el clítoris, en cambio, más pequeño que el suyo. Sin embargo, mientras lo recorría entero con largos lametones en los que usaba primero el dorso de la lengua y después la punta, pensó que, de alguna manera, había llegado a casa, que aquél era terreno familiar y que sabía bien cómo debía obrar. Ya no se acordaba de que Alcibíades estaba allí, tan solo de que bajo la boca tenía un *choirion* jugoso al que dar placer. (p. 179)

En primera instancia nos hallamos ante una ficción que apuesta por estereotipos y elementos propios del erotismo que podríamos considerar concebidos únicamente para hombres,⁵⁹² como los que señala Erika Lust (Ares y Pedraz Poza, 2011: 105): «la mamada hasta el fondo de la garganta»,⁵⁹³ «ninfómanas, lesbianas que follan con tíos, adolescentes salidas. Las tías están siempre dispuestas. Las mujeres violadas en el fondo disfrutan»; es decir, a Nerea le excita realizar felaciones, está siempre dispuesta a mantener relaciones — no solo porque sea su trabajo— y, a pesar del dolor inicial en la penetración, ella disfruta de las cópulas con hombres. Resulta interesante destacar que, a pesar de que se trata de una novela escrita por un hombre y que contiene algunos elementos considerados tópicos de la imaginación erótica para un público esencialmente masculino, la dicotomía que se establece entre las prácticas homoeróticas femeninas y las heterosexuales, así como la desigual representación de los personajes masculinos y femeninos desarticula la teoría de que nos hallamos ante una creación erótica que pudiera ser considerada «tradicional».

Esta misma premisa se produce en el cuento que analizaremos a continuación, «El telar de Penélope», el primero que abre el volumen de *Maravilla en el país de las Alicia* (2010),

⁵⁹² A lo largo de esta tesis se han contrapuesto en ocasiones creaciones literarias con cinematográficas — eróticas o «pornográficas»— como medio de comparación. Aunque en primera instancia pueda parecer desacertado confrontar dos disciplinas tan diferentes, esto nos va a servir posteriormente para reflexionar sobre la diferencia —o no tanta— entre unas obras y otras y el empleo de los diversos estereotipos que pueden manejar.

⁵⁹³ «Nerea descubrió para su sorpresa que le gustaba imitar a las famosas mujeres de Lesbos. Su boca era mucho más sensible que su vagina. En esta, el pene era una presencia interna, una presión difusa que se sentía hacia las paredes en la primera parte del recorrido, y tan solo al final si el hombre estaba muy bien dotado y su miembro llegaba hasta el fondo. En la boca, en cambio, Nerea descubrió que podía explorar todo el relieve del falo con la punta y el dorso de la lengua, con los labios, la parte interna de los carrillos, el paladar, incluso con los dientes si los utilizaba con cuidado. [...] Pasión, que lo más que podía sentir era el tacto de su mano encallecida al hacerse una paja, jamás alcanzaría ese contacto tan íntimo con su propio cuerpo» (pp. 113-114).

del catedrático de literatura francesa Antonio Altarriba. Debemos valorar la intertextualidad explícita del título, en una clara referencia a la obra de Lewis Carroll —*Alice's Adventures in Wonderland* (1865)—, y que se extiende a todos los relatos, ya que los personajes que transitan por este volumen son muy conocidos; así, no solo volveremos a la historia de Penélope, sino también a la de Sherezade, Frankenstein o la propia Alicia.⁵⁹⁴ La ficción que nos ocupa se basa en el mito de la reina griega que tejía por el día y destejía por la noche para eludir casarse con los múltiples pretendientes que cada noche bebían y comían a expensas de Ulises.⁵⁹⁵ La fidelidad de Penélope es la versión más extendida, aunque no debemos olvidar que existe otra muy diferente.⁵⁹⁶ El personaje mitológico ha sido reinterpretado a lo largo del tiempo, con enorme influencia en el arte y la cultura actuales. Su rastro se extiende hasta nuestros días —como la mujer pasiva que espera o transformada en una mujer activa— gracias a autores como Dorothy Parker, Juana Rosa Pita, Gioconda Belli, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala, Xohana Torres y un largo etcétera que incluyen también a Joan Manuel Serrat e Ismael Serrano. También ha sido objeto de reinterpretación, por parte de la crítica, para valorar la existencia del matriarcado,⁵⁹⁷ aunque, según propone Pérez Miranda (2007: 274), no se deberían analizar

⁵⁹⁴ Según Ana Giménez (2011: 83): «Reescribir y reinterpretar cuentos tradicionales forma parte de una tradición literaria a la que no pocos autores se han sumado, emprendiendo así una búsqueda personal de nuevas lecturas para aquellas historias conocidas por todos». La recuperación de mitos o cuentos tradicionales se suele hacer desde una perspectiva claramente crítica y desmitificadora, y según la investigadora: «Roland Barthes [...] ya a finales de los años cincuenta postulaba la necesidad de la revisión y posterior deconstrucción de los mitos cotidianos».

⁵⁹⁵ Marchán (2001: 221) señala: «De todos esos fabulosos personajes que la epopeya homérica nos legó, es Penélope, el personaje femenino que ha alcanzado mayor relevancia dentro de la historiografía literaria: Homero nos la pinta hermosa, fiel y prudente, suerte de mujer inverosímil, virtuosa a toda prueba, que guardó veinte años de tenaz fidelidad a su marido ausente, soportando valerosamente los tentadores asedios de poco más de una centena de pretendientes; mientras Ulises peleaba diez años en la guerra de Troya y pasaba otros diez, de infortunios y retrasos —animados por retozos y escarceos en brazos de Circe y Calipso— en el regreso a Ítaca».

⁵⁹⁶ Para Iván Pérez Miranda (2007: 270): «Las versiones poshoméricas reelaboran el mito, y reinterpretan al personaje. De este modo se hace a Penélope ceder sucesivamente ante los 129-136 pretendientes, siendo el dios Pan el resultado de estos amores. En otra versión, Penélope es castigada por Odiseo a su regreso, bien siendo desterrada por su infidelidad (acabaría entonces muriendo en Mantinea donde se levantaba su sepultura) o bien el propio Odiseo le daría muerte como castigo a sus amores adúlteros con el pretendiente Anfínomo».

⁵⁹⁷ Ana Iriarte Goñi (2002: 24) expone que, en 1949, Simone de Beauvoir señalaba la peligrosidad de la teoría del matriarcado de este modo: «En realidad, esta edad de oro de la Mujer no es más que un mito. Afirmar que la mujer era lo Otro es afirmar que no existe una relación de reciprocidad entre los sexos: Tierra, Madre, Diosa, ella no era un semejante para el hombre; su capacidad se afirmaba allende el reino humano: ella estaba, por lo tanto, fuera de ese reino. La sociedad siempre fue masculina; el poder político siempre estuvo en manos de hombres». En contraposición, Luce Irigaray (1992: 22) expone que «la obra de Johann Jacob Bachofen [*Du règne de la mère au patriarcat*] sobre los mitos como expresiones históricas es interesante en cuanto testimonio de las organizaciones gineocráticas que existieron en ciertas épocas. Su investigación se basa en algunas de las culturas que han dado origen a las nuestras, pero que aún están cercanas. Las tradiciones gineocráticas —que lejos de reducirse al matriarcado, comprenden también las épocas del reinado de las mujeres en tanto que mujeres— preceden al patriarcado, pero no se remontan al tiempo de las cavernas, al Auriñaciense o a las costumbres de ciertos animales como se lee y se escucha en medios supuestamente científicos».

personajes o mitos aislados, sino la mitología griega como un todo coherente y relacionada entre sí.

En el relato que nos ocupa, Penélope se siente amenazada por sus pretendientes; Anfinomo la espía, Eurímaco y Antínoo la desean y conspiran para poseerla. Cuando ella es realmente consciente de que ha pasado el tiempo y de que puede estar en peligro decide «tomar el timón y poner rumbo hacia la libertad» (p. 30); para ello idea un plan, contando con la complicidad de su camarera —que se había convertido «más que en sirvienta, en confidente» (*ibíd.*)—: en el gran lecho nupcial construido por Ulises, ambas mujeres se colocarían de tal forma que constituirían una única mujer —Eurínome sería la parte inferior y Penélope la superior—, para que los pretendientes creyeran que copulaban con la reina. De este modo, «sin coste físico ni emocional, sólo con inteligencia y disimulo, había logrado enfrentar a los dos líderes de los pretendientes» (p. 37). La complicidad que se crea entre ambas mujeres favorece una relación de connivencia entre ellas, en la que también tienen cabida las prácticas sexuales entre ambas, que finaliza cuando llega Ulises.

La primera escena muestra a una mujer que sabe que está siendo espiada en su propia habitación; ella es Penélope, él Anfinomo, hombre peligroso, que se va escondiendo por las cráteras del dormitorio. La reina griega le había permitido el acceso a su intimidad tras constatar que, de no hacerlo, provocaría una reyerta que pondría en peligro la gobernabilidad del reino. A pesar de que desconocemos el aspecto físico de la astuta mujer, los datos diseminados y la caracterización indirecta dan cuenta de su gran hermosura y poder ante los hombres. Asimismo, los cuerpos de los actantes masculinos se muestran muy sexualizados, con enormes miembros viriles y cuerpos fornidos.⁵⁹⁸ Ellos, valerosos guerreros, conciben el acto sexual como una forma de dominación, de apropiación, de posesión; pero, a pesar de ser hombres sumamente viriles, es Penélope quien, a través de sus favores sexuales —reales cuando se trata de realizar masturbaciones a sus pretendientes, ficticios cuando «copula» con ellos— controla y domina la situación: «[A Eurímaco] hasta la respiración se le estancó en un suspiro. Penélope había tocado el resorte que mueve a los hombres y también los detiene. Controlaba la situación, sabía lo que debía hacer» (p. 23).⁵⁹⁹ En contraposición, se produce una relación de paridad entre ambas mujeres que favorece —o propicia— el desconcierto de la protagonista: «Pero Penélope,

⁵⁹⁸ «Y portentosamente dotado: siempre le sorprendía la talla de sus genitales» (p. 13); «mostrando un cuerpo fornido y un sexo largo y delgado» (p. 34); «El sexo de Eurímaco era más grueso y sus arremetidas más brutales, pero solía derramarse antes que Antínoo» (p. 45); «su sexo surgía enorme, y mientras este apuntaba al cielo, el rostro se le desencajaba» (p. 47).

⁵⁹⁹ «En cualquier caso, ambos [Eurímaco y Antínoo] eran igualmente fáciles de convencer. Bastaban unos cuantos halagos a su hombría e insistir en su preeminencia sobre los demás, y ya estaban dispuestos a hacer lo que las mujeres dijeran» (p. 45); «cuando su sexo trabajaba, el cerebro se les paraba» (p. 45).

enardecida por el deseo, o tal vez ya enamorada de Eurínome y de todo lo que contuviera repuso: “No lo hagas. La belleza de la copa hará delicioso todo lo que en ella beba”» (p. 49). Sobre esta cuestión, resulta muy pertinente la apreciación de Bourdieu (2000: 19):

A diferencia de las mujeres, que están socialmente preparadas para vivir la sexualidad como una experiencia íntima y cargada de afectividad que no incluye necesariamente la penetración sino que puede englobar un amplio abanico de actividades (hablar, tocar, acariciar, abrazar, etc.), los chicos son propensos a «compartimentar» la sexualidad, concebida como un acto agresivo y sobre todo físico, de conquista, orientado hacia la penetración y el orgasmo.

En relación con esta afirmación, está el empeño de la reina en aguardar a Ulises, aunque esta perseverancia no sea un signo exclusivo de lealtad; según ella misma comenta: «no copularían con ella y mucho menos la embarazarían. Y no era tanto por fidelidad a Ulises como por respeto a sí misma. Si quería seguir siendo reina, debía reinar, primero y siempre, sobre su cuerpo» (p. 25). Esta idea se va desarrollando a lo largo del texto y, a pesar de que si no hubiera estado asediada por tantos pretendientes la propia Penélope reconoce que se habría entregado a «otros hombres» (p. 40), su resolución tiene que ver con su reivindicación como mujer: «Su decisión de no dejarse penetrar por ningún pretendiente no obedecía a la fidelidad ni el pudor. Era para afirmarse. La querían como objeto de deseo, simple cópula, como trofeo de una rivalidad viril y vía de acceso al trono de Ítaca. Pues bien, ella no iba a ser copulativa sino disyuntiva. O ellos o ella» (p. 42). A pesar de su negativa de copular con hombres, la reina no tiene reparos en hacerlo con su sirvienta. Cabe destacar que las escenas sexuales heterosexuales se resuelven en el texto de manera bastante rápida y generalmente son descripciones de actos masturbatorios o cópulas que acaban de manera apresurada por una caricia o un jadeo de la reina. La tensión erótica de la narración se centra en la profusa descripción de ambas mujeres yaciendo (pp. 48-51), en la que también se produce una comparación subjetiva de Penélope entre las prácticas homo y heterosexuales:

Con qué placer se dejó morder los labios aflojados por el deseo, con qué abandono se tendió en el lecho y permitió que lamiera orejas y cuello, con qué escalofrío acogió el mordisqueo en los pezones, con qué culebreo de cintura enarcó el vientre para ampliar la extensión de caricias y besos... *Era muy distinto a lo que había experimentado junto a Ulises*; aunque el placer se asemejara, las formas del contacto divergían. Era como si, entre los brazos de Eurínome, la piel se tornara más vasta, como si su cuerpo, menos concentrado en el vientre, se extendiera en un gozo quizá más estrecho pero más prolongado. (pp. 48-49; la cursiva es nuestra)

En el caso de Penélope, el deseo de mantenerse «casta» no obedece a una negación de sus deseos sexuales, sino que indica que tiene muy presentes los imperativos sociales y culturales heteronormativos; en contraposición, la relación con Eurínome propicia una transformación en ella:

Contemplado con perspectiva, no había sido tiempo perdido sino de aprendizaje y consolidación —quizá de transformación de su condición de mujer—. De hecho, a pesar de haber disimulado, engañado y suplantado, después de haber hecho para deshacer y de haber sido para dejar de ser, finalmente se sentía fuerte y singular. Volvió la cabeza y distinguió el hermoso cuerpo de Eurínome desperezándose entre las sábanas. Ella era la prueba, gozosamente viva, de que se había convertido en algo más que la esposa de Ulises, la madre de Telémaco, el trofeo de los pretendientes o la hija de Icaro. Más incluso que la Penélope de ojos llorosos que durante tanto tiempo había lamentado su destino. Porque, por encima del nombre que su padre quiso ponerle, o del trato que los hombres le habían dado, ella también, tan odisea o más que Ulises, había dejado de ser Nadie. (p. 54)

En este cuento se presenta la relación de la reina con Eurínome como un viaje iniciático, una odisea equiparable a la de su marido;⁶⁰⁰ no deja de resultar interesante la alusión a la aventura de Ulises con el cíclope, en la que el aventurero, una vez más, demuestra su astucia al denominarse a sí mismo «Nadie», y así evitar ser devorado por él (Grimal, 2006: 531-532).⁶⁰¹ Según argumenta Penélope, «Nadie» es «la esposa de Ulises, la madre de Telémaco, el trofeo de los pretendientes o la hija de Icaro», es decir, una mujer.⁶⁰² Resulta muy interesante el juego de palabras que establece el autor, más cuando ya hemos señalado la escasa documentación que existe sobre las identidades lésbicas que confieren una invisibilidad a las prácticas e identidades homoeróticas femeninas, es decir, no existen: las lesbianas son «Nadie» en la Edad Antigua y el Medioevo.⁶⁰³ Por otra parte, según recoge Castro (2014: 149), siguiendo a Halberstam: «ya Monique Wittig entre otras feministas renegadas nos enseñó que “ser mujer” dependía de una matriz heterosexual, y

⁶⁰⁰ Este proceso de aprendizaje culmina con la llegada de Ulises al final del cuento: «algo en su corazón le anunciaba una llegada especial. Su pulso se aceleró [...] Uno de sus hombres volvía» (p. 53).

⁶⁰¹ «Penélope no sabía que Ulises iba a regresar a Ítaca llamándose Odiseo, “el que es Nadie”. Y que el nombre que tanto había aterrorizado a Anfinomo había proporcionado nueva vida a Ulises, pues no solo le había servido para librarse del cíclope Polifemo sino que había presidido toda la épica hazaña de su regreso» (p. 52).

⁶⁰² Según Isolina Ballesteros (1994: 95), «la mujer contempla el mundo como una estrecha red de relaciones humanas y no como un espacio lleno de individuos, regido por un estricto sistema de normas. Cuando se les pide que se describan a sí mismas, dice Gilligan, casi todas las mujeres analizadas describen una relación, estableciendo su identidad con respecto a esta, en conexión a su *status* de hija, madre, esposa, amante, etc., pero casi nunca mencionan sus cualidades profesionales o académicas. En el caso de los hombres, el resultado es obviamente diferente. El yo masculino se define independiente de personas particulares o relaciones específicas. Ninguna de estas es mencionada en el contexto de la autodefinición».

⁶⁰³ Sobre esta cuestión nos parecen muy acertadas las palabras de Joseba Achotegui (2015: 595) con las que concluye su artículo sobre el «síndrome de Ulises»: «Si para sobrevivir se ha de ser nadie, se ha de permanecer invisible, no habrá identidad, ni autoestima, ni integración social y así tampoco puede haber salud mental».

por tanto las lesbianas no son mujeres; y si las lesbianas no son mujeres quiere decir que se sitúan fuera de las normas patriarcales y pueden re-crear el significado de sus géneros».

Así pues, ante la audaz propuesta de que Penélope «había dejado de ser Mujer», ¿podemos sugerir que, al igual que Suniti Namjoshi, Antonio Altarriba se está apropiando del género mitológico para deconstruir el rol de «mujer» que han creado las sociedades patriarcales?⁶⁰⁴ De acuerdo con Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco (2008: 17-18):

Desde una perspectiva general, podemos afirmar entonces que toda obra literaria en la que el autor ha realizado una labor de transposición y de reescritura de un mito ancestral, ofrece un universo propio en el cual lo «eterno» y lo «circunstancial» se complementan, y contribuyen a revelar, al mismo tiempo, un estilo y una visión personal de la vida y del mundo. En la significación de este tipo de obras están operando, por lo tanto, estas tres dimensiones semánticas complementarias:

a) Una historia imaginaria ancestral que ilustra un combate antagónico entre fuerzas que polarizan las aspiraciones del ser humano.

b) Un simbolismo de carácter metafísico y metafórico que permite tratar, de una manera alusiva e indirecta, una problemática existente en la sociedad a la que pertenece el autor.

c) Una determinada axiología o visión personal del hombre y del mundo que el autor ofrece al público por la manera de orientar la significación del drama o de la historia narrada.

Si tenemos en cuenta que el proceso de cambio conecta con la diferente intimidad que se produce entre las relaciones con el propio sexo y que, a juicio de Wilton (2005: 134): «Tienen que ver con sus cuerpos, sus emociones y sus habilidades y con la construcción social de que son objeto», entonces sí que podríamos señalar que el autor intenta, tal vez tímidamente, deconstruir categorías fijas e inamovibles del género y el sexo. Decimos «tímidamente» porque no podemos dejar de advertir que la carga erótica del relato se centra en la cópula entre ambas mujeres; estas relaciones sexuales lésbicas aparecen estereotipadas e idealizadas, ya que sus sexos destilan un «jugo amargo envuelto en un penetrante aroma a mar» (p. 49) y los orgasmos se suceden uno tras otro durante horas (pp. 50-51)—. Al igual que ocurría con *Amada de los dioses*, consideramos que «El telar de Penélope» también permite lecturas y críticas dispares ya que, a pesar de incorporar tópicos y elementos a

⁶⁰⁴ Para Ana García Arroyo (2003: 34-35), Suniti Namjoshi se apropia del género de la fábula, ya que: «Las fábulas y también los mitos tradicionales resuelven contradicciones, paradojas y dilemas humanos, tendiendo a generalizar dichas verdades y a ofrecerlas como patrones y reglas de conducta. Namjoshi concibe estas fábulas tradicionales como el resultado de un sistema patriarcal, pues estas han sido escritas desde una posición marcada por la ideología dominante. *Fábulas feministas* representa la fuerza de un discurso aplicado de forma inversa o reversa, que clama reconocimiento y legitimidad. El concepto que presentan las fábulas de Namjoshi sobre “la verdad” descubre un mundo de posibilidades variadas que atiende a múltiples interpretaciones».

priori propios del erotismo concebido únicamente para hombres, en realidad ambas se alejan de la representación de esas «relaciones de poder basadas en la supremacía de lo blanco, anglosajón, heterosexual y masculino, frente a cualquier otra identidad» según argumentaban Ares y Pedraz Poza (2011: 98), es decir, al mismo tiempo se desmarcan de esa «pornografía» o erotismo más tradicional.⁶⁰⁵ La contraposición entre las relaciones hetero y homosexuales, y la diferente caracterización de los personajes masculinos y femeninos, potencian un estereotipo totalmente desfavorable al hombre: «De hecho, una vez embriado, disfrutaba de su poder, consciente de que al ritmo de sus expertas manos lo llevaría por donde quisiera» (p. 24); «Penélope contempló su marcha con gesto regio. Tras él quedaba un pequeño charco de sangre, sudor y esperma. La esencia de los hombres, se dijo, la que les da el poder y también la que les lleva a perderlo» (pp. 24-25) o «las mujeres gozan del sexo mucho más que los hombres, ya que ellos tienen poco más que su torpe pene para disfrutar del amor, y en cambio nosotras cada rincón de nuestra piel puede ser una fuente de placer», en *Amada de los dioses* (p. 101). Por tanto, se reduce la capacidad del varón a su miembro viril y se contempla la posibilidad de unas prácticas homoeróticas femeninas mucho más satisfactorias que las heterosexuales; es decir, en estos relatos abundan los estereotipos negativos masculinos:

Parodiando a Gertrude Stein, el mensaje es que *una polla es una polla es una polla es una polla*. [...] Es el pene, en abstracto, el que de forma metonímica se transforma en un símbolo de poder y prestigio social para reproducir la posición dominante de los hombres. En contraste, en las mujeres sus ovarios, hormonas, menstruaciones, embarazos, etc., apuntalan toda una serie de limitaciones que legitiman mecánicamente las representaciones dominantes sobre «la feminidad» (emoción, fragilidad, histeria, variabilidad, etc.); la extirpación de algunos órganos internos se conoce popularmente como «vaciarlas». En el caso de los hombres parece clara la vinculación entre la masculinidad dominante y el falocentrismo; sin embargo, no existe una traslación automática entre la construcción social del sexo y el género. El pene es un requisito previo para tener el poder, pero este órgano, *de macho*, es representado como «autónomo» e «independiente» de «la mente», responsable de la racionalidad y el control emocional *del varón*. Los hombres controlan el cuerpo,

⁶⁰⁵ Sobre esta cuestión resulta muy interesante la apreciación de Erika Lust (2008: 19-20) en el prólogo de *Porno para mujeres*: «El último libro de una de mis autoras españolas favoritas, Lucía Etxebarria, es una recopilación de relatos eróticos hechos por mujeres que se titula *Lo que los hombres no saben. El sexo contado por las mujeres*. En el ensayo que prologa el libro, la autora afirma: “No por casualidad, en las películas sexuales comerciales destinadas al público masculino (el porno, para entendernos) a la mujer se la muestra casi siempre como un objeto, como una víctima, y si bien la cámara se recrea morosamente en la eyaculación masculina, casi nunca le dedica la misma atención al placer femenino”. Y añade: “Las películas X, en general, están producidas y dirigidas por hombres y destinadas a un público masculino, por lo cual se centran en unos códigos muy particulares: cosificación y humillación de las mujeres, centralizando siempre la importancia en el placer masculino y no en el placer femenino”. Lucía tiene razón; yo llegué a la misma reflexión que ella hace un tiempo».

salvo en los mandatos imperiosos de su falo [...]. (Sabuco i Canto – Valcuende del Río, 2003: 146)

No deja de resultar paradójico que este tópico del «macho viril», cuya racionalidad proviene, en última instancia, de su falo,⁶⁰⁶ se produzca en dos narrativas escritas por hombres —ninguna escritora ahonda en este tema—. Además, ambas apuntan a una relación sexual (o sentimental) homoerótica femenina como medio de aprendizaje y consolidación de la condición de mujer, una opción sexual más, sin duda muy satisfactoria, enriquecedora y empoderadora para las mujeres.⁶⁰⁷ Pero, ¿puede un hombre aseverar que puede ser más satisfactoria para una mujer una relación lésbica que otra heterosexual, o nos hallamos ante otro de los clichés del imaginario erótico que apuntan a que esta «tal vez pudiera» ser mejor?, ¿en qué se basan para asentar esta creencia si ellos no pueden «vivir» esa «experiencia»? Podemos llegar a considerar que tanto Javier Negrete como Antonio Altarriba logran un punto de encuentro entre los elementos y tópicos referentes a la imaginación sexual más tradicional y a la vez consiguen reflejar aquellas prácticas homoeróticas femeninas sin, a nuestro juicio, incurrir en un punto de vista únicamente masculino y heterosexista.⁶⁰⁸

6.2. En (la) Transición: Pablo Casado, Mercedes Abad y Almudena Grandes

Los relatos que analizaremos a continuación, pese a ser completamente diferentes en cuanto a punto de vista, trama o lenguaje, presentan varios puntos en común que favorecen

⁶⁰⁶ Para Carles Garriga (2000: 12): «La superstició que associa el cervell, el moll de l'os i l'esperma fins a identificar-los és, segons molts indicis, antiquíssima i, amb tota seguretat, d'amplíssima difusió en l'espai i en el temps. [...] Per al meu propòsit, bastarà recordar que aquests tres productes constitueixen la “matèria blanca” (allò que els grecs en diuen *muelós*) que, supersticiosament, s'ha contemplat i encara es contempla com a font de vida; una font que es fa manifesta, és clar, en la reproducció a través de l'esperma.»

⁶⁰⁷ Según advierte Lucía Guerra (2011: 158): «Por otra parte, los encuentros sexuales de dos mujeres crean una topografía muy diferente a aquella inscrita desde una perspectiva falogocéntrica. Como ha señalado Luce Irigaray: «[...] la mujer tiene órganos sexuales más o menos en todas partes. Ella encuentra placer casi en cualquier parte. Incluso si nos refrenamos de invocar la histerización de todo su cuerpo, la geografía de su placer es mucho más diversificada, más múltiple en sus diferencias, más compleja, más sutil de lo que comúnmente se imagina.»

⁶⁰⁸ Sobre esta cuestión, nos parecen muy acertadas las palabras de Meri Torras (2000a: 19): «¿Pueden construir “estos hombres [feministas]” una diferencia dentro de la diferencia? [...] A mi juicio, la mayor virtud del feminismo reside en su pluralidad y, en relación con ella, su calidad de *work in progress* o, si se quiere —parafraseando el título de un CD de DiFranco—, *in (e)motion*, ¿por qué no? Los feminismos están en proceso, en curso; se mueven. Personalmente, creo que los seres sexuados en masculino, se consideren o no se consideren hombres, no sólo pueden sino que deberían empezar a asumir que deben poder hablar en el feminismo. Porque supongo que tienen cosas que decir. [...] Los feminismos analizan los discursos de poder que nos constituyen como sujetos en el doble sentido del término, como individuos, sí, pero como individuos sujetos a unos determinados parámetros de representación y de experiencia; seamos hombres y/o mujeres.»

su interrelación en esta sección de nuestra investigación. En primer lugar, el año de publicación: tanto *Tres días/Tres noches* (1984), de Pablo Casado, como «Ligeros libertinajes sabáticos», en *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), de Mercedes Abad y *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, aparecieron en la misma década, durante la que se produjeron en España notables cambios políticos y sociales.⁶⁰⁹ Si bien el relato de Mercedes Abad no se emplaza ni temporal ni espacialmente en «la movida madrileña»,⁶¹⁰ que ha sido considerada un símbolo de las transformaciones del estilo de vida de los jóvenes españoles al iniciarse el periodo democrático, consideramos que atiende al retrato que, por ejemplo, ofrece Legido-Quigley (1999: 20-21): «Sexo, transgresión y modernidad se amalgaman en una especie de exorcismo frente a la represión del periodo franquista. Se quiere dejar atrás la “España negra” con actitudes de rebeldía en lo que tienen de “superar barreras”, de rechazo del pasado, y de desprecio por el “rollo político”». En segundo lugar, la aparición del personaje «lésbico» en las tres obras responde, en primera instancia, a un mismo objetivo: representar la libertad —o liberalidad— sexual que, de manera análoga, se estaba desarrollando en aquellos años en el país.

Tres días/Tres noches fue la obra novel de Pablo Casado; pese a que en la página de autores de Tusquets confesaba que escribía desde los dieciséis años y que ya había finalizado alguna novela de «ciencia-ficción, terror, amor-musical y erotismo», lo cierto es que, hasta la fecha, ninguna de ellas ha visto la luz. Es interesante comprobar que, aunque escrita por un hombre, el relato, autodiegético, confiere voz a Rosa, una joven madrileña que, al final de la obra, acaba manteniendo relaciones sexuales lésbicas. Esta cuestión, que pudiera parecer trivial, se revela como un hecho insólito en la colección —y en la literatura erótica en general—, ya que los hombres que han escrito bajo un punto de vista femenino generalmente se han ocultado bajo un seudónimo; ha sido la crítica la que, años después, ha acabado descubriendo la impostura.⁶¹¹ En la colección que nos ocupa solo *Diosa* (2006), de

⁶⁰⁹ Entre estos cambios se encuentra la victoria del PSOE en las elecciones de 1982, tras el fracasado golpe de Estado de 1981. También cabe destacar la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1985. Según Eduardo Subirats (2002: 73-74): «La rotunda victoria electoral de las izquierdas españolas en 1982 abrió este segundo periodo: la etapa heroica de la Transición política, la edad de la nueva felicidad mediática de una España rotundamente posmoderna».

⁶¹⁰ Sobre el origen de la expresión «movida», Héctor Fouce Rodríguez (2002: 22) señala que «dos son los elementos alrededor de los cuales parece surgir el término. El primero es la droga: el hecho de buscar a un camello y conseguir droga era “una movida”. La segunda es la música, identificando la expresión con un concierto o simplemente con un sitio en el que hubiese gente y acción. Sea cual sea el verdadero origen [...] lo importante es resaltar dos aspectos. El primero, que tanto la música, en su vertiente performativa que la sitúa como un discurso social dialógico, como las drogas son dos elementos fundamentales para entender los valores y las actividades de la movida. El segundo, que tanto la expresión como los contextos en los que surge tienen un componente dinámico, que habla más de hacer que de pensar, más de actuar que de reflexionar».

⁶¹¹ Sobre esta cuestión trataremos más ampliamente en el capítulo 7, apartado 7.3. «Paradojas lésbicas: Irene González Frei».

Juan Abreu, adopta un punto de vista femenino aunque en el breve prólogo el autor anuncia que la narración procede de un manuscrito escrito por una tal Laura y reescrito por él.⁶¹²

El relato se inicia con un emplazamiento espacial muy concreto: la Plaza del Dos de Mayo. A partir de ella se articulan una serie de descripciones que denotan su dinamismo urbano —un quiosco, una terraza, gente, siluetas... y un «tipo» con «chupa de cuero» (p. 13)—; posteriormente se aportan más datos de calles que confluyen en la Plaza: Velarde y San Andrés. Suficientes pistas para comprender que la acción se sitúa en Madrid, en el barrio de Malasaña,⁶¹³ centro neurálgico de la denominada «movida madrileña». Desde un inicio, el espacio y el lenguaje con que se expresa la protagonista —plagado de voces de argot— permiten que situemos el relato en una época muy concreta e incluso «gloriosa», a juicio de algunos críticos:

Presencias repetidas —en la televisión y en el cine— que han logrado la construcción de un mito: *la movida* ha cristalizado en el imaginario cultural como una época memorable. Fueron años durante los cuales (¡por fin!) una parte de la juventud española bailó, bebió, se amó y se drogó despreocupadamente sobre la tumba de Franco. Años de entronización de lo lúdico, de canonización de un mundo que desde La Luna o Rockola se reinventaba cada noche, olvidando las mañanas y las resacas (el sida y la sobredosis). Era un vivir sin conciencia. (Amat, 2004: 37)

Este breve retrato de «la movida» va a ser la trama principal de la novela. El personaje principal se configura, en un inicio, a partir de sus propias reflexiones y pensamientos, revelándose como una muchacha desinhibida, ya que la vista, desde su balcón, del movimiento de la Plaza —más concretamente la presencia del «tipo de la chupa de cuero» apoyado en la esquina vendiendo hachís— le provoca un inicio de excitación que acaba con una masturbación en la bañera. A continuación, recuerda sus recientes vacaciones, sola en Santa Ponsa (Mallorca), y cómo le impactó la contemplación de una rubia extranjera en la playa. Cabe destacar que, tras la evocación, confiesa: «Era la primera vez en cinco años que pensaba en una mujer, como tantas veces había hecho en mi adolescencia. Me siento incómoda de la posición en la cama, aunque me gusta, y me

⁶¹² Pero esta sugerencia de Juan Abreu se debe contemplar como un recurso estilístico ya que, según apuntamos en la primera parte, el escritor también colaboró en *Cuentos eróticos de verano* (2002) con el relato «Mó y yo» (pp. 71-75), basada en una trama y unos personajes muy similares.

⁶¹³ Francisco Umbral (1983: 131), en su *Diccionario cheli*, dedica una entrada a «Malasaña»: «Barrio madrileño que toma su nombre de Manolita Malasaña, heroína popular de la guerra contra Napoleón, como Clara del Rey y otras. En realidad, sólo una calle de ese barrio —Maravillas, estribaciones de Chamberí— lleva el nombre de la bordadora belicosa, pero el pasotismo y la acracia, haciendo suya la zona, ha hecho extensivo el nombre de Malasaña a toda ella».

restringo un poco en las sábanas. No sé cómo (en la playa desde luego no) consigo ligarme a la rubita. (Estamos en plena fantasía, pues nunca he sabido ligarme a una pibita)» (p. 26).⁶¹⁴ De forma inequívoca, esta revelación va a resultar importante como anticipo del final de la trama; también es significativo porque se indica que la protagonista nunca ha mantenido relaciones sexuales lésbicas, ya que reconoce su incapacidad para cortejar a una mujer. La escena imaginaria entre ambas se desarrolla de modo más sensual que sexual: cenan, pasean por la playa cogidas de la mano, se besan en la boca «delante de todo el mundo» (p. 27) y se pellizcan y mordisquean juguetonamente, sintiendo la proximidad de sus cuerpos; el sueño concluye con la rubia corriendo escaleras arriba y la imposibilidad de Rosa de darle alcance: «Doy media vuelta en la cama, para ponerme boca arriba. Mis dos manos en el lugar indicado. Aún siguen húmedas las raíces de la pelambre. Mis dedos no buscan repetirse como antes. Es preferible un estado emocional intermedio» (p. 27).

Al día siguiente, la actante principal baja a la Plaza y consigue conversar con el camello que veía desde su ventana, al que invita a comer y con el que mantiene relaciones sexuales. El narrador no se detiene demasiado en la descripción física de este personaje, sino que es caracterizado a partir de su ropa —cazadora de cuero negro y botas camperas— y una marca en la piel —«en el brazo tiene un callo en la vena, que sobresale de la piel, con sangre fresca formando un punto» (p. 32)— que poco después se confirma como un efecto secundario de la heroína. Las drogas, la música —muy presente durante todo el relato por las constantes alusiones a canciones concretas— y el sexo, son los elementos que enmarcan temporalmente este relato, sin necesidad de que se deba especificar un año concreto. Este emplazamiento nos proporciona las claves para entender el texto y el comportamiento de los personajes, ya que su objetivo es realizar un retrato verosímil de principios de la década de los ochenta: «La movida en el Madrid y la Barcelona de los años inmediatos a la muerte de Franco, la movida del “mono”, no tenía que ver con “construcción”. Tenía que ver con el exceso, la ruina, con la alucinación y con la muerte, con el espasmo del éxtasis y con la alegría del reconocimiento» (Vilarós, 1998: 34).

A partir de estos parámetros, entendemos que Rosa decida acompañar a Yaki a «pasar unos días en el moro» (p. 39). Tanto la propuesta por parte del camello como la aceptación por parte de ella no se debe a un acto romántico o de atracción sexual

⁶¹⁴ Según Victoria Sau (1979: 30): «No es lo mismo responder con una excitación sexual a un estímulo erótico que estar enamorada. En el enamoramiento intervienen otros factores además de los estrictamente físicos. Que una mujer se enamore de otra es mucho más frecuente que que sienta aquella excitación; en cualquier caso, sin embargo, tampoco el enamorarse de otra mujer, especialmente cuando ello ocurre en la adolescencia, es una evidencia de lesbianismo. [...] Querer ver en todo ello el síntoma de una homosexualidad es adelantarse a los acontecimientos».

irresistible,⁶¹⁵ sino que todo resulta muy natural, sin complicaciones, a pesar de que se acaban de conocer: los dos aburridos y solos en Madrid, sin apenas recursos económicos, esta escapada representa la ocasión ideal para obtener algo de dinero subiendo un poco de «jash» (p. 39); además, según argumenta Yaki: «ir solo es una movida. Con una piba cambian mucho las cosas, todo es diferente». (p. 39). Pero también, este viaje ilustra de manera muy verosímil la ideología de algunos jóvenes durante la Transición; a juicio de Gérard Imbert (*apud* Fouce Rodríguez, 2002: 25): «La movida también refleja una mutación de los códigos estéticos e incluso éticos: rechazo de la ideología del compromiso y de la moral del esfuerzo, de la ética del ascetismo en el orden de lo cotidiano».⁶¹⁶

Es preciso considerar la ambigüedad del personaje femenino; a pesar de que Rosa extraña a su antiguo amor —un hombre—, y de que en la primera escena se masturba observando a Yaki, con el que acaba copulando, no deja de sorprender tanto la confesión de su atracción por mujeres como el sueño con la rubia extranjera o la siguiente afirmación tras finalizar el acto amoroso con el camello: «Estoy pensando que recupero el gusto por los tíos» (p. 34). Una vez iniciado el viaje —en autostop—, son recogidos por un camionero y la protagonista vuelve a fantasear con «Cati, la rubia de Mallorca» (p. 47). También esta vez la ensoñación es más erótica que sexual, con un claro efecto provocador, a nuestro entender, tanto en la imaginación de la protagonista como en el propio texto: «Cuando hemos bebido lo suficiente, nos abrazamos delante de todos los invitados. Imagino la cara de sorpresa de mis amigos. [...] Muchos besos lascivos, provocadores. [...] Propongo a Cati un estritís público» (p. 47). Cabe destacar la breve escena posterior:

Voy desnudándola, esperando descubrir un miembro viril entre sus piernas. Yo estoy desnuda y noto sus suaves manos entre mis nalgas. Besos largos y sustanciales: aprieto mi pubis al suyo y no siento la cola. Su boca es terciopelo. Seguro que no es de hombre transmutado. [...] Tanto la empujo para sentir su dureza que caemos al suelo, yo encima. Reímos y nos separamos para beber una gota de champán. La domino esperando recuperar mi posición. ¡Qué sensación

⁶¹⁵ Núria Cruz Cámara (2004: 271) recoge la opinión de Marta Moriarty sobre la movida: «Entonces, lo repito, estaba mal visto hablar de romanticismo o de amor dentro de la pareja [...] El compromiso era una mala palabra en todos los órdenes y no podías exigir a nadie que se comprometiera [...] En los ochenta estaba muy mal tomarse en serio cualquier cosa. Incluso profesionalizarse, porque era meterse en la rueda». Tras la cita, la investigadora señala: «Lo que surgió como una rebelión contra antiguas constricciones se convirtió, así, en una nueva imposición, la cual consistía en definirse, de forma automática, por negación a lo que existía previamente».

⁶¹⁶ Por su parte, Francisco Umbral (1983: 152) expone: «Responde bien la imagen de Argos [el velero] a la imagen de la movida, porque en la movida no hay elementos invariables, ni capitanes intrépidos. No hay piezas fijas. La movida está entre el motín silencioso y la fiesta subversiva, pero sin deslizarse nunca hacia el mitin. La movida no es exactamente una manifestación porque en ella *nada se manifiesta*. Todo permanece implícito. Lo que mayormente caracteriza y define a la movida, en fin, es que suele ser inmóvil: sentadas, encierros, fumatas monstruo, resistencia pasiva en discotecas o minicines. La nueva acracia no habla o solo lo hace oblicuamente: mediante la ironía o el absurdo».

sentir su peso bajo mi cuerpo! ¡Cómo nunca lo había sentido! Al lamerle la oreja, un fino pendiente blanco de bisutería se desprende, sigo su trayectoria chupando a discreción su cuello. Imagino que me salen pelos en los brazos, en el pecho sin tetas. Conservo mi vagina que procura frotarse en la otra para evadir la pesadilla que me avasalla. (p. 48)

Dos elementos llaman la atención en este fragmento: en primer lugar, la convención lingüística que maneja el autor cuando se refiere a los órganos sexuales, muy alejada de otros relatos mucho más explícitos.⁶¹⁷ A pesar de que en la narración proliferan muchísimas palabras propias del argot juvenil y de la droga, no se hace eco de un lenguaje sexual o tabú más explícito. Así, hallamos palabras como «miembro viril», «nalgas», «pubis», «cola» y «vagina». Este hecho resulta paradójico si tenemos en cuenta tanto el año en que apareció publicada la novela —ya no existía la censura— como la época que retrata, alejada ya de convencionalismos y en el que «todo estaba permitido», según queda reflejado en la trama. En segundo lugar, también llama la atención la relación descrita entre ambas mujeres; cabe preguntarse: ¿por qué Rosa espera sentir la «cola» de su compañera? Resulta interesante que, al no encontrarla, sea ella la que asuma el papel de «dominadora», como sujeto de la relación y se imagine con atributos masculinos. No se muestra una relación lésbica igualitaria entre ambas, ni tampoco se proporcionan excesivos detalles de esa práctica sexual, más allá de intentar que se froten las dos vaginas. Cabe advertir que tan solo en esta fantasía erótica se juega con el estereotipo denominado por Simonis (2009: 77-78) como «“la lesbiana masculina” [...] que imita el comportamiento y la apariencia de los hombres y que repite (con efectos que no dejan de contener materia transgresora) la institución de los roles de género de la pareja heterosexual»; posteriormente, en las escenas donde las relaciones entre las actantes son «reales», y no un producto de la imaginación, el autor no emplea este cliché. A nuestro juicio, la inclusión de relaciones lésbicas, a priori, puede interpretarse como un elemento de transgresión propio de la movida.⁶¹⁸

Finalmente, Rosa acaba conociendo en Ceuta a cuatro muchachas que también llevan hachís encima para pasar por la frontera. Pronto se establece entre ellas una especie

⁶¹⁷ Ya hemos señalado que *El último goliardo*, de Antonio Gómez Rufo, publicada el mismo año que la novela que nos ocupa, no emplea un lenguaje tan «recatado». Por otra parte, cabe destacar que el marco temporal y espacial, así como la edad de los personajes, guarda muchas similitudes con *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes. Pese a que fueron publicadas con cinco años de diferencia, no podemos dejar de observar la originalidad de Grandes al incluir tanto léxico sexual y tabú en su obra.

⁶¹⁸ Según Fouce (2002: 61): «Hay que señalar la importante presencia que en la nueva ola tuvieron los gays, un colectivo fuertemente marginado por el franquismo (y también por los progres) y que sin embargo en esta época, entroncando con ese gusto por la provocación y el exceso del glam, tienen un papel importante en la gestación de la nueva cultura. El travestismo de Almodóvar y, sobre todo, McNamara, la apariencia andrógina de Santiago Auserón, la afición de Alaska por los ambientes travestis y gays que ilustran alguno de sus discos, contribuyeron a darle al colectivo gay una presencia cada vez mayor cuyo signo, a mediados de la década de los ochenta, cambiaría radicalmente con la aparición del SIDA».

de empatía o atracción, propiciada por la experiencia común vivida: «—hay que ver lo que unen estas cosas —digo—. Parece que nos conocemos de toda la vida. [...] Vuelvo con las chicas: la historia con los picoletos nos ha unido cantidad» (pp. 122-123). La protagonista decide quedarse unos días con ellas en Tarifa y, de manera natural, se inician entre ellas los primeros escarceos sexuales:

Miren se sienta a mi lado. Localizo un peine en la Manta. Miren tiene los pelos cortos y de punta. Me abro de piernas en su lomo y le giro la cabeza, paso la pierna derecha por encima de las suyas y le doy al peine. [...] De momento no reacciono: estoy viendo la negrura de su pubis encima de mi ombligo, cierro los ojos y pienso en ello totalmente excitada (llegando a imaginar en un flash su sexo abierto), abro los ojos y muevo la cabeza a los lados. [...] En el giro, los dos cuerpos siguen muy juntos, sus senos en los míos, vientre contra vientre, yo pongo las piernas abiertas para devolver la presa. Pero mi pie izquierdo va al rostro de Chus; por suerte, el culo de Miren choca con ella (supongo), la empuja derribándola en el cuerpo de Carmen, quien a duras penas se sujeta y cae. He conseguido hacer la voltereta completa. Estamos los cuatro cuerpos mezclados. A mis espaldas, no distingo qué carnes aplasto. Miren y yo estamos de frente... ardiendo. (p. 154)

En esta novela, el propósito de visibilizar las relaciones lésbicas queda menguado por la elipsis de las prácticas sexuales —más adelante podremos analizar los recursos que emplean otras novelas para describirlas—. Estas escenas, pese a tratarse de orgías, aparecen muy poco descritas; los cuerpos se mezclan y se tocan, pero el relato se muestra impreciso e indefinido. El autor insinúa pero no concreta, cuestión que se nos antoja muy interesante cuando no tiene ningún reparo en detenerse a narrar detalladamente cómo Yaki y Rosa se inyectan heroína (por ejemplo, p. 45).

Otro aspecto importante a destacar es la marcada contraposición que se produce entre las relaciones sexuales que mantiene Rosa con hombres y con mujeres. Durante el trayecto, «sufre manoseos continuos, [...] rodillazos cariñosos» (p. 53) por parte de un camionero que les recoge en la carretera; también se ve forzada a realizar una felación a un dependiente de Galerías Preciados de Sevilla, quien ha sido testigo de cómo robaba unas maravillosas zapatillas de gamuza azul: «Soy incapaz de mantener los mordiscos vengadores del ultraje. El sabor salado de su semen se confunde con mi saliva amarga. Muerdo con todas las fuerzas que me quedan. Su puño se estrella en mi espalda, el golpe es seco y muy doloroso. Tengo que abrir la boca total para poder respirar. Puedo levantar la cabeza. Escupo en su traje [...] Quiero llorar...» (p. 71).⁶¹⁹ Tampoco la relación con Yaki es ideal:

⁶¹⁹ Tras la agresión, no deja de sorprender el comentario de Rosa, que tiene que ver con la violencia ejercida contra las mujeres de la que hablábamos en el capítulo anterior: «No siento nada especial: ni rencor ni furia. Tampoco impotencia, como si yo me lo hubiera buscado. Estoy indefensa frente a la fuerza. Las experiencias

ella se siente engañada cuando descubre que finalmente no irán a Marruecos sino que el objetivo para él había sido desde un inicio Ceuta; asimismo, se sorprende de que pretenda que sea ella la que transporte toda la droga.⁶²⁰ Tampoco las relaciones sexuales entre ellos se describen como satisfactorias (pp. 100-101).

A nuestro juicio, podrían ofrecerse dos lecturas de esta novela: la primera, mucho más moralista, se adscribiría a un discurso patriarcal y estaría señalando los peligros, y sus consecuencias, para la mujer independiente y activa sexualmente. También supone una crítica a un modo de vida hedonista y de excesos y, de modo implícito, a la propia movida madrileña que estaba en pleno apogeo. Que finalmente la actante principal conecte con sus pares estaría apuntando a una visión en la cual «las mujeres se caracterizan por el predominio de lo afectivo sobre lo propiamente sexual, por una sensualidad difusa frente a una más directamente genital y por un rechazo espontáneo de todo aquello que no ostente, inequívocamente, los rasgos que desde esta perspectiva se atribuyen al modo como las mujeres viven su sexualidad» (Osborne, 1989: 26-27).⁶²¹ A pesar de esta visión más reduccionista, el lesbianismo en *Tres días/Tres noches* supone un hecho positivo ya que, finalmente, Rosa acaba con las muchachas sus vacaciones y no es «castigada» por su conducta;⁶²² el final abierto —y feliz— apunta a una entronización de lo lúdico, a una actitud de «enjoy yourself» (Legido-Quigley, 1999: 126) con mujeres:

fuertes no me asustan, ni me inquietan. Pero, si hay violencia, no sé actuar. (Tiemblo porque me hallo buscando atenuantes a la mula). Tenía que haber vomitado en su pene, cayendo en su pulcra ropa la papilla. Pero, cómo me gusta mamar pollas» (p. 80).

⁶²⁰ «¡Dos agujeros = dos bolas!», pienso. [...] “Te mataría, cabrón”, las manos al cuello, una somanta a hostias, la chaira, cabrón, las cosas se han puesto claras”. [...] —¡Yo no voy a encularme las dos bolas!» (p. 104)

⁶²¹ Wilton (2004: 62), para llevar a cabo su estudio sobre la construcción de la identidad lésbica, realizó una serie de encuestas a participantes lesbianas y heterosexuales; las últimas creían que las mujeres que escogían a otras mujeres como pareja sexual tenían una mayor de intimidad y confianza en su relación, así como una mayor igualdad en la pareja: «esas mujeres parecían percibir el lesbianismo como refugio frente a las decepciones de su heterosexualidad. Además, la terminología de que echaron mano para validar esta percepción compartida recogía numerosas referencias a la satisfacción personal y al “crecimiento” individual. Desde esta posición —que puede argumentarse como punto discursivo pragmático de la automodelación moderna—, que una mujer elija a otra mujer como pareja sexual e íntima no parece si no, ni más ni menos, un acto de interés racional del propio yo».

⁶²² Según comentáramos en la primera parte de esta tesis, la etapa del «destape» propició una proliferación de películas eróticas. Esta sexualización del cine español divergió, a juicio de Daniel Kowalsky (2007: 205), en dos direcciones: por un lado las que iban dirigidas a un público más generalizado —como las cintas de Vicente Aranda, Bigas Lunas, Pedro Almodóvar y Carlos Saura—, que reflejaban formas de sexualidad que durante mucho tiempo estuvieron reprimidas en la sociedad española, y por otro, aquellas catalogadas como «S», que eran filmes considerados «pornografía soft». Entre estas, cabe destacar *Las eróticas vacaciones de Stela* (Zacarías Urbiola, 1978). A pesar de que, en un inicio, «la película confiere expresividad a la afirmación de la sexualidad femenina, celebrando al mismo tiempo la característica subversiva de la imaginación sexual de la protagonista» (Kowalsky, 2007: 207), finalmente la actante principal acaba siendo violada brutalmente por su padrastro, con lo cual: «la moralidad de la película es intolerante. En el caso de nuestra protagonista, la precoz coquetería sexual llega a tener consecuencias verdaderas y desagradables. Al final de la película, Stela no es quien libera sexualmente al pequeño pueblo, sino que ella es víctima del carácter sexualmente rapaz de la comunidad reprimida» (Kowalsky, 2007: 208).

Nos arrebujaamos cuando arrecia el viento. Los besos se escapan sueltos, indiscriminados. Detrás, corren la cremallera de la tienda. Pienso en la fumada: «Hasta hartarnos, también de alcohol». «Acabar en esas condiciones, ingeridos todos los estimulantes. Las seis yaciendo en la misma tienda». La noche me embriaga. (p. 156)

Este final es muy significativo si tenemos en cuenta la poca visibilidad lésbica en la etapa de la Transición. Aunque en esta ficción las actantes no se nombran como «lesbianas», ni se promueve una «salida del armario» —el «coming out of the closet» se produce a partir de la década de los noventa—, tampoco se utiliza una técnica confesional que implique de algún modo el arrepentimiento de la protagonista.⁶²³ De forma inequívoca, tampoco hay una vuelta a los valores patriarcales como sí se produce en las narrativas de Esther Tusquets y Carme Riera: la profesora de literatura de *El mismo mar de todos los veranos* abandona a Clara y vuelve con su marido,⁶²⁴ mientras que la voz narrativa de *Te deix, amor, la mar com a penyora* rememora ese amor de juventud desde la distancia, a punto de morir, casada y embarazada.⁶²⁵

La segunda interpretación que podría realizarse de *Tres días/Tres noches* estaría vinculada directamente con el «continuum lésbico» que proponía Adrienne Rich. Rosa acaba estableciendo un profundo vínculo entre las chicas que conoce en el ferry; cabría preguntarse el porqué de esa rápida unión entre ellas, ¿por haber compartido una experiencia vital o porque son todas mujeres? Consideramos que la confesión de sus deseos

⁶²³ Melero (2014: 281-282), en su análisis sobre el arquetipo gay y lesbiano en el cine de la Transición, recoge el término «heterolesbiana» —acuñado por Linda Ruth Williams para designar a un personaje frecuente en el cine erótico internacional. Dentro de esta designación se encuentra la heterolesbiana que «es castigada» o «la que encuentra cura». Según el investigador: «Nada es tan revelador del contenido conservador de la mayoría de las representaciones de la heterolesbiana como el hecho de que muy a menudo su comportamiento se castiga con crueles escarmientos, cuando no con la muerte». Las películas que cita son: *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978), *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1976), *Viciosas al desnudo* (Manuel Esteve, 1980) y *Pasión inconfesable* (Ramón Torrado, 1974). En lo que atañe a la «heterolesbiana que encuentra cura», Melero señala las películas *El periscopio* (Juan Ramón Larraz, 1978), *La máscara* (Ignacio F. Iquino, 1976), *El fin de la inocencia* (José Ramón Larraz, 1976), *El límite del amor* (Rafael Romero Marchent, 1976), «y muchas más. Presentan a una lesbiana que deja de serlo cuando encuentra al hombre adecuado, que hace que todo el espectáculo lésbico con el que el espectador —se supone— debe de haber gozado quede en una mera fantasía, el desliz de “una cabecita loca” que no se repetirá en el futuro».

⁶²⁴ «Clara me tiene aquí, sin ni mirarme, sin decir casi ni una sola palabra —solo que no quiere que la acompañe yo hasta el aeropuerto, que ha encargado ya un taxi y que debe de estar abajo esperándola—, y las dos sabemos que la situación no tiene salida, no tiene otra salida que su marcha, y no porque importen tanto una noche mía con Julio o una noche suya con el emperador, sino porque siempre, una y otra vez, yo volvería a traicionarla para traicionarme, volvería a herirla para herirme, volvería a asesinar en ella la esperanza para anular una vez más en mí toda posible esperanza, porque no existe ya para mí [...] la menor posibilidad de aprender a volar —ni ganas tengo ya de que me crezcan alas—» (Tusquets, 1978: 227-228).

⁶²⁵ «Pocs mesos després d'acabar la meva llicenciatura en Ciències Exactes, vaig anar a ca teva per convidar-te a noces. Em casava amb un company de curs, català, amb qui sortia des de feia mesos. En Toni i jo t'assabentàvem de la nostra boda amb una visita a l'antiga, una visita de compliment. En Toni coneixia, la hi havia contada fil per randa, la nostra història, sense oblidar el més mínim detall. Li semblà una història bella i malaltissa. Tu li caigueres bé, et trobà intel·ligent, amable, malgrat que en el teu aspecte hi veié qualque cosa rara, inquietant, obscurament perillosa» (Riera, 2014 : 27).

lésbicos en la adolescencia o sus recurrentes fantasías eróticas —nunca con hombres— apuntan más a esa «identificación entre mujeres»:

La identificación entre mujeres es una fuente de energía, el potencial origen del poder femenino, reducido y contenido en la institución de la heterosexualidad. La negación de realidad y de visibilidad a la pasión de mujeres por mujeres, a la elección de mujeres por mujeres como aliadas, compañeras de vida y comunidad, el forzar esas relaciones al disimulo y a su desintegración bajo intensas presiones, han sido una pérdida incalculable para la capacidad de todas las mujeres de cambiar las relaciones sociales entre los sexos, de liberarnos a nosotras mismas y mutuamente. La mentira de la heterosexualidad femenina obligatoria [...] crea, específicamente, una falsedad profunda, hipocresía e histeria en el diálogo heterosexual, porque toda relación heterosexual se vive bajo la mareante y centelleante luz de esa mentira. Elijamos como elijamos identificarnos, nos denominen como nos denominen, se mueve por allí y distorsiona nuestras vidas. (Rich, 2001: 76)

Esta lectura, a nuestro juicio aceptable, no ha sido contemplada por la crítica, deducimos que por el hecho de que esta novela no entra dentro del minicanon de la literatura lésbica. Tal vez uno de los motivos de su exclusión —a pesar de que en el año 1984 aún eran escasas las narrativas que visibilizaban las relaciones entre mujeres en la literatura española coetánea— sea porque está escrita por un hombre y, como plantea Torras (2000b: 130): «¿Qué convierte un texto en texto lesbiano? ¿El tema? ¿La autora? ¿Qué convierte una autora en una autora lesbiana? ¿Su vida privada? ¿Sus confesiones públicas?». Nótese que Torras plantea estos interrogantes en femenino y no en masculino, hecho que parece excluir aquellas obras que pudieran estar escritas por un hombre, como en el caso que nos ocupa. Por su parte, Simonis (2009: 17) manifiesta que los textos lésbicos son aquellos que contienen experiencias homoeróticas femeninas, es decir, que de manera implícita o explícita deconstruyen las premisas heteronormativas. De acuerdo con esta tesis, sí que nos hallaríamos ante un relato de estas características pero, en ese caso, cabría preguntarnos: ¿por qué no se incluye *Tres días/Tres noches* en el canon de la literatura lésbica? ¿Por qué no ha llamado la atención de la crítica cuando en el año 1984 aún no había tantas obras que visibilizaran las relaciones entre mujeres jóvenes en la literatura española coetánea? Ya hemos comentado que la elipsis que manejaba el autor para tratar el homoerotismo femenino menguaba ese propósito de visibilización aunque, de la misma forma, favorece que dichos personajes lésbicos no queden estereotipados y, por consiguiente, no se ciñan al género erótico para complacencia de un público únicamente masculino. La novela exalta el poder femenino y el amor libre entre mujeres y se aleja de valores tradicionales; asimismo, el final abierto no permite esclarecer si el «desbianismo» de

Rosa se contempla como una opción vital, aunque sí como una opción sexual relevante. Asimismo, cabe resaltar que, pese a tratarse de un relato autodiegético, hecho que favorecería que el autor utilizara una técnica confesional que implicara de algún modo el «arrepentimiento» por parte de Rosa, esto no es así: no hay remordimiento de ningún tipo.⁶²⁶

De modo parecido, aunque sin emplazarse ni temporal ni espacialmente en los años de «la movida madrileña», «Ligeros libertinajes sabáticos» (1986), de Mercedes Abad, también visibilizó las relaciones lésbicas. El relato pertenece a la obra homónima con la que se dio a conocer la joven escritora, quien ganó el Premio La sonrisa vertical con tan solo veinticuatro años, y que le valió comentarios como el de María Luisa Blanco (1996: 25): «diez cuentos eróticos, desenfadados y provocativos, a los que la autora añadía el morbo de su juventud y su sexo». Este relato de apenas ocho páginas, a juicio de su autora (Vosburg, 1993-1994: 325), «es el cuento más redondo, es el más difícil, tal vez el más arriesgado». Continúa Abad: ««“Ligeros libertinajes sabáticos”, el relato que da título a todo el libro, es un poco un homenaje a Ionesco, a *La cantante calva*. Tiene esos toques de absurdo... yo también elijo a los señores Johnson, los señores Robertson, los señores Ferguson, y bueno, era como un guiño, realmente, un guiño literario». En relación a la obra de Eugène Ionesco —considerado junto con Samuel Beckett el padre del teatro del absurdo—, María del Carmen Bobes Naves (2010: 58) expone: «En general podemos decir que *La cantante calva* se presenta como una comedia de salón, es decir una comedia de ambiente burgués cuyos conflictos se plantean y se resuelven en el salón de una casa, donde varios personajes se encuentran, salen y entran y charlan, generalmente sobre relaciones adúlteras». Los personajes que aparecen en *La cantante calva* (1950) son: «los Smith, los Martín y el bombero, y un personaje coordinador, Mary, la criada» (Bobes Naves, 2010: 59). Por su parte, Legido-Quigley (1999: 174-175) no está de acuerdo en que se considere que «Ligeros libertinajes sabáticos» siga los postulados irónicos del teatro del absurdo por varios motivos: mientras que en este se produce una burla a la clase burguesa y los personajes se pueden considerar como el prototipo de la mezquindad, en el relato de Abad no simbolizan el conformismo, por lo que se elimina ese elemento de crítica —sus actividades sexuales representan, en todo caso, una actitud convencional—. Asimismo, los actantes no se hallan

⁶²⁶ Michel Foucault contempla la confesión como un ritual preferido para la producción de la verdad, incluso en el discurso sexual: «La transformación del sexo en discurso [y] la diseminación y refuerzo de sexualidades heterogéneas, son quizás dos elementos del mismo sistema: se unen gracias a la ayuda del elemento central de confesión que obliga al individuo a articular su peculiaridad sexual —no importa lo extrema que sea—. En Grecia, la verdad y el sexo también se unían, a través de la pedagogía [pero,] para nosotros, es a través de la confesión cuando se unen sexo y verdad, mediante la expresión obligatoria y exhaustiva de un secreto individual» (*apud* Melero Salvador, 2011: 124).

«half-unconscious» —«semiinconscientes»— como en el teatro del absurdo, sino que son plenamente conscientes de sus actos, su hipocresía y falsedad y asumen su papel con tranquilidad. La investigadora expone que «la autora les ha proporcionado un contexto “ideal” del absurdo para manifestarse. La inhumanidad, la amoralidad, la irresponsabilidad y el escapismo “casi” se justifican o, en todo caso, se presentan como males menores» (Legido-Quigley, 1999: 175).

«Ligeros libertinajes sabáticos» se configura a partir de la inclusión de un gran número de personajes con apellidos anglosajones: hallamos al señor y a la señora Johnson, a los hijos de los señores Johnson, al señor y a la señora Ferguson, al señor y a la señora Smith, al señor y a la señora Robertson, al señor y a la señora Adams y a la viuda Peterson y su canario. Que los nombres sean extranjeros y su constante repetición —siempre antecidos por «señor» o «señora», nunca por el nombre de pila—, además de la ausencia de descripción física, favorece que los actantes pierdan importancia como tales y que primen sus acciones, por otra parte, mucho más detalladas en el relato. También se puede observar una reiteración de determinadas voces —como «fiesta deliciosa» o «deliciosa fiesta», que aparece en quince ocasiones—,⁶²⁷ además de un paralelismo sintáctico que logra conseguir un efecto rítmico muy marcado, aunque también propicia que acabe resultando rutinario:

La sonrisa de la señora Johnson era tan deliciosa como las fiestas que organizaba todos los sábados.

Los hijos de la señora Johnson no eran hijos del señor Johnson. Los hijos de la señora Johnson sólo eran incestuosos por parte de madre.

Los hijos de la señora Johnson lo sabían.

Los hijos de la señora Johnson esperaban ansiosamente las noches del sábado. (p. 81)

La reiteración léxica,⁶²⁸ unida a la segmentación que se produce en las oraciones — muy breves y separadas por puntos y aparte en la mayoría de los casos o formando párrafos breves—, contribuye a que el ritmo sea rápido e intenso, a pesar de que la información aparezca de manera pausada y enlazada por los propios personajes, que se anuncian unos a otros; es decir, el componente de una pareja anuncia a su cónyuge o su actitud ante una

⁶²⁷ También se subraya en nueve ocasiones que las fiestas se organizaban todos los «sábados» y en tres el sustantivo «fiesta» sin el adjetivo.

⁶²⁸ Mercedes Abad comenta del lenguaje de «Ligeros libertinajes sabáticos» (Vosburg, 1993-1994: 326): «O sea, que fue como una idea que se me impuso en determinado momento y que escribí de un tirón. Por eso tal vez resulta tan musical. Es un cuento donde la música es importantísima, el ritmo de las palabras, las frases son muy simples, son casi exageradamente sencillas como frases. No hay ningún barroquismo, no hay ninguna complicación sintáctica. Pero, en cambio, es esa música, es ese perfecto encajar de las frases unas con otras. Para mí es uno de los cuentos más logrados».

situación determinada. Cabe destacar que la voz narrativa no incluye ningún tipo de subjetividad: ni condena ni ensalza las proezas de los personajes de forma explícita. Según señala Óscar Curieses (2013: s/p):

El narrador mira y describe la acción de los personajes desde fuera, pero conoce perfectamente los sentimientos de los mismos, otra cosa distinta es que nos los quiera ofrecer. Este contraste entre su cercanía y nuestra distancia, nos coloca en un lugar cercano al voyeurismo, nos ofrece una mirilla por la que mirar. Esta forma de narración nos aleja de todo tipo de implicación sentimental respecto a los personajes y nos limita a los hechos, estos sin un contexto emocional determinado y superficial —como creemos que es el caso— cobran una significación libre que corre a cargo del ojo que mira. Podemos ver lo trágico, lo grotesco, lo cómico, lo irracional, lo inmoral, lo erótico, el hastío, el dolor, el placer, etc. La perspectiva ofrecida se acerca a la del relato cinematográfico pero se distingue de la misma en la ausencia de voces.

La autora se centra en la forma externa del relato para que la «inmoralidad» quede totalmente anulada y que el lector acabe considerando «normal» su comportamiento: todas las acciones que realizan los invitados parecen, en un primer momento, obscenas, aunque el efecto producido por los paralelismos, y el hecho de que todos ellos prevean qué ocurre cada sábado, consiguen anular ese prejuicio moral: «La despreocupación acerca de las actividades de los demás era otra de las tradiciones que se respetaban en las deliciosas fiestas que organizaba la señora Johnson. Si de vez en cuando se oía algún gemido procedente de las habitaciones de los hijos de los señores Johnson, todos los encantadores invitados de los señores Johnson se ponían a masticar ruidosamente hasta lograr que los gritos de placer pasaran inadvertidos» (p. 76).

Es preciso señalar la diferencia que se produce entre los personajes masculinos y femeninos y el papel que desempeñan; entre los masculinos hallamos al señor Robertson, quien se ausentaba tras el primer plato y finalmente, tras una búsqueda por parte de los invitados al finalizar la fiesta, era descubierto «en la sala de billar, intentando empujar las bolas con su polla» (p. 79). Por otra parte, el señor Smith conseguía tocar el pecho de la señora Ferguson tras haberle mirado el encantador escote durante cinco minutos —la señora Ferguson se lo permitía con el objetivo de dar celos a su marido, aunque este no era celoso y dormía profundamente sobre la mesa—. Finalmente, «el señor Adams se acercaba al señor Robertson, se sacaba su propio miembro de los pantalones, lo comparaba con el del señor Robertson y se echaba a llorar desconsoladamente» (p. 79), mientras que el señor Johnson «siempre había sido impotente» (p. 81). Asimismo, cabe destacar a los hijos de los señores Johnson, personajes de los cuales se tienen referencias de modo secundario, ya que

no se detalla ni cuántos son ni se aporta ninguna descripción más allá de los ruidos que provienen de sus habitaciones: «Los hijos de los señores Johnson preferían encerrarse en sus habitaciones. Los hijos de los señores Johnson jadeaban y gemían muy fuerte mientras se hallaban en sus habitaciones. Todo el mundo sabía lo que ocurría en las habitaciones de los hijos de los señores Johnson» (p. 75).

Los personajes femeninos se presentan de modo diametralmente opuesto: la señora Robertson «se empeñaba en comer en el interior de la vulva de la señora Smith», mientras que «la señora Smith siempre consentía» (p. 78). También se muestra una relación ambigua entre la viuda Peterson —quien tras la pérdida de su esposo acudía a las fiestas acompañada de un canario que llevaba en el escote— y la señora Adams; cuando su marido lloraba desconsoladamente tras comparar su miembro con el del señor Robertson, los demás invitados buscaban a las dos mujeres: el pájaro ya no se hallaba en su lugar habitual, sino que su trino procedía del interior de la señora Adams, quien «se sacaba el canario del interior de su vulva, lo entregaba a su propietaria y corría arrepentida a consolar al señor Adams» (p. 80). Como ya hemos comentado, la señora Ferguson se dejaba tocar su seno izquierdo por el señor Smith; la única mujer de la que no se especifican sus prácticas sexuales con ningún invitado es la anfitriona, la señora Johnson, a pesar de que ella siempre había sabido que su marido era impotente. Sin embargo, se subraya que sus hijos no son hijos de su marido, aunque no se explicita quién es el padre.

Por consiguiente, a excepción de los jóvenes incestuosos, observamos un papel más activo en las actantes femeninas en tanto que los hombres ostentan un rol mucho más pasivo: ellas juegan y cortejan, ellos miran y se exhiben, además de mostrarse mucho más atormentados por sus propias acciones o las de sus esposas.⁶²⁹ Pero, no podemos dejar de señalar que Legido-Quigley (1999: 28) realiza un minucioso análisis de *Ligeros libertinajes sabáticos*, además de otras obras eróticas escritas por mujeres:

Obras como la de Mercedes Abad y Ana Rossetti, de un radicalismo nihilista, que representan la agresión, la «autonegación», el sometimiento abyecto y la autodestrucción de la mujer, no aportan nociones «demasiado» esperanzadoras en el imaginario cultural. Olvidar que venimos de una historia reciente de opresión me

⁶²⁹ Según López Martínez (2006: 146): «A nadie se le oculta que es gracias al matrimonio que el erotismo puede alimentar sus fantasías de infidelidad y de adulterio, así como el presagio de los celos. El marido —y la mujer, pero menos—engañado por su cónyuge ha sido motivo de vituperio y de maltrato, hasta convertirlo en un tópico literario que, en España, el teatro del siglo XVII explotó hasta la saciedad a través de los temas del honor y la honra».

parece un lujo arriesgado, especialmente cuando todavía hay factores objetivos de desigualdad y las actitudes machistas no han sido, ni mucho menos, erradicadas.⁶³⁰

A nuestro juicio, no solo llama la atención el tratamiento que la escritora otorga a la mujer, sino que es remarcable la presencia de relaciones homoeróticas femeninas de modo tan manifiesto: «La deliciosa crema de café con frutos secos triturados y chocolate que la señora Robertson se empeñaba en comer en el interior de la vulva de la señora Smith era una de las especialidades de la señora Johnson. La señora Smith siempre consentía» (p. 78). Asimismo, es destacable la naturalidad y discreción con la que los demás invitados asisten a esta relación: «La señora Robertson desaparecía bajo la mesa para comerse los postres. Nadie espía la expresión del rostro de la señora Smith mientras la señora Robertson se alimentaba en su coño» (p. 78).

Es importante señalar la transgresión que llevan a cabo las actantes femeninas de este cuento, de alguna forma ya anunciada en el título —según el *DRAE* por «libertinaje» se entiende: «desenfreno en las obras o en las palabras» o bien «falta de respeto a la religión»—. Evidentemente, se produce una relajación de los códigos morales en las «deliciosas fiestas» que organiza la señora Johnson a partir de acciones como el incesto, el adulterio, la velada zoofilia y el lesbianismo manifiesto de la señora Robertson: «El señor Robertson [...] corría un tupido velo sobre la homosexualidad de su esposa, la abrazaba ardientemente y se despedía del resto de los invitados y del señor y la señora Smith» (p. 80). Cabe destacar que, a excepción del incesto y el lesbianismo los demás actos, como el adulterio, la homosexualidad masculina o la zoofilia, no aparecen marcados específicamente, sino que tan solo son referidos de forma indirecta, es decir, no se nombran de manera manifiesta. Sobre este punto Curieses (2013: s/p) sostiene que:

La homosexualidad masculina sigue teniendo una clara connotación peyorativa, y decimos sigue [...] porque queda dentro de un espacio vedado para el lector, o al menos, únicamente sugerido. Estas relaciones sexuales suceden «fuera» del espacio en el que se desarrolla la acción manteniendo los tópicos de la literatura erótica o pornográfica —según el caso y el lector— según los cuales la homosexualidad masculina está prohibida, también la zoofilia. La vertiente más tradicional de este tipo de literatura y su doble rasero —homosexualidad masculina no, homosexualidad femenina por supuesto— pudieran estar quedando en entredicho en el texto cuando aparecen sugeridos comportamientos no aceptados por esa tradición.

⁶³⁰ La investigadora expone que tan solo uno de los cuentos del volumen, «Pincho moruno», «no refleja la filosofía de la destrucción. Aquí no se da una atmósfera sexual agobiante de implicaciones éticas inquietantes» (Legido-Quigley, 1999: 148).

A nuestro juicio, al menos en el conjunto de «La sonrisa vertical», no consideramos que el homoerotismo masculino tenga una connotación peyorativa ni quede dentro de un espacio vedado o sugerido para el lector, sino que incluso podríamos afirmar que, al menos en nuestra colección, su representación es mucho más amplia que la del homoerotismo femenino.⁶³¹ En el cuento que nos ocupa, si bien es cierto que esa relación entre los muchachos no se integra en las fiestas de los sábados —no se visibiliza—, es una relación no solo homosexual —«afortunadamente todos los hijos de los señores Johnson eran varones, y los señores Johnson no tenían que pensar en el problema de los anticonceptivos» (p. 76)—, sino también incestuosa que es conocida por los invitados: «Todos los invitados miraban compasivamente a los señores Johnson. Todos ellos sabían que los señores Johnson sólo toleraban lo que ocurría entre los hijos de los señores Johnson los sábados por la noche. Nunca entre semana. Los invitados comprendían perfectamente la actitud de los señores Johnson» (p. 75-76). Por la ambigüedad de la situación resulta difícil delimitar si esa mirada «compasiva» se produce porque son gays o porque la relación es incestuosa; de cualquier modo, ellos no se arrepienten de sus actos y siguen esperando «ansiosamente las noches del sábado» (p. 81).

La relación lésbica, más visibilizada e incluso marcada expresamente en dos ocasiones, no se contempla positivamente, sino que comporta sufrimiento y arrepentimiento: «El señor Robertson tenía un falo de casi cuarenta centímetros de longitud. El señor Robertson sufría enormemente porque su esposa era lesbiana y amaba a la señora Smith. La señora Smith también sufría porque se sentía culpable» (p. 79). Es decir, son conscientes de la hipocresía que supone que la señora Robertson siga casada con su marido.⁶³² Así pues, aunque a primera vista pudiera parecer que el relato atestigua una sexualidad lúdica y pródiga por parte de unos personajes alejados de convencionalismos, realmente no se produce una exaltación del Eros. Los personajes lésbicos, si bien no aparecen estereotipados —entre otros motivos porque el narrador no se detiene en su caracterización—, tampoco se muestran orgullosos de sus actos. Ante esta situación cabría preguntarnos: ¿qué pretende Mercedes Abad al incluir minorías sexuales en su cuento? Consideramos que, a pesar de que «Ligeros libertinajes sabáticos» no se emplace ni en

⁶³¹ Sobre esta representación del homoerotismo masculino nos ocuparemos más extensamente en el capítulo 7, titulado «Aprendizajes».

⁶³² Según Pertusa (2005: 177): «Teresa de Lauretis afirma que la mayoría de las obras lesbianas que representan la posición del sujeto lesbiano dentro del marco heterosexual, aunque confirman el modo en el que dicho sujeto está atrapado en este sistema, no proponen ningún programa de cambio».

España ni en la década de los ochenta, sí que podría considerarse una crítica irónica a la época.⁶³³

De la misma manera, los libertinos encuentros que se producen en casa de la señora Johnson cada sábado se configuran como fiestas frívolas y extravagantes de unos personajes que no están dispuestos a cambiar su heteronormatividad a pesar de que no les satisfaga su vida. El tema del matrimonio contemplado como una institución en la que puede haber la incompreensión, la infidelidad y hasta la crueldad ha sido tratado por Mercedes Abad en diversas ocasiones, no solo en el volumen que nos ocupa, sino también en *Felicidades conyugales* (1998). En el análisis que realiza Alborg (2003: 33) sobre las dos misceláneas argumenta: «La insistencia en las desavenencias del matrimonio se podrían interpretar como un rasgo feminista, ya que los personajes femeninos de estos relatos no están dispuestos a soportar una situación abusiva como la anterior». No es el caso de «Ligeros libertinajes sabáticos», en donde no se vislumbra otra alternativa posible fuera de la institución heteronormativa aunque, según reconoce Mercedes Abad (Alborg, 2003: 34): «[ella] no se considera “portavoz de su sexo”, ni está criticando una estructura familiar que sea “opresora para la mujer”. Además, la mujer a menudo dista mucho de ser un buen modelo para una lectora femenina, como indican los preceptos feministas».

La última de las novelas que analizaremos en este apartado, *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, es, sin duda alguna, la obra de «La sonrisa vertical» escrita en español que más estudios ha generado. Las interpretaciones que se han aportado abarcan ámbitos tan diversos como el histórico, el literario o el sociológico. Legido-Quigley (1999: 103) considera que «indaga en los problemas de España, a través de una descripción de los afanes sexuales de la juventud de la movida madrileña, en el contexto de la transición de una sociedad dictatorial a una democrática». Esta interpretación favorece una relación entre esa «evolución» o esas «edades» de Lulú con el periodo histórico de la Transición y su actitud —irresponsable e infantil— con el fenómeno sociológico de la movida madrileña, caracterizada por el desenfreno, el rechazo del pasado y el desprecio por la política. De igual modo, se ha valorado el carácter subversivo del comportamiento sexual de la protagonista y, como argumenta Euisuk Kim (2008: 93), los críticos han defendido posturas antitéticas: «por un lado, Robbins y Morris y Deutsch señalan el fracaso de la

⁶³³ Para Subirats (2002: 78): «La Movida fue un efecto cultural de superficie, no una obra de arte total. Se identificó enteramente con una fiesta frívola y corrupta, con una estrategia de signos bufos, y con una acción social comprendida estrictamente como mercancía y simulacro. No fue un movimiento social de consecuencias dramáticas y profundas. Los líderes mediáticos de la Movida deseaban la modernidad como ficción y ficcionalización de la realidad, [...] y adoptaron como doctrina social el salvacionismo narcisista de la propia piel a través de las estrategias de la imagen y el simulacro, y no una guerra sanguinaria de cruzada nacional».

construcción de la subjetividad femenina durante la época del post-franquismo y el triunfo de la sociedad patriarcal mediante la victoria del género de la novela pornográfica»; en cambio, «Bermúdez y Maginn indican que la novela supera en muchos sentidos los convencionalismos del género pornográfico y así, también, subvierte los valores implícitos en ella —de identidad y socio-políticos— y permite, por ejemplo, la construcción de una Lulú “agente” que evita posiciones fijas».

Aunque Mili Hernández (Kolesnicov, 2011: s/p) señalara en una entrevista que todos los personajes de Almudena Grandes son heterosexuales —y, ciertamente, son escasas las representaciones de sexualidades no heteronormativas en su producción posterior—, resulta muy interesante constatar que en su primera ficción es donde más abundan este tipo de actantes, ya que por ella transitan gais, la transexual Ely o Chelo, definida por la propia autora como bisexual. Así pues, esta ficción, junto con *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti, son las que incorporan en su trama un mayor número de personajes pertenecientes a las minorías sexuales;⁶³⁴ en lo que atañe al lesbianismo, a priori, podríamos considerar que se trata de una breve aparición, casi formulada de forma indirecta, porque el personaje se perfila de un modo tan ambiguo que resulta difícil emplazarlo sin dudar en el universo lésbico, al no explicitarse una preferencia del personaje por sus pares.⁶³⁵ A pesar de todo, nos parece una cuestión relevante la inclusión de Chelo, amiga íntima de Lulú, no solo por la extraña relación que se establece entre ambas, sino también porque, a pesar de que Almudena Grandes comente que en sus novelas siempre ha tratado sobre los problemas de identidad de las mujeres de su generación desde todos los puntos de vista posibles —sexual, sentimental, familiar, político, ideológico y laboral—, nunca ha incorporado en sus novelas un personaje protagónico lésbico, aunque sí que ha hecho referencias indirectas. Ejemplos palmarios serían las novelas *Malena es un nombre de tango* (1994) —donde Reina, la hermana gemela de la protagonista, se enamora de una mujer, aunque no se define como lesbiana, sino que se escuda en que no lo hace de una mujer, sino de una persona—⁶³⁶ y *Castillos de cartón* (2004)

⁶³⁴ Otra novela en la que también se incorporan varios personajes de sexualidades minoritarias es *La cinta de Escher* aunque, como ya hemos analizado, la identidad sexual de los personajes se retrata de modo muy difuso.

⁶³⁵ Almudena Grandes, en el prólogo de su edición revisada (2009: 16), señalaba que «Chelo sigue siendo bisexual de esa manera suya tan pintoresca».

⁶³⁶ La madre de Malena, al observar la ineptitud de su hija para tocar el piano, bailar, dibujar, hacer cerámica, gimnasia rítmica o montar a caballo, se plantea apuntarla a un gimnasio, aunque su marido se niega en redondo: «¿Y por qué no la apuntas a boxeo? Es lo único que me falta, vamos, que me vuelvan a una hija lesbiana» (1995: 69). Por su parte, Reina, cuando intenta explicar a Malena su «amor» —que resultará efímero— por Jimena, alega: «Estoy enamorada, ¿no lo comprendes? Enamorada, es la primera vez que me pasa desde que soy adulta, y es una cuestión de personas, no de sexos, el sexo no tiene que ver en esto. Lo que me pasa es algo distinto. Pero creo que Jimena tiene razón, ¿sabes?, ella dice que..., que no se puede...

—en la que uno de los actantes principales también aborda el tema del lesbianismo, aunque lo resuelve de este modo: «Yo tengo una hermana lesbiana y es feliz» (2004: 69)—. Según expone la propia autora (2011: s/p), sus novelas son de un ambiente muy autobiográfico, de ahí que el punto de vista femenino le permita «narrar sobre las cosas que conoce y que le han pasado».⁶³⁷

A partir de esta afirmación, entendemos que su obra —muy importante, sin duda, en la historia de la literatura española reciente— se concibe a partir de unos parámetros heterosexuales, de clase media y urbana, como en el caso de Lulú: «una mujer de treinta años, de buena familia, casada pero, por razones obvias, no muy respetable» (p. 15).⁶³⁸ Grandes expone en el prólogo de su edición revisada quince años después (2004): «la escritura de encargo me hizo escritora» (p. 10), pero *Las edades de Lulú* le sigue inspirando una inmensa gratitud: «Pocos libros han hecho tanto por sus autores como esta novela hizo por mí, cuando me regaló la oportunidad de emprender la vida que yo siempre había querido vivir» (p. 15).⁶³⁹ Almudena Grandes, en este nuevo prólogo (p. 12), explicaba cómo se gestaron *Las edades de Lulú* tras conocer que una compañera suya había ganado un accésit en un premio literario: «Os vais a enterar, eso fue lo que grité. Y aquella vez fue verdad. Aquella vez se enteraron» (p. 13). En la novela se plasman todas las representaciones sexuales minoritarias: Chelo, la amiga lesbiana —o bisexual—, los chaperos gays y la transexual Ely.⁶⁴⁰ Asimismo se tratan otros motivos de la imaginaria sexual, como el

Que nunca se puede negar el cuerpo» (1995: 356). Finalmente, después de una relación muy tormentosa con Jimena, Reina se «enamora» del marido de Malena.

⁶³⁷ Esta referencia está extraída del «Encuentro con Almudena Grandes. Biblioteca de Mujeres IPES» (Mayo del 2011): <<https://www.youtube.com/watch?v=IfDR2Pt7TBE>>. En ella, Almudena Grandes comenta: «Mis primeras novelas tienen muchas cosas en común, aparte del tema en general; las protagonistas suelen ser mujeres [...]; eran novelas de un ambiente muy autobiográfico, que tenían mucho que ver con el mundo que yo había conocido, con las cosas que me habían pasado a mí, yo me sentía mucho mejor narrando desde un punto de vista femenino que masculino, porque conocía mucho mejor el mundo que contaba».

⁶³⁸ Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi (2004: 160), en el análisis que realizan sobre *Atlas de geografía humana*, exponen que «la novela no es una geografía *universal*, ni siquiera en relación al grupo concreto que retrata (mujeres y hombres de entre treinta y cuarenta años, de clase media urbana, en la España de los noventa), ni tampoco una geografía *humana* en sentido amplio, sino una geografía *física*, pues todos los conflictos y cambios de los personajes afectan al territorio del cuerpo y sus aledaños [...]. Aquí, aunque las cuatro mujeres son profesionales, el trabajo tiene una mínima incidencia en sus vidas y sólo para Marisa, no casualmente la “solterona” acomplejada, constituye una fuente de autoestima».

⁶³⁹ Respecto a esta cuestión, resulta muy pertinente la apreciación de Gonzalo Navajas (1996: 385): «Quisiera precisar que esta obra, junto con otras de contenido paralelo aparecidas en España en las dos últimas décadas [1975-1995], debe situarse dentro del contexto de liberación cultural propio del país como contrapartida contra las restricciones del periodo dictatorial y como un experimento dentro de la nueva situación que afirme inequívocamente los hechos de esa situación. Las demasías del texto deben entenderse en parte como un contraste con las limitaciones del pasado —un desafío post facto contra el orden previo».

⁶⁴⁰ Ely se siente una mujer y tiene apariencia de mujer pero no está operada. En el artículo «Las edades de Ely: transformaciones de la identidad trans» (Díaz Fernández, 2013), clasificamos a este personaje como travesti: «Podríamos considerar, entonces, que Ely pertenecen al grupo de los travestis que viven de la prostitución» (2013: 131), aunque en un artículo posterior, «Las minorías sexuales en *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes» (en prensa), y en esta misma tesis, afirmamos que se trata de una transexual. Sobre la delimitación

voyerismo, el incesto, el BDSM, el fetichismo, el onanismo, la pederastia... es decir, la escritora entra de lleno y sin ambigüedades en el «camino venusiano» enunciado por Víctor Infantes (1990: 21), a pesar de que algunos personajes escapen de su «ambiente autobiográfico», como es el caso de Ely y, como veremos, también el de Chelo. Pero, a nuestro juicio, la inclusión de un número tan elevado de representaciones no normativas no atiende tan solo a un propósito «temático» o para inscribirse dentro del subgénero erótico, sino que Almudena Grandes intenta dotar de tanta verosimilitud a su creación que logra reflejar de modo muy realista las minorías sexuales en la etapa de la Transición.

En el caso de las representaciones gais anteriores a 1989, los personajes que aparecen en las narrativas de Vicente García Cervera y Eduardo Mendicutti, a pesar de que cronológicamente se puedan emplazar en la «etapa gay» propuesta por Óscar Guasch (1995 y 2013) —la cual se inició en los años de la Transición y alcanzó su clímax con la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992—, reflejan una homosexualidad afeminada y en la que aún no existían tantos espacios de socialización; por este motivo estos actantes estarían más próximos a la etapa pregay que a la gay. Si bien *Las edades de Lulú* se concibe, en primera instancia, a partir de unos parámetros heterosexuales, de clase media y urbana, como en el caso de nuestra protagonista: «una mujer de treinta años, de buena familia, casada pero, por razones obvias, no muy respetable» (p. 15), la inclusión de este tipo de actantes ofrece un retrato muy realista y plural de la realidad gay del Madrid de los años ochenta por varios motivos.

En primer lugar, la novela visibiliza dos elementos que permiten que podamos emplazar su representación en la etapa «gay» que propone Guasch,⁶⁴¹ ya que revela la existencia de una pornografía homosexual así como la presencia de lugares específicos de encuentro y socialización —«vi cómo entraban en un bar que yo había frecuentado bastante en los tiempos de la facultad. Me hizo gracia, no me imaginaba aquel nido de rojos convertido en un salón de gays» (p. 186)—.⁶⁴² En segundo lugar, y relacionado con esa

entre transexual y travesti nos ocupamos más extensamente en el capítulo 7, apartado 7.2. «Autopercepciones: Mayra Montero y Marcia Morgado / Eduardo Mendicutti».

⁶⁴¹ Según Guasch (2013: 15): «el desarrollo y la extensión durante el modelo gay de espacios específicos de encuentro y de socialización en un entorno de mercado transformaron el tipo de interacciones entre los homosexuales. Las instituciones de ocio homosexual del modelo gay (saunas, bares y discotecas) cambiaron las relaciones intrahomosexuales mediante la creación de un mercado sexual concentrado que facilitó y fomentó la interacción sexual, ya que son espacios sociales que modificaron el proceso de producción y de satisfacción del deseo erótico, pues disminuyeron el cortejo y fomentaron la inmediatez del acceso al placer sexual. [...] La distribución del espacio en estas instituciones (con la aparición de cuartos oscuros), la nueva iconografía masculina y la pornografía de origen anglosajón supusieron un choque cultural respecto a las formas locales de pensar y presentar la homosexualidad, que hasta entonces se habían articulado sobre todo en torno a prácticas camp».

⁶⁴² Para Linhard (2004: 134): «Así, Lulú, con una mezcla de humor y amargura, comenta cómo un “nido de rojos” se había convertido “en un salón de gays”, durante los años en que transcurre la novela, que son

«nueva iconografía masculina», el retrato que la autora ofrece se desvincula de las representaciones anteriores de la colección en cuanto a la caracterización de los personajes, mucho más afeminados; en este caso se adopta el modelo del «macho viril» o el del «ambiguo»:

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

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

A su vez, también recoge y retrata diversos prototipos gais: chaperos —Jimmy, Pablito y Mario o los que participan en la orgía sadomasoquista final—, actores pornográficos —Lester— o gais de mayor edad que pagan por tener sexo —el especulador inmobiliario alicantino—. ⁶⁴³ Esta diversidad se construye a partir de episodios muy cortos; se trata de personajes secundarios caracterizados, de entrada, por su aspecto, pero también a partir de los diálogos y las acciones, favoreciendo un retrato mucho más complejo y una mayor entidad psicológica, hecho que permite al lector una mayor identificación.

Por último, cabe destacar que la presencia de este tipo de actantes se realiza en momentos importantes de la trama y, a nuestro juicio, se encuentran colocados de forma estratégica con dos claros objetivos: erotizar a un público homosexual y caracterizar a Lulú. La trama se inicia «in media res» con una descripción muy detallada de una sodomización:

«Un hombre, un hombre grande y musculoso, un hombre hermoso, hincado a cuatro patas sobre una mesa, el culo erguido, los muslos separados, esperando» (p. 29); «Allí estaban, ambos, todavía dos siluetas distintas, separadas. Entonces, con una facilidad pasmosa, ajenos por completo a mí, a mis convulsiones, el hombre rubio entró, en el niño grande, le apoyó una mano en la cintura, le agarró con la otra de los pelos —eso me encantó, desde luego, Lester, eres un perro— y comenzó a moverse dentro de él» (p. 37).

también los años del tardofranquismo y de la transición política. El cambio de nido a salón ya indica lo mucho que ha cambiado la sociedad, lo que antes tenía que ocultarse en un nido, ahora se expone y se exhibe en un salón, un espacio público. Lo que antes pertenecía a lo político ahora pertenece a lo erótico, lo cual no quiere decir que estos dos ámbitos se excluyan mutuamente».

⁶⁴³ Guasch (2013: 16-17) considera que «la sexualización de las relaciones homosexuales es una característica del modelo gay, que contribuye a difundir un nuevo estereotipo sobre la homosexualidad masculina hasta entonces desconocido: la promiscuidad sexual».

De este modo, no solo las escenas heterosexuales resultan sumamente explícitas, sino que también se alternan con el sexo gay, satisfaciendo el erotismo de un público muy variado en una época en la que aún no existían editoriales interesadas en publicar narrativas centradas en estos temas. Como ya hemos comentado, esta «imitación» de la «mirada masculina» se plantea a partir de «contemplar» a gays, aunque posteriormente nuestra protagonista comenta: «ellos no eran hombres, es decir, no contaban en ese sentido» (p. 189). De este modo, podemos apreciar que ellos no están incluidos dentro de la «masculinidad hegemónica» como Pablo. Según Trujillo (2015: 40):

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

Así pues, podemos destacar la singularidad que supone que, en 1989, Almudena Grandes desestabilice los esquemas hegemónicos a partir de estas visibilizaciones: hombres que sienten deseos por otros hombres y una mujer que intenta cambiar su posición de subordinada. A lo largo de la novela somos testigos de cómo Lulú intenta pasar de objeto a sujeto, quiere «seguridad. El derecho a decidir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién. Un lugar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes» (p. 219). Esta declaración de intenciones revela, por otra parte, «el juego continuo entre las manifestaciones de poder y de sumisión, entre la visibilización de una víctima/objeto y la de un sujeto activo en control del poder» (Corbalán Vélez, 2006: 66), aunque este juego de poder no se establezca solo en la relación entre nuestra protagonista y Pablo, sino que se hace extensible a todas las relaciones de la novela, visibilizando así dos grupos: los dominados —Lulú, Chelo, Lester, Pablito y el adolescente que mira la escena sadomasoquista— y los dominantes —Lulú, Pablo, Jimmy y el especulador inmobiliario alicantino—:

Pablito estaba llorando, rogaba y suplicaba, no quería hacerlo, Jimmy le sujetaba, sonriendo de una forma siniestra, yo me preguntaba cómo pensaba obligarle a follarme con aquel sexo flojo y mustio que le colgaba entre los muslos —ponte de rodillas encima de la mesa—, él vino hacia mí y lo hizo, los hombros encorvados, los brazos colgando a lo largo del cuerpo, la cabeza inclinada, lloraba y me miraba, y

yo ya no sentía ninguna compasión por él, ya no, ahora era solamente un animal, un perro apaleado, maltratado, infinitamente deseable —y ahora te voy a romper el culo, mi vida—, se acercó a él por detrás, le acariciaba el pecho, le pellizcaba los pezones con las uñas —ahora te la voy a meter por el culo y te vas a morir de gusto—, sus dos manos atraparon el sexo de Pablito al mismo tiempo, y comenzaron a acariciarlo y masajearlo con gestos expertos pero se resistía a crecer de todas formas. (pp. 198-199)

Este fragmento corresponde a la primera relación que mantiene Lulú con los tres jóvenes que encuentra en el bar gay —Jimmy, Pablito y Mario—. Resulta muy revelador que esta escena se introduzca en la trama a continuación de la sodomización de la protagonista por parte de Pablo ya que, por un lado, se alternan las descripciones de las prácticas hetero y homosexuales —con la consiguiente visibilización de estas últimas— y, por otro, muestra claramente el cambio de posicionalidad de nuestra protagonista: de mujer «objeto» que no tiene opción a negarse a ser sodomizada a mujer «sujeto» que observa a Pablito en su misma posición. Según Linhard (2004: 139), la novela de *Grandes* «es la contienda de unos límites, con la ley escrita/no escrita que la misma Lulú no llega a trascender, pero sí a pisar, demostrando así que las posiciones de género existentes hasta el momento no son ni eternas ni esenciales, sino que ciertamente pueden (y deben) ser desafiadas».

Otra minoría sexual que aparece en *Las edades de Lulú* es la trans Ely, un personaje, a nuestro juicio, fundamental en la trama y que además aporta una gran verosimilitud histórica en la narración ya que la figura del travesti —una de las manifestaciones claves de la representación homosexual durante la Transición— «se sitúa así entre la dominación del estereotipo heterosexista y una nueva homosexualidad radical que planta cara a esos estereotipos» (Mira, 2007: 217).⁶⁴⁴ En lo que atañe a su representación, la propia Almudena *Grandes* confesaba en la edición corregida de *Las edades de Lulú* que Ely fue el único personaje transformado:

Ely es un caso distinto. Durante muchos años me he sentido en deuda con ella por no haberla tratado como se merecía y, lo que aún resulta más desconcertante, no he sido capaz de explicarme por qué. Al escribir el libro, puse mucho cuidado en despojarla de cualquier aderezo sórdido, cómico o patético, para convertirla en una amiga de la familia, cariñosa, leal, peculiar desde luego, pero también y sobre todo, normal. Ese era el tipo de transgresión de ida y vuelta que me interesaba, y sin embargo, y aunque creo que el resultado reflejó en un grado aceptable mis intenciones, no pude evitar tratarla en masculino [...] Entonces he descubierto cuán

⁶⁴⁴ Para Itziar Ziga (2009: 134), «la imagen de hombre vestido de mujer es muy poderosa porque simboliza el dominante que asume la piel de la dominada, la renuncia voluntaria a un poder social. (Lo mismo ocurre con una mujer que se visibiliza como hombre, muchos machos biológicos se sienten desafiados)».

complicado es escribir sobre un transexual —el propio artículo lo indica— en femenino. (p. 18)

El desconcierto de Almudena Grandes de algún modo refleja la confusión de una sociedad cuando se enfrenta a un personaje de estas características ya que, según argumentan Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez (2015: 10): «Podemos encontrar, efectivamente, representaciones muy diversas de travestismo o transexualidad en la literatura y en el cine, proyectadas en su mayoría desde una óptica heterosexista y transfóbica, que no aportan nada a la comprensión de las identidades y experiencias consideradas sino que, por el contrario, tienden a reforzar prejuicios y a fomentar la estigmatización, fenómeno paralelo al que han sufrido gais y lesbianas». Así pues, resulta hasta cierto punto admisible que en la España de 1989, Grandes no tuviera las herramientas para «tratar como se merecía a Ely».⁶⁴⁵

La transformación de este personaje en una mujer propicia que podamos leer a Ely como la antagonista de Lulú, casi como en un juego de espejos contrapuestos, ya que cada una anhela lo que tiene la otra a pesar de que sus circunstancias resulten totalmente opuestas: Lulú quiere transgredir las normas, mientras que Ely solo quiere ser una mujer normal. Según señalamos en un artículo anterior (Díaz Fernández, 2013: 135), el contraste entre ambas consigue resaltar las transgresiones que realiza Lulú a lo largo de la novela y, por comparación, humaniza a la par que revela la realidad de Ely en particular y la de las transexuales en general. Asimismo, la autora plasma la figura del travesti, tan criticado en la etapa de la Transición por los sectores más asimilacionistas del colectivo gay de la época.⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ Resulta muy interesante que veintiséis años después, en su última novela, *Los besos en el pan* (2015), Almudena Grandes vuelva a incorporar a un personaje trans, en este caso masculino. Para Ana Rodríguez Fischer (2015: s/p), «*Los besos en el pan* es una novela coral, llena de noticias del aquí y ahora, que, como en un gran fresco, pinta un año en la vida de estas gentes que se reparten en tres generaciones, ofreciendo así el contraste del tiempo». Por este motivo, algunos personajes aparecen poco perfilados, como Andrea, quien pide hora en la peluquería de Amalia «cuando no hay[a] nadie más en la peluquería» (p. 219); al verla, la peluquera recuerda que «antes era una niña rara» (*ibíd.*), y se sorprende cuando le pide que le corte el pelo «como a un chico» (p. 221): «Amalia corta, mira, corta, mira, sigue cortando, mirando, y al final entiende el vértigo, el pánico de Andrea. Cuando termina, toma su cabeza entre las dos manos, la levanta, la endereza, la vuelve a mirar, y ya no ve nada extraño, nada erróneo en la cara que tiene delante. —Abre los ojos —le dice con suavidad—. Estás muy guapo» (p. 221-222). El texto de Grandes refleja la vida de la gente de un barrio de clase media, y a partir de esos personajes la autora ahonda en el desmantelamiento de la sanidad pública, el hambre infantil, las estafas bancarias, la burbuja inmobiliaria, la tentación yihadista y, ¿por qué no?, la transexualidad. La incorporación de un personaje de estas características no deja de visibilizar cómo las cosas han cambiado en estos veintiséis años en España; en este caso, el transexual Andrés vuelve al barrio de su infancia con miedo —«¿Y otro barrio no hay?» (p. 310)—, tras obtener un piso de protección oficial. Cuando acude al bar de su tío Pascual se encuentra a su hermano trabajando, pero solo le reconoce su prima Lucía, quien le recomienda a su padre para trabajar en el bar: «Pascual le reconocerá en el mismo instante en que le vea, pero no le dirá nada hasta que su sobrino Andrés decida contarle que antes era su sobrina Andrea» (p. 320).

⁶⁴⁶ Como señala Mérida Jiménez (2016: 71-72): «Una parte de los miembros del movimiento asociativo de gais y de lesbianas, que había ido cuajando en torno a 1977, sintió una clara animadversión hacia los travestis y los

Podemos, pues, advertir que Almudena Grandes no establece, en primera instancia, complicidades intertextuales con las ficciones anteriores que habían incorporado en sus tramas personajes pertenecientes a las minorías sexuales aunque, paradójicamente, la «transformación» de Ely en una mujer propicia que mantenga muchas similitudes con Verónica Cuchillos, de *Siete contra Georgia*, una transexual que también aspira a «acaricia[r] con los dedos del deseo y de la memoria el sueño de una feminidad sin cortapisas» (Mendicutti, 1987: 171).

Hasta aquí hemos podido comprobar cómo el aprendizaje de Lulú se forma a partir de experiencias eróticas con personajes hetero u homosexuales. Tal vez sería lógico pensar que, dada la enorme visibilización de sexualidades disidentes, hubiera alguna lesbiana pero tan solo se presenta a un personaje femenino, Chelo, que parece tener inclinación por sus pares. La primera mención de su posible orientación sexual se produce tras el encuentro de esta y Lulú con Ely, justo antes de que la actante principal se lleve de casa de su amiga la cinta de vídeo porno-gay con que se inicia el relato: «Chelo me dijo que se iba a duchar y me preguntó si quería ducharme yo también. Le dije que no, era lo último que me faltaba aquella noche, que Chelo se me pusiera tonta. Ya acepté la última vez que salimos a cenar juntas, y luego me costó un sino quitármela de encima. —Tiene gracia... —me había dicho—, vuelves a tener pelos en el coño, después de tanto tiempo» (p. 103). Esta velada alusión a una experiencia erótica entre las dos amigas resulta un tanto extraña por el desarrollo de la trama y el retrato que la autora ha efectuado de Lulú, una mujer claramente heterosexual que no solo ha disfrutado de su relación con Pablo sino que también ha estado guiada y modelada por él.⁶⁴⁷ Si la protagonista no lleva afeitado el pubis, emplaza esta escena temporalmente a cuando Lulú ya ha dejado a su marido y propicia un retrato, si cabe, más transgresor, aunque la narradora no se haya parado demasiado a explicitar el desarrollo de ese encuentro. Chelo se presenta ante ella desnuda, con arañazos y magulladuras por todo el cuerpo:

Sabía lo que yo estaba pensando y sabía también que no haría ningún comentario. Era inútil, después de tantos años, me aseguraría que había sido algo accidental, pero que nunca más, como otras veces.[...] El camarero de turno, anoche, le había

transexuales, fobia que puede haber favorecido que la memoria trans de aquellos años haya sido eclipsada por estigmatizada». Sobre este tema volveremos cuando analicemos *Siete contra Georgia*.

⁶⁴⁷ Para Jill Robbins (2003a: 169): «Pablo's discourse serves to discipline Lulú —he corrects Lulú's grammar, her sexual vocabulary, her sexual techniques, her eating habits, her ideas, and so forth— but not in order to help her become his equal. His goal is to maintain her discomfort in order to submit her will permanently to his authority: as she notes: "aquello, todo aquello, no era más que el prólogo de una eterna, ininterrumpida ceremonia de posesión". The object of the lesson is not to convince or persuade Lulú verbally to behave in a certain way, but to demonstrate Pablo's own power, which is linked to his superior knowledge».

pegado una buena paliza, y ahora necesitaba consuelo y cariño, algo suave y delicado, un placer puramente sensitivo, como ella decía. Formaba parte del juego, por lo visto, fingir desvalimiento y ternura, adobar la piel amoratada con lágrimas y suspiros para impresionar a cualquier jovencita incauta, en las exactas antípodas del animal doble que la había embestido obedientemente unas horas antes, porque aquella era su forma de hacerlo, había contemplado alguna vez los prolegómenos, les provocaba y les insultaba, iba soltando cuerda poco a poco, hasta que ellos entraban al trapo, y entraban siempre, porque ya se cuidaba ella de buscarlos suficientemente inocentes, siempre los elegía de la misma clase, camareros, motoristas, botones recién desembarcados en Madrid, inocentes todavía, como inocentes debían ser ellas, para tragarse el cuento de la violación y las dolorosas cicatrices, a mí ya ni siquiera intentaba colocármelo, ni siquiera cuando calculaba mal y él resultaba menos manejable de lo previsible, que también los había de esos, con ideas propias. (pp. 104-105)

La representación de Chelo no se establece en términos de una identidad sexual fija; según expone Linhard (2004: 121-22), la novela se resiste «a hablar de identidades y opera a través de procesos de identificación y de formación de subjetividades que son continuos y ambiguos». De este modo, no podemos ni debemos encasillar a Chelo ni como lesbiana ni como bisexual, también debido a la ambigüedad con que se detalla su relación con las mujeres, ya que muestra una alternancia entre la sumisión y la dominación, entre el placer y el dolor, asociando el consuelo y el cariño —«algo suave y delicado»— con las mujeres y el sadomasoquismo y el sexo salvaje con los hombres. Cabe señalar que en el conjunto de «La sonrisa vertical» hasta la publicación de nuestra novela, la ficción más representativa que incorpora a un personaje que podríamos considerar «lésbico» es *Tres días/Tres noches* (1984), de Pablo Casado. Pero, como ya hemos analizado, aunque la novela contiene relaciones homoeróticas femeninas, exalta el amor libre entre mujeres y contempla el lesbianismo como una opción sexual, durante el desarrollo de la trama todas las relaciones que mantiene la actante principal con hombres son tan insatisfactorias y decepcionantes —a menudo incluso forzadas— que se produce el mismo contraste que hallamos en el personaje de Chelo entre las relaciones heterosexuales y las lésbicas.

Sin embargo, a pesar de que Almudena Grandes no llegue a perfilar explícitamente un personaje lésbico, no podemos dejar de resaltar la relación que se establece entre Lulú y Ely, si cabe aún más transgresora. A pesar de que Ely —quien trabaja como prostituta, frecuenta el lumpen madrileño y los locales de ambiente pero que se «pide ser Marilyn» y disfruta con *Cómo casarse con un millonario* (p. 209)— confiese que se enamora con facilidad porque no puede vivir «sin un hombre» (p. 93), se establece un vínculo muy significativo entre ella y la protagonista. La primera escena en donde aparecen se produce en la calle; Lulú ha ido a cenar con su amiga Chelo y, de vuelta a casa, se encuentran con Ely, quien no

sale de su asombro ante la noticia de la reciente ruptura: «—¿Que tú has dejado a Pablo? — ella también recalca las palabras—. ¿Te piensas que me voy a creer que tú has dejado a Pablo? ¡Venga ya, Lulú!» (p. 96). Ante la incredulidad de su amiga, Lulú le espeta: «¡Vete a tomar por culo!» (*ibíd.*), y arranca furiosa, aunque Chelo le comenta: «¿Qué te pasa? —No contesté—. Pero... ¿por qué te pones así? Al fin y al cabo, Ely siempre ha estado enamorada de Pablo, ¿no?, eso dice él, por lo menos» (p. 97). Cabe destacar que esta es la única referencia que se produce en el texto de ese supuesto «amor» de Ely por Pablo; tampoco se muestra una especial relación entre ambos, aunque sí que se visibiliza ese vínculo tan particular entre Ely y Lulú en el que se manifiesta el interés y la admiración de la primera por la segunda. ¿Porque anhela ser como Lulú o porque está «enamorada» de ella y no de Pablo?

A partir de una analepsis descubrimos cómo se conocieron: a Lulú le excitaba «ir a la caza de travestis» (p. 115); ella y Pablo pasaban con el coche lentamente por donde ejercían la prostitución travestis y transexuales, acelerando cuando salían de sus madrigueras para exhibirse ante un posible cliente, hasta que un día, Ely, anticipándose a la huida, «le soltó a Pablo la hostia que llevábamos tanto tiempo buscándonos» (p. 116). Lulú, tras bajar del coche, no tiene reparos en increpar a la causante de la agresión e incluso darse de bofetadas con ella; tras la contienda, Ely le dice a Pablo: «—Cuídala, tío. Tienes suerte, no es una mujer corriente» (p. 118). Estas palabras, y el buen hacer de Pablo, consiguen relajar la situación y que los tres vayan a cenar; tras las negativas de él de «terminar todos en la cama, gratis, claro» (p. 120), acompañan a la transexual a la calle donde la encontraron aunque, durante el trayecto en coche, Lulú pasa al asiento de atrás:

Aquel ser híbrido, quirúrgico, me inspiraba una rara violencia. Me dio un beso en la mejilla pero aparté la cara. Nunca he sido tan considerada como Pablo y no quería besos de ella. Le puse la mano en la entrepierna. Se había empalmado. No me pareció lógico. Pablo seguía inmóvil, mirándonos por el retrovisor a la luz lechosa de las farolas. Volví a tocarle. Se había empalmado, desde luego. ... Ella me cogió la mano e intentó llevarla debajo de la falda, pero no la dejé, no tenía ganas.
—Eres una mujer de carácter, ¿eh? (p. 122)

Esta excitación se la produce Lulú, no Pablo. Las apariciones de Ely en el texto muestran cómo entre ellas se establece una relación de amistad femenina, según queda patente cuando la transexual quiere regalarle una de sus camisetas, o cuando van a merendar y posteriormente de compras por tiendas medio ocultas en pisos cerca de la Puerta del Sol. Esta camaradería propicia que la protagonista, en su búsqueda de homosexuales y sexo de pago, no pida ayuda a su amiga porque «ella no me lo habría

consentido jamás, estaba segura» (p. 218). Asimismo, Ely se revela crucial en el desenlace de la historia, cuando avisa a Pablo de las compañías que frecuenta Lulú: «—Ely me llamó una noche, parecía preocupada, quería hablarme de ti y la invité a cenar. [...] Los dos sabemos que Lulú no es precisamente una dama, me dijo, pero va con una gente que no me gusta nada, me da miedo lo que le pueda pasar» (p. 275).

No deja de resultar muy revelador, a la vez que divergente, este afecto de Ely, a todas luces desinteresado, con la sospecha, por parte de la protagonista, de que Pablo ha sido el artífice de la encerrona en casa de Encarna. En primer lugar, la actuación de Pablo puede incluirse dentro de las características del poder masculino que menciona Kathleen Gough (Rich, 2001: 52), no solo en la escena final sino también cuando propicia el incesto entre Marcelo y Lulú —el cual será la causa de la ruptura entre ambos—. Según propone Adrienne Rich (2001: 55): «En algunas de las formas que adopta el poder masculino para manifestarse es más fácil que en otras reconocer la imposición de la heterosexualidad sobre las mujeres. Pero todas las que he enumerado se añaden al grupo de fuerzas que han convencido a las mujeres de que el matrimonio y la orientación sexual hacia los hombres son componentes inevitables de sus vidas, aunque sean insatisfactorios u opresivos». La relación entre Lulú y Pablo es claramente desigual, no solo por la edad, sino que en varias ocasiones ella se piensa a sí misma como un corderito blanco con un lazo rosa atado alrededor del cuello (p. 49); su decisión de abandonarle tiene que ver con la opresión que siente en la relación, y que llega a verbalizar.

Pero, si consideramos que Ely es una mujer, aunque no lo sea biológicamente, podríamos valorar su comportamiento desde los parámetros del *continuum lesbico*, puesto que escoge a otra mujer como camarada y amiga, a partir de un continuum de experiencias que las unen en una identificación mutua y, según expone Rich (2001: 68-69): «nos podemos ver a nosotras entrando y saliendo de ese continuum, reconociéndonos como lesbianas, o no». Evidentemente, no pretendemos afirmar que Ely sea «lesbiana», puesto que ni la propia Almudena Grandes tenía claro si tratar a este personaje en masculino o en femenino, pero sí que parece reveladora la alianza e identificación que establece el personaje antagonista con Lulú. Para Judith Butler (2010: 119): «sería un enorme error asumir que la identidad de género causa la orientación sexual o que la sexualidad se refiere necesariamente a la identidad de género»; a pesar de todo, son escasas las narrativas que tratan del lesbianismo de las transexuales, aunque sí que podemos señalar *Arias de don Giovanni* (2010), de Arturo Arias, en donde la protagonista narra su cambio de sexo y su atracción por su amiga Juana. Pero tal vez sea *Lorena mi amor* (2004), de Norma Mejía, el

relato más veraz, ya que «tiene elementos autobiográficos (la narradora-protagonista es alcohólica, lesbiana y andrófoba) y otros sacados de la vida trans a las que he tratado» (Mejía *apud* Mérida Jiménez, 2015b: 99).

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

6.3. Una celda propia: Isabel Franc

Según expuso Virginia Woolf en 1929, que en una novela como *La aventura de la vida*, de Mary Carmichael, apareciese la frase «A Chloe le gusta Olivia...» (2010: 112) representaba un inmenso cambio en la literatura:

Era extraño que, hasta Jane Austen, todos los personajes femeninos importantes de la literatura no sólo hubiesen sido vistos exclusivamente por el otro sexo, sino desde el punto de vista de su relación con el otro sexo. Y esta es una parte tan pequeña de la vida de una mujer... Y qué poco puede un hombre saber siquiera de esto observándolo a través de las gafas negras o rosadas que la sexualidad le coloca sobre la nariz. De ahí, quizá, la naturaleza peculiar de la mujer en la literatura; los sorprendentes extremos de su belleza y su horror; su alternar entre una bondad celestial y una depravación infernal. (Woolf, 2010: 113-114)

La escritora británica se preguntaba en *Una habitación propia* porqué las mujeres no habían escrito tanto como los hombres. La respuesta que se daba era que estas no habían tenido la suficiente privacidad o intimidad para recogerse, concentrarse y crear; no habían disfrutado de «una habitación propia» donde escribir ni una renta que les permitiera independizarse del marido o el padre para crear en esa habitación. Pero, según advierte Marta Segarra (2014b: 13), «la cambra pròpia de Virginia Woolf no és només un espai físic; l'hem d'entendre també com un espai mental: afectiu, moral i intel·lectual; com una metàfora de la necessitat de tenir un espai propi, íntim, dins de la pell, per als afectes,

emocions i pensaments propis, ja que una conseqüència de l' "obertura" femenina als altres és la manca de fronteres del propi jo, i per tant, la incapacitat de pensar-se com a subjecte».

Del mismo modo que la obra de Carmichael, *Entre todas las mujeres* (1992), de Isabel Franc, también supuso un cambio de paradigma en la literatura lésbica hispánica ya que, a nuestro juicio, se trata de la primera novela erótica dirigida a un público lésbico y propuso un nuevo modelo de escritura sáfica. La obra es considerada una «de las primeras novelas eróticas lesbianas publicadas en España» (Cuadra, 2007: 30), e Isabel Franc una «de las pocas escritoras contemporáneas que establecen una tradición en las letras españolas en defensa de la literatura lesbiana» (Corbalán Vélez, 2010: 162), aunque, como comenta la escritora, su intención no es otra que la de «distraer, entretener, hacer que las lectoras pasen un rato agradable y también hacer reflexionar sobre el lesbianismo y la forma de funcionar de las lesbianas» (*ibíd.*). Esta observación se nos antoja de gran relevancia ya que, como ella misma expone en una entrevista (Pertusa, 2009: s/p):

El problema que he tenido siempre, y que sigo teniendo es que mi literatura es lésbica, y si es lésbica ya no es nada más, o sea, aquello famoso de: ¿te molesta tener la etiqueta de lesbiana o de escritora lesbiana o de literatura lésbica? No, no me molesta, lo que me molesta es que esa etiqueta anula todas las demás. Lo que es lésbico ya no es humorístico, ya no es novela negra... ¿qué pasa? Para que te consideren dentro de los otros géneros es bastante complicado. Yo últimamente, cuando me preguntan qué haces digo: literatura humorística, de entrada. Porque es cierto, hago literatura humorística. Dentro de la literatura humorística, ¿está la temática lésbica? Sí. ¿Está el género detectivesco? Sí. ¿Y hay otros muchos géneros? Sí. Pero es muy difícil que cuando no te ocultas como lesbiana, lo haces abiertamente, eso pasa a ser la única etiqueta que se te coloca. Eso realmente a mí me está creando bastantes problemas.⁶⁴⁸

Bajo el seudónimo de Lola Van Guardia, es la autora de la celebrada trilogía editada por Egales, que incluye *Con pedigree* (1997), *Plumas de doble filo* (1999) y *La mansión de las tribadas* (2002), traducidas a varios idiomas.⁶⁴⁹ En lo que respecta a la novela que nos ocupa,

⁶⁴⁸ Se trata de un vídeo entrevista realizada por Inmaculada Pertusa Seva a Isabel Franc vía Skype, por lo que se trata de una transcripción. El fragmento que hemos recogido es la respuesta a la pregunta de «¿Qué lugar ocupa tu obra en la literatura detectivesca femenina española?». Por otra parte, debemos comentar que Isabel Franc imparte cada año un curso titulado «Escritura humorística» en el Ateneu barcelonés: <<http://isabelfranc.blogspot.com.es/p/nelomania.html>>. (Consultado el 1/02/2016).

⁶⁴⁹ Inmaculada Pertusa (2009: s/p) pregunta a Isabel Franc porqué dejó de lado la aclamada trilogía y se centró más en el personaje de Emma García en *No me llames cariño*, una obra que es propiamente una novela de detectives. Isabel Franc responde que debía parar la saga en un momento, ya que corría el riesgo de «quemarla» y el personaje de la inspectora parecía que pedía tener un espacio propio y pasar a ser un personaje principal. Pero otro de los motivos que alega la escritora es: «me harté de ser Lola Van Guardia. Lola Van Guardia vende más que yo, tiene más éxito que yo, es más diva que yo... o sea, yo quedaba más en un segundo plano. Entonces quise ya que mi nombre empezara a sonar, porque sonaba mucho más el nombre de Lola Van Guardia que el de Isabel Franc. Entonces por eso este libro se dice que está escrito "al alimón" y sale el nombre de Lola Van Guardia en el título para que la gente lo relacione un poco». Resulta

no deja de resultar significativa la presentación que realiza la editorial en el texto de la solapa:

Y es que nos encontramos ante una novela muy distinta, *insólita en el panorama*, en estos últimos años, *de la narrativa erótica escrita por mujeres*. Algunos clamarán al escándalo, otros a la herejía, pero sin duda los sensatos, amantes de la buena literatura de género, sabrán ver en ella una hermosa parodia de la *erótica mística*, además de una visión sarcástica de los excesos a los que pudo conducir la mojigatería y el fanatismo religioso en los años oscuros del franquismo.⁶⁵⁰

Sin duda alguna, *Entre todas las mujeres* se perfila como una de las publicaciones más originales de la colección, pero no, como señala la solapa, por dotar de voz a una mujer que se siente atraída por otras mujeres, sino por el uso de la parodia, valorada por algunos críticos como un «género» literario, aunque otros prefieren definirla como una «forma» literaria. Según Maria Dolors Madrenas (1999: 14), se considera un texto paródico si existe «un *model* preexistent el qual s'ha de voler *imitar* de manera deliberada per part de l'escriptor —això és, precisament, el que la diferencia d'altres formes d'imitació, com ara el plagi—, i respecte el qual s'ha de posar de manifest una discordança que pot anar des d'un breu canvi fins a una total deformació, sigui del sentit, sigui del sistema de valors, dels aspectes formals o de tot alhora».⁶⁵¹

El paródico título, «entre todas las mujeres», el cual remite al saludo del Espíritu Santo cuando visita a María,⁶⁵² entra de lleno y sin ambages en la ironía y se sumerge, como recoge Castrejón (2008: 149), «en un tema lleno de aristas: el celibato y la religión»:

la virginidad señala ese halo de pureza de aquellas mujeres que sólo han mantenido relaciones sexuales con personas de su propio sexo, que no han utilizado el encuentro erótico como medio para la procreación y sí para el amor, no como sumisión y sí como ascensión. [...] ¿Son entonces las lesbianas vírgenes? Con esto juega Isabel Franc. Con las relaciones sexuales de la Virgen, de las santas y de las religiosas. ¿El voto de castidad incluye las relaciones lésbicas? Ese «vacío legal» que supone el deseo femenino lejos de los hombres da lugar igualmente a la pureza y a la perversidad.

comprensible que Isabel Franc quiera desvelar el seudónimo de Lola Van Guardia ya que se trata de textos consagrados e incluso canonizados.

⁶⁵⁰ En el texto original las palabras en cursiva están subrayadas en negrita.

⁶⁵¹ Por su parte, Meri Torras (2005: 65) apunta: «Si bien puede existir la ironía sin una función paródica, a la inversa no es posible: cualquier parodia implica necesariamente un contraste irónico. El texto paródico es un texto parásito, un texto que vive a merced de otro (u otros) intertexto/s, rescribiéndolo/s, transformándolo/s (recontextualizado/s, hiperbolizado/s, caricaturizado/s...). Por lo tanto, la parodia necesita de un/a lector/a cómplice que conozca el otro texto y pueda percibir la desviación, el uso interesado, que engendra el texto paródico. Si no, es probable que el destinatario no pueda salir de una lectura ingenua, un tanto perpleja».

⁶⁵² «Así que oyó Isabel el saludo de María, exultó el niño en su seno, e Isabel se llenó del Espíritu Santo, y clamó con fuerte voz: ¡Bendita tú entre todas las mujeres y bendito el fruto de tu vientre» (Lucas 1, 41).

Si analizamos este texto según las aportaciones de la crítica lésbica lo podríamos considerar un texto iniciático, en el sentido de que se apela a un proceso de aceptación y construcción de una nueva identidad sexual a partir de la elaboración de una historia válida para la protagonista. Así pues, estaríamos ante una obra que entraría dentro de las llamadas «narrativas personales» o «the coming-out stories».⁶⁵³ La ficción, dividida claramente en dos partes, se inicia con las inquietudes de una mujer de mediana edad —nacida en las postrimerías del franquismo— que se sabe diferente a las demás, ya que siente gran atracción por sus pares. A partir de la analepsis inicial, la voz narrativa relata las extrañas coincidencias que luego tomarán forma en la segunda parte y que, de algún modo, «validan» su reencarnación en Bernadette: las primeras masturbaciones al ver una pequeña estatuilla de la Virgen, regalo de su tío Antonio (p. 15); la primera comunión, vestida de Bernadette y no con un hermoso traje blanco igual que las otras niñas (p. 15), o los primeros «toqueteos» con Lourdes, su amiga de la infancia (p. 20). Pero sin duda, una de las revelaciones más importantes de la protagonista es la propuesta del psiquiatra del Opus Dei de enamorarse de la virgen María: «En ella encontrarás el camino para desatar tu amor sin temores y ella a su vez te dará el amor más grande. ¿Por qué no lo haces? ¿Por qué no lo intentas? Pruébalo, estoy seguro de que, si consigues enamorarte de la Virgen María, esa angustia que ahora te quema se convertirá en una emoción de gozo, de dicha, en el más elevado sentimiento de pureza» (pp. 25-26). La actante principal, tras un viaje sin rumbo en el que intenta reencontrarse a sí misma, despierta en una pequeña ciudad que cree reconocer y que le evoca recuerdos pasados: «Todo han sido claves para entender. Nunca una revelación ha sido tan controvertida y extraña, y a la vez tan clara» (p. 31). El lugar es Lourdes... ella fue Bernadette Soubirus. Por supuesto, todas estas «coincidencias» disparatadas y absurdas favorecen que el relato resulte extremadamente humorístico. La segunda parte es la narración de esa vida anterior, que se inicia un jueves 1 de febrero de 1858, cuando la madre de Bernadette envía a sus hijas a buscar leña al bosque; las acompaña Jeanne Abadie, amiga de Toinette. Por el camino, el agua de un canal hace que las muchachas se deban quitar los zuecos para atravesarlo; Bernadette, se rezaga y cuando se está quitando las medias oye el rumor de un fuerte viento, aunque las hojas de los álamos cercanos no se

⁶⁵³ Al contrario que otros investigadores, Olga Viñuales (2006: 67) no las señala como un «nuevo género literario», sino que afirma que su estructura es la misma que se puede dar en otros relatos, los cuales pueden iniciarse en la infancia, mantener una línea progresiva y pasar a la etapa de la adolescencia: «una época que se describe como problemática. Es aquí cuando se produce un momento crucial que, en este caso, guarda relación con el hecho “homosexual”; después los problemas se resuelven a través del encuentro con las similares, es decir, en comunidad. Y, por último, se alcanza un sentido de identidad o se llega a casa» (en cursiva en el original). La investigadora (*ibíd.*) señala la similitud de esta estrategia narrativa con las que presentan «las grandes historias mitológicas occidentales, por ejemplo, la Odisea», y afirma: «es una manera de explicar la identidad parecida a un viaje en el que hay punto de partida, lucha y, por fin, llegada a casa».

agitan: «Al volver la cabeza hacia la gruta, vi en una de las grietas de la roca que el rosál silvestre, sólo él, se movía. Casi al mismo tiempo, surgió del interior una nube luminosa que envolvía a una dama joven y hermosa, la más hermosa mujer que jamás he visto» (p. 37).

La reacción de la muchacha es de asombro, en un primer momento, aunque no deja de sorprender que se acerque a la dama y le deshaga el lazo azul que ciñe su túnica, que cae al suelo, y se quede extasiada contemplando el bello cuerpo desnudo: «Piel dorada, esa gota, mi lengua, mi dedo, esa gota... y oí una voz que procedía del interior de la gruta y que decía: “Vas a conocer el misterio oculto de quien tanto tiempo has esperado. Mírala, ha entrado en tu lecho. Se cubre con tu manta”» (p. 38). Esta visión provoca que Bernadette, quien se muestra ausente y ensimismada en presencia de la gente, vuelva a la gruta sola y, en su primera escapada, se reencuentre con la misteriosa aparición alcanzando el ansiado éxtasis. Las preguntas de familiares y amigos no se hacen esperar, pues notan la diferente actitud de la joven; finalmente, revela el secreto a Toinette —tras prometerle que no diga nada a nadie—, quien no cree que su hermana se vaya a la gruta a rezar. Por supuesto, el rumor acaba extendiéndose por todo el pueblo, dividido entre la veneración y la incredulidad: «las otras niñas que no me habían visto en éxtasis, se mofaron de mí llamándome visionaria, mentirosa y extravagante» (p. 62). Las visiones en la gruta siguen produciéndose, incluso en compañía de otra gente —a pesar de que ellos no pueden ver nada—,⁶⁵⁴ quienes acaban deduciendo que se trata de una aparición celestial:

Por sus movimientos se nota que se trata de algo muy especial. Está en éxtasis, tal como narran los libros que hablan de apariciones. Más vale andarse con cuidado ante estas cosas, no vaya a ser que nos encontremos delante de una santa. —Es cierto —intervino una mujer—, deberías verlo por ti mismo, Rocher. Sus arrobamientos son celestiales. Deberías ver con qué gracia se inclina, cómo su cuerpo se ve atraído hacia delante, de qué forma lo balancea como si estuviera mecida por las olas. ¿Y sus manos? Sus manos parecen abrazar..., no sabría cómo decirte, parece que estén abrazando a un espectro. Pero su cara, que acostumbra a ser blanca como la nieve, sube de color poco a poco. Parece que un fuego interior le quemara las entrañas. [...] Es como una explosión. Yo creo que es una descarga de amor y fe. Ahora que he sido testigo, estoy segura. Estoy segura de que la niña no miente y de que lo que ve, lo que le sucede, no es cotidiano. (p. 82)

⁶⁵⁴ «A la dama no le gustaba la presencia de otra gente, aunque no pudieran verla. Desató el manto azul que envolvía su cintura y recorrió su túnica dejando entrever su cuerpo blanco, casi tan blanco como el vestido; sus pechos pequeños y erguidos, su poblado pubis negro. [...] Yo quería seguir su ejemplo. Despojarme de mis ropas y acercarme a ella para abrazarla. Pero qué pensarían todas aquellas gentes... Entonces sí, me tomarían por loca, creerían que el demonio estaba detrás de todo aquello. Tal vez me encerrarían o me quemarían en la hoguera. ¡Dios mío! Cuánta angustia y cuánto deseo mezclados» (p. 76).

Tras once apariciones, un sábado, 27 de febrero, la misteriosa mujer hace un encargo a Bernadette: que en la gruta se construya una capilla; ella transmite la petición a la madre superiora del convento cercano tras mostrarle cómo llegar al éxtasis,⁶⁵⁵ hecho que propicia que la monja crea que la joven es una santa. La última visión tiene lugar el 16 de julio, tras la cual la muchacha es examinada por médicos y por la comisión diocesana, para determinar si debe ser internada en un «asilo frenopático» (p. 130) o en un convento; finalmente, Bernadette decide ser hermana de la caridad en la institución cristiana de Nevers, donde finalmente muere.⁶⁵⁶

Según comentáramos, *Entre todas las mujeres* ha sido catalogada por la crítica como una de las obras más significativas dentro del canon de la literatura lésbica (Castrejón, 2008; Simonis, 2009 y Cabré, 2011). Angie Simonis la emplaza en «la tercera generación», mientras que M^a Àngels Cabré la sitúa en la generación «de les filles», que empieza justo en el año de su publicación (1992). Ambas investigadoras, pese a situarla en un lugar u otro dentro de su clasificación —dependiendo del periodo analizado—, no dudan en señalar cómo estas nuevas narrativas se atreven «a decir su nombre» (Simonis, 2009: 200) o «a narrar el fet lèsbic» (Cabré, 2011: 27). Resulta muy interesante esta lectura en clave lésbica, ya que propone que esta obra «visibiliza» claramente una relación entre pares como una opción vital. A nuestro juicio, el objetivo de esta creación no es ni vindicar el lesbianismo ni narrar «el hecho lésbico» aunque, paradójicamente, a partir del humor y la parodia, deconstruya las novelas «de las madres» y marque un nuevo modelo de escritura. Pese a la relevancia que sin duda tiene la obra novel de Isabel Franc —tanto por el año de publicación, como por haber quedado finalista en un premio como «La sonrisa vertical» y aparecer publicada en una editorial literaria—, la crítica ha prestado muchísima más atención a su obra posterior, concretamente a la trilogía firmada bajo el seudónimo de Lola Van Guardia. Las razones que pueden explicar esta circunstancia pueden deducirse a partir del siguiente comentario de Elina Norandi (2009: 125) sobre dicha trilogía:

⁶⁵⁵ «—Seguí acariciando sus pechos con un movimiento rotatorio que hizo erizar sus pezones y endurecerlos como piedras y, afinando mi voz al máximo, proseguí—. Es como un coro de violines que tañen adormecidos por la magia, parece venir de un lugar lejano y acariciarte, rozarte solamente los oídos; pero te llega hasta el fondo, te abraza como la poesía. Y, al pronunciar estas frases, acerqué mis labios a su oreja y dejé que mi aliento la llenara y que después mi lengua se colara en su interior como una anguila, abriéndose paso, como podía, en aquel lóbulo semiprisionero por la cofia. Ella se estremeció, la voz apenas le salía» (p. 111).

⁶⁵⁶ Tras cuatro de años de investigación, en 1862, las autoridades eclesiásticas deciden dar por veraz las visiones de la muchacha, puesto que el rumor propicia la afluencia de feligreses a la gruta —y muchas historias de curaciones milagrosas—: «“En nombre de Dios, declaramos que la Inmaculada María Madre de Dios se ha aparecido realmente a Bernadette Soubirous, el 11 de febrero de 1858, en días consecutivos, por dieciocho veces en la gruta de Massabielle, cerca de la villa de Lourdes, y que esta aparición reviste todos los caracteres de verdad y que los fieles están bien fundamentados al tomarla por cierta”» (p. 139).

En ningún momento se trata el lesbianismo como un problema o un obstáculo para una existencia libre y plena. Todas las mujeres están absolutamente fuera del armario (espacio que no tiene cabida en estas novelas), por muy jóvenes que sean, no hay dramas ni conflictos familiares pues no se proporciona ninguna traba que les impida asumir libremente su sexualidad. Los problemas que tienen las protagonistas son los problemas que pueda tener cualquier chica actual, o sea, el trabajo, los estudios, amores, el dinero... pero en ningún caso son relativos a la preferencia sexual. [...] Por algo, Angie Simonis, muy acertadamente, ha situado la obra de Lola Van Guardia en la «fase del orgullo» en la clasificación que ha realizado de la literatura lesbiana del siglo XX en España, nombrando así a las novelas en las que se da una *autoafirmación* de la identidad lesbiana, lejos de los sentimientos de *culpa* y las *justificaciones* de antaño. (la cursiva es nuestra)

A nuestro entender, la notable diferencia de estudios críticos lésbicos entre la obra novel de Isabel Franc y la de Lola Van Guardia se debe a que en nuestra novela prima la parodia; es decir, su propósito es menos reivindicativo y persigue el quebrantamiento de convenciones religiosas, así como trivializar la religión cristiana a partir de unos personajes deformados. Según afirma Isabel Franc (Pertusa, 2009: s/p), la única vez en la que realmente fue consciente de estar escribiendo un texto transgresor fue con *Entre todas las mujeres* ya que «tenía un deseo enorme de hacer algo realmente irreverente más que lésbico, más que erótico, con la conciencia de transgredir y de presentar todo lo que había sido la religión en una infancia franquista, y las consecuencias que eso podía tener». La lectura que ha realizado la crítica de esta creación novel de Isabel Franc ha sido selectiva debido a la ausencia de ficciones de este tipo y remite a la «función» del crítico literario: «¿Qué busca en los textos que lee? ¿Qué cosa deben tener para que le interesen? O lo que es lo mismo, ¿cuál o cuáles son los sentidos que lee y cuáles deja a un costado?» (Vitagliano, 1997: 22). A nuestro juicio, una interpretación plausible sería la que proporciona la propia autora que, curiosamente, coincide con la de Juan Rueda,⁶⁵⁷ un lector muy interesado por el erotismo y no vinculado al mundo universitario ni a la crítica lésbica, quien opina:

Entre todas las mujeres es la recreación irreverente de la hagiografía de Santa Bernardita ya que esta vez no es para un misal sino para deleite de herejes y profanos: parodia de modo delicado los raptos extáticos de los que han hecho gala muchas de aquellas que pueblan el santoral. Armada de profunda ironía y un manejo de lengua envidiable, Isabel Franc equipara ambos estados extáticos dejando alelada a la pequeña Bernadette en brazos o a horcajadas de la bellísima

⁶⁵⁷ Juan Rueda escribe en el Blog «jorgerueda.blogspot», donde se define como «investigador independiente»: (<<http://jorgerueda.blogspot.com/feeds/posts/default?start-index=98&max-results=19>>).

También comenta y escribe sobre clásicos como Georges Bataille, Marqués de Sade, Pieyre de Mandiargues, etc., así como de algunas obras pertenecientes a la colección «La sonrisa vertical» en <<http://revistareplicante.com/la-biblioteca-del-erotomano/>>.

mujer; lo que en Bataille son disquisiciones la Franc lo convierte en sugerentes anécdotas.

Y es que, en contraposición a la trilogía de Van Guardia no consideramos que *Entre todas las mujeres* «autoafirme» una identidad lésbica, sino que más bien parece que quiera «justificar» dicha identidad a partir de la búsqueda de una explicación que ayude a la protagonista a enfrentarse a ella. Tampoco estaría tan alejada de los sentimientos de «culpa», si entendemos esta como «pecado o transgresión voluntaria de la ley de Dios», según la definición del *DRAE*, a pesar de que Wadda C. Ríos-Font (2004: 176) alegue que: «neither Bernadette nor the primary middle-aged narrator who fuses with her ever assume their practice as sinful or unnatural, and in both of them there is a consciousness of martyrdom». Si la protagonista, inmersa en un ambiente tan católico y convencional, asumiera realmente su sexualidad sin un ápice de culpabilidad no se remontaría a una vida anterior, en un claro intento por dotar de legitimidad su «orientación» sexual;⁶⁵⁸ es más, el hecho de evocar a la virgen María no deja de resultar un motivo para subsanar o redimir ese «pecado o transgresión» de la ley de Dios —por supuesto, Franc tampoco está entonando el *mea culpa*, como veremos posteriormente—.

Aunque la novela aborda con valentía «la dificultad que entraña para muchas mujeres que tienen relaciones sexuales con otras mujeres el hecho de identificarse en términos de orientación sexual» (Pichardo, 2008: 120), no podemos dejar de señalar el consabido debate entre esencialismo y construccionismo que se inició en la década de los setenta y que comprende dos perspectivas claramente diferenciadas: la que asume la homosexualidad como una categoría universal (esencialismo) y la que argumenta que «son los contextos culturales los que la determinan en sus formas y en sus interpretaciones (constructivismo)» (Viñuales, 2006: 40). Por su parte, Elizabeth Stuart (2005: 25-26) expone que «en términos generales, los esencialistas sostienen que la orientación sexual de una persona constituye un hecho objetivo y transcultural. Aunque los esencialistas pueden estar en desacuerdo sobre el origen de la orientación sexual (algunos lo atribuyen a la estructura genética, otros al primer encuentro placentero de una persona o a su interacción con sus padres), todos coinciden en que la homosexualidad constituye un fenómeno transcultural y transhistórico». Continúa la investigadora señalando que el construccionismo social, cuyo defensor más destacado fue Michel Foucault, sostenía que la orientación sexual dependía de la cultura y se hallaba históricamente condicionada; este enfoque admite tanto la

⁶⁵⁸ Wilton (2005: 238) señala que «la sensación de haber sido gay toda la vida puede llevar, naturalmente, a la creencia de haber nacido así. Esta noción subjetiva de lo que podríamos llamar “homonatalidad” presta de este modo apoyo emocional a las teorías esencialistas».

creación del homosexual como la del heterosexual, cuestión que se antoja muy radical, ya que postula «que la homosexualidad ha sido construida como algo anormal, en oposición al carácter natural de la heterosexualidad. El homosexual ha sido definido frente al heterosexual. En el construccionismo social, tanto la homosexualidad como la heterosexualidad se encuentran desnaturalizados, historizados y arraigados en culturas específicas» (Stuart, 2005: 25-26).

Si tenemos en cuenta que Foucault (Stuart: 2005: 27) data la construcción del homosexual alrededor de 1870, «cuando el discurso médico comienza a interpretar la actividad sexual del mismo sexo como evidencia de la identidad particular de una persona», y de que la acción de la segunda parte de *Entre todas las mujeres* se inicia en 1858, no resulta lógico situar la novela dentro de las narrativas de las «que se atreven a decir su nombre» ya que, ni la protagonista de mediana edad ni, por supuesto, Bernadette, mencionan en ningún momento el «lesbianismo» ni como opción sexual ni como alternativa posible a la heterosexualidad —entre otras cosas porque la joven francesa no puede calificarse realmente como «lesbiana»—. Es más, tras la larga analepsis que relata la vida de Bernadette, cuando la protagonista retoma la narración y se da cuenta de que todos los acontecimientos le señalaban el camino —«Y el doctor San Hilario, claro, qué lúcido era el buen hombre. [...] ¡Cómo no se me había ocurrido! Todo encaja» (p. 171)—, su reacción es abrazar desnuda a la virgen —«Me eché en sus brazos, como entonces lo hacía, esperando aquel torbellino de pasiones. No oía el escándalo que se organizaba a mi alrededor. Su voz me llamaba otra vez» (p. 174)—. Esta acción provoca que la imagen vuele por los aires y se estrelle contra el suelo (p. 175), motivo por el cual la actante principal es encerrada en un psiquiátrico.⁶⁵⁹ No deja de resultar paradójico —y revelador, al mismo tiempo— que la protagonista de la obra de la que se parte para la clasificación de las que se atreven «a decir su nombre» acabe encerrada en una institución mental. Pero tampoco debemos valorar negativamente la «demencia» de la voz narrativa; para Beatriz Ferrús Antón (2008: 57), «la cita de Helene Cixous “Santa Teresa de Ávila, aquella loca que sabía más que todos los hombres. Y que sabía a fuerza de querer convertirse en un pájaro”, apunta a un vuelo y una locura, a un pájaro loco. El vuelo es símbolo de libertad de movimientos, la locura lo es de

⁶⁵⁹ «No pretendo que me crean. No intento siquiera convencerles de que me dejen ir. Me han encerrado entre estas cuatro paredes blancas donde ni siquiera me acompaña una pequeña estatuilla. [...] Insisten con sus preguntas. Me hacen reír. ¡Otra vez! He superado ya tantos interrogatorios parecidos. Están desconcertados, lo sé, como lo estuvo el procurador y el barón de Massy. ¡Qué le voy a hacer! Vienen cada mañana con sus instrumentos, sus carpetas, sus papeles y sus asépticos uniformes. Limpios, blancos, immaculados. Me piden otra vez que relate los hechos y yo repito, de nuevo, aburrida la misma historia. Entonces anotan, comentan, se debaten, en una verborrea incomprensible» (pp. 175-176).

libertad de palabra; pero Santa Teresa no solo vuela y es loca, sino que también sabe. ¿Quizá por eso está loca?».

Aunque, a pesar de que la relectura personal que realiza la protagonista para buscar su atracción en forma de esencia originaria acerque la novela a posturas esencialistas y que la autora apueste por un final tan trágico y no se haga, en este caso, «elogio del happy end»,⁶⁶⁰ ya que según apunta Isabel Franc (2011: 203), «la *lesbian tragedy* encara ens persegueix», debemos valorar la importancia y canonización de *Entre todas las mujeres* por varios motivos: en primer lugar, por el tratamiento que la autora realiza del erotismo femenino, ya que, según las clasificaciones de Simonis y Cabré, las novelas anteriores a *Entre todas las mujeres* que reflejaban el amor entre dos mujeres eran *Te deix amor, la mar com a penyora* (1975), de Carme Riera y *El mismo mar de todos los veranos* (1978), de Esther Tusquets. En la segunda, la representación de las relaciones sexuales entre las dos protagonistas se efectúa de manera muy velada, con profusión de metáforas:

mientras la tiendo sobre las pieles lustrosas —¿será para eso que las ha traído?— y acaricio sin prisas las piernas de seda, me demoro en la parte tiernísima, turbadora, del interior de los muslos, para buscar al fin el hueco tibio donde anidan las algas, y, aunque la ondina ha salido hace ya mucho del estanque, el rincón de la gruta está extrañamente húmedo, y la gruta es de repente un ser vivo, raro monstruo voraz de las profundidades, que se repliega y se distiende y se contrae como estos organismos mitad vegetales, mitad animales, que pueblan los abismos del océano, y después cede blandamente, y desaparecen los gnomos y las ninfas, y yo no siento ya dolor, ni oigo ningún ruido, porque he llegado al fondo mismo de los mares, y todo aquí es silencio, y todo es azul, y me adentro despacio, apartando las algas con cuidado, por la húmeda boca de la gruta. (Tusquets, 1978: 138-139)

Sobre la obra de Esther Tusquets, Biruté Ciplijauskaitė (1994: 176) expone que «la intertextualidad se vuelve más compleja a medida que progresa la novela: a los elementos extradiegéticos se añaden los intradiegéticos [...]. Así, incluso las escenas eróticas se llenan de connotaciones, de apuntes intertextuales, subrayando su polivalencia»; continúa la

⁶⁶⁰ En el año 2014 un grupo de «dones i lesbianes de vida alegre amb ganes de contagiar l'alegria a altres dones i lesbianes» decidieron invitar a otras mujeres, lesbianas y trans a escribir historias sobre ellas mismas con un final feliz. El proyecto, en el que también participó Isabel Franc, culminó con el volumen *I visqueren felices. Relats de lesbianes, rares i desviades*, en cuyo prólogo (2014: 5) se señala que «la literatura lesbica escrita al llarg de la historia és pràcticament nul·la o pren forma de tragèdia. Aquest fet contribueix a la invisibilitat que les lesbianes patim i a la creació d'un imaginari negatiu. La nostra sexualitat, els nostres cossos, la nostra vida no apareixen representats a la literatura i, quan ho estan, és a través de drames, de relacions tortuoses, d'infidelitat i de suïcidis. Aquest silenciament no és fruit de l'atzar sinó més aviat del perill que les lesbianes representem: la demostració que una dona sense un home és com un peix sense bicicleta. De la necessitat de canviar aquesta situació, va sorgir "I visqueren felices...". El projecte convida lesbianes, trans i dones en general de totes les edats a escriure contes, fotonovel·les, contes il·lustrats o còmics amb tres condicions bàsiques: que hi apareguessin personatges lèsbics, que tinguessin un final feliç i que estiguessin escrits en català».

investigadora: «La primera escena plenamente erótica ocurre sólo ya bien mediada la novela, con una carga poética muy fuerte, que neutraliza lo sensual». En cambio, la obra de Isabel Franc se aleja de un lenguaje tan retórico y las prácticas amorosas se vuelven más explícitas, favoreciendo un mayor erotismo en la narración, hecho lógico si pensamos que la novela fue presentada a nuestro premio y, sin duda, además, hasta entonces no se había contemplado la posibilidad de satisfacer las fantasías eróticas de un público lésbico:

Cojo su mano tierna, blanca, limpia y la dirijo hacia ese volcán que me abrasa. La agito y noto la facilidad con que resbala ese manantial gelatinoso que me brota. Así, así, suavemente, pero sin cesar, con energía, con ritmo constante, adelante, atrás, arriba y abajo. Siento mis pechos erizados, duros y afilados como puntas de espada. Tomo su cabeza con mis manos, su pelo me acaricia los dedos. La dirijo también, la conduzco hasta que su boca encuentra un pezón erguido y atraca en él. Y allí anclado, su lengua lo sacude con fruición. Me estremezco. Qué temblor, qué escalofrío me está recorriendo. Y su mano sigue, ya no soy yo quien la guía. Hay un punto eléctrico, y al sentir sus dedos acercándose, rozándolo a intervalos milimétricos, siento que llega el abismo. Me pierdo, me estoy perdiendo. Voy a subir, o a caer en lo más hondo. Me voy, me voy, me alejo. La explosión. Sí, la explosión está llegando. Su mano en mi punto, la humedad, el sudor, el chasquido. Ahora, ya. El volcán ha estallado. Su lava baja por mi cuerpo. El calor me abrasa. Agito mis brazos, mis caderas y mis nalgas. Y sigue, sigue. Parece que no va a acabar nunca este estallido. Otra sacudida. Y otra. Y otra más. Un poco más. Suspiro. (pp. 102-103)

En segundo lugar, debemos señalar que Isabel Franc establece una «genealogía» lésbica que, pese a que no deja de resultar esencialista, permite inscribir «dentro» de la historia la existencia lesbiana con el objetivo de demostrar que el lesbianismo ha existido de forma innata;⁶⁶¹ según indica Wadda C. Ríos-Font (2004: 178): «Read against the binary structure of the male gaze, Bernadette's fusion with the Virgin, and the secondary narrator's fusion with Bernadette in a long line of women who have perpetuated the "doctrine" of lesbianism, introduce uncertainty between "inner" and "outer" as well as infiltrating other numbers into the fundamental duality of desire —a desire that neither depends on nor challenges the matrix of the heterosexual couple». Así, la Virgen pide a Bernadette: «No reveléis a hombre alguno lo que hacéis aquí conmigo, ni vuestro mismo confesor debe saberlo, amad a las mujeres y enseñadles lo que yo os he transmitido, pero

⁶⁶¹ Para Rich (2001: 65): «El supuesto de que "la mayor parte de las mujeres son heterosexuales de forma innata" permanece como un obstáculo teórico y político para el feminismo. Continúa manteniéndose como un supuesto en parte porque la existencia lesbiana se ha escrito fuera de la historia o se la ha catalogado como enfermedad, en parte porque se la ha tratado como excepcional más que como intrínseca, en parte porque reconocer que, para las mujeres, la heterosexualidad puede no ser una "preferencia" en absoluto sino algo que ha tenido que ser impuesto, gestionado, organizado, propagado y mantenido a la fuerza, es un paso a dar si te consideras heterosexual "de forma innata" y libre».

mantened silencio, guardad para vos este mandato. Decid, solamente, que os he confiado tres secretos y que hasta la muerte debéis guardarlos» (pp. 103-104). De este modo, la iluminada niña transmite y revela las enseñanzas de la madre de Dios a otras monjas, hecho que no deja de resultar paradójico —y paródico— si consideramos que, de algún modo, está apostando por lo que Adrienne Rich denominó «existencia lesbiana» —además de inscribirse en el continuum lésbico—, que «comprende tanto la ruptura de un tabú como el rechazo de un modo de vida obligado. Es, también, un ataque directo o indirecto contra el derecho masculino de acceso a las mujeres. Pero es más que esto, aunque podamos empezar percibiéndola como una forma de rechazo al patriarcado, como un acto de resistencia» (Rich, 2001: 66).⁶⁶² Si tenemos en cuenta que ese «modo de vida obligado» se refiere al matrimonio heterosexual —o a las relaciones heterosexuales—, no podemos dejar de advertir que las monjas se apartan del patriarcado, ya que los hombres no tienen acceso a ellas al ser castas por opción religiosa.⁶⁶³

Así, a pesar de que estas mujeres aceptaran un voto de obediencia y castidad y que debían ser «esposas de Dios», la vida monástica también propició que se pudieran dedicar a otros quehaceres, como la escritura en el caso de sor Juana Inés de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. Sobre esta última, también resulta relevante, e interesante sin duda para establecer esta genealogía, su mención en el texto; no solo la novela abre con una cita de la santa —«¡Oh hermanas! ¿Cómo os podré yo decir la riqueza y tesoros y deleites que hay en las quintas moradas?»—, sino que se evoca en dos ocasiones más. En la primera, cuando las compañeras de Bernadette le piden que les transmita las enseñanzas de la Virgen: «Les advertí que, si seguían todas mis indicaciones, iban a entrar en un estado de sublime arrobamiento como si hubieran ingerido un extraño elixir o hubieran contactado con la divina bondad, como ocurría con Santa Teresa de Jesús —las hermanas a menudo nos hablaban de ella y de sus éxtasis—» (pp. 62-63).⁶⁶⁴ En la segunda, cuando Bernadette ya se

⁶⁶² Según Ivonne Cuadra (2007: 31): «En todas sus novelas, Franc crea un universo femenino donde la identidad lesbiana es el foco principal. En *No me llames cariño* todos los personajes son mujeres, siguiendo la línea que ya había trazado en la trilogía bajo el seudónimo de Lola Van Guardia».

⁶⁶³ Dolores Juliano (2012: 37-38) advierte que: «A estas últimas [las monjas], la asexualidad asumida no las libraba de ser esposas y heterosexuales en términos clasificatorios, solo que se consideraba que eran “esposas de Dios”, fieles y con voto de obediencia. A lo largo de la historia, en el mundo cristiano, en relación/oposición a este matrimonio sagrado se había construido un anti modelo disidente: era el de las mujeres sin hombre que en vez de casarse con Dios lo hacían con el diablo, es decir, las brujas. En ambos casos en el imaginario se mantenían las normas heterosexuales —ya llevaran estas a los altares o a la hoguera—, lo que habla de una verdadera incapacidad del modelo para imaginar mujeres que estuvieran fuera del control masculino».

⁶⁶⁴ Para Agustina García Manzano (2009: 104): «El término éxtasis nos ha llegado a través del latín eclesiástico y procedente del griego. Es un cultismo, es una palabra que aparece en los textos que afinan en lo más extremo del arte, de la religión, del saber. Éxtasis significa acción de estar fuera de sí. Y entra en una concepción del ser en el que el cuerpo llega a límites en los que no se basta a sí mismo, o en los que se sobra a sí mismo, en cualquier caso, estamos ante fenómenos de carácter extraordinario, aunque pueden suceder en la

ha ganado la confianza y el cariño de la madre superiora del convento de San Gildard, en Nevers (p. 152), y no quiere compartir su revelación con nadie más para poder, así, revivirlo en el más absoluto recogimiento, «con el sabor amargo y a la vez apetitoso de la pérdida, pues, como decía Teresa de Ávila, “destas mercedes tan grandes queda el alma tan deseosa de gozar del todo al que se las hace, que vive con harto tormento, aunque sabroso”» (p. 155).

Por una parte, la evocación a la madre Teresa obedece al objetivo de marcar un modelo de referencia, en este caso una experiencia mística, para vulnerarlo y subvertirlo, consiguiendo así, según argumentaba Madrenas (1999: 16-17), el efecto retórico deseado. De este modo, la santa de Ávila se vale del alegorismo erótico —uno de los más frecuentes en la mística, a juicio de Dámaso Alonso (1948: 512)— para narrar uno de sus éxtasis:

Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego; este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aún harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento. (Santa Teresa de Jesús, 1982: 212)

Isabel Franc subvierte de manera muy humorística,⁶⁶⁵ y no exenta de erotismo, el modelo para describir el arrobamiento que siente Bernadette:

Me vi sumida en un profundo éxtasis y sentí que me elevaba, que me envolvía un enorme y algodónoso cirro; que me cegaba, y todo se tornaba luz y se tornaba blanco. Empecé a jadear y a agitarme. Tenía la sensación de estar cabalgando aquella nube. Un vuelo delirante que se convertía en galopar frenético a lomos de un enorme Pegaso. Subí y subí hasta lo más alto. Y me llenó una sensación celestial, un estremecimiento tal que no puede ser explicado. Una última sacudida me detuvo

más simple cotidianidad. Hay un algo que se hace presente y que intenta superar la realidad corporal. El éxtasis parece que exige la existencia del alma, de lo más sutil. El éxtasis es el principal o uno de los principales elementos que definen la mística». En relación a este tema, resulta muy interesante la visión de Judith Butler (2010: 38): «La forma en la que tendemos a narrar la historia del amplio movimiento de liberación sexual hace que el éxtasis aparezca en los años sesenta y setenta, y perdure hasta mitad de los ochenta. Pero quizá la persistencia histórica del éxtasis es mayor, quizá ha estado siempre con nosotros. Ser ex-tático significa, literalmente, estar fuera de uno mismo y esto puede tener diversos significados: ser transportado más allá de uno mismo por una pasión, pero también *estar al lado* de uno mismo con rabia o en duelo».

⁶⁶⁵ Según Simonis (2008: 277): «Mientras el humor lesbofóbico ha servido para reforzar y legitimar la ideología sexista y ha contribuido al clima de discriminación, el humor lésbico, por el contrario, desafía la sexualización negativa de la lesbiana como actora sexual».

en lo alto de la cima y no pude contener un alarido, quién sabe si de gozo, de placer o de vértigo. (p. 57)

Pero también cabe suponer que introducir a Santa Teresa en el relato —sobre la que no recae ninguna duda acerca de su sexualidad— se debe a su actitud luchadora. A pesar de que se trate, como ya hemos señalado, de un texto paródico, su ironía permite que se pueda «desestabilizar cualquier intento de ver el mundo desde una sola perspectiva, de ahí que sus condicionantes sean, entre otros, que el texto esté sometido a evaluación y crítica, que encierre simultaneidad de significados» (Weese *apud* Porro-Herrera, 2007: 148). Es a partir de esta «simultaneidad de significados» por la que podemos sugerir que Isabel Franc no solo parodia el alegorismo erótico de la mística, sino que va más allá e ironiza sobre la manipulación de la Santa. Como expone M^a José Porro-Herrera (2007: 167): «Ya Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás* (1978) advertía el contraste que suponía el que fueran dos “mujeres famosas”, Santa Teresa de Jesús e Isabel la Católica, las que se propusieran como modelos de conducta a las niñas españolas de posguerra, siendo “andariega” y “fantasiosa” la primera y “guerrera” la segunda y advertía que algo no encajaba entre la realidad vivida por estas mujeres en su tiempo y el modelo sublimado que se proponía a las españolitas contemporáneas». ⁶⁶⁶ Este «modelo de conducta» de la santa supone ya de por sí una contradicción, puesto que Teresa de Ávila contribuyó al «pensamiento feminista. A diferencia de las místicas medievales que se sentían vehículos excepcionales del poder divino, Teresa defendió la idea de que las mujeres como grupo eran capaces de discernir la autenticidad de su experiencia espiritual, comprender los evangelios sin intermediarios y difundir las enseñanzas de Cristo» (Weber, 2005: 126-127). Por su parte, Mérida Jiménez (2006: 9) señala que a pesar de que no se la pueda considerar una «revolucionaria» —por la época en la que le tocó vivir—, «su actitud vital, su actividad infatigable o su pensamiento teológico revolucionaron algunos fondos y formas de la religiosidad católica de su tiempo». ⁶⁶⁷ Continúa el investigador señalando: «Teresa fue una

⁶⁶⁶ Carmen Martín Gaité (1993: 35-36), repasando los *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, de Manuel Serrano Sanz, advierte que entre 1404 y 1833 muchas mujeres fueron autodidactas y tuvieron que procurarse el placer de la lectura a hurtadillas, como en el caso de Teresa de Jesús, «una de las más importantes renovadoras de la lengua castellana», pues «a pesar de que dejó más que demostrado lo capaz que era de recogerse para pensar en Dios, no por ello siente empacho en reconocer el deleite que sentía en su juventud leyendo a escondidas libros de caballerías». En la misma línea abunda Esther Tusquets (2006: 15) cuando responde, a la pregunta de si son peligrosas las mujeres que leen, que los hombres vigilaron y coaccionaron a las mujeres para que leyeran lo menos posible o solo las lecturas recomendadas por ellos, con la consiguiente dificultad para el acceso a la lectura de la mujer: «Durante siglos han sido muchos los hombres a los cuales las mujeres que leen les han parecido sospechosas, tal vez porque la lectura podía minar en ellas una de las cualidades que, abiertamente o en secreto, a veces sin ni confesárselo a sí mismos, más valoran: la sumisión».

⁶⁶⁷ No podemos dejar de recoger la apreciación de Catherine Clément a Julia Kristeva (Clément y Kristeva, 2000: 44) sobre la monja: «Michel de Certeau, sabio jesuita desterrado de su orden, señalaba que el apodo de

mujer extremadamente devota cuya fe incólume acabó moviendo las montañas de la incompreensión que se interponían en su camino» (*ibíd.*). Salvando todas las distancias: esas montañas de incompreensión, ¿no son parecidas a las que debían/deben mover las lesbianas?

En lo que atañe al año de publicación de la novela, cabe señalar que, si bien, según apuntaba Jordi Petit en el año 2004, «la cuestión homosexual ha pasado de ser marginal a estar en la agenda política» (*apud* Calvo Borobia, 2013: 27), ya que se han contemplado las reivindicaciones de los colectivos en defensa de los derechos familiares de las personas lesbianas, gais transexuales y bisexuales hasta la legalización del matrimonio civil igualitario en el año 2005,⁶⁶⁸ no siempre fue así, ya que tanto en la Transición como en la década de los años ochenta no se debatía sobre los temas políticos homosexuales ni se aprobaban políticas públicas favorables a ellos. Según constata Kerman Calvo Borobia (2013: 27): «Al contrario, los actores políticos con acceso privilegiado al proceso de elaboración de las políticas públicas preferían la estrategia del silencio, encaminada a cuestionar la propia existencia de un problema político susceptible de consideración por parte de las autoridades. Indicativo de esta situación ha sido la escasísima presencia de debates parlamentarios sobre cuestiones relacionadas con los derechos de las personas LGTB hasta mediados de la década de los años noventa». Tampoco los temas políticos homosexuales entraban en la agenda pública en el año 1992 ni en el 1993, aunque este hecho cambió radicalmente en menos de un año: si en 1993 tan solo se registraban unas veinte noticias, en 1994 se alcanzó la cifra de setenta.⁶⁶⁹ La fase que Calvo Borobia (2013: 34), denomina

Teresa de Ávila era... *el padrecito*. No la madre, sino, a causa de su autoridad, el “padrecito”» (en cursiva en el original).

⁶⁶⁸ La legalización de los matrimonios igualitarios está regulada por la Ley 13/2005, en la que se reforman algunos aspectos del Código Civil. Para Kerman Calvo (2010: 140), esta reforma no supone un hecho aislado, sino que es «la culminación de una política de reconocimiento de derechos civiles que es consecuencia de las decisiones estratégicas del principal peticionario (el movimiento de lesbianas y gays), del ensanchamiento de la estructura de oportunidades (provocado por transformaciones tanto domésticas como en el nivel internacional) y de la existencia de una serie de condiciones que llevaron al PSOE a utilizar la oportunidad que las estrategias del movimiento social de lesbianas y gays y la evolución del contexto habían colaborado a generar».

⁶⁶⁹ Para Calvo (2010: 148): «durante la década de los ochenta, las organizaciones formadas por hombres gays se mostraron hostiles a todo tipo de simplificación, optando, por el contrario, por un discurso de corte más general relacionado con las ideas de libertad, integridad personal (en relación a los crímenes de odio) y ausencia de discriminación (Llamas y Vila, 1999: 223). Como reacción, la nueva generación de activistas gays españoles buscó un discurso político sencillo, organizado en torno a un número muy reducido de reivindicaciones, que pudiera ser fácilmente explicado a los políticos y a la sociedad en su conjunto (Villaamil, 2004: 35-39). Tal simplificación se materializó de manera evidente en 1993, momento a partir del cual las organizaciones más representativas del activismo de lesbianas y gays español acordaron concretar su atención casi exclusivamente en la reivindicación de una “ley de parejas de hecho”. Al reivindicar un marco legal nuevo para las uniones no casadas, con independencia de la orientación sexual de las mismas, el movimiento de lesbianas y gays español impulsó una transformación poco menos que radical en los términos de su relación con las autoridades políticas. Se desarrolló un discurso nuevo, de corte legalista y vinculado al reconocimiento

«entrada en la agenda» (1994-1999) se caracterizó por el «extraordinario protagonismo alcanzado por el debate sobre los derechos de las “parejas de hecho”». En relación a la poca visibilidad y atención que se prestaba a las lesbianas en los inicios de los años noventa debemos señalar, en el caso de la literatura, la figura de Maria-Mercè Marçal.⁶⁷⁰ Si además añadimos que en todas las novelas anteriores que entran en la clasificación de Angie Simonis y de M^a Àngels Cabré —denominadas «las madres»— planean las relaciones heterosexuales —tanto en Carme Riera como en Esther Tusquets aparece la figura del «marido»—, mientras que Isabel Franc construye un universo básicamente femenino en el que la *lesbian tragedy* proviene de la incompreensión de la sociedad,⁶⁷¹ debemos valorar la originalidad de la escritora al idear una obra como *Entre todas las mujeres*.

Por otra parte, no deja de resultar muy sugerente que la novela de Isabel Franc resultara finalista en 1992 y la obra galardonada fuera *La esclava instruida*, de José María Álvarez. Según expone Janett Reinstädler (en prensa), a pesar de que las primeras obras de la colección se alejaban de las normas conservadoras que habían dominado en la etapa franquista —así como de sus discursos sexuales represivos— y apostaban por una sexualidad mucho más liberal —con la inclusión de personajes gais, lésbicos y transexuales—, sorprende que la obra de Álvarez se vuelva a hacer eco de un discurso patriarcal, hecho que puede ser interpretado, según esta investigadora, como un *backlash* a la emancipación de las mujeres españolas que se desarrolló con velocidad asombrosa

de derechos civiles, que conectaba con las narrativas relativas a los derechos humanos y al ideal de la ciudadanía plena, pero que, además, llamaba la atención sobre el elemento afectivo de la relación homosexual (Petit, 2003: 41; Llamas y Vila, 1999: 228). Se estaban sentando las bases para una apuesta decidida por la igualdad absoluta, que en el contexto del ordenamiento jurídico español solo podía venir de la mano de la legalización del matrimonio civil entre parejas del mismo sexo»

⁶⁷⁰ Mérida Jiménez (2013b) revela la lucha de la poeta por visibilizar su deseo lésbico, aunque, según ella misma comentara en 1995, a propósito de su novela *Sota el signe del drac*: «la crítica oficial ha parlat de lesbianisme, tot i que en general no han concedit al tema el lloc nuclear i motriu que té en el llibre. És molt curiós, i m'agradaria tenir-ho més analitzat, l'estrany proteccionisme cap a la meua persona, o cap a la meua imatge, que ha funcionat en els altres casos, fins a forçar interpretacions de poemes d'una forma increïble: pura miopia o voluntat de neutralització d'un discurs dissonant? No ho sé. El pitjor de tot plegat és com aquest fet interfereix amb les (teves) pròpies pors, la pròpia automoderació, l'autocensura. Si no en el nivell de l'escriptura, com a mínim en el de la seva dimensió pública. Com contribueix, en definitiva, si no a l'emudiment de l'experiència, sí a la perpetuació de la sordesa social. A la invisibilitat si no a la inexistència. De tota manera he de dir que per a mi ja ha estat un fet prou important que qui tingui orelles per escoltar que escolti i, en definitiva, qui pugui entendre, que entengui» (Marçal *apud* Mérida Jiménez, 2011b: 104).

⁶⁷¹ Corbalán Vélez (2010: 168) apunta: «Como bien señala Collins con respecto a las anteriores novelas de Franc, mediante la creación de un espacio en el que el orden social está regido únicamente por mujeres, la autora diseña un universo que está libre de la hegemonía del poder masculino. [...] Esta peculiaridad de la narrativa de Franc sirve para adoptar una comunidad caracterizada por un *lesbian continuum*». En la misma línea abunda Elena Madrigal Rodríguez (2015: 115): «Además de la extinción física de los hombres, Franc revitaliza una tradición de la escritura de mujeres que Elaine Showalter (1999: 105) ha descrito como la refiguración de comunidades de Amazonas o de lugares ubicados en zonas desérticas o en las fronteras de espacios idílicos. La granja de *La mansión de las tribadas* es uno de tales lugares. De ella, Franc excluye a los personajes varones del todo y usufructúa al máximo la marca gramatical del femenino en español —como años antes lo hizo Monique Wittig en francés— en lugar de utilizar las formas supuestamente neutrales y aceptadas académicamente».

después de 1975. Resulta interesante constatar, en todo caso, que en la misma edición del galardón, el jurado premió la novela de un poeta de culto, cuyo contenido significaba un retorno a las convenciones más tradicionales de la narrativa erótica, al tiempo que designaba finalista una novela que, a través de la parodia, dotaba de voz a una de las minorías sexuales más silenciadas, de la mano de una autora novel.

Asimismo, no podemos dejar de valorar un dato harto elocuente, como es la presentación que ofrecía la editorial en la solapa de la novela —a la que ya hemos aludido—. Si, como venimos observando, la literatura erótica se caracteriza por una transgresión de códigos y normas —en la colección hay relatos donde se apuesta por el incesto, la zoofilia, el sadomasoquismo y un largo etcétera—, ¿por qué se presenta la novela como «distinta» e «insólita»?; cabe preguntarse, ¿qué resulta más «diferente» y «extraordinario» dentro de esa «narrativa erótica escrita por mujeres»: que se parodie la literatura mística o que se visibilice una relación sexual entre dos mujeres en los años noventa? Si tenemos en cuenta que *Entre todas las mujeres* apareció publicada en 1992, se antoja un tanto «contradictoria» esta introducción, puesto que otras novelas —publicadas en plena Transición española—, ya se configuraban como «insólitas» por tratar temas relacionados con la iglesia. Sin ir más lejos, *Diario de burdel* (1979), en la que el protagonista se acababa masturbando en un templo. En 1980, el cuento «Eros, azimut tres», de *Deu pometes té el pomer* mostraba la relación entre un párroco y un monaguillo;⁶⁷² también en 1980, el actante principal de *Mater amantissima* sodomizaba a su madre fallecida con una

⁶⁷² En «Eros, azimut tres» un niño de nueve años escribe una carta dirigida a la señora Engràcia —la mujer que ayuda al párroco— en la cual la hace partícipe de sus deseos de que le haga «una palla» (p. 123) como las que le realiza «mossèn Tomeu» y antes «mossèn Agripí». El breve relato ahonda en dos temas tan controvertidos como el clero y la pederastia. Alberto Mira (2002: 189) expone cómo «los estudios contemporáneos parecen demostrar que la homosexualidad masculina y femenina se da en el clero con cierta frecuencia. La historia es rica en anécdotas de prácticas sodomíticas entre monjes, a la vez que a menudo encontramos ejemplos literarios que asocian el clero secular a la homosexualidad». En lo que atañe a la pedofilia, esta «se ha convertido en uno de los temas que acaparan el debate homófobo sobre la homosexualidad» (Mira, 2002: 581), a pesar de que la pederastia sea, a juicio de Alberto Mira (*ibíd.*) un comportamiento habitual en ciertas culturas que no comporta desarreglos mentales en los futuros adultos; ejemplo palmario sería la que se producía en la sociedad ateniense clásica, concebida más como un sistema ritual con tintes pedagógicos. En la ficción de Ofèlia Dracs, las referencias a las prácticas sexuales con el cura aparecen de modo secundario, ya que el relato se centra en la descripción que aporta el narrador de sus deseos de ser masturbado por la receptora de la misiva. También cabe remarcar la doble moral eclesiástica: «Perquè, és clar, mossèn Tomeu, quan anem a confessar, sempre ens diu el mateix, oi?, que si ens toquem amb mala intenció, i que si la puresa, és clar, tots els mossens ens diuen sempre el mateix, als nens, però mentrestant ens toca la cigaleta, i com que ell no ho fa amb mala intenció no és pecat, oi?» (p. 117); «P.S. Això que debatent-me de panxa damunt els melons i les síndries em vingúes desig que vostè em fes una palla, ¿no deurà ser d'aquells pecats que mossèn Tomeu en diu *contra natura*? No goso preguntar-li a ell... » (p. 125; la cursiva es nuestra).

imagen de la virgen, o en 1986, Honorio, el protagonista de *El pecador impecable* planea copular con la Virgen.⁶⁷³

En otras palabras, no creemos que los asiduos de la colección se sorprendieran precisamente de la «herejía» que suponía parodiar la literatura religiosa, sino de que una escritora, mujer, visibilizara una relación entre pares para deleitar y erotizar principalmente a las lectoras femeninas, en el año 1992, subvirtiendo así la tónica general que señala Beatriz Gimeno (2008: 93): «lo cierto es que la imagen de las lesbianas se ha construido más bien como imaginiería para el consumo de los heterosexuales, no para ellas mismas». Tampoco debemos dejar de observar que tal vez el «sacrilegio» no fuera tanto por tratar o evocar a una figura como la Virgen María, sino por subvertir el papel que la religión había otorgado a las mujeres durante el franquismo y que aún perdura en algunos ámbitos.⁶⁷⁴

A pesar de que *Entre todas las mujeres* no valida una convivencia entre dos mujeres como alternativa, ni llegue a nombrar una relación lésbica, no cabe duda de su contribución a la hora de naturalizar y legitimar el lesbianismo porque, como advierte Bonnie Zimmerman (1992: 74), hay que reivindicar el gran potencial de la literatura lesbiana como mecanismo de resistencia ante el sistema del patriarcado: «Lesbian resistance to this oppression necessarily lies in telling our stories and naming ourselves. Our power, as

⁶⁷³ Se produce una transgresión del discurso religioso tradicional por medio de un proceso de fetichización en los cuentos «*Et ne nos inducas*», en *Alevosías* (1991), de Ana Rossetti, y «Míralo en Google», en *Feliz cumpleaños... erótico* (2011), de Eduardo Mendicutti. En el primero se relata cómo el novicio Angélico, objeto de deseo del Padre Confesor, toma conciencia de su propia debilidad y, atrapado en una red de intereses, sacrifica sus ojos y se los quema, «por considerar[los] piedra de escándalo» (Mestre Morales, 2000: 138), para preservar su pureza. En el segundo, el protagonista relata a su pareja Fede el regalo que ofrecieron su amigo Rendón y él al hermano Tobías, un profesor del colegio de curas que iba «hecho una Lola Flores» y cantaba por los pasillos «Ay, pena, penita, pena, pena de mi corazón...» (p. 25): tras dejarle probar el vestido de flamenca de la hermana de Rendón le orinan encima. Fede informa a su novio que esta práctica se llama «urolofilia» (p. 38) o «lluvia dorada» (p. 40) y cada cumpleaños este le regala «ese capricho dorado, perfumado, dulce, chispeante. El capricho que al hermano Tobías tanto le gustaba» (p. 44). A pesar de que en el cuento de Ana Rossetti abundan elementos litúrgicos como el espacio —un convento—, las vestimentas —hábitos— y el lenguaje retórico —frases en latín— y en el de Eduardo Mendicutti la acción transcurre en los baños del colegio de curas y el semisótano de Rendón, la presencia de signos religiosos en los textos favorecen que estos adquieran un sentido nuevo del que tradicionalmente tenían. Según Alberto Villamandos (2004: 24), «dentro de la cultura española estos signos están marcados, a su vez, por connotaciones históricas, y por tanto, políticas. Nos habla de un código cultural aprendido y puesto en práctica manera social y que en España se convirtió en normativo y oficial durante décadas bajo el franquismo». En los dos cuentos se relaciona e identifica esa represión educativa religiosa y «una visión “perversa”, de la que no escapamos, consigue activar lo erótico que se encuentra en lo religioso. En ambos casos el fetichismo funciona como metonimia, como desplazamiento del sentido originario de esos objetos religiosos convertidos en símbolos» (Villamandos, 2004: 34). Pero aunque en los dos se juegue con el binomio placer/pecado, el final dramático de «*Et ne nos inducas*» contrasta sobremanera con el de «Míralo en Google», cuyos personajes no solo no son condenados moralmente, sino que los protagonistas incorporan ese recuerdo como un fetiche en sus relaciones sexuales.

⁶⁷⁴ Según Martins Rodríguez (2012: 282): «todo lo relacionado con el sexo está rodeado de discursos moralizantes, que tienen como centro el logro de la pureza moral-espiritual perdida tras el pecado original, atribuido a Eva, reflejado en la tradición cristiana como la mujer que tienta al hombre al pecado, tal y como queda plasmado en los libros de texto de la época [franquista]: “Eva comió de la manzana, luego le dio a Adán, en consecuencia Dios castigó a todos. La mujer quedaría sujeta a su marido y expuesta al dolor. El hombre ganaría el pan con el sudor de su frente”».

individuals and as a community, flows from language, imagination, and culture. By controlling and defining images and ideas, lesbians “reconstitute the world”». Así pues, no solo debemos valorar que *Entre todas las mujeres* sea la primera novela española que se vale de la sensualidad entre dos mujeres para erotizar principalmente a las lectoras, sino que también, tras el humor que caracteriza a la autora, tal vez hizo reflexionar a más de uno sobre el lesbianismo, ya que, como señala Franc (2007: 156):

Entrando en el terreno social, vemos que el humor es una organización afectiva, puramente subjetiva. Lo que hace es poner en contacto la realidad con una elaboración fantástica del mundo a través del conocimiento intelectual, emocional e intuitivo. De esta manera, puede convertirse en crítica contundente a cualquier circunstancia de la vida y poner al desnudo lo ridículo que hay en ella. En muchas ocasiones, el humor no está destinado sólo a hacer reír sino —como dice el dibujante argentino Fernando Sendra— a «ingresar un dato por un lado inesperado» y, a partir de ahí, provocar la reflexión. Para muestra, el gol que coló Billy Wilder en la memorable escena final de *Con faldas y a lo loco*; ese «Nadie es perfecto» que, además de proporcionarnos uno de los mejores gags de la historia, abrió ante el gran público una puerta a la aceptación del hecho homosexual.

Incluso, por los acontecimientos posteriores, pudo llegar a funcionar como el gag de Billy Wilder... porque, según señala M^a Àngels Cabré (2011: 27), Isabel Franc «va suposar una glopada d'aire fresc que feia molta falta. Gairebé absent fins ara a la literatura lèsbica, hi va irrompre per quedar-s'hi». Diecinueve años después, en el artículo «Envers un Elogi del *happy end*», extracto de su novela, entonces inédita, *Elogio del happy end* (2012), Isabel Franc (2011: 209) comentaba cómo ambos textos se movían por espacios comunes e intentan transmitir ideas similares:

Tanmateix, he volgut, aquí, fer un paral·lelisme amb la històrica troballa de Virginia Woolf —a *Una cambra pròpia*— quan llegeix en el llibre de Mary Carmichael, *L'aventura de la vida*, que a una tal Chloe li agrada una tal Olivia, i l'immens canvi que això va representar en el seu dia. La situació, avui per avui, és ben diferent. Les Chloes i les Olívies ja no es veuen abocades a amagar el seu sentiment i les estratègies que tenen a l'abast per dur a terme el seu desig són ben diferents i variades. Val la pena que ens hi parem a pensar-les i a reflexionar cap a on volem anar, abans de passar a les accions. O, potser no?, perquè d'accions ja n'hi ha, tot i que no per a tots els gustos.

CAPÍTULO 7. APRENDIZAJES

7.1. Iniciaciones: Mayra Montero y Marcelo Birmajer / Eduardo Mendicutti, Abilio Estévez y Luis Antonio de Villena

En este apartado analizaremos aquellos cuentos que relatan la primera experiencia sexual entre pares. Siguiendo a Jorge Luis Peralta (2013: 283) podemos considerar que se tratan de «narrativas de iniciación homosexual»: «esta denominación amplia procura evitar las restricciones que supondrían otras etiquetas tales como “novela de aprendizaje” (*bildungsroman*), “novela de desarrollo” (*entwicklungsroman*), “novela de salida del armario” (*coming out story*) o “novela picaresca”», ya que nuestros relatos no responden de forma exclusiva a cada una de estas formas, sino que poseen solo alguna de sus características. De este modo, como señala Peralta (2013: 285), «la formulación genérica que proponemos —narrativa de iniciación homosexual— tiene la ventaja de que puede aplicarse a un conjunto amplio de textos que comparten una serie de características, aunque difieran en muchos otros aspectos».⁶⁷⁵ Como ya hemos ido analizando, son escasas las narrativas que visibilizan relaciones o prácticas lésbicas protagónicas. En lo que atañe a la «iniciación» de una relación entre dos mujeres, tan solo dos relatos, ambos de escritores hispanoamericanos, lo recrean: «Dorso de diamante» (1999), de Mayra Montero, en *Cuentos eróticos de Navidad*, y «Ana Laura. Un relato de terror» (2003), de Marcelo Birmajer, en *Eso no*.⁶⁷⁶ Las vivencias que se muestran en ambas ficciones no comportan un cambio en la identidad sexual de las actantes, sino que favorecen la expresión de un deseo fluido y versátil.⁶⁷⁷ Por este motivo,

⁶⁷⁵ Según Jorge Luis Peralta (2013: 284): «Esta expresión [*coming out*], traducible al español como «narrativas de la salida del armario» (aunque se anule, inevitablemente, la variedad de matices que posee en inglés), alude a aquellos textos donde se narra el descubrimiento de —y las primeras experiencias asociadas con— una sexualidad “diferente”. De las numerosas características que Tony McNaron (2004: s/p.) adjudica al subgénero, destacaremos especialmente tres: «Coming out stories recount the teller’s initial recognition of themselves as “different” emotionally or sexually. Coming out stories most often focus on a “first time” erotic or sexual experience with someone of the same sex. Coming out stories are usually quite short, the shortest unit of shaped autobiographical writing».

⁶⁷⁶ Dentro de esta «iniciación sexual entre mujeres» podríamos incluir *Tu nombre escrito en el agua* —analizada en el capítulo 7 apartado 7.3—, ya que la protagonista, Sofía, nunca había mantenido relaciones con otra mujer, pero en este caso sí que se produce un cambio en la identidad sexual del personaje.

⁶⁷⁷ Según Patricia Mateo Gallego (2011: 37): «Seguimos considerando, como lo hicieron las feministas de los años 60 y 70 del siglo pasado, que el deseo sexual es un aprendizaje, por lo que seguimos manteniendo que cualquier mujer puede optar en su vida por el lesbianismo. Identidad transdeseante e identidad lesbiana ya existen en la actualidad y su mera existencia muestra que la ley heterosexual falla en su intento de universalidad, tiene fisuras, espacios donde encontraremos formas de resistencia y de sabotaje al pensamiento heterosexual».

resulta muy interesante contraponer estos dos relatos con cinco cuentos donde se narran las primeras experiencias homoeróticas masculinas: «Dulces sueños» (1999), de Eduardo Mendicutti y «Tres reyes» (1999), de Abilio Estévez, ambos pertenecientes a la miscelánea *Cuentos eróticos de Navidad*; «La bendita pureza» y «El mal mundo» (1999), de Luis Antonio de Villena, en *El mal mundo*; y «Fernando y Fernando José» (2011), de Abilio Estévez, en *Feliz cumpleaños... erótico*.⁶⁷⁸ Cabe destacar que de los siete relatos objeto de análisis en este apartado, tres pertenecen al volumen *Cuentos eróticos de Navidad* (1999); esta es la antología que recoge una mayor pluralidad de sexualidades heterodoxas en la diégesis de sus cuentos, ya que cinco de las trece historias se centran en relaciones homoeróticas.

Este hecho tal vez pueda explicarse debido al contexto político y social de la época, puesto que como hemos visto en el apartado anterior, «los temas políticos homosexuales entran en las agendas públicas y políticas durante la década de los noventa» (Calvo Borobia, 2013: 43); si desde 1996 partidos políticos como el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) e Izquierda Unida (IU) —ambos de izquierdas— habían convertido el tema de la regulación legal de las relaciones homosexuales en un asunto de agenda política, no es de extrañar que «La sonrisa vertical» —dada la trayectoria progresista de la editorial— incorpore este tipo de relaciones, recogiendo, de esta manera, el apoyo de un determinado sector de la población.⁶⁷⁹ Es importante señalar que los autores que abordan estas sexualidades minoritarias en el volumen no solo ya habían publicado con anterioridad en la colección, sino que también habían incluido en sus tramas personajes gais y lésbicos. Como señalaba Luis García Berlanga (2007 [1999]: 9-10) en el prólogo de *Cuentos eróticos de Navidad*: «El mérito es de los magníficos escritores españoles e hispanoamericanos que se han lanzado a escribir, exclusivamente para este libro, una historia, un relato en el que, poniendo la carne —y el pavo— en el asador, han reunido su visión de lo erótico y lo navideño». Es decir, los cuentos son originales y se centran en el erotismo y los festejos navideños; si tenemos en cuenta que es un encargo de la propia editorial, podría sugerirse el

⁶⁷⁸ Aunque pueda parecer excesivo el número de cuentos analizados, nos ha parecido interesante incluirlos todos por las semejanzas y conexiones que guardan entre ellos.

⁶⁷⁹ A pesar de que los datos que maneja Calvo Borobia (2005: 44) son del 2004, nos parece muy interesante su reflexión sobre el votante de izquierdas: «¿cuál es la estrategia de equiparación preferida por el votante de izquierdas? ¿Están de acuerdo con la idea de permitir el matrimonio entre personas del mismo sexo? ¿O preferirían un camino diferente? Los datos sugieren la existencia de un apoyo generalizado entre el votante progresista a la política del Gobierno en este campo. Vemos en la Tabla 8 que, de nuevo, tres cuartas partes de los votantes socialistas están conformes con la idea de matrimonio homosexual (así como el 90 por ciento de los votantes de IU, y la inmensa mayoría de los votantes a otras formaciones). Se sugiere así que el movimiento homosexual ha conseguido un rotundo éxito a la hora de identificar igualdad plena y matrimonio civil, ya que todos los votantes de izquierda que creen en la igualdad apoyan el matrimonio homosexual. Únicamente los votantes del PP se resisten a esta política, aunque tampoco hay que desdeñar el dato que casi la mitad de estos votantes apoyan el matrimonio entre personas del mismo sexo».

interés de Tusquets por dotar de visibilidad a las minorías sexuales y su progresiva integración en su catálogo.

«Dorso de diamante», de Mayra Montero, posee una estructura circular y se inicia «in media res»: «Cuando levantó el brazo para poner la estrella, supe que por primera vez quería besar a una mujer» (p. 15). La mujer es cuestión es Marzena, una polaca casada con Walter, que se dedica a la entomología; tras el primer párrafo constatamos que la voz narrativa cargada de deseo es la de Emilia, separada y con dos hijos que pasa las fiestas de navidad con su hermano Walter y su familia —su mujer y su hija—. El descubrimiento provoca un mareo a la protagonista, quien acaba acompañando a su cuñada al laboratorio de la universidad para «coger el fresco» (p. 17). Dos elementos se reiteran en el texto y funcionan como señales o metáforas: una canción (pp. 18 y 24) —que suena antes y después de que las dos mantengan el encuentro sexual—, y la referencia a la «polilla del repollo» (p. 20), también llamada «palomilla dorso de diamante» (p. 20) y «*diamondback moth*» en inglés (p. 23).

«Don't ask me why», de Billy Joel, suena en el coche mientras se dirigen al laboratorio; Marzena la va cantando mientras Emilia descubre la feminidad de su acompañante y se asombra de su deseo: «Llevaba pantalones cortos, tenía el dorso de los muslos enrojecidos por el sol y me entraron ganas de poner la mano allí, en aquella piel candente y malherida. [...] nunca antes había deseado atrapar una lengua de mujer; nunca en mi ciega, inadvertida, desperdiciada vida» (p. 18). La estrofa que tararea es sumamente elocuente: «Don't wait for answers, just take your chances» (p. 18), y apunta a una entronización del *carpe diem*, en este caso en referencia a esa relación sexual entre iguales.

La escena lésbica se empieza a construir a partir de los pensamientos de la narradora, quien analiza las acciones que ocurren de manera totalmente subjetiva y no exenta de erotismo: «demoró unos segundos en prender la luz y esos segundos permanecimos muy unidas, rozándonos sin intención [...] Me acerqué por detrás para mirar. No podía dejar de pensar en su bata abierta, en el perfil de sus senos, en la lengua con la que tarareaba las canciones [...]. Yo seguía pegada a la espalda de Marzena, pero además pasé mi brazo alrededor de su cintura. Ella guardó silencio, siguió sin moverse, pero endureció su cuerpo» (pp. 18-20). También observamos dos analepsis: la primera se produce aún en casa, cuando todavía no han salido hacia el laboratorio y es la evocación de cuando Walter llevó por primera vez a su novia para que la conociera su madre (p. 16). La segunda es la remembranza de una visita: «Recordé que alguna vez, años atrás, Marzena había venido a visitarnos, a mi madre y a mí, toda la tarde estuvo con nosotras. Luego mi

hermano había pasado a recogerla, y al saludar a su mujer la besó en el cuello. Fue un beso prolongado que me causó tristeza, cierto resentimiento que entonces no me pude explicar» (pp. 20-21). Esta es la única «explicación» que se da la protagonista para aceptar su súbito deseo, ya que durante el relato son más numerosas las referencias a la sorpresa y el asombro que le produce su repentina atracción por esa mujer: «culpándome de este descubrimiento [...] un ruido como de cristales rotos en el fondo horrorizado de mi cráneo [...] sólo este espanto que me llegaba de repente [...] era un cuerpo caliente y malicioso; abrumado por la novedad de aquella tarde, una novedad que no lo era del todo: ¿desde cuándo me habían gustado las mujeres?» (pp. 15-20).

Resulta muy interesante la desorientación y el desconcierto que sufre Emilia, y que vuelve a remitir a la pregunta: ¿quién es lesbiana? ¿Lo es ella por sentirse atraída por una mujer a la que hace más de quince años que conoce? También es relevante que ese primer encuentro entre iguales no determine su opción sexual; como expone Viñuales (2006: 58), siguiendo a Bunk y Van Driel: «Una mujer tenderá a racionalizar un primer encuentro homosexual refiriéndose a su amante como una persona “especial” antes que reconocer sus sentimientos homosexuales».⁶⁸⁰ Finalmente se produce el encuentro entre ambas, dos mujeres heterosexuales y con vínculos familiares que nunca antes habían mantenido relaciones homoeróticas. Aunque en un primer momento la actitud de la actante principal sea la de adoptar un rol más activo, pronto observamos que este se va alternando:

Las dos suspirábamos y retiré sus pantalones cortos; mi mano, que en algún momento fue mano de mujer, se había convertido en una garra, un instrumento de arañar o herir, despedazar lo que se interpusiera. (p. 21)

Yo iba absorbiendo, chupando desde allí todo el conocimiento, pero me olvidaba de absorberla y de chuparla a ella. Adelantó su mano y la colocó sobre mi cabeza, era la primera vez que recibía sus órdenes, la primera vez que me dejaba gobernar por una verdadera amante: una mujer desnuda. [...] le dije que era mi mujer y ella se echó a reír; se lo volví a decir, le dije «mujer mía», y ella entonces me ordenó que subiera. (p. 22)

⁶⁸⁰ Según Viñuales (2006: 58-59): «Por otra parte, hay que recordar que, tal como demuestran algunos estudiosos de la sexualidad humana (Kinsey, 1953), este primer o sucesivos encuentros sexuales no garantizan a quienes participan en ellos, que se tome conciencia de homosexualidad ni son siempre necesarios para la organización de una nueva identidad sexual».

Este intercambio de papeles propicia una relación igualitaria entre ambas, a pesar de que no podemos dejar de observar el léxico heterosexista cuando Emilia alude a su mano como «garra».⁶⁸¹ Sobre la cuestión del lenguaje, Meri Torras (1998: 208) plantea:

La paradoxa de l'escriptura de la lesbiana rau en reivindicar una categoria (lesbiana) havent de subvertir i desafiar alhora tot el sistema de categorització, fossilitzat i reproduït a través d'un llenguatge que perpetua la ideologia dominant. La inscripció de la lesbiana en el llenguatge serà sempre violenta perquè s'haurà d'enfrontar a tot aquest sistema carregat ideològicament. D'aquí sorgeixen almenys dues preguntes. La primera és qüestionaria: És possible arribar a escriure la lesbiana mitjançant un llenguatge androcèntric, fal·locèntric i heterosexista?, i la segona contrapunta: Hi ha un altre mitjà per fer-ho? S'ha de començar responnent negativament a aquest segon interrogant i prendre immediatament coratge i consciència per afrontar la tasca que ens prefigura la primera pregunta. Nicole Brossard té una frase genial per explicar-ho: «*I write in self defense*» (Meese, 1990: 80), assegura; això vol dir enfrontant-me a la memòria de les paraules i mesclant-hi la memòria de la meva experiència *diferent*.

Otra cuestión muy significativa es el grado de intimidad y complicidad al que llegan ambas mujeres, que conecta con la teoría de Simone de Beauvoir (*apud* Sau, 1979: 32-33) en la que: «El hombre y la mujer [...] se hallan el uno delante del otro más o menos en estado de representación, sobre todo la mujer, a quien el macho impone siempre alguna consigna [...]; al lado de una amiga, en cambio, ni se exhibe ni tiene que fingir pues son demasiado semejantes para no mostrarse al descubierto. Esta similitud engendra la intimidad más absoluta». Efectivamente, como reconoce la narradora, la connivencia que se produce entre ambas resulta favorecedora:

Y ella entonces me ordenó que subiera, que me sentara sobre su rostro, nunca me había sentado sobre el rostro de nadie, hombre o mujer. Ni siquiera el padre de mis hijos puso jamás sus labios en mi sexo, ni el hombre que llegó después, ni tampoco el siguiente. De un modo oscuro, redentor en su instinto, me había estado guardando. Marzena, en cambio, me necesitaba allí, sobre sus labios buscadora de patógenos. Y allí caí, allí quise morir, pero también quise que se muriera. Más tarde le rogué que se diera la vuelta y fui bajando lentamente, la besé en la nuca y le lamí la espalda. Ella suspiró cuando abracé su cintura. (pp. 22-23)

Pero tras la explícita escena erótica llega la vergüenza y la culpa de la protagonista cuando Marzena le nombra a su hermano: «Me acababa de acostar con su mujer, había tenido en mi boca sus pezones, su sexo, su navegable espalda, y el mundo ardiente de sus

⁶⁸¹ Como hemos comentado anteriormente —en el capítulo 5, apartado 5.2—, las expresiones con las que se denomina la excitación sexual masculina —«ir armado», «ponerse bruto», etc.— hacen referencia a objetos utilizados para golpear o matar, igual que los términos que denominan el acto sexual —«follar», «joder» o «tirarse», entre otros—, denotan agresividad (Calero, 1991: 382).

nalgas y lo que había dentro. Devoré a su esposa, que en cierto modo era también la mía» (p. 23). En este caso, la canción de Billy Joel, que vuelve a sonar cuando recorren el trayecto de vuelta y que vuelve a tararear en casa Marzena mientras está ultimando los preparativos de la cena, tiene como objetivo la construcción del personaje; a pesar de que ha sido Emilia la instigadora del acto sexual y la encargada de seducir a su cuñada, es esta la que no se arrepiente de haber aprovechado la oportunidad:

—¿Qué le voy a decir a mi hermano?— balbuceé.

Marzena todavía no hizo nada. Tenía los algodones en una mano y el frasco con alcohol en otra. Estaba desnuda y sentí frío por ella.

—¿Te digo lo que tienes que decir?— se adelantó y me lanzó los algodones a la cara. Fue un acto de coraje, me empujó al pasar y susurró un insulto. Cuando volví a mirarla, tenía una sonrisa irónica en el rostro, y con esa sonrisa se vistió. Salimos del laboratorio y entramos al automóvil en total silencio, pero no la cantó esta vez. Yo me quedé escuchando la letra, tratando de retener alguna frase, y la vi bostezar; bostezó varias veces durante el camino de regreso, todo el trayecto sin decir palabra. (p. 24)

Más allá de la experiencia homoerótica casual e imprevista entre dos mujeres heterosexuales que narra Mayra Montero en su relato, y a pesar de que esta no constituya un motivo para que ninguna de las dos se replantee su identidad sexual —el cuento finaliza como empezó, con Marzena enderezando la estrella del árbol navideño—, no podemos dejar de señalar tres elementos que casi podríamos denominar «comunes» dentro de las narrativas lésbicas. En primer lugar, el cuerpo de Marzena; aunque la descripción que se aporta de ella es la de una mujer femenina —cabe destacar que el retrato no es muy minucioso y que los pocos datos se encuentran diseminados por el relato—, bien podría considerarse como un «cuerpo abyecto» según la teoría de los monstruos de Rosi Braidotti, la cual considera que: «El monstruo, así, es la encarnación de la diferencia respecto al cuerpo humano normativo; en este sentido, la monstruosidad puede aplicarse, según el contexto, a cualquier construcción corporal no normativa» (Gimeno, 2008: 99). Si tenemos en cuenta que Marzena tiene un dedo de más,⁶⁸² no podemos dejar de obviar que su cuerpo se inscribe en la «otredad», en lo «no normativo».⁶⁸³ Beatriz Gimeno (2008: 100) expone cómo «el monstruo» se configura como la encarnación de la diferencia respecto al cuerpo

⁶⁸² «Marzena respondió que ese era el nombre que les ponían a las niñas polacas que nacían con un dedo de más» (p. 16).

⁶⁸³ Aunque, como señala Meri Torras (2007a: 12), «estar categorizada bajo la etiqueta mujer y que te falten dos dedos del pie izquierdo te hace *menos mujer* en *menor* grado que si has tenido que sufrir una mutilación mamaria, por ejemplo: ambas son partes del cuerpo pero una posee un poder identitario sexual mayor que otra, es considerada una marca de feminidad. Pareciera pues que no todos los atributos reconocibles en el cuerpo poseen un mismo grado de evidencia genérico-sexual —aparentemente un bazo o un codo son más unisex que los huesos de la pelvis, por no nombrar los genitales—».

humano normativo, y alega, siguiendo la clasificación de Geoffrey Saint Hillaire, que dichas malformaciones habían sido definidas en términos de «exceso, falta o desplazamiento de órganos», aunque antes de cualquier taxonomía estos cuerpos ya eran definidos como sujetos de abyección:

En este sentido, se puede asegurar entonces que la misoginia es una necesidad estructural para un sistema que sólo puede representar la otredad como negatividad. Este mismo discurso crea al mismo tiempo la feminidad normativizada y la feminidad abyecta, y dentro de este esquema existe toda una tradición cultural en la que las mujeres masculinas (las lesbianas) han sido consideradas como monstruos, aunque no se sepa exactamente qué discurso precede a cuál: si es monstruo porque se la supone lesbiana, y a partir de ahí se la masculiniza, o se la supone lesbiana porque se perciben en ella rasgos de masculinidad o de «otredad». (Gimeno, 2008: 101)

El segundo elemento remarcable, y al que ya hemos hecho referencia, es la reiteración de la denominada «polilla dorso de diamante» —también llamada «polilla del repollo» o «palomilla de las coles, gusano de la berza, oruga verde del repollo» (p. 20)—, y que asimismo da nombre al cuento. Consideramos que el juego de palabras —y de imágenes—, importante sin duda en la construcción del relato, se puede articular en dos sentidos: uno sería la alusión a la «polilla» u «oruga», y otro la referencia a «dorso de diamante». En lo que atañe a la mención de la oruga o polilla, la primera imagen visual que podríamos evocar es un falo, más si tenemos en cuenta cómo se va desgranando esta presencia entre dos mujeres que están manteniendo una relación sexual: «Lo de la oruga me llenó de ardores» (p. 20).⁶⁸⁴ La presencia de la palomilla vuelve a aparecer como comparación cuando la narradora le está practicando un cunnilingus a su cuñada: «Empujó mi rostro contra su sexo y empecé a devorarlo como si fueran coles, a dentelladas pequeñas y desordenadas. Yo era el insecto, la palomilla cumplidora; tragaba plácida y regurgitaba el alimento, que a su vez iba nutriendo a otra criatura enamorada y cruel, su vulva autónoma que respiraba sola» (p. 22). A pesar de que la imagen de un falo planea entre ambas mujeres, la personificación metafórica de la protagonista, convertida en «palomilla cumplidora», refuerza, a la vez que desmiente totalmente, esta primera impresión; así pues, más que una evocación fálica, evocación que no dejaría de ser freudiana,⁶⁸⁵ consideramos

⁶⁸⁴ «Ella sacó un gran suspiro, que fue suspiro y quejido a la vez. —Me gusta cómo lo dicen en México —susurró en mi oreja—: Palomilla dorso de diamante» (*ibíd.*); o antes de llegar al orgasmo, cuando están en pleno clímax: «—En inglés —murmuró—, ¿sabes cómo le dicen en inglés? Yo me detuve un instante, no tenía la menor idea de lo que me estaba preguntando. —*Diamondback moth* —lo dijo demasiado alto—, ¿no te parece un nombre muy bonito?» (p. 23).

⁶⁸⁵ Según Kathryn Everly (2004: 302): «Butler insiste en que las fronteras corporales son necesariamente definidas por la exclusión (p. 67). Por consiguiente, de acuerdo con las normas del psicoanálisis y la idea del

que se está produciendo una deconstrucción de las prácticas heterosexuales, y se apela a una relación sexual satisfactoria entre dos mujeres sin intervención de un pene.⁶⁸⁶ Para Pertusa (2005: 149, nota 288):

A lo largo de su obra crítica, Irigaray se enfrenta a las teorías de Freud sobre el desarrollo de la sexualidad aludiendo al hecho de que, guiado por la «lógica de lo mismo», Freud considera que el placer sexual masculino es el paradigma de todos los placeres, ignorando que la mujer pueda tener una sexualidad propia. Según esta lógica, lo femenino no existe ya que la mujer es considerada como «lo que no es» el hombre, es decir, la ausencia de este. Existe así lo masculino y la ausencia de ello. [...] Para Freud, la ausencia del falo en la mujer la hace desear el órgano masculino antes que reconocer su capacidad de placer a pesar de esa «falta». La mujer en la interpretación que hace Irigaray de Freud, actúa como un espejo vacío que refleja la sexualidad masculina como presencia y niega la posibilidad de que la mujer se vea a sí misma como sujeto del deseo al no tener un espejo que la represente.

En otras palabras, Mayra Montero juega con una evocación visual que puede parecer fálica pero que al estar nominada en varias ocasiones como «dorso de diamante» llega a tener un significado totalmente distinto, ya que «diamante» también puede interpretarse metafóricamente como «espejo» por su reflejo. Así pues, tal vez la autora se esté remitiendo al espejo como uno de los arquetipos empleados por escritoras como Cristina Peri Rossi, Esther Tusquets y Carme Riera, en cuyos textos aparecen «no sólo al nivel de la realidad (espejos colgados en la pared o en el techo), sino a nivel de la metáfora y la escritura narrativa)» (Pertusa, 2005: 148).⁶⁸⁷ También resulta muy significativa la observación de la voz narrativa tras finalizar el acto sexual: «Al incorporarme para mirar su espalda, noté que había sudado mucho; me convencí de que aquel, y no el de los insectos,

falo imaginario como representante del poder, el deseo se limita a una relación heterosexual donde las partes corporales llegan a tener significaciones que sólo funcionan en una relación entre hombre y mujer, el sujeto y el “Otro”. Entonces, se puede considerar “lesbianism as a vain and/or pathetic effort to mime the real thing” [...].»

⁶⁸⁶ Según Asunción Oliva Portolés (2005: 26), «la introducción de conceptos tales como “envidia del pene” y “complejo de castración”, como forma de explicar la adquisición de la femineidad por parte de la niña, ha dado lugar a críticas muy duras por parte del feminismo. Sobre estas críticas, Rubin afirma: “En la medida en que el psicoanálisis es una racionalización de la subordinación de la mujer, la crítica está justificada; en la medida en que es una descripción del proceso que subordina a las mujeres, la crítica es un error. Como descripción de la forma en la que las culturas fálicas domesticar a las mujeres y los efectos que tal domesticación tienen sobre las mujeres, la teoría psicoanalítica no tiene comparación con ninguna otra”. Continúa la investigadora señalando que «según Rubin tanto Lévi-Strauss como Freud arrojan luz sobre lo que se percibe oscuramente como las estructuras profundas de la opresión sexual. Las dos teorías nos sirven de advertencia sobre la dificultad y la magnitud de aquello contra lo que luchamos, y sus análisis nos proporcionan una cartografía preliminar de la maquinaria social que tenemos que reorganizar. Pero ninguna de ellas es capaz de presentar la subordinación de la mujer como un producto de las relaciones sociales a través de las cuales el sexo y el género se organizan y producen».

⁶⁸⁷ Como advierte Marta Segarra (1994: 364-365): «Uno de los objetos más fecundos de significación es el espejo, que puede provocar sin embargo reflexiones de distinto signo. En primer lugar, el espejo es reconocimiento, identificación; pero —añade la investigadora— la mirada en el espejo también es causa de distanciamiento. Como ejemplo añade la relación entre dos personajes de *Ciudades del interior*, de Anaïs Nin: «Lilian y Sabina se reconocen idénticas, de una forma que nunca puede darse entre un hombre y una mujer, según Nin, pero a la vez separadas por ese “frío muro” del espejo».

era el genuino dorso de diamante. Entendí entonces su pregunta, su ciencia, su perversidad: todo el furor que me atrapaba bajo la media tinta de ninguna luz» (p. 23). El diamante, como señala Cirlot (1969: 179), «etimológicamente, deriva su nombre del sánscrito *dyu* (ser brillante). Símbolo de la luz y el resplandor. [...] Como todas las piedras preciosas, participa del sentido general de los tesoros y riquezas, símbolo de los conocimientos morales e intelectuales». Por su parte, Hans Bierdermann (1996: 151) considera que esta piedra preciosa «ostenta simbólicamente el sello de la perfección, de la pureza y de la invulnerabilidad». Estas dos definiciones también favorecerían que pudiéramos interpretar en un sentido muy positivo la iniciación amorosa, al mismo tiempo que se produce una exaltación del deseo lésbico cuando Emilia afirma: «me convencí de que aquel, y no el de los insectos, era el genuino dorso de diamante».

El tercer elemento que inscribe esta ficción dentro de una tradición literaria lésbica es la mención al agua: «aspiré como si descubriera que era posible vivir dentro del agua, respirando suavemente en la profundidad. Levanté mi rostro sólo para averiguar si luego de aquel descubrimiento era capaz de vivir fuera, y entonces vi el paisaje de Marzena: sus pechos, su barbilla, el rostro intenso como si lo lamiera el mar. Tuve la certidumbre de que yo era anfibia [...]» (pp. 21-22). Esta remisión al agua —o al mar— en la literatura lésbica ha sido estudiada ampliamente y representa una estrategia de representación del cuerpo lesbiano para visibilizar la experiencia sexual. Pertusa (2005: 107) analiza las continuas apariciones de imágenes acuáticas en textos de Peri Rossi, Tusquets y Riera y señala que estas: «se puede[n] tomar como el testimonio de la existencia de elementos inconscientes comunes en la vivencia de la mujer. Tales elementos constituyen la posibilidad de la configuración de dos nuevos patrones arquetípicos: el del naufragio y el de Narcisa, que van a representar a un tiempo la posibilidad del deseo lesbiano y la tensión sufrida para acceder a la visibilidad dentro del discurso heterosexual».⁶⁸⁸ Así pues, debemos valorar no solo la originalidad de Mayra Montero en «Dorso de diamante», sino también el hecho de

⁶⁸⁸ Lucía Etxebarria (2009: 50) manifiesta que «las imágenes sexuales de las mujeres son distintas a las de los hombres», ya que «es recurrente, por ejemplo, la imagen del agua. Las mujeres se humedecen cuando desean, y cuanto más mojadas estén, más receptivas. [...] De ahí que el agua aparezca tantas veces en los relatos eróticos femeninos, desde el clásico de Anaïs Nin en el que un pescador encuentra a una mujer ahogada y la penetra». Por su parte, Cristina Peri Rossi (Montagut, 2008: s/p), a la pregunta de qué papel simbólico jugaba el mar para ella, respondía: «Creo que en mi obra el mar es el símbolo polivalente que ha sido en todas las culturas y en todas las artes, desde los griegos a nuestros días. Más que el mar, yo diría que es el agua lo que me fascina, en todas sus formas: lluvia, mar, río, estanque, lago, fuente, manantial, hielo y nieve. Uno de mis ensayos favoritos es el de Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*; lo leí cuando era joven aún, y me permitió conocer y sentirme integrada en una larga tradición de artistas que han tenido el agua como símbolo múltiple. Mis pintores favoritos también han pintado el mar: Turner y Caspar D. Friedrich, Hopper y Eduardo Sanz. También me gusta el agua en la música. Y los días lluviosos, yo me siento feliz sin motivo, sólo porque llueve. El agua vuelve más melancólicas todas las cosas, les confiere una luz diferente. El sol es una vulgaridad, por eso lo venden en las agencias de viajes».

que a partir de él se recrea una original iniciación homoerótica y se explora una sexualidad mucho más fluida. Las actantes de esta ficción no tienden a buscar una explicación esencialista para justificar su deseo hacia una igual, sino que disfrutan de la experiencia sin que se produzca un cuestionamiento aparente de la identidad.

También podemos apreciar una iniciación sexual entre dos mujeres hasta cierto punto paralela a la reflejada en la obra de Montero en «Ana Laura. Un relato de terror». Esta ficción pertenece al volumen *Eso no* (2003), de Marcelo Birmajer, en el que todos los cuentos se articulan a partir de la sodomía entre parejas heterosexuales; tan solo en «Eso no. Diario íntimo de un hombre casado» las prácticas sexuales anales se producen entre hombres. En la ficción que nos ocupa, Ana Laura, peluquera, se masturba antes de abrir su negocio pasándose el secador por los pezones e introduciéndose los dedos pringosos de acondicionador en la vagina y el ano. Un día se burla de una de las clientas y esta se venga maldiciendo «su culo» hasta la próxima cosecha (p. 128). La trama principal se centra en ese conjuro y en las relaciones anales dolorosas que mantiene la protagonista con su amante — el prometido de Sofía, su ayudante— y un amigo, hasta que finalmente logra deshacer el conjuro gracias a la ayuda del marido de una de sus clientas.

A pesar de que nuestra protagonista es heterosexual, sabe reconocer los encantos de una mujer como Sofía —«Mírate al espejo: observa tus pechos, tus caderas, tu cola. Eres una maravilla. Ojalá tuviera yo la mitad de tus encantos» (p. 129)— o una clienta —«No pudo evitar lanzar una mirada de envidia al portentoso culo de la señora Libonati cuando esta se alejó bamboleándose, y otro vistazo codicioso a esos pechos de madre sin hijos» (p. 131)—. Un día, para aumentar la autoestima de Sofía, la protagonista le revela cómo se masturba ella en el cuartito y le insta a que también lo haga; cuando vuelve a entrar le pide que sea ella la que le pase el secador por los pechos. Su ayudante obedece y «de pronto, la asaltó un deseo que muchas veces había acunado: poseer, por un tiempo, un pene. El secador, esa suerte de miembro ligero y ruidoso, era perfecto: no la convertía en un hombre —cosa que la hubiera desagradado—, pero la hacía sentirse algo más que una mujer» (p. 131). Tal comentario aleja esta ficción de la de Mayra Montero y la aproxima, en primera instancia, a la novela *Tres días/Tres noches* (1984), de Pablo Casado, en donde la protagonista, como ya hemos analizado, espera «descubrir un miembro viril» entre las piernas de su amante y se extraña cuando «no sient[e] la cola» (p. 48). Pero si en la ficción de Pablo Casado este hecho no deja de ser motivo de asombro para Rosa y no se ahonda en el tema, en este caso se produce el siguiente diálogo entre las dos mujeres:

—¿No soñaste, alguna vez, con tener durante algún rato una pija?
—¿Un rato? Las pijas las quiero durante horas— contestó Ana Laura, perdida toda compostura debido a los efectos del secador.
—No, no —dijo Sofía circunvalando el pezón—. Me refiero a tener una verga tuya, a tener tú una verga como la que tienen los hombres.
—Mmm, sí —reconoció Ana Laura—. Pero nunca para follar. Me imagino que me la chupan, o que me la meto yo misma. Es extraño: como si fuera hermafrodita.
—A mí en cambio me gustaría saber qué sienten los hombres cuando la meten— dijo Sofía. (pp. 131-132)

Encontramos, pues, dos puntos de vista opuestos, el de Sofía, que podríamos considerar como «envidia del pene» y el de Ana Laura, quien cumple con el estereotipo de la imaginación sexual que señala Erika Lust (2008: 29): «la mujer siempre [...] dispuesta a disfrutar de un buen polvo».⁶⁸⁹ La segunda cópula entre ambas mujeres ocurre al cabo de dos días: Sofía se excita ante el relato de su jefa de su última relación y pide a Ana Laura que vaya a buscar la loción capilar con aroma de manzana para masajearle los pezones:

—Ay, por amor de Dios —rogó Sofía—, méteme un dedo en el coño.
Ana Laura recogió un poco de la loción que cubría los pechos y llevó el dedo adonde su empleada lo pedía.
—Y ahora, por lo que más quieras, el pulgar en el culo.
Ana Laura soltó una risa y la encoló con su pulgar izquierdo.
—Arriba y abajo, arriba y abajo, así —canturreó Sofía—. Y adentro, bien adentro, que el tuyo no duele.
La enculada duró una eternidad y un suspiro, como dura todo en el sexo. Aquel dedo fue para Sofía, por dos motivos, una verga de sueño: porque le daba mayor placer que el que ninguna verga le había dado en el ano hasta ese momento, y porque no era una verga, sino un eco de verga. Sofía, apoyando las manos en la mesa, se elevó un poco para caer con fuerza y empalarse más sobre aquel pulgar que la enculaba. Ana Laura no pudo evitarlo: se inclinó y comenzó a lamerle el coño.
Las dos mujeres intercambiaban gritos apagados: en sus corazones, flotando sobre aquel campo encendido, se abrían paso varias preguntas: ¿acaso somos lesbianas?, ¿dónde terminará esto? Si el destino fuera benévolo, las habría tranquilizado diciéndoles que era tan solo una semana de jolgorio, y que ninguna de las dos se quedaría a vivir en el país de Safo. (pp. 137-138)

Evidentemente, no nos hallamos ante una relación convencional, no solo porque el autor indique que «ninguna de las dos se quedaría a vivir en el país de Safo», sino porque tampoco se produce una práctica sexual paritaria —más bien se trata de masturbaciones—,

⁶⁸⁹ Sobre esta cuestión, resulta muy interesante el comentario de Vera, uno de los personajes de *Anacaona* (1981), de Vicente Muñoz Puelles, quien recrimina al protagonista el punto de vista femenino que emplea para escribir relatos eróticos: «Vera afirmó que yo no sabía qué pensaban las mujeres, y que jamás podría transmitir algo de lo que es una mujer, su peculiar manera de ver el mundo. —Tú crees —añadió— que basta con trastocar posiciones. “Si yo fuera una mujer...”, piensas, y después te planteas la variante: “Si yo fuera una mujer promiscua...”. Es ridículo» (p. 145).

sino que el objetivo último del autor consiste en que todos los personajes mantengan relaciones anales. Tal vez por este motivo, los actantes —y muchas de las tramas— que transitan por estos relatos se presentan poco perfilados. A nuestro entender, el interés de Marcelo Birmajer por incluir en todos los cuentos las prácticas anales tiene mucho que ver con el Marqués de Sade, quien defendía la sodomía como acto supremo de placer transgresor:

lo que predica [Sade] es la maldad, el egoísmo y la destrucción, y los presenta a nuestros ojos con toda la viveza que le es posible. Una especialista contemporánea en literatura francesa, Jane Gallop, dedica veinte páginas a sostener que la doctrina sadeana central es la primacía del acto de la sodomía. Tanto él como ella consideran la sodomía más radical, más violenta, «más briosamente criminal» que el sexo vaginal. «El coito anal es la piedra angular de un sistema que permite al individuo pervertido, encerrado en su singularidad, entregarse a un intercambio generalizado». Al margen de este dudoso psicoanálisis, Gallop tiene toda la razón al insistir en la omnipresencia de la sodomía en los escritos de Sade. Camille Paglia lo dice más directamente: «La sodomía se imagina como una entrada ritual en el tártaro, simbolizado por las entrañas del hombre». (Shattuck, 1998: 336)⁶⁹⁰

Siguiendo con esta interpretación, el hecho de que Sofía anhele un pene que la haga sentir más que una mujer —pero sin llegar a ser hombre—, podríamos considerarlo como fruto de acercar al personaje a la mujer sadiana. Según Roger Shattuck (1998: 333), «una de las monjas lesbianas de la primera parte de *Juliette* tiene un clítoris de tres pulgadas “destinado a ultrajar a la naturaleza” por medio de la sodomía. [...] Varios personajes femeninos, más adelante en la novela, “tienen una erección” (*bander*) y “eyaculan esperma”». Esta marcada influencia del Marqués de Sade, en la que prima más el acto sexual en sí sin llegar a indagar en la intimidad de las actantes, permite que podamos apreciar una iniciación lésbica que no viene acompañada de un cambio en la orientación sexual.

Estos dos cuentos, así como otras narrativas en las que también se muestran relaciones homoeróticas entre mujeres, visibilizan una sexualidad femenina fluida y cambiante. Sobre esta cuestión, Ignacio Pichardo (2008: 125) alega que: «Muchas mujeres

⁶⁹⁰ Según Raquel Osborne (1989: 32): «La sodomía, sin embargo, no ha de ser tomada únicamente en el sentido de la homosexualidad, sino como acto que “afecta a la ley de la propagación de la especie”, que de esta manera es rechazada y agredida por cuanto el acto sodomítico es un “simulacro del acto de la generación”. Si algo hay de innovador en Sade, en cuanto a la mujer se refiere, es su renuncia a contemplar la sexualidad femenina en términos de reproducción. Recorrer escritos como *Justine*, *Juliette* o *La Filosofía en el boudoir* significa tropezarse continuamente con expresiones como “una linda muchacha no debe ocuparse más que de joder y nunca de engendrar”; “una mujer no se expone nunca a tener niños en tanto en cuanto no deja que se la metan en el coño. Que evite con cuidado esa manera de gozar; que ofrezca en su lugar indistintamente la mano, la boca, las tetas o la entrada del culo”».

muestran mayor apertura y menor esencialismo en la concepción de las identidades sexuales que los varones y, por lo tanto, les es menos complicado salirse del binario homosexual/heterosexual. Quizá por ello entre las mujeres es más fácil hacer del lesbianismo o de las relaciones sexuales con otras mujeres una verdadera opción personal, es decir, una elección, algo que parece más difícil de aceptar por la mayoría de gays». Por este motivo, la siguiente ficción, «Dulces sueños», de Eduardo Mendicutti, contrasta notablemente con los dos cuentos analizados. Si Emilia se asombra de su súbito deseo hacia una igual o Ana Laura siente atracción por hombres y mujeres, no ocurre lo mismo con el protagonista del relato del autor gaditano, un hombre anodino de mediana edad que vive con su madre pero que guarda el recuerdo de las noches de Reyes de su infancia,⁶⁹¹ cuando el vecino, Paco Lagares, subía disfrazado de rey Gaspar a dejarle sus regalos:

Durante todo el año no me hacía ni caso, y eso que yo muchas veces me quedaba mirándole como si él fuera el príncipe valiente que venía a rescatarme de las garras del horrible dragón, pero cuando se sentaba en mi cama disfrazado de rey Gaspar enseguida me alborotaba el pelo, me pasaba con mucha suavidad los dedos por toda la cara, me cogía las manos con aquellas manos suyas anchas y fuertes y que parecían recién lavadas después de haber estado el día entero trabajando en la carpintería, sonreía y ponía cara de preocupación cuando yo intentaba rozarle aquello que se le había puesto tan duro, se echaba encima de mí cuando le preguntaba si por fin aquel año me había traído la muñeca que había vuelto a pedirle [...]. (pp. 103-104)

Cabe destacar que nos hallamos ante uno de los personajes más «armarizados» de Eduardo Mendicutti —el actante principal no logra hacer realidad su fantasía hasta nueve meses después del fallecimiento de su madre—, puesto que, como señala Facundo Nazareno Saxe (2010: 2), «la alteridad es lo dominante en el universo mendicutiano. Las identidades sexuales no heteronormativas son hegemónicas en el mundo ficcional. Es cierto, son conscientes de que existe una “alteridad” respecto a la sociedad heterosexual, pero el universo de los personajes es un universo-otro por excelencia». Por su parte, Mérida Jiménez (2012: 108) sugiere que las obras del escritor gaditano han acabado delineando una «trayectoria que ejemplifica, mejor que la de cualquier otro autor, la evolución de las representaciones de la minorías sexuales en la España de las últimas décadas al dotarlas de voz, y con ella de vida».

⁶⁹¹ Olga Rendón Infante (2012: 150) analiza *Fuego de marzo* (1995) y *El palomo cojo* (1991): ambas creaciones tienen en común con nuestro cuento la recreación de una infancia mitificada, «pero mitificada no porque se identifique con un paraíso que el personaje poseyó en propiedad, sino por cuanto es ese periodo escenario de vivencias prodigiosas, de experiencias extraordinarias, que llegan a serlo, precisamente, porque el protagonista se expone impunemente a ellas, sin corazas, desnudo con su frágil sensibilidad preadolescente de sentimientos recién estrenados».

En este caso, el recuerdo de Paco Lagares marca la vida adulta del protagonista, ya que busca insistentemente una persona que le recuerde al vecino y que pueda hacer realidad su sueño; por este motivo compra una revista gay, porque «en la portada salía, desnudo de cintura para arriba y con la bragueta del vaquero desabrochada, un chico que se parecía mucho a Paco Lagares» (p. 98). En la primera visita a un bar de ambiente —el Dunkerke—⁶⁹² también cree reconocer un parecido similar en otro hombre.⁶⁹³

Pero no es hasta el fallecimiento de su madre, meses después, que el protagonista decide volver al local en busca de algún chaperero que se avenga a interpretar para él el papel de rey Gaspar: «Se llamaba Celestino. Nada más entrar en el Durkeke había visto cómo me miraba y cómo sonreía de aquella forma medio burlona, y cómo de pronto frunció los labios, como si hubiera sentido un pinchazo; así sonreía siempre Paco Lagares» (p. 107). El relato se emplaza a finales de los años noventa —es decir, coincide con el año de publicación—; la marca temporal se produce en los primeros párrafos, cuando el narrador relata que en 1954 tenía cinco años.⁶⁹⁴ De forma muy humorística y sutil, el narrador ya anuncia que él nunca ha poseído la masculinidad hegemónica de su padre.⁶⁹⁵ De él no hereda más que la bufanda, prenda con la que uno de los clientes del bar de ambiente, en su primera visita, le agarra y retiene cuando el protagonista se acuerda de que su madre le

⁶⁹² Este personaje se emplaza en la etapa gay propuesta por Guasch, en la que ya existen locales específicos de encuentro y socialización. El bar al que acude el protagonista, con «cincuentones repeinados» y un camarero «carcamal con pinta de bailarín retirado» (p. 99), clasifica al protagonista como «carroza»: «Existen bares frecuentados preferentemente por carrozas. Sus características son semejantes a las descritas para el conjunto de bares y discotecas de ambiente homosexual, si bien en este tipo de locales es posible escuchar más a menudo balada romántica y un tipo de música menos bailable que la que suena en otros espacios» (Guasch, 1995:112). La canción que baila el protagonista en el Durkeke con un desconocido es «Me desperté llorando entre tus brazos».

⁶⁹³ «Y entonces alguien que había a mi lado me dijo lo que mamá me decía siempre, que la tónica es mala para los gases. Le miré. Se parecía a Paco Lagares, nuestro vecino de la calle Infanta Eulalia que se disfrazaba de rey Gaspar todas las noches de Reyes. Era una cosa extraña, porque no se parecía nada al hombre que también se parecía a Paco Lagares y que salía con el torso desnudo y la bragueta desabrochada en la portada de la revista en la que descubrí la dirección del Dunkerke; supongo que los dos se parecían a Paco Lagares en cosas distintas» (pp. 99-100).

⁶⁹⁴ Recuerda perfectamente esa fecha porque sus padres se intercambiaron el último obsequio navideño: «él le regaló a ella una caja de bombones con una tarjeta de regalo que ponía: “Para que te endulces un poco, que buena falta te hace”, y ella le regaló a él una bufanda. Me acuerdo perfectamente porque ese fue el año en que yo dije que quería que los Reyes me trajesen una muñeca, y los dos pusieron el grito en el cielo. Papá usaba la bufanda sólo un par de veces al año, en días de invierno algo especiales, aunque no fueran particularmente crudos, y por eso le duró como nueva toda su vida. Cuando papá murió, con los pulmones roídos de tanto tabaco, y yo heredé la bufanda, mamá me dijo: “Ahora es tuya, pero resérvala, como él, para ocasiones especiales”. Nada tan especial como entrar por primera vez en un bar de ambiente, una noche no demasiado fría de principios de marzo, así que me la puse sin sospechar que allí perdería para siempre lo único que heredé de papá» (pp. 97-98).

⁶⁹⁵ Según José Miguel G. Cortés (2002: 37): «El principio masculino hegemónico se instituye como el parámetro a través del cual se mide todo lo demás: relaciones sociales, comportamientos afectivos y sexuales, actitudes físicas, formas corporales... Se ha conseguido imponer una forma de ser particular como la única posible y natural, y se ha impuesto su estructura, sin que lo parezca, a esos otros sectores (fundamentalmente mujeres y gays) para que la tomen como propia y si no lo consiguen se sientan culpables, minusvalorados e inferiores por no estar a la altura del ideal necesario para ser considerado un ser (hombre) normal».

espera para cenar, a las nueve en punto, como cada noche: «me solté de Antonio haciendo caso omiso de mi proverbial dulzura, aunque sin poder evitar que Antonio se quedase con la bufanda en las manos, y salí del Dunkerke dando empujones, que yo mismo no me podía reconocer, y así fue como perdí la bufanda, lo único que heredé de papá, si bien en cuanto me vi en la calle me recompuse y recuperé mi proverbial dulzura» (p. 102). La reiteración de «la herencia» de su progenitor, en contraposición con la «proverbial dulzura», retrata a un personaje que posee algunos de los estereotipos de género que, tradicionalmente, definen a las mujeres:

En nuestra sociedad, los estereotipos de género se elaboran asociando género y naturaleza. Según esto, las mujeres (y por extensión los *maricas* y sus equivalentes estructurales) son poco racionales, están dominadas por las pasiones, no tienen criterios estables, practican la manipulación emocional, mienten, y son histéricas o anoréxicas y bulímicas. También hay estereotipos que definen lo femenino como un estándar dulce, amable, expresivo e imaginativo. Al contrario, a los varones se les piensa como racionales, capaces de tomar decisiones e iniciativas, serios y rigurosos, y emocionalmente estables [...]. (Guasch, 2007: 92)

La voz autodiegética muestra a un hombre de mediana edad reprimido y un tanto infantilizado, a partir de las múltiples referencias a la madre y a su fantasía con reyes, princesas y muñecas, hecho que favorece una mayor identificación por parte del lector. Cabe señalar que nos encontramos ante un cuento insólito en el conjunto de «La sonrisa vertical»; a pesar de que se trata de una narrativa de *coming out*, la «salida del armario» no se produce por casualidad o por el encuentro con uno de sus pares —como en el caso de Emilia o Ana Laura—, sino que se trata de un deseo reprimido que va desplegándose de manera paulatina y que favorece que podamos identificar la «proverbial dulzura» del narrador con el propio texto. Es decir, a pesar de la brevedad del relato, el retrato —tanto directo como indirecto— de ese personaje que se sabe diferente desde pequeño y que logra culminar su deseo (homo)sexual de mayor conmueve al lector, y casi podríamos afirmar que se trata de uno de los cuentos —no solo de iniciación homoerótica— más tiernos de toda la colección. La escena final, sin dejar de ser explícita, se articula a partir de múltiples metáforas:

Los dedos anchos y fuertes del rey Gaspar me separaban las carnes posteriores como Moisés separó las aguas del Mar Rojo. Como ya no había calefacción, ¡qué frescura aliviadora me llegó al pozo de los calambres! Pero la frescura y el alivio fueron visto y no visto: el bicho se arrancó igual que un miura y entró como un mortero y me llegó hasta donde ni en sueños se me había ocurrido a mí que algo me pudiese llegar. Y entonces me estremecí el doble, como si toda yo fuera de

repente una zambomba. Y mis tejidos interiores se me pusieron del revés, y las lucecitas del gigantesco árbol de Navidad que tenía atrancadas entre ceja y ceja se soltaron como una chiquillería descontrolada y se me colocaron por todos los ojales y todas las costuras, y todos los angelitos del cielo se juntaron a porfía en los recovecos de mis carnes y se pusieron como locos a cantar villancicos, y de pronto al rey Gaspar se le escapó todo el gusto como si se le hubiera reventado dentro un pantano, y para ser un rey mago hay que ver el alarido que pegó, y yo creí que del gusto me moría. (p. 111)

En contraposición a «Dulces sueños», resulta difícil clasificar a los personajes de los siguientes relatos como «homosexuales», a pesar de que todos ellos mantienen relaciones sexuales con otros hombres. Resulta muy interesante que en estos relatos se visibilicen prácticas sexuales homoeróticas pero que en ningún caso se produzca una «salida del armario» o se llegue a una reflexión sobre la propia identidad sexual.⁶⁹⁶ Según Martínez Expósito (1998: 137), resulta muy llamativa la evolución de la homosexualidad en la literatura española entre 1975 y 1995 a causa del «progresivo aunque no generalizado abandono del uso tradicional del género trágico como expresión privilegiada de lo homosexual». En los años setenta, el cauce dramático se empleaba como vía normal y natural de un tema que era en sí mismo severamente adverso, aunque también floreció, a juicio del investigador, la pose victimista y autodoliente de quienes buscaron una representación con la intención de inspirar lástima. En la década siguiente los escritores se decantaron más por «el melodrama almodovariano», el cual conservaba el gesto trágico pero abandonaba el ademán conmisericordioso. Ya en la década de los noventa «se deja oír con fuerza la necesidad de una poética del humor como factor de normalización cultural de la escritura homosexual» (Martínez Expósito, 1998: 137).

En las siguientes narrativas de iniciación homoerótica masculina no se produce esa visión trágica, victimista o autodoliente, ni tan siquiera humorística, sino que se apuesta por una exploración de la sexualidad fluida y variable, como en el cuento de Abilio Estévez titulado «Tres reyes», probablemente como consecuencia de que la acción no se desarrolle en territorio español, sino en Cuba, en el día de Navidad. El narrador autodiegético evoca la celebración de otras navidades con su familia. Pese a que hacía años que estaban prohibidas en la isla,⁶⁹⁷ y que debían festejarlas a escondidas, para él la señalada fecha

⁶⁹⁶ Tal vez la única excepción sea el cuento de Abilio Estévez, «Fernando y Fernando José», en el que podríamos interpretar el final del cuento como una metáfora de revelación.

⁶⁹⁷ Según François Houtart (2009: 85-86) un gran número de religiosos y religiosas abandonaron el país cuando se estableció la educación pública —anteriormente, muchos sacerdotes se dedicaban a la enseñanza en escuelas secundarias y superiores—; como señala el investigador, «durante algunos años, las relaciones no fueron fáciles entre el Estado revolucionario y las Iglesias, en particular la católica. [...] El éxodo de las clases altas y medioaltas redujo la base social de las Iglesias cristianas. Una parte de los que se quedaron se adhirieron al espacio religioso, en tanto refugio político, si no antirrevolucionario. [...] La tensión era fuerte y

continuaba siendo un símbolo de unión. Pero ese año él no iba a poder estar presente, puesto que: «Para evitar evocaciones religiosas, para educarnos en el más estricto sentido del deber laboral —agrícola—, las escuelas cambiaron para diciembre sus fechas de trabajo voluntario. Y al trabajo voluntario, bajo ningún concepto, se podía dejar de asistir» (pp. 189-190). La labor que deben realizar los adolescentes es desenvainar montañas de frijoles. En un momento dado, es llamado por dos compañeros —Mino, el jefe del campamento y secretario general de la Unión de Jóvenes Comunistas en el colegio, y Rafael, «el único que tenía valor para reconocerse católico» (p. 188)— para acompañarlos a ir a buscar agua. Durante el trayecto Mino vilipendia a la Virgen. El comentario es suficiente para que Rafael golpee a su compañero y este se defiende. Tras la pelea, Rafael se percata de que tiene sangre en el labio; Mino se los roza y la prueba:

Y como si probar la sangre no resultara suficiente, buscó con su boca la boca del otro. [...] Rafael cerró los ojos y dejó que Mino le limpiara con su lengua la sangre de su boca. Con cierta ansiedad, las manos de Mino subieron por los brazos del otro, acariciaron el cuello, se detuvieron en la cabeza, aunque no hizo falta que presionaran, porque ya los labios sangrantes buscaban los de Mino y se perdían entre ellos. Más que ver el beso, lo escuché. El chasquido de ambas bocas mezclando sangres y salivas llegó a ser más fuerte que cualquier otro sonido del río o de la noche. (p. 195)

El narrador se convierte en un principio en testigo de los besos y abrazos entre ambos muchachos, aunque luego recuerda haberles quitado la ropa para evitarles la tarea y desnudarse él también, participando de forma un tanto tímida al principio de la relación sexual:

y yo mismo ayudé a Mino para que se pusiera de rodillas, y ayudé a que la endurecida virilidad de Rafael (blanca y dominadora) se perdiera en su boca, mientras este arrancaba el pañuelo rojo (que ni la lucha había logrado arrebatarse) para luego atraer hacia sí la cabeza de Mino, para que el miembro desapareciera entero en la boca; cuando Rafael mordió después con obstinación el cuello de Mino, se unieron las manos de ambos; las bocas de ambos se buscaban después de cualquier caricia; una boca andaba siempre en búsqueda incesante de la otra. Mino obligó a Rafael a que se acostara sobre el lecho seco del río, pero fui yo quien levantó con cuidado las piernas blancas para que él pudiera llevar su lengua al centro escondido de aquel cuerpo blanco. La expresión de Rafael fue entre desesperada y agradecida. Yo pasé mi mano por su frente y no me atreví a besarlo. Después Rafael hizo que Mino se volviera, besó repetidas veces su espalda. Con saliva y sangre mojó su miembro, que yo me aventuré a tocar. Sé que yo mismo lo conduje hacia el lugar que él necesitaba, allí donde debía clavarlo sin misericordia, el

la imagen mutua se transformó en estereotipos no siempre sin base: las iglesias católicas, fuerzas contrarrevolucionarias, y la Revolución, fuente de ateísmo militante».

lugar donde la ansiedad de Mino ya no estaba en condiciones de oponer ninguna resistencia. La cara de Mino se embelleció por el dolor fugaz, y luego se embelleció aún más por el placer. (pp. 196-197)

Fue a partir de 1999 cuando las escenas sexuales tan descriptivas y pormenorizadas como esta aflorarían en la colección «La sonrisa vertical». Las narrativas homoeróticas anteriores, como *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, de Vicente García Cervera o *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti, intentaban retratar un lenguaje y unas marcas de identidad específicas; su modo de abordar el erotismo se configuraba a partir de dotar de voz a personajes con sexualidades disidentes. La técnica narrativa en *Siete contra Georgia* propicia, como veremos, una construcción diferente del erotismo, más manifiesto tal vez, pero mucho menos descriptiva. Las narrativas de Abilio Estévez y Luis Antonio de Villena se enmarcan en una tradición más «literaria», en la línea de *Las edades de Lulú*, con múltiples descripciones que van «guiando» al lector.

Sobre la cuestión de la religión, Abilio Estévez (2012b: s/p) declaraba en una entrevista, a propósito de la publicación de *El año del calipso* (2012) —también publicada en «La sonrisa vertical»—:

los cristianos nos lo han impuesto siempre, desde que yo tengo cinco años, el valle de lágrimas, el sacrificarse por un futuro que nadie sabe qué cosa es. Hemos visto todo el tiempo que el gozo ha quedado postergado. [...] El único gozo en el que uno ha podido centrarse es el gozo sexual, porque llega un momento en que a tu habitación ya no pueden entrar y es la única libertad que uno ha tenido durante muchos años en Cuba. Por eso para mí es un país que ha exacerbado su sexualidad, creo yo. Es el único espacio de libertad o de relativa libertad.

Así pues, «Tres reyes» constituye, como *El año del calipso*, una reivindicación del placer, del gozo, más allá de lo que prescriba una sociedad como la cubana,⁶⁹⁸ ya que no deja de resultar revelador que dos de los personajes sean católicos y otro afiliado al Partido Comunista.⁶⁹⁹ Es decir, los personajes, pese a tener «identidades» muy marcadas —católica

⁶⁹⁸ Según Inmaculada Álvarez (2003: 14): «La conducta sexual, entendida en su multiplicidad de aspectos (actitudes, deseos, etc.), ha estado siempre sometida a control, ya sea por el código moral de las religiones o por el sistema jurídico del estado. El poder asegura de este modo su perpetuación a través de lo que Foucault definió como biopoder. Esto implica la salvaguarda y control del matrimonio y la familia como institución social básica mediante la regulación y el control de los comportamientos sexuales por parte del Estado».

⁶⁹⁹ Abilio Estévez reside en la actualidad en Barcelona. En la ya citada entrevista (Estévez, 2012b: s/p) preguntaron al autor sobre las razones que lo llevaron al exilio: «Estévez explica que no fueron estrictamente políticas, sino más relacionadas con la homofobia imperante en Cuba: “Yo la homofobia la viví desde muy pronto. Dejé el país cuando sentí que ya no podía más. La viví desde muy joven, desde que entré en la universidad, que para mí fue un infierno justamente por problemas de la homofobia”. Como homosexual en la Isla, “Uno siempre (...) era sospechoso de todas las desviaciones ideológicas posibles, como se decía. Y la verdad es que al final llega un momento de fatiga, que fue con 46 años, que dije: “Ya no puedo más””. Estévez explica que las sociedades latinoamericanas tienden a ser homófobas debido al machismo. Sin embargo, añade

o revolucionaria—, logran, a partir del sexo, escapar y burlarse del control que impone la religión o la pertenencia a un ideario político:

Si hasta los años 50 la construcción de mitos identitarios de la cubanía estuvo marcada por la relación de la Isla con el mercado norteamericano principalmente (con el europeo en menor medida), tras el estallido de la Revolución Castrista de 1959 esta conexión se interrumpió, aunque no por ello desaparecieron los estereotipos identitarios que hasta ese momento identificaban y diferenciaban «lo cubano». Característico de la Revolución fue el explícito rechazo a la homosexualidad, entendida, siguiendo a Martí, como símbolo de debilidad que alejaba lo masculino del ideal militar revolucionario. En 1962 y durante un discurso público, Fidel Castro define la homosexualidad como «gusanera de la Revolución», definición que será empleada años más tarde para definir la oposición al régimen. El adjetivo «gusano» para definir al homosexual en Cuba reforzó aún más el sentimiento de homofobia social general.

No deja de resultar irónico que tras la escena sexual, cuando los tres adolescentes regresan al campamento con el agua, el profesor de historia, apodado el Duce —aunque «en nada recordaba a Mussolini» (p. 191)— comente con euforia y satisfacción: «Se acabaron las supersticiones, muchachos, Dios ha muerto, hemos llegado al futuro y ustedes son por fin la esperanza. Supongo que eran aproximadamente las dos de la mañana. Sin nostalgia, pensé que tal vez en mi casa estuvieran retirando los restos de la cena» (pp. 197-198). Es decir, se produce un cuestionamiento, por oposición, entre las prácticas sexuales que han realizado los muchachos y lo que se espera realmente de ellos, como explica el Duce en uno de sus discursos:

Compañeros, tenemos el privilegio de ver cómo se cierra una época y se inicia otra, somos los privilegiados de la Historia, los elegidos, los que poseemos la enorme facultad de poder transformar el mundo con nuestras manos, se han terminado los tiempos de servidumbre, en los que unos hombres se constituían en lobos de otros hombres, esta noche empezamos muchas cosas, y entre ellas comenzamos a destruir los rezagos de la antigua sociedad burguesa, esa sociedad que tanto daño ha causado a nuestro pueblo, ahora nos toca a nosotros, a los humildes, y vamos a arrasar con todo, vamos a arrasar con las supersticiones, porque el hombre, el hombre trabajador, es el único Dios verdadero, y como dijo sabiamente Carlos Marx la religión es el opio de los pueblos... (p. 190)

Del mismo modo, Abilio Estévez logra subvertir el estereotipo cubano en «Fernando y Fernando José», en *Feliz cumpleaños... erótico* (2011). Como en «Tres reyes» los

que “el problema está en que la Revolución todo lo convirtió en un problema de Estado. Entonces que haya homofobia en un pueblo de Argentina, de Colombia, es una cosa, pero que el Estado ya lo convierta en un enemigo es terrible”».

protagonistas tienen catorce años; ellos son Fernando y Fernando José, dos muchachos que pese a no ser hermanos ni parientes son muy parecidos físicamente e incluso han nacido el mismo día —el 30 de mayo—, hecho que propicia, por razones del santoral, una coincidencia en el nombre. En el pueblo les llaman «dos jimaguas», aunque desconocen «que a veces, en las tardes, dormían abrazados, sudaban juntos y compartían los mismos sueños y hasta las mismas dudas» (p. 151). Resulta muy interesante que, a pesar del enorme parecido difieran en el tono de piel: «Fernando conservaba la piel blanca, como si el sol no pudiera o no quisiera dorarla; Fernando José, en cambio, tendía a la oscuridad, como una moneda de cobre» (*ibíd.*). Este contraste entre piel oscura/piel blanca se produce también en «Tres reyes»; en diversos pasajes se remarca el tono de piel claro de Rafael y, al inicio de la relación sexual, el protagonista advierte la diferencia de color de sus dos amigos: «no me impidió admirar la blancura que tenía la piel de Rafael en contraste con la oscuridad que tenía la de Mino» (p. 196). Sobre esta cuestión, cabe destacar que se intentó elaborar una identidad cubana desde otros espacios; uno de ellos fue el movimiento cultural llamado «negrismo» y formado por escritores como Nicolás Guillen, Emilio Ballagas, Lydia Cabrera o Alejo Carpentier, quienes publicaron obras de temática africana, logrando reafirmar la presencia de esa tradición como parte intrínseca de la cultura cubana a la vez que reivindicaban los derechos del sector social más desfavorecido —campesinos, negros y obreros—. ⁷⁰⁰

Si tenemos en cuenta que en «Fernando y Fernando José» el protagonista es Fernando, «el más blanco de los amigos» (p. 153), y que Rafael es el personaje más redondo de «Tres reyes», tal vez podríamos sugerir que el autor esté deconstruyendo justamente esa «identidad cubana» basada en el «negrismo»; es decir, en este caso no es la negra mulata, diosa de la sensualidad, la que seduce al hombre blanco, sino que es el varón de piel clara el que derrocha gran erotismo y cautiva al hombre mulato. Asimismo, se produce una contraposición entre las prácticas homo y heterosexuales. Fernando se dirige, por primera vez, a casa de su amigo para ofrecerle su regalo, «una hermosa jaula, la más trabajada y grande que había hecho hasta entonces, redonda y alta como un minarete, en la que

⁷⁰⁰ Como señala Álvarez (2003: 25), en las obras de estos autores: «se destaca también la sexualidad de lo africano frente al blanco, entendida como poder mágico de seducción sobre este último. Lydia Cabrera, en sus Cuentos Negros, describe a la bella mulata Ochún (deidad orisha dentro de la tradición yucumí africana) como «diosa del amor, color de azúcar morena, mulata Virgen de la Caridad del Cobre, Diosa de belleza que seduce y cautiva...». La mulata es descrita ahora como una diosa exótica de sensualidad con control sobre las fuerzas de lo mágico, fuerzas ocultas y misteriosas para el hombre blanco. Por tanto, hay que concluir que el negrismo sigue manteniendo la elaboración en el imaginario de la sensualidad voluptuosa de la mulata, aunque ahora entendida como símbolo de poder sexual sobre lo blanco. De esta manera, este mito pasa a convertirse también en un valor del nacionalismo cubano».

encerró un tomeguín del pinar» (p. 153). Una vez allí le recibe la madre quien, asombrada del enorme parecido entre ambos, le invita a esperarlo. Esta se percató de la suciedad de las uñas de Fernando y se las limpia con jabón: «—Para que no queden rastros de esa hierba dura de las jaulas —dijo. Y luego con un suspiro: Qué manos tan lindas, parecen de muchacha. Ustedes son tan semejantes... [...] Tanto a él como a ti, me gustaría pintarles las uñas, de rosa, como si fueran muchachas» (p. 159). Pero, a pesar de la extraña insinuación, la mujer no pone en duda la hombría de su invitado: «Sudas. Eso me gusta. Me gustan los hombres que sudan. Los más viriles son los que más sudan. Mi hijo suda tanto que a veces debo cambiarle las sábanas cada día» (p. 159).

Posteriormente, ella le enseña fotos de cuando tenía aproximadamente la misma edad que su hijo y es Fernando quien se sorprende tocando uno de los hermosos y voluminosos pechos de la mujer, quien le apremia a que continúe haciéndolo. Este relato narra la iniciación sexual de un adolescente con una mujer —la madre de su amigo—, aunque adquiere mayor importancia la evocación del protagonista de la relación que mantiene con otro hombre: «Su presencia, no obstante, se deshizo rápida y sintió que Fernando José ocupaba el lugar de la madre. “No es ella”, pensó, “eres tú”. Y casi sin darse cuenta, comenzó a acariciar las piernas de la madre» (p. 163). Los besos y caricias de la mujer propician recuerdos de esa relación homoerótica:

Después fue la otra mano, la de Fernando José, en su cabeza, obligándola a que descendiera. Fue largo y bueno. Mucho tiempo de inquietud, de fruición. Sintió que deseaba (y quería) al amigo, como el amigo lo deseaba (y quería). El cigarro se consumía inútil entre los dedos de Fernando José. Mucho después, no se supo cuándo, algo indefinido, algo que avanzaba hacia fuera. El cuerpo del otro se había tensado. El lamer parecía haberse convertido en algo desesperante para él. Entonces, ya con latidos, sintió que su boca se llenaba con todo el impulso de Fernando José.

Al propio tiempo, la boca de la madre se llenaba con la vitalidad que él desconocía de sí mismo. (pp. 167-168)

Tras la cópula, la mujer pide a Fernando que vuelva al atardecer, cuando regrese su hijo, pues para festejar el aniversario de ambos hará un «cake de coco, dulce de leche y mucho merengue. Cantaremos felicidades. Por los dos. Es el cumpleaños de mis dos niños» (p. 168). El adolescente recoge la jaula que había ocultado en el jardín y se va a la laguna, a esperar a Fernando José. El final del cuento es muy abierto: «Se quitó la camisa, volvió a atarla a su cabeza. Ahora la jaula le pareció pequeña y frágil. Abrió la portilla y sacó al tomeguín asustado. El pájaro, sin embargo, no voló, quedó quieto él también en la palma de abierta de su mano». A nuestro juicio, podríamos considerar que se trata de una

metáfora de revelación, en la que el muchacho descubre y asume su amor/deseo por su amigo. La experiencia iniciática sexual con una mujer le lleva a considerar que hay otras opciones más allá de esa relación tan intensa de amistad, pero el hecho de que tanto él como el pájaro decidan quedarse quietos en vez de «volar» para vivir otras experiencias podría indicar la renuncia a esas vivencias —entendemos que heterosexuales—. De este modo, la sexualidad del personaje se determina como una opción totalmente voluntaria; él puede escoger, porque ya «conoce» una relación hetero y homosexual, pero opta por la segunda.⁷⁰¹

Además de en los dos cuentos analizados, tal vez un claro ejemplo de este «aprendizaje emocional» se halle en *El mal mundo* (1999), de Luis Antonio de Villena, quien aborda ampliamente el tema de la homosexualidad en sus obras aunque, como advierte Martínez Expósito (2004: 24), su voz confesional —igual que la de tantos otros escritores como Terenci Moix, Juan Goytisolo o Jaime Gil de Biedma— no es apreciada «por universitarios, críticos de suplemento, editores y comentaristas literarios en cuanto homosexuales, sino simplemente como buenos escritores». El volumen de Villena se estructura en tres partes: dos cuentos —«La bendita pureza» y «El mal mundo»— y un breve «Postfacio» en el que señala que los dos relatos son complementarios y «hablan del amor masculino —de un ardiente amor masculino— que se da lejos de lo que suele tenerse por homosexualidad al uso» (p. 171).

Efectivamente, en «La bendita pureza» el narrador, Tomás, un «arquitecto asentado; padre de familia con hijas que acaban la universidad» (p. 13), rememora sus años de adolescencia cuando a su padre, notario de profesión, le trasladan desde Oviedo a Madrid en el año 1965. Para hacer amigos y «ver chicas» (p. 14), decide apuntarse al grupo de teatro, donde conoce a Fernando, de dieciséis años —uno más que él—. Entre ellos pronto se establece una relación especial que, en un inicio, sorprende al protagonista. Juntos salen, se emborrachan de Coca-Cola, van al cine, beben algún botellín de ginebra que Fernando roba a su padre y hablan de mujeres, porque «los adolescentes de entonces, en España, no podían hacer otra cosa» (p. 24). Es decir, la segregación de hombres y mujeres no propiciaba que entre unos y otras se pudieran producir relaciones de amistad o

⁷⁰¹ Sobre esta cuestión Guasch (2007: 94-95) argumenta: «Existe un proceso de aprendizaje institucionalizado que enseña qué desear en función de la cadena simbólica que asocia sexo biológico, género y prácticas sexuales. Tanto las personas heterosexuales como las que no se definen como tales (las homosexuales, por ejemplo) aprenden a serlo. Sin embargo, se ignora qué clase de procesos de aprendizaje emocional permiten a ciertas personas distanciarse de lo socialmente previsto. Las personas nacen con capacidad de deseo. Pero lo que desean depende de cómo aprenden (o no) aquello en lo que la sociedad pretende instruirles».

convivencia.⁷⁰² Como señala el narrador de nuestro cuento, «las chicas, entonces, podían besarse y hasta sobar, pero ello sólo ocurría en sesiones solitarias —sin amigos ni amigas— y tampoco era fácil, porque ellas (y nosotros, sin reconocerlo) estábamos colmados de interdicciones y de difuso miedo» (p. 45). Los deseos sexuales de los jóvenes —quienes anhelan a las mujeres pero no pueden ver satisfecho su deseo— favorecen, en este caso, una homosociabilidad masculina,⁷⁰³ en la que los dos muchachos exhiben y (de)muestran en repetidas ocasiones su virilidad entre ellos: «Fernan y yo faltábamos porque cada vez nos entretenían más nuestras correrías después de las clases, persiguiendo a las niñas de las monjas de al lado, o poniéndonos ciegos de copitas de moscatel» (p. 33). Pero tal vez la escena que mejor retrate ese deseo (hetero)sexual insatisfecho que culmina en una masturbación entre ambos se produzca cuando en la bolera, ciegos de cerveza, conocen a dos chicas; en un momento dado, ambos jóvenes van al baño y Fernando empuja a Tomás dentro de una cabina y le besa «con un ardor desesperado —como si nos estuviésemos vengando de algo— al tiempo que las manos buscaban las erecciones inmediatas y absolutas...» (p. 46). Tras la eyaculación, Fernando sale diciendo: «Chocho, chocho, me la tienes que clavar hasta el fondo» (p. 47). Así pues, podríamos considerar que se trata de una relación entre adolescentes que se inician en la vida sexual con otros hombres porque no tienen acceso a las mujeres, aunque este hecho no sirve como excusa para ocultar o minimizar un deseo homoerótico masculino.⁷⁰⁴

⁷⁰² Jordi Roca i Girona (2003: 153) señala que en la etapa franquista el discurso hegemónico católico de definición de la realidad fue, en buena medida, un discurso negativo sobre la sexualidad y sus peligros: «De ahí que la mayor parte de indicaciones dirigidas a los jóvenes constituyan un extenso tratado sobre la inconveniencia y la maldad de las relaciones sexuales fuera del matrimonio, iniciándose aquí una suerte de tratamiento esquizofrénico de la realidad muy familiar al discurso hegemónico de la época que tratamos y que iremos constatando de forma recurrente. Así, durante el periodo juvenil, y más aún durante el noviazgo, la pureza, el pudor y la modestia —eufemismos todos de la asexualidad, de la ignorancia sexual— deberán constituir los verdaderos ideales de la conducta del joven y la joven. El discurso hegemónico normativo intercederá, a tal efecto, por la total separación de sexos en todos los ámbitos de la cotidianidad juvenil: desde la escuela a las actividades de ocio» (Roca i Girona (2003: 155-156).

⁷⁰³ Como argumenta Eve Kosofsky Sedgwick (1985: 1), «“homosocial desire”, to begin with, is a kind of oxymoron. “Homosocial” is a word occasionally between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with “homosexual”, and just as obviously meant to be distinguished from “homosexual”. In fact, it is applied to such activities as “male bonding”, which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. To draw the “homosocial” back into the orbit of “desire”, of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual —a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted. It will become clear, in the course of my argument, that my hypothesis of the unbrokenness of this continuum is not a *genetic* one —I do not mean to discuss genital homosexual desire as “at the root of” other forms of male homosociality— but rather a strategy for making generalizations about, and making historical differences in, the *structure* of men’s relations with other men».

⁷⁰⁴ Según Ricardo Llamas (1998: 186): «Podemos señalar otras muchas estrategias de negación. Por ejemplo, la consideración del propio deseo como transitorio y la idea de que acabará por aparecer una mujer o un hombre «adecuados». Esta idea remite frecuentemente a los argumentos de inspiración freudiana que establecen «la homosexualidad» como fase transitoria y el desarrollo «normal» como aquél que culmina con la superación de ese estadio. Con frecuencia, «la homosexualidad» se estanca en una fase permanente, concebida

En el relato que nos ocupa no se apuesta por una estrategia de negación ya que, si bien la pasión entre ambos muchachos es aparentemente transitoria —Tomás, como advierte al inicio de la narración, es un hombre casado con una mujer y con hijas universitarias y Fernando se hace misionero tras haber estado unos años en un seminario—, ⁷⁰⁵ resulta muy elocuente que hallemos tantas referencias a un «amor» por Fernando. Asimismo, tampoco se oculta la relación físico afectiva que ha habido entre ambos; es más, el protagonista recuerda con añoranza esa relación sexual: «Por ello deseo su protección [de Fernando], por ello no olvido, como una dádiva, su cuerpo. Por eso mi pasión (recordada) lo eleva como icono. Una antigua aparición de oro» (p. 89). Es decir, Luis Antonio de Villena, a partir de esta «atracción masculina», problematiza sobre la diversidad de sexualidades y sobre cómo las personas «no podemos seguir considerándonos», con palabras de Jeffrey Weeks (2002: 179), «una cosa a lo largo de nuestra vida».

Del mismo modo, podemos advertir un cuestionamiento de las masculinidades en el segundo relato de Luis Antonio de Villena que da nombre al volumen, «El mal mundo», donde también se propone, siguiendo a Judith Butler (Cortés, 2002: 89), «que la masculinidad debe ser entendida como algo eventual y performativo, no como algo trascendente y originario». En esta ficción los dos protagonistas, chaperos, son descritos de manera minuciosa:

La maravilla era, naturalmente, un chico. Un muchacho muy moreno y de ojos azules (muy azules) y de un perfil —o una cabeza— exactos. Esa fijeza griega era fundacional para el pintor expresionista, que, en medio de las terribles espadas del color y la arena, en medio de manchas dolomíticas, pintaba un rostro perfecto, casi renacentista. [...] El chico tenía veinte años —acababa de cumplirlos— pero aparentaba algo menos. ¿Cómo describir lo que es hermoso sin sobrecargarlo de adjetivos suntuarios? Quizá bastase decir: Vladimir era delicadamente suntuoso. Fulgente. Un muchacho eterno en la gloria perfecta del instante. Con una peculiaridad hecha para inquietar y seducir más a Claudio: miraba provocando, esguinzando, algo esquinero. Como los chicos malos. Un dulce canalla. La mirada

como susceptible de alimentar ad eternum la utopía de su superación. Otro factor de negación es el ocultamiento de la relación físico-afectiva bajo formas más presentables socialmente según las formas de sublimación autorizada que ya han sido comentadas. La admiración intelectual, la «amistad especial», las relaciones de tipo maestro-discípulo o protectora-protégida, entre otros binomios socialmente tolerados, encajan en este supuesto. Estas formas de conceptualizar las relaciones se establecen como ajenas a posibles lecturas «homosexuales», y hacen imposible su consideración en términos de autonomía lésbica o gay. También la diferencia de edad puede dar pie a argumentos de negación de «la homosexualidad». Comunicación, pedagogía, creación literaria, intelectual o artística, fraternidad, o lo que sea; todo menos sexo o amor».

⁷⁰⁵ Para Llamas y Vidarte (2000: 107-108): «Los actos sexuales entre la gente joven ya no implican identidades sexuales desviadas. Para Kronemeyer, por ejemplo, “Entre los chicos que se hacen adultos, la masturbación recíproca o las ‘pajas en grupo’, incluso la felación son comunes, pero dichas actividades son casi siempre parte de una fase transitoria en el desarrollo hacia una sexualidad madura, y rara vez presagian el comportamiento sexual adulto”».

de Rimbaud debió de ser así: una invitación a la lejanía. Como si dijera: «Ven, no tengo término. Nos cubriremos de muerte... Pero esa muerte es una imagen esplendorosa de la vida...». (pp. 98-100)

En primer lugar, debemos considerar la lírica de la descripción, con referentes al Andrógino y al ideal de belleza griega ya que, como propone el propio autor (Villena, 2003: 11), «nombrar la homosexualidad (masculina o femenina, pero la masculina —en cierto modo más visible— tuvo alguna primacía) implicaba buscar un prestigio mítico e histórico, siempre vinculado a la Grecia clásica. Más singularmente con su tradición doria». ⁷⁰⁶ En segundo lugar, las representaciones del cuerpo físico representan «una modalidad prosopográfica naturalmente afín al erotismo, y enraíza en el motivo clásico de la *descripción puellae*» (López Martínez, 2006: 62). A pesar de que son más habituales las descripciones del cuerpo femenino que el masculino en las narrativas eróticas —generalmente este último suele interesar cuando por algún motivo intrínseco resulta peculiar (aniñado, homosexual, cliente de prostitutas, deforme, etc.)—, López Martínez (2006: 69) advierte que:

Si se trata de un jovencuelo alto y guapo basta con indicarlo así, no es preciso insistir. Si es mayor se destacan los valores que lo hacen atractivo, como la cultura o la clase, u otros que repugnen al lector. En general se ofrece una descripción funcional, no necesariamente erótica, en el instante en que el personaje entra en las páginas de la novela y, frente al modelo femenino basado en la repetición, no es corriente que se vuelva más veces sobre su físico, ya que lo que importa del hombre en estos relatos, lo que justifica al fin, es su dinamismo erótico-amatorio, su vigor fálico, su priapismo.

La pormenorizada descripción de los dos jóvenes se repite en varios puntos de la trama; evidentemente, los cuerpos de los muchachos tienen el objetivo de excitar al lector —como ya hemos señalado, este lector puede ser hombre o mujer, pues también ellas se pueden sentir erotizadas, como señalaba Beatriz Gimeno (2005: 218-219), por el sexo gay—. ⁷⁰⁷ En cualquier caso, ambos chaperos devienen objeto de deseo de Claudio Prego,

⁷⁰⁶ Luis Antonio de Villena (2003: 9) señala cómo en el periodo de entresiglos la sexualidad no normativa se acogía al mito clásico del Andrógino, «mezcla de hombre y mujer (en su origen estaría Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita) se presenta con apariencia de muchacho bello, claramente viril y al tiempo femenino, sea realmente o por consideraciones culturales relacionadas con el orbe de “lo femenino” (coquetería, narcisismo, pasividad...)». Por su parte, Mira (2002: 352) asegura que «la antigua Grecia es un mito homosexual ineludible. Autores homófilos desde el Renacimiento han situado en la Grecia clásica sus fantasías homoeróticas, aunque ya en la Edad Media se utilizaban elementos de la cultura griega para connotar la homosexualidad».

⁷⁰⁷ Si en las narrativas eróticas es el cuerpo de la mujer —más concretamente los pechos y el clítoris— el que cobra protagonismo en las descripciones, en las ficciones gais ocurre lo mismo con los miembros viriles: «Alfonso, la criatura del Miño, tenía una polla grande, blanca, larga, y que terminaba —ya erecta— en un glande redondeado y levemente incisivo, promesa de firmeza y dulzuras. Enfrente, Vladimir, el cubano de los

aunque entre ellos se establece una amistad muy especial que, como advierte el narrador, «se entiende mal —o raro— lejos de la masculinidad más estricta» (p. 106), ya que «entre el sueño y una pasión cegata, se pajea o se follan, se riegan de su mutuo deseo y pueden (a la mañana siguiente, que en el caso presente sería tarde) levantarse limpios, pasada la resaca, con la hombría impecable...» (pp. 106-107). La relación es descrita como «muy libre y muy íntima y muy absolutamente pasional» (p. 116), y no es única ni exclusiva, ya que ambos siguen teniendo frecuentes novias transitorias —algunas incluso compartidas—. Por otra parte, debemos considerar las reflexiones del narrador heterodiegético, en las que se cuestiona tanto esa particular «amistad» como la masculinidad de ambos muchachos: «¿Qué debe hacer un hombre para entregarse a otro, para decirle una manera de amor que es suya, de hombres, sin renuncia ni a su carácter ni a su pasión, que no tienen por qué desmayar? ¿Cómo se hablan esas cosas que, aparentemente, no pueden hablarse?» (pp. 127-128).

Resulta muy interesante que estas reflexiones cuestionen identidades fijas como «heterosexual» y «homosexual» y quebranten, según palabras de Cortés (2002: 77), «esa visión idílica de una sociedad dividida en categorías estándar con comportamientos fijos e inmutables en la que nos quieren hacer creer que vivimos».⁷⁰⁸ Asimismo, tanto los relatos de Luis Antonio de Villena como los de Abilio Estévez se encuentran muy alejados del tipo de homosexualidad más fácilmente identificable con el discurso tradicional, en que esta es vista como «un delito o un pecado o una falta que hace del homosexual un reo ante sí mismo o ante una ley superior; lejos de ser un motivo de felicidad y realización personal, la homosexualidad supone una condena a una suerte de angustia perenne que hace fracasar al homosexual en todas sus relaciones afectivas» (Martínez Expósito, 2004: 118). Es decir, a diferencia de «Dulces sueños», de Eduardo Mendicutti, los últimos cuentos analizados no solo no implican la asunción de una estructura identitaria sino que los comportamientos relacionales y sexuales que se establecen entre los personajes no son estrictos ni exactos; este hecho permite que, en primera instancia, pudiéramos considerar que nos hallamos ante

ojos azules, tenía una pinga morena, oscura, larga —más que ancha— y con un glande totalmente redondo —ninguno estaba circuncidado— con el color azul oscuro de una gran canica redonda y acerosa» (pp. 109-110).

⁷⁰⁸ Temáticamente, podemos observar algunas similitudes entre este cuento y la obra de Gilbert & George titulada *New Horny Pictures* (2001). Según analiza José Miguel G. Cortés (2002: 76-77), en ella se exhiben auténticos anuncios de chaperos de la prensa londinense muy variados —jóvenes, fuertes, asiáticos, negros, duros, sexys...—. Todos ellos están ordenados por diversos criterios, dependiendo de su nombre, lugar geográfico o edad. «Al leer atentamente estos anuncios podemos comprobar que lo que más abunda son las características viriles de los chaperos: cuerpo masculino; sin pluma; cuerpo perfecto de gimnasio; muy firme; abdominales perfectos; cuerpazo de competición; cuerpo musculado y sólido, perfectamente proporcionado; sin vello; [...] junto con las medidas de los miembros sexuales y todas las oportunidades de juegos eróticos. ¿Quién iba a decir que muchachos tan masculinos se prestan a un tipo de relaciones tan denostadas por afeminadas? En fin, toda una panoplia de posibilidades que pone en duda uno de los fundamentos sacrosantos del machismo homófobo más ancestral: las características físicas de los hombres y sus deseos sexuales no tienen nada que ver con las actitudes de género que se puedan manifestar» (2002: 77).

narrativas que apuestan por un punto de vista queer si nos atenemos a la definición que aporta Susana López Penedo (2003: 105-106): «Para los *queer*, es importante la indefinición que conlleva la ausencia de etiquetas para lograr la libertad del sujeto, que puede entonces moverse sin restricciones sobre el territorio del individualismo, cultivarse a sí mismo al margen de un grupo de pertenencia, con la posibilidad de practicar la incoherencia sin ser juzgado por ello y con la tranquilidad de poder modificar sus planteamientos y discursos tantas veces como sea necesario».⁷⁰⁹ Pero si aceptáramos esta tesis estaríamos olvidando que el término queer, como señala Mérida Jiménez (2002: 21), «amplía su radio de acción a entramados sociales de nuevo calado o a cuestiones vinculadas, por ejemplo, a la raza, la religión, la ecología y a grupos marginados por el capitalismo globalizador de fines del siglo XX». De este modo, consideramos que estas ficciones estarían retratando mucho más el modelo de homosexualidad mediterránea que propone Mira (2002: 505), cuyas características son variables «y que se da sobre todo en la cuenca mediterránea, así como en países no mediterráneos del Islam y de América Latina». Aunque en este caso tan solo en «El mal mundo» hallamos la distinción entre «activo» (Afonso) y «pasivo» (Vladimir), en este tipo de homosexualidad prevalece lo sexual al tiempo que escapa de las restricciones del modelo de identidades basadas en el deseo.⁷¹⁰

A pesar de la discrepancia numérica de obras lésbicas y gais analizadas en este apartado, cabe destacar que los autores que incorporan personajes o tramas con sexualidades no normativas en el año 2000 apuestan por representaciones mucho más fluidas —a excepción tal vez del cuento de Eduardo Mendicutti, «Dulces sueños»— y explícitas que en décadas anteriores. También resulta interesante que en las narrativas gais se cuestione y replantee la masculinidad de los personajes, mientras que en las lésbicas no existe una reflexión sobre la «pérdida» o la «merma» de la feminidad.⁷¹¹ Pero, más allá de

⁷⁰⁹ En la misma línea abunda Martínez Expósito (2004: 47) cuando propone que «cualquier afirmación de identidad sexual supone una implícita afirmación (y legitimación categorial) de su contraria. ¿Qué sentido puede entonces tener, desde la perspectiva queer, sostener una identificación sexual que sólo sirve, a la larga, para afirmar y fortalecer el famoso binarismo opositivo que sirve para marginar a los no-heterosexuales? Los típicos relatos de homosexuales que narran su coming-out, su primera confesión pública —en lo que es sin duda una de las homografías centrales de la tradición literaria homosexual—, son en el fondo un instrumento de apoyo al heterosexismo que poco ayuda a conseguir su superación. La escritura queer no se contenta con hablar de la experiencia gay o lesbiana, o con airear la existencia de sexualidades no heterosexuales, sino que lucha por denunciar y subvertir las ideas dominantes (heterosexistas) sobre la sexualidad, con la esperanza de que los homosexuales dejen de caer en la trampa de la identidad».

⁷¹⁰ Asimismo, «en ciertas culturas la tolerancia se extiende a la homosexualidad durante la adolescencia, ya que se considera como una experimentación que no marca al individuo» (Mira, 2002: 506).

⁷¹¹ En el *DRAE* por «feminidad» se entiende: «1. f. Cualidad de femenino. 2. f. *Med.* Estado anormal del varón en que aparecen uno o varios caracteres sexuales femeninos». La entrada de «masculinidad» resulta más breve: «1. f. Cualidad de masculino».

comparar, o constatar diferencias y similitudes,⁷¹² nos interesa cuestionar las representaciones de estos personajes y el propio género erótico.⁷¹³

7.2. Autopercepciones: Mayra Montero y Marcia Morgado / Eduardo Mendicutti

El propósito de este apartado consiste en el análisis de aquellas obras de «La sonrisa vertical» cuyas actantes se identifican como lesbianas. A pesar de la cuantía de personajes que mantienen relaciones homoeróticas femeninas que hemos ido analizando a lo largo de la presente tesis doctoral, no deja de resultar sorprendente que tan solo en cuatro relatos, dos escritos por mujeres —que analizaremos a continuación—, uno por un hombre —*Pubis de vello rojo* (1990), de José Luis Muñoz y otro publicado bajo seudónimo —*Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei—, se visibilice una relación amorosa y sexual, e incluso se apueste por una convivencia entre mujeres. Así pues, revisaremos *La última noche que pasé contigo* (1991), de Mayra Montero y el relato «La puerta», incluido en *Cuentos eróticos de verano* (2002), de Marcia Morgado, y los compararemos con una de las novelas más importantes y significativas de Eduardo Mendicutti, *Siete contra Georgia* (1987). Como ya hemos señalado, uno de los problemas más relevantes al hablar de «identidades lésbicas» es el que hace referencia al propio término «lesbiana» porque, ¿cómo se determina esa identidad?⁷¹⁴ Según Judith Butler (2011: 71):

⁷¹² Martínez Expósito (1998: 10) señala que «la pretensión de que la literatura homosexual masculina y la femenina tienen algo en común, más allá de su obvia diferencia respecto al paradigma heterosexual, es risible: no existen tradiciones comunes, un léxico común, ni tampoco una conciencia social igualmente referida a los sodomitas y a las lesbianas; por tanto, pretender examinar con los mismos criterios las producciones de Esther Tusquets o Carme Batlle y las de los autores aquí contemplados me habría parecido muy inoportuno».

⁷¹³ Juan Antonio Suárez (2003: 127) se pregunta: «¿es posible afirmar que la pornografía, que es un género enormemente diverso con una historia compleja, es siempre un instrumento de dominación masculina? Según esta óptica, la pornografía gay sería la apoteosis de la representación del poder fálico. Pero si esto es así,» —continúa el investigador— «¿cómo explicar su persecución en las sociedades más patriarcales? Y si la pornografía siempre implica una forma de agresión hacia la mujer, ¿cómo entender, entonces, el porno hecho por mujeres para mujeres, lesbianas o heterosexuales, desarrollado desde los años ochenta, a menudo por productoras y creadoras con una clara conciencia feminista?».

⁷¹⁴ Una posible respuesta es la que aporta Lola Van Guardia (1997: 169-170): «—[...] Identifica sólo a quien quiere identificarse con ese término, pero no a todas las mujeres que en algún momento de su vida sienten o han sentido deseo hacia otra mujer. Sería más acertado hablar en otros términos, decir, por ejemplo, que alguna vez o que por lo general tenemos relaciones con uno u otro sexo, o que nuestra preferencia es esta o aquella, o que nos gustan más las mujeres o que nos gustan las mujeres, simplemente. Entrar en el tema de la identidad es demasiado complejo y no lleva a ninguna parte. [...] —Que no las haya tenido no significa que no sea susceptible de tenerlas en algún momento de su vida. Algún día se empieza ¿no?».

Mientras que la cuestión de qué es lo que establece la «identidad personal» dentro de los estudios filosóficos casi siempre se centra en la pregunta de qué aspecto interno de la persona determina la continuidad o la propia identidad de la persona a través del tiempo, habría que preguntarse: ¿en qué medida las *prácticas reguladoras* de la formación y la separación de género determinan la identidad, la coherencia interna del sujeto y, de hecho, la condición de la persona de ser idéntica a sí misma? ¿En qué medida la «identidad» es un ideal normativo más que un aspecto descriptivo de la experiencia? ¿Cómo pueden las prácticas reglamentadoras que determinan el género hacerlo con las nociones culturalmente inteligibles de la identidad? En definitiva, la «coherencia» y la «continuidad» de «la persona» no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona sino, más bien, normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas.

Las actantes de los relatos de este apartado no solo han gozado de experiencias lésbicas entre ellas sino que también optan por una convivencia entre pares. El primero se trata de la novela, de Mayra Montero, quien ha sido comparada con Alejo Carpentier, Graham Greene y Julio Cortázar (Lauer, 2005: 42). Nacida en La Habana, en 1952, reside desde 1972 en Puerto Rico, y a la pregunta de si se siente una cubana que escribe desde Puerto Rico o una escritora puertorriqueña contesta: «Yo me siento una puertorriqueña que escribe desde Puerto Rico» (Morgado, 2000: s/p). *La última noche que pasé contigo*, finalista de la decimotercera convocatoria del Premio La sonrisa vertical, se articula a partir de dos voces narrativas, la de Celia y la de Fernando, que intercalan su discurso a lo largo de ocho capítulos nominados con títulos de boleros.⁷¹⁵ A su vez, la trama se desarrolla en dos líneas paralelas que acaban confluyendo: por un lado, la historia de los personajes principales, un matrimonio de mediana edad que trata de recomponer su compleja relación en un crucero por el Caribe tras casar a su hija Elena, y una narración epistolar intercalada, la cual, a juicio de Carlos Ferreiro González (2002: 235), «desarrolla la letra de los boleros». Es esta narración epistolar —firmada siempre por un tal Abel, que luego se descubre como un seudónimo que oculta a una mujer— la que nos interesa para nuestro análisis ya que a partir de ella se desvela una relación entre dos mujeres, aunque en un primer momento esta aparezca invisibilizada.⁷¹⁶

Como veremos, Ángela y «Abel» no llegan nunca a convivir; las cartas relatan un amor que luego se descubre como lésbico entre la bella Ángela y Marina —quien se oculta tras el seudónimo masculino—, aunque a partir de las misivas también somos testigos del

⁷¹⁵ Los boleros son: «Burbujas de amor», «Sabor a mí», «Negra consentida», «Amor, qué malo eres», «Nosotros», «Vereda tropical», «Somos» y «La última noche que pasé contigo».

⁷¹⁶ No estamos de acuerdo con el análisis que realiza Ferreiro González (2002: 237), quien plantea que «la clave estructural y funcional de la novela la aportan los capítulos que giran alrededor de la correspondencia entre Abel y Ángela. A través de estas cartas, van surgiendo y aclarándose las numerosas confusiones que caracterizan su relación y se revelan instancias laterales en el relato que descubren secretos indescifrables (los amores lésbicos de Ángela, que enturbian y destruyen su convivencia con Abel)».

galanteo y posterior relación de esta con Julieta, personaje que acaba truncando la historia de amor entre las primeras. Esta invisibilidad se construye no solo a partir del nombre masculino del remitente —aunque luego se explicita que es una mujer— sino también por el carácter desinhibido de las cartas: «la piel de tu cuello está salada, salada, me gusta el salado de tu piel, [...] algún día tomaremos ese barco, iremos al Caribe, nos quedaremos a vivir en una isla remolona y negra, no te cambiaré por una negra, oscuros besos para ti, un *baiser noir*...» (p. 25).⁷¹⁷ El entusiasta emisor de las cartas, Abel, convierte de manera reiterada a Ángela en objeto de su pasión mientras que «él» adopta una postura claramente activa —y explícitamente onanista—; como señala Gayle Rubin (1989: 136): «Las sociedades occidentales modernas evalúan los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual. En la cima de la pirámide erótica están solamente los heterosexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterosexuales monógamos no casados y agrupados en parejas, seguidos de la mayor parte de los demás heterosexuales. El sexo solitario flota ambiguamente». Sobre esta cuestión, Jorge Rosario-Vélez (2002: 69) propone que:

En *La última noche que pasé contigo*, la correspondencia epistolar entre «Abel» y la abuela Ángela funge como dispositivo del silencio y como un desmantelamiento menos clandestino. De este modo se disfraza la infidelidad de Ángela a su marido con otro hombre «Abel», cuando en realidad ese «Abel» es el seudónimo de una mujer, Marina. Esta impostura del emisor de las epístolas demuestra una jerarquía de lo que se toleraría culturalmente. Dentro de las infidelidades, la infidelidad con un heterosexual es la norma dentro de un acto de por sí transgresor. Sin embargo, la infidelidad con una persona del mismo sexo podría suscitar más interrogantes y respuestas divergentes. Además desprestigiaría tanto al traidor como al traicionado por la apetencia del deseo y por las expectativas culturales que se tienen destinadas para la pareja hegemónica.

En este caso, que firme las cartas un hombre incide en la presunción de que la relación bien pudiera ser heterosexual, aunque no esté situada en la cima de la pirámide erótica —las cartas revelan una relación extramatrimonial—; asimismo, es significativo que se insinúe el «sexo solitario» que practica la voz narrativa de las misivas con nombre masculino y que nos llevan a conjeturar que si estas no estuvieran firmadas —la última no

⁷¹⁷ «Me imagino que te sonarían los oídos, porque por allí precisamente comenzó la expedición, una caravana laboriosa y delicada que no dejó un solo milímetro de piel sin su castigo. Al final, después de muchas, muchas horas, cuando subía besándote la espalda, prendieron las luces de mi habitación» (p. 89); «Ángela, divina Astarté, contesta pronto: ¿quieres escapar conmigo?» (p. 99); «Por lo general, traigo tu olor metido entre los dedos, por lo tanto me los huelo despacito, sobre todo ayer, olían intensamente a ti, me había mojado totalmente en ti» (p. 111); «Alma vanidosa: allí estaba yo, recordándote; allí estaban tus olores, aquí tus besos, aquí y aquí. Todo estaba muy oscuro, ya conoces mi debilidad por la penumbra, me gusta recordarte a ciegas. Estaba oyendo esa canción, Bésame mucho [...]» (p. 155).

lo está porque nunca fue enviada—, no dudáramos en vincularla a un personaje masculino. Este hecho tal vez se deba a que el/la narrador/a no cumple con los cánones tradicionales asignados a las mujeres. Podemos considerar a Marina/Abel, quien no duda en impregnar de erotismo sus misivas y confesar sus deseos sexuales a su amada, como un personaje que se resiste al devenir mujer normativa y que la vincula con el concepto de «mujer» que describe Monique Wittig en «No se nace mujer»: «Tener una conciencia lesbiana supone no olvidar nunca hasta qué punto ser “la-mujer” era para nosotras algo “contra natura”, algo limitador, totalmente opresivo y destructivo en los viejos tiempos anteriores al movimiento de liberación de las mujeres. Era una constricción política y aquellas que resistían eran acusadas de no ser «verdaderas» mujeres» (Wittig *apud* Burgos Díaz, 2013: 57-58).⁷¹⁸

La historia de las dos amantes confluye con la trama principal cuando Celia, tras ser consciente de que ha sido engañada por Fernando con Julieta, una pasajera del crucero, le echa en cara a su marido que su abuelita, la bella Ángela, «la maricon» (p. 178), «también era medio descocada [...]. Lo que se hereda, ya tú sabes...» (p. 181);⁷¹⁹ y es que en los años de decrepitud de la abuela de Fernando, Celia le leía «las viejas cartas de Marina» (p. 182), quien había fallecido unos años antes, aunque para Ángela había muerto cuando la dejó por otra mujer, «una extranjera con cara de ratón que le prohibió venir a visitarnos» (p. 182).⁷²⁰ Si Fernando conocía la verdadera identidad de la amante que se ocultaba tras un nombre masculino era porque se encargaba de ir cada tarde, tras salir de la escuela, a casa de Marina en busca de las misivas; también había sido testigo de cómo a veces esta les visitaba con algún libro de poemas y leía en el «sofacito de la sala» (p. 180) mientras Ángela hacía punto y

⁷¹⁸ Para Elvira Burgos Díaz (2013: 58): «Claro indicio de que sexo, género y deseo son elementos íntimamente vinculados en la sociedad heterosexual: en la marca opresiva mujer se instala, necesariamente, el cumplimiento de la heterosexualidad. Y si las lesbianas no son mujeres, tampoco son hombres».

⁷¹⁹ Robert Lauer (2005: 42), tras un análisis de las dos obras eróticas de Mayra Montero publicadas en «La sonrisa vertical», afirma: «Subsiguientemente, si *La última noche que pasé contigo* es una auténtica obra erótica vista desde la perspectiva de un narrador masculino con dudas de su propia sexualidad, *Púrpura profundo* es una obra exótica de un personaje cuya sexualidad ha sido superada de la misma forma como hacen los personajes del Marqués de Sade». En la misma línea abunda Juan José Colín (2005: 7), quien propone que «Fernando tiene también tendencias homosexuales». No entraremos a valorar si Fernando, el protagonista, se siente atraído por los hombres, aunque los ejemplos que corroborarían esta tesis no nos parecen demasiado convincentes —«Y baste con citar para este efecto la fijación del personaje con el trasero de su yerno cuando este le hace el amor a la hija de aquel» (Colín, 2005: 7), o el comentario de Celia: «Lo que se hereda, ya tú sabes...» (p. 181)—.

⁷²⁰ «pasaba el abuelo, siempre de malas, nos miraba sin decir palabra y su figura se difuminaba lentamente por detrás de la mampara de cristal. Marina solía firmar sus cartas con el seudónimo de Abel, así que al principio Celia creyó que le leía a mi abuela las cartas de un antiguo amante, un viejo muy apasionado que, según me decía luego, no pensaba en otra cosa sino en comerse crudo el anchuroso cuerpo de la bella. No fue hasta que la abuela murió —acababa de nacer Elena— cuando pude confesarle la verdad: Abel era Marina, la bella Ángela su amante, Mickey (por su carita de ratón) era el nombre que le puse a la extranjera que las separó» (pp. 182-183).

se quejaba de dolor de espaldas y recostaba la cabeza en la falda de su amiga, la otra le acariciaba la frente, le alisaba el pelo, se inclinaba para besarle la nariz, un beso breve, pero que a mí, que lo observaba todo desde abajo, me llenaba siempre de una gran felicidad. Al cabo de un rato, si el abuelo estaba fuera de casa, las dos mujeres se levantaban y se iban derecho al cuartito de escuchar la música. La abuela ponía un disco, «una vez nada más en mi huerto brilló la esperanza», y, cuando yo intentaba entrar, pasaba el pestillo, me gritaba desde dentro que las dejara quietas. (pp. 180-181)

Varios son los elementos destacables de esta trama. En primer lugar, nos hallamos ante la primera ficción de la colección escrita por una mujer —nacida fuera de España— en la que se vindica una identidad lésbica; aunque no tenga un final feliz —Ángela muere tras oír diecisiete veces la canción «Somos» y acusándose a viva voz «de haber amado a otra mujer, de haber gozado lo indecible mamando de sus pechos, de haber enloquecido frotando horas enteras este sexo, padre, esta viciosa almeja que comerán mañana los gusanos, contra la crica idolatrada de una traidora que al fin y al cabo la dejó por otra» (p. 183)—,⁷²¹ la historia de amor entre Ángela y Marina plantea una convivencia estable entre Marina y Julieta: «Supe esta mañana, no me preguntes cómo, que esta relación con la extranjera será definitiva. No quiere decir que voy a morir a su lado, ni que voy a morir por ella, pero sí que moriré con su sabor en los labios. Cuando ella se vaya, si es que lo hace algún día, le diré adiós mirando al infinito, con la certeza de que yo también me alejo de algo» (pp. 198-199).⁷²²

⁷²¹ A juicio de Jorge Rosario-Vélez (2002: 71), «Somos» sería el canto elegíaco y evocador de los momentos de celebración y tragedia de las dos mujeres. Continúa el investigador (2002: 72): «¿Por qué tal paroxismo previo a su finitud? Porque el bolero “Somos” es la reproducción musical de lo que la relación de las amantes fue y de lo que no pudo ser. Reproduzco unos versos: Somos un sueño imposible, que busca la noche/ para olvidarse del mundo de Dios y de todo./ Somos en nuestra quimera doliente y querida/ dos hojas que el viento juntó en el otoño, ay./ [...] pero que importa la vida con esta separación./ Somos dos gotas de llanto en una canción [...]»

⁷²² Resultan muy interesantes las diferentes interpretaciones que se han llevado a cabo de este texto, más si valoramos la coincidencia de nombres de los amantes de Celia, Fernando y Marina. Según Colín (2005: 12-13): «Celia sabe que Fernando la ha engañado con Julieta que resulta ser la amante de Agustín Conejo y este a su vez amante de Celia en el pasado. Y Julieta resulta ser la amante de la pareja de la abuela de Fernando con quien había mantenido una relación lésbica. Esto no parece tener mucha lógica si se piensa de manera racional. Es decir, Julieta debería ser una anciana si Fernando la conoció cuando él tenía ocho años lo cual haría imposible la relación, especialmente a bordo de un crucero. O que Agustín Conejo sea el actual amante de Julieta cuando había sido amante de Celia muchos años antes. Aquí debemos recordar, sin embargo, que estamos en los dominios de la imaginación donde todo es posible, por ello, es necesario que el círculo se cierre para resaltar el drama de la novela y se desarrolle libremente la imaginación. Además, se puede asumir que Julieta es traída al presente por la imaginación de Fernando debido a que ella fue, quizá, quien despertó los primeros deseos sexuales del Fernando niño». En la misma línea abunda María Isabel Chaparro de Escabí (2014: 100), quien señala: «Por otra parte, la novela está llena de casualidades: resulta que el verdadero esposo de Julieta no es otro que Agustín Conejo, el antiguo amante de Celia. La extranjera, la parienta de Marina, se llama Julieta, y este es el nombre que adopta la mujer canosa que conocen Celia y Fernando en el barco y que después le confiesa en la carta a Fernando que ese no era su verdadero nombre. Es curioso que las dos se interponen entre la pareja para formar el triángulo amoroso. Sin embargo, en el caso de Celia y Fernando, Julieta termina su relación con Fernando y el matrimonio no se rompe, pero en el caso de Marina y Ángela, la otra Julieta logra separar a la pareja».

Así pues, esta sexualidad subalterna es contemplada bajo dos perspectivas: por un lado, como señala Rosario-Vélez (2002: 71-72), «la vida de la abuela Angela como sujeto lesbiano resulta un encadenamiento de catástrofes por su orientación sexual», ya que «primero adopta una orientación sexual incorrespondida a su preferencia desempeñándose como la mujer típica que establece el patriarcado, décadas después invierte los años de represión por la vitalidad paradisiaca, y finalmente es abandonada por una mujer que glorificó sus deseos, pero que después optó por otra». En cambio, Marina, pese a su amor por la bella Ángela, opta por una relación de convivencia y estabilidad con Julieta: «porque deseo verla dormir, deseo escuchar los ruidos que hace mientras mastica alguna horrible pesadilla, deseo conocer sus miserias nocturnas, la forma en que se le enreda el cabello, el modo en que abre la boca y se le queda abierta, los flatos y olores que despide su cuerpo desnudo, demás está decirte que dormiremos desnudas» (p. 198).

En segundo lugar, también es importante destacar la actitud de Celia, la mujer de Fernando, quien mantiene relaciones fuera del «círculo mágico» que proponía Gayle Rubin (Clarissa Smith, 2016: 74),⁷²³ con Agustín Conejo y un botero que conoce en una de las escalas. La petición de Conejo a su amante parece simple: desea «u-na-ma-ma-da» (p. 96), aunque pronto se revela que «donde [él] la quier[e], [ella] no [le] ha dado ninguna»: «todo lo que yo quería que pasara, le dije, era que se olvidara de ese vicio, que no me sometiera a aquella humillación, no soportaba la idea de tener que colocar mi cara allí, de tener que restregar mis putos labios en la velluda boca de esa hendedura grande, negra, varonil, y él dijo «¿ves?, nada más pensarlo te dan ganas», y yo le dije no, tal vez curiosidad, qué clase de mujer había de ser para poder hacer aquello» (p. 113). Según Gail Dines «el sexo pornográfico incluye “usar a alguien” y “hacerle algo a alguien”» (Smith, 2016: 75), y en este caso sería Agustín Conejo quien «usa» a Celia.⁷²⁴ De este modo, la representación tan

⁷²³ El «círculo mágico», según Gayle Rubin, sería el «sexo que es heteronormativo, vainilla, destinado a la procreación, en pareja, que tiene lugar entre personas de la misma generación, en casa, que sólo implica los cuerpos y evita el sexo comercial y la pornografía. Más allá se encuentran los “límites exteriores” del sexo: promiscuo, no destinado a la procreación, ocasional, fuera del matrimonio, homosexual, entre generaciones, que tiene lugar en solitario o en grupos en público, o que incluye S/M, comercio, objetos manufacturados y pornografía» (Smith, 2016: 74).

⁷²⁴ «un topo de guerra que manda aviso de que el enemigo ya no aguanta, de que es el momento de rematar aquel ataque, de tomar venganza con las propias manos y hacer uso del animal que aguarda envuelto en el papel de periódico, una reproducción tan exquisita, tan llena de venitas y detalles, que parece como acabada de rebanar en una riña callejera, una méntula gloriosa que se acerca, por la primera vez, a esa hendedura grande, negra, varonil, al entregado culo de Agustín Conejo, un hombre de palabra que ni siquiera aquí se arredra, no se arrepiente, no retrocede cuando le digo que esto es sólo el principio, no se agita, no me ordena que no siga, porque voy a seguir, aguanta firme como un macho, un macho en toda la extensión de la palabra, ese otro bolero, esa canción que mentalmente vuelve para avisarme que hasta aquí hemos llegado, Agustín Conejo ha sido honrosamente deshonrado, le informo que ya está toda adentro y le oigo suspirar, le pregunto si le gusta y me contesta que no sabe, le digo entonces que lo quiero y desde el fondo desgarrado de su garganta, ensartado y viril, furioso y trinco como está en ese momento, me grita que por ahí viene lo suyo,

explícita de las prácticas sexuales, así como el cambio de la protagonista de objeto a sujeto en todas sus relaciones, acercan esta ficción a *Las edades de Lulú* logrando plasmar, como señalaba Cristina Piña (2005: 12), «un erotismo diferente», en el que los personajes femeninos se desvinculan, por un motivo o por otro, totalmente del discurso patriarcal asignado a las mujeres. Asimismo, debemos subrayar que esta es la primera obra de «La sonrisa vertical» que apuesta por una relación de convivencia lésbica, aunque por una autora nacida en Cuba y que se siente puertorriqueña.

En lo que atañe al siguiente relato, «La puerta», en *Cuentos eróticos de verano* (2002), de Marcia Morgado, varios son los motivos que nos llevan a valorarlo como una de las revisiones más singulares de toda la colección. En primer lugar, se trata de la única creación de «La sonrisa vertical» en la que aparecen dos personajes protagónicos con una identidad claramente lésbica que se va desgranando poco a poco, como un misterio, ya que no aparece explícitamente la palabra «lesbiana». Asimismo, la historia, con final feliz, apuesta por una relación de convivencia entre dos mujeres como alternativa a la heterosexual. En segundo lugar, se narra una historia de amor entre dos mujeres y su reencuentro. A pesar de que en varias analepsis se evoca una experiencia sexual entre ambas, el factor erótico cobra menos importancia que el amoroso, motivo que favorece que la autora no utilice estereotipos para la configuración de los personajes ni estén concebidos para erotizar a un público masculino. Cabe señalar que la homosexualidad femenina en Cuba había sido tratada en los cuentos «Mi prima Amanda» (1984), de Miguel Mejides, «Mi prima Amanda contado otra vez» (1992), de Francisco López Sacha, y «Dos almas perdidas en una pecera» (1990), de Ena Lucía Portela. Pero es en 1996 —fecha en la que se publica «Monte de Venus», de Mercedes Santos Moray— que hallamos en «Sombrío despertar del avestruz», de Ena Lucía Portela «el cuento cubano que logra(ba) fundir dos cuerpos, dos universos de sentimientos desinhibidos —sin tapujos y sin escamoteos— en búsqueda del contacto físico-concreto-carnal» (Redondet apud Suquet Martínez, 1999-2000: 46).

No deja de resultar relevante que sea precisamente también una cubana —nacida en La Habana en 1951 pero residente en Estados Unidos desde 1962 (Morgado, 1984: 21)—, editora de la revista *Mariel*, junto a Reinaldo Arenas, Juan Abreu y Reinaldo García Ramos, entre otros,⁷²⁵ la encargada de hacerlo. La citada publicación, «testimonio de una época y de

que se está viniendo, amor, y que si no soy mala, si me lo bebo todo, si me la trago entera, entonces sí, entonces él también me va a querer» (pp. 115-116).

⁷²⁵ Como señala Miguel Correa Mujica (2003: s/p): «Esta revista lleva el nombre del puerto de La Habana que sirvió como punto de salida al éxodo masivo ocurrido en Cuba en el año 1980. El consejo editorial de la revista estaba constituido de pleno por escritores que salieron de Cuba vía ese puerto, por lo que todos comparten la exclusión tanto del territorio nacional como de la literatura cubana».

la perseverancia, aun en medio de las difíciles condiciones del exilio» (s/n: 2013),⁷²⁶ apareció trimestralmente entre 1983 y 1986, reuniendo a un amplio grupo de escritores jóvenes a los que se sumaron frecuentes colaboradores como Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Lorenzo García Vega, Antonio Benítez Rojo, Néstor Almendros, José Kozler, Isel Rivero, Lydia Cabrera, Enrico Mario Santí y Gustavo Pérez Firmat (*ibid.*).⁷²⁷ Muchos de estos autores, algunos de ellos hoy consagrados en el canon de la literatura hispanoamericana, jamás pudieron publicar su obra en Cuba y, asimismo, sus textos ocupaban un lugar marginal para los escritores cubanos residentes en los Estados Unidos antes del éxodo de 1980, puesto que, según Correa Mujica (2003: s/p):

Para los escritores cubanos residentes en los Estados Unidos antes del éxodo de 1980, los textos de los escritores de la generación del Mariel también ocupan un lugar marginal, pues los temas de sus escritos quedan totalmente fuera de los ejes categoriales con los cuales se organizan los textos considerados significativos dentro de una literatura pre-establecida y por lo mismo, canónica. Rasgos como el enfrentamiento de dos herencias culturales, la nostalgia por el territorio nacional perdido, la mezcla de las diferentes lenguas que constituye ya una herencia cultural del exilio cubano no son necesariamente significativos para los escritores del Mariel. También se registra un distanciamiento de identidad entre los dos grupos de escritores cubanos. La abierta postura homosexual de muchos de los autores de la generación del Mariel, junto con la constante tematización de conductas y prácticas sexuales heterodoxas en sus textos, los ha convertido en demasiado escandalosos para ser integrados a los espacios culturales cubanos pre-existentes. Por lo que me atrevo a decir que se trata de una *doble minorización*: estamos frente a un caso de una literatura menor (la de los escritores del Mariel) dentro de otra también minoritaria con respecto al país en que se establece (la del exilio), pero que es mayoritaria (y de cierta forma, canónica) con respecto a la primera.

Las referencias que tenemos de Marcia Morgado apuntan a una actividad más periodística que creativa, aunque no es extraño que apareciera «La puerta» en la miscelánea erótica de Tusquets porque cuatro años antes había publicado *69: Memorias eróticas de una cubanoamericana* (1998). El cuento que nos ocupa es una ficción muy breve, enmarcada por tres voces narrativas que no revelan el sexo de los personajes hasta la mitad de la historia; el

⁷²⁶ <http://www.diariodecuba.com/cultura/1365640633_2715.html>. (Consultado el 04/09/2015).

⁷²⁷ En su primer número, los editores (1983: 2) expresaban su desacuerdo con el régimen castrista y formulaban su ideario: «Rechazamos cualquier teoría política o literaria que pueda coartar la libre experimentación, el desenfado, la crítica y la imaginación, requisitos fundamentales para toda obra de arte. Un arte doctrinal es lo opuesto a la verdadera creación. Tanto la ficción como el ensayo han de ser —ya lo dicen sus nombres— experimentos profundos y no meros engendros académicos atestados de la jerga en boga y de teorías preconcebidas. En los países totalitarios perfectos, el arte público (el único autorizado) se limita a desarrollar una tesis partidista, la tesis del estado, que culmina en un final esperado, impuesto y sobrentendido. Eso significa la muerte del arte como tal. Los ejemplos son evidentes. Países de vastas y ricas tradiciones culturales como Rusia o China sólo producen hoy lamentables engendros, pródigos en esterilidad y aburrimiento». <<http://revista-mariel.com/home/>> (Consultado el 27/12/2016).

lirismo —con numerosas metáforas, muchas de ellas relativas al ámbito de la naturaleza— y el léxico ocultan en un primer momento lo que finalmente se muestra como una relación amorosa entre dos mujeres. La historia se inicia «in media res», apelando a la segunda persona del singular —«Títubeas al descender del jeep. Enfrentas la puerta: dos hojas unidas bajo un medio punto, maciza como la Cordillera Central que te bordea» (p. 221)— para, a continuación, describir el sugestivo paisaje: «Alborotadas por el calor, medran en miriada de matices las buganvillas: brácteas azafranadas, escarlatas y púrpuras trepan por la pared lindante a la sala. Cuajados de fruta los arbustos de marañón: rojo y jugoso el glande hinchado que al morder aprieta: sexo femenino al ser penetrado. Jadeo nevado el de las florecidas mariposas perfumando el portal» (p. 221). Tras la bucólica digresión vuelve la voz narrativa: «—*No ha cambiado*— murmuras, observando el lema tallado en el arco de madera rojiza: *Carpe diem*» (en cursiva en el original).

A partir de este momento, dos voces narrativas intercalarán su discurso —posteriormente, una voz omnisciente nombra a los dos personajes y visibiliza claramente una relación lésbica—. La segunda voz, autodiegética, rememora una relación con una mujer, marcada por la cotidianidad y la sencillez, pero también por el sexo, aunque no se recree en su descripción:

Entre nuestros cuerpos desnudos, la bandeja con mantel y servilletas de hilo almidonadas, tazones de café con leche espolvoreado de canela, crujientes tostadas embadurnadas de mantequilla. Mermelada hecha en casa. De mango. Punto y aparte su relación con esa fruta.

Mango envolviéndola. Su elixir laminándola. Chorreado por su atezada piel. Impulsada, agarro la resbalosa fruta, pego mi espalda a mi pecho. La froto. Erguidos, tiesos, erizados, sus pezones. Vientre abajo unto sus pliegues con la melosa pulpa. Aromático el amarillo líquido mezclado con el suyo. Viscoso. Punzante. Mango y sexo infiltrando la cocina. [...] Dentro de ese marco, ella se inspiraba cocinando, tarareando boleros en cueros. Exaltación. La recorría con mis labios: por el lóbulo ahondaba el oído —punto clave para que sus jugos comenzaran a fluir como el deshielo a principios de primavera—. Un manantial guardaba. ¿Dónde almacenaría tanto líquido? Dulce su cuello. Manoseaba los turgentes senos calentándome hasta la médula al erizarle las aréolas. Sobre la meseta, en medio de ollas, vegetales, frutas y especias, lamía su sexo hasta hacerla llorar de éxtasis. Verla irisarse de emoción nos iniciaba otra ronda. (p. 222)

Podemos diferenciar cada uno de los narradores a partir del diferente tratamiento que les otorga la autora ya que, sin abandonar el lirismo que caracteriza al primero, el relato del segundo se vuelve más rápido, con frases más cortas e incluso con la inserción de algún diálogo concerniente al pasado —en referencia al momento de su ruptura—. Es a partir de ese intercambio de opiniones cuando se desvela que ambos personajes son mujeres: «—

¿Qué vamos a hacer, nena mía? ¿Te mudas conmigo acá o me instalo en tu apartamento? Perturbada, cambié el tema. Con el paso de las horas su idea se trancó en disyuntiva trascendental cacheteándome las sienes. [...] Ella entristecía desplomada en el lecho donde disfrutamos una felicidad impensada. Yo paralizada» (p. 224). A partir de esta narradora, podemos reconstruir su historia de amor: la obnubilación por la persona amada, el deseo permanente, las dudas, la pretensión de alejarse por miedo al compromiso, el remordimiento por haberla abandonado, la incertidumbre por si continuará viviendo en la isla, el miedo de que ya no la ame... La voz omnisciente que cierra el relato narra el breve momento, apenas unos minutos, en que se enmarca temporalmente la historia: una camioneta avanza por el sendero de una hacienda y «despierta a la Mujer» (p. 227), quien contempla desnuda desde la ventana cómo desciende del coche «la Chofer» (p. 228); tras vestirse, y mientras prepara café, la Mujer contempla cómo la visitante vacila y vuelve por dos veces al Cherokee, hasta que finalmente se decide, entra en el portal y «la Mujer descubre el cerrojo. Estremecimiento. Bajo el medio punto, despacio la puerta se entreabre»; tras un silencio (marcado por dos líneas en el texto) finaliza el encuentro: «Rubor caoba enmarcándola. Nos miramos...» (p. 229).

Es importante detenerse en la diversa construcción de los dos personajes, realizada a partir de las voces narrativas; la primera, denominada posteriormente como «la Mujer» narra, como ya hemos señalado, en segunda persona. Esta técnica literaria suele ser utilizada cuando el narrador se dirige o bien a su personaje o bien interpelando al propio lector, pero en este caso esta segunda persona no se emplea con ninguna de las dos finalidades, sino que está requiriendo, en primera instancia, a la persona que duda en sí cruzar la puerta o no; esta técnica narrativa propicia un efecto de «extrañamiento» en el relato.⁷²⁸ A pesar de que los verbos están en presente, y de que la escena se emplaza a ese preciso instante —«aquí, ahora»— de modo coherente con el relato que realiza la voz narrativa de «la Chofer» —es decir, se relata la misma escena desde dos puntos de vista diferentes—, varias son las referencias que nos llevan a pensar que esta primera voz no esté relatando lo que ocurre en «ese momento», sino que más bien se trate de un deseo, de una espera soñada desde que su amante la abandonó y que por fin se torna realidad —no se especifica si son días, semanas o meses—. Para llegar a esta conclusión son muy importantes las referencias explícitas que se señalan en el texto, marcadas en letra cursiva y

⁷²⁸ «Repasas los clavos envejecidos blasonando la madera barnizada. Resina ensalzando su cobriza tonalidad. Como a ella el sol. Acercas los dedos a la aldaba. Sientes pasos. Un buche de aprensión llenándote la boca: hiel el miedo. Dudas. Retrocedes. Suspiras. Retornas al jeep, te acomodas en el asiento y cierras los párpados hinchados por la falta de sueño. [...] Y aquí estás a pesar de las dudas, el insufrible calor, y el insomnio» (pp. 224-225).

con una nota al pie; la primera, muy corta, está formada solo por tres palabras —«una fiesta innombrable» (p. 222)— que pertenecen al poema «Noche insular», en *Enemigo rumor* (1941), de José Lezama Lima. El tratar de vincular, de manera tan explícita, al poeta cubano en la ficción puede deberse a la sentida admiración de la autora, ya que el primer número de *Mariel* se abrió con un homenaje a él.⁷²⁹ Resulta muy interesante el análisis de Arturo Arias (1997: 75) sobre Lezama Lima:

En todos predomina la trascendencia de la palabra como definidor de la identidad. La palabra crea la fábula en *Muerte de Narciso*. Es la palabra la que está detrás de la búsqueda angustiada de una belleza imaginada en *Enemigo rumor*. Es la palabra la que recrea los recuerdos de infancia y familiares y un deseo de escapar al mundo tanto en *Aventuras sigilosas* como en *Paradiso*. Es por medio de la palabra que se hace la dolorosa verificación del tiempo transcurrido y el esfuerzo por rescatar los recuerdos y plasmarlos en un espacio trascendental y duradero tanto en *La fijeza* como en *Paradiso*.

En el relato de Morgado es también a partir de la palabra, como veremos, que las voces narrativas subvierten no solo el propio lenguaje, la narración, sino también las normas heterocentristas.⁷³⁰ Asimismo, parece como si el tiempo se hubiera detenido, parado: «tiempo suspendido» (p. 225), se señala. Por otra parte, la inclusión del poeta cubano, justo antes de narrar, con multitud de metáforas y de modo muy lírico, una escena sexual tiene como objetivo empezar a desvelar la paridad sexual de los personajes ya que, como señala Correa Mujica (2003: s/p): «Lezama Lima y Virgilio Piñera eran nombres casi prohibidos en la Cuba revolucionaria pues sus preferencias sexuales y literarias los habían convertido en autores proscritos».

Pero la referencia que realza y justifica el efecto de «extrañamiento» temporal del texto es la incorporación de varias frases de tres canciones en la parte de la voz omnisciente. Son tonadas que canta «la Mujer» mientras espera que «la Chofer» llame a la puerta: «... *uno se despide insensiblemente de pequeñas cosas/ lo mismo que un árbol en tiempo de otoño se queda sin hojas*» (p. 228); «... *uno vuelve siempre a los mismos sitios donde amó la vida...*» (p. 228) —en nota al pie se apunta que pertenecen a «Las simples cosas», de C. Icella y A. Tejada

⁷²⁹ Max Goldberg (2013: s/p), en su descripción de las diferentes secciones de la revista, comentaba: «Los objetivos de esas tres secciones se lograron plenamente desde el primer número. La sección “Confluencias” contenía un homenaje a José Lezama Lima, cuya obra y significación habían sido vilipendiadas y menospreciadas por la burocracia politizada que regía las instituciones culturales de la Isla en esos años (recientemente, tras la muerte de Lezama, el régimen se ha propuesto “blanquear” su tumba, en un episodio más de lo que algunos en el exilio han llamado “oportunismo funerario”)».

⁷³⁰ Como señala Elena Castro (2014: 46), Judith Butler afirmaba que «dicho dominio heterocentrista intenta reproducir el mundo a su imagen a través de un acto de representación o construcción lingüística y cultural»; por ese motivo «será, por tanto, cuestionando el discurso del poder, alterándolo mediante el propio lenguaje, como se consiga dar voz a lo silenciado y producir discursos, espacios e identidades contrahegemónicas».

Gómez—;⁷³¹ «... *porque fuiste en mi alma como un amanecer, / porque así es que tenía que ser...*» — en «Lo que tenía que ser», de V. Moraes y A. C. Jobim—⁷³² y «... *sólo sé que en la vida es preciso saber esperar y callar...*»; «... *para al cabo alcanzar lo que siempre anheló el corazón...*»; «... *Tu cariño me ha traído un algo, un no sé qué...*» —en «No te importe saber», de René Touzet.⁷³³ La intertextualidad que conllevan estas canciones permiten que podamos reconstruir esa historia de amor; también cabe destacar que todas ellas van dirigidas al amante, motivo que favorece el uso de la segunda persona. Según Iris M. Zavala (1991: 14-15): «La estructura de la letra del bolero es una proposición cortada donde reinan todos estos discontinuos sutiles; una frase de amor hablada que tiende siempre a fundar sus partes unas con otras, e igualar el flujo de amantes y amadores». Así pues, la inscripción de estas baladas facilita una relectura de la construcción de la primera voz narrativa; se trata de la enunciación de un deseo amoroso y pasional, es decir, la prosa se enmarca en un bolero «narrado»,⁷³⁴ de ahí el uso de la segunda persona del singular interpelando a la amante, ya que:

El bolero, ese modesto pariente lejano de la gran lírica amorosa, se caracteriza, como todas las letanías de la voz enamorada o pseudo-enamorada, por un impulso dialógico —la invocación, la alabanza, la súplica o el reproche a un objeto amado silente— y la casi simultánea inmersión en el propio ser y en la contemplación de las propias vivencias de amante (o, para decirlo más cautamente, en la

⁷³¹ «Uno se despide insensiblemente de pequeñas cosas, / lo mismo que un árbol que en tiempo de otoño se queda sin hojas. / Al fin la tristeza es la muerte lenta de las simples cosas, / esas cosas simples que quedan doliendo en el corazón. / Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amó la vida, / y entonces comprende cómo están de ausentes las cosas queridas. / Por eso muchacho no partas ahora soñando el regreso, / que el amor es simple, y a las cosas simples las devora el tiempo. / Demórate aquí, en la luz mayor de este mediodía, donde encontrarás con el pan al sol la mesa tendida. / Por eso muchacho no partas ahora soñando el regreso, que el amor es simple, y a las cosas simples las devora el tiempo.»

⁷³² «Porque fuiste mi vida/ la última esperanza,/ recordaste mi tierna infancia/ porque ya eras mío/ sin siquiera saber/ porque eres mi hombre/ y yo, yo soy tu mujer./ Porque tú me llegaste/ sin saber que venías/ y tus manos me dieron la calma./ Porque entraste en mi alma/ como un amanecer/ fuiste lo que tenía que ser./ Porque entraste en mi alma/ como un amanecer/ fuiste lo que tenía que ser...».

⁷³³ «No comprendo, me dices, / cómo es que siento/ este amor tan vehemente solo por ti./ No concibes que pueda quererte/ con todas las fuerzas del alma/ porque tengo un pasado./ No es que quiera decir/ que tú has sido/ el único amor para mí/ y que el beso que aún siento ardiente/ ha sido el primero./ Solo sé que en la vida es preciso/ saber esperar y callar/ para al luego alcanzar/ lo que tanto anheló el corazón./ No te importe saber que mi boca/ besará otra boca una vez/ pues no hay huellas/ ni existen recuerdos que no borres tú./ Tu cariño me ha traído un algo, / un no sé qué/ que no dejan que mis ojos miren/ más que hacia ti.»

⁷³⁴ José Olivio Jiménez (2002: 15) relata: «acaso yo aprendí a vivir, sentir, amar y sufrir con las letras de los boleros. Fue mi educación sentimental. Por ello, un día, cuando a Francisco Brines le contaba yo ciertas reacciones personales mías ante una experiencia amorosa que estaba viviendo, me replicó él con esa habitual medida que le caracteriza: “Definitivamente, tu sentimentalidad es de bolero”. Claro que Paco Brines sabe muy poco de boleros; y por ello puede pensar que cuando se expresa clara y directamente la experiencia sentimental, y además con ribetes emotivos, uno está “bolerizando”. Desde luego que, en lo que respecta a mi caso, no le faltaba, no le falta, razón. Vivo en la tesitura de bolero, y no me va mal». Por su parte, Iris M. Zavala (1991: 15) apunta: «Los amores románticos, los amores difíciles que aún nos rondan: no es la ardiente y morena —la pasión— a quien busca el narrador lírico de las rimas becquerianas, sino al rubio sueño evanescente, al imposible, al fantasma de niebla y luz».

contemplación de las palabras que designan esas vivencias humanas generales). (Reisz, 2002: 109-110)⁷³⁵

Por otra parte, según Ana Monleón Domínguez (2001: 249): «Los pocos escritos que abordan la temática lésbica así como los que pertenecen al corpus gay masculino presentan en muchas ocasiones una dimensión dramática cuando no trágica de la inscripción de la identidad homosexual». En el cuento de Marcia Morgado no se aborda la tragedia; «la Chofer», tras abandonar a su pareja, emprende un viaje real —vuela a Puerto Rico para ayudar en los daños ocasionados por el huracán (p. 225)— que también podríamos considerar iniciático, no solo por el desenlace de los acontecimientos, sino que también es muy elocuente la designación «la Chofer» como metáfora de ese «viaje interior» —del que somos partícipes a partir de sus propias reflexiones— que le permite recapacitar sobre sus errores y ser capaz de admitirlos, afrontarlos y reconducirlos con valentía: «Si te rechaza, por lo menos te queda la tranquilidad de que hiciste lo posible por recuperarla. No te retires sin intentar. No seas cobarde» (p. 227).

Pero, por extraño que parezca, a pesar de que «La puerta» se trate del único relato de la colección donde, de modo manifiesto, podemos hallar dos identidades claramente lésbicas —dos mujeres que se aman y que, tras un periodo de separación, retoman la relación—, esta «identidad», que conlleva una sexualidad no normativa, no resulta motivo de reflexión; es decir, «la Chofer», quien nos hace partícipes de la historia de amor y de los motivos que las llevaron a distanciarse, no plantea en ningún momento que el abandono se debiera a que su amada fuera una mujer:

Por qué coño me fui de aquí, de esta isla paradisíaca con gente tan hermosa. De ella. ¿Qué me llevó a abandonarlo todo? [...] ¿Por qué he perdido tanto tiempo en recapacitar?

¿Qué manera de echarlo a perder!

¿Es necesario iniciar este diálogo?

Te pasas la vida suprimiéndome, abogándome con tanto análisis.

Es esencial...

¿Complicarlo todo?

Imprescindible reflexionar...

Lo importante es vivir.

Me haces la vida cuadritos.

¿Vas a actuar por fin?

⁷³⁵ Asimismo, al tratarse de un relato en el que se visibiliza una relación no normativa, no deja de resultar importante la inserción de canciones populares en el texto ya que, para Fernando Ainsa (2002: 164-165): «lo interesante y novedoso de la reciente narrativa hispanoamericana es el abordaje de los referentes culturales, mitos y tópicos de boleros, rancheras, cha-cha-chá, guarachas, tangos y música rock a partir de un discurso enunciado desde la marginalidad (cuando no de la exclusión), para insertarse en el estallido de la pluriculturalidad y de la hibridación cultural contemporánea del que la música es su vehículo más emblemático».

*En esas estoy.
Te aterra.
¿Qué?
Comprometerte.
Me disgustan las presiones: de haber sucumbido a esa exigencia suya de oficializar nuestra
relación, ahora estaría controlándome la vida.
Excusas, excusas, excusas...
¿De qué lado estás?
Allá tú, el tiempo corre y la hora final se acerca. (p. 226; en cursiva en el original)*

Para Olga Viñuales (2008: 12): «Asumir el propio deseo puede constituir la colocación de la primera piedra de una identidad que se desmarque del sometimiento a los actuales valores y patrones hegemónicos de proceder en el sentir y sentirse, en el ansiar y anhelar»; continúa la investigadora (*ibid.*) alegando que estos patrones son proclives a asignar homogeneidad y negar diversidades, posponiendo cualquier propuesta alternativa de goce erótico y emocional, pues toda desviación a ese modelo es sancionado con severidad, ya sea medicadizándola o criminalizándola. En el cuento de Morgado, la apertura de la puerta no metaforiza, como pudiera parecer, que las protagonistas asuman una identidad lésbica, ya que esta ya estaba asumida, ni se intenta inscribir una experiencia «minoritaria» o «alterna», hecho que no deja de resultar paradigmático en la colección de narrativa erótica que estamos analizando, sino que sigue una tradición literaria cubana para tratar este tema, a todas luces mucho más avanzada que la española:

El texto de [Aymara] Aymerich [«La mujer de espejo de la columna» (2000)] se une a otros intentos por borrar tanta zajadura, desgarramiento existencial y muerte que ha acompañado a buena parte de la literatura cubana centrada en el tema de la homosexualidad. La condición erótica, públicamente asumida, se abre paso, acaso con las mismas palabras con que el amor heterosexual ha sido cantado, para inscribir una experiencia que ya no intenta presentarse como «otra» (lo que siempre remite a la norma) sino como «una» posibilidad más de conciliar nuestros cuerpos sociales con el placer. (Suquet Martínez, 1999-2000: 47)

Como ya hemos observado, la autora elude los estereotipos lésbicos en la construcción de los personajes; no se aporta una descripción física de «la Mujer», y la imagen de «la Chofer» se revela muy neutra: «una cuarentona vestida con vaqueros, camisa blanca y botas, desciende. Una gorra negra cubre los oscuros, rizados cabellos; sobre la visera se distingue un arco iris» (p. 228).⁷³⁶ Relacionado con el retrato de las actantes, resulta

⁷³⁶ Esta es la única referencia en toda la colección al arco iris, «una de las imágenes que más ha calado como símbolo de la identidad gay» (Mira, 2002: 82). Alberto Mira (*ibid.*) apunta que tal vez su antecedente se halle en la película *El Mago de Oz* y que el diseño se debe a Gilbert Baker. Los colores representan: «rojo es la luz; el anaranjado, la salud; el amarillo, el sol; el verde, la serenidad; el azul, el arte; y el violeta, el espíritu» (Mira,

muy interesante cómo la autora llega a «naturalizar» esta relación lésbica: hasta la mitad del relato no tenemos la certeza de que se trata de una pareja de mujeres, la cual se revela mediante un diálogo, no a través de su descripción física o a partir del acto de nombrarlas —que se produce hacia el final del cuento de forma muy genérica—, y que se relaciona con la tesis de Wittig: «Si para Monique Wittig en *El cuerpo lesbiano*, los géneros sexuales son una construcción social que surge a través del acto de nombrar puesto que el lenguaje es un acto de repetición por el cual aceptamos como hechos lo que no son tales, la constante repetición de la diferenciación sexual nos lleva a interpretar como una división natural algo que es totalmente artificial» (Castro, 2014: 93). El hecho de no incidir en la paridad de las actantes, ni que tampoco se cuestionen las alternativas sexuales minoritarias, favorece que no se considere esta relación como singular o insólita.

Por otra parte, este relato que, no olvidemos, forma parte de una miscelánea erótica, contrasta sobremanera con otros de la colección; el erotismo no es manifiesto, sino que se construye a partir de metáforas, generalmente relativas al ámbito de la naturaleza que podrían interpretarse como alegorías del cuerpo de la amada: «Blancos y solitarios, bisexuales, los capullos de las jagüillas. A la sombra de sus preñadas ramas danzan en rojo y verde los cafetos cargados de semillas en proceso de maduración. Femeidad desprendida en ramilletes, redondez multiplicada, reverso hendido. Jacarandas sus grietas longitudinales movidas por la brisa» (p. 221). Asimismo, una de las escenas sexuales más explícitas remite al mar, siguiendo la estrategia de representación del cuerpo lesbiano que ya hemos comentado anteriormente: «Su olor a océano escaldándome el olfato: algas rodeándome en aflujo perenne. Impulsada por su oleaje me aproximé. De inmediato me replegué. Vahído. Pánico. Retraimiento» (pp. 223-224). El erotismo de este cuento se aleja de las manifestaciones explícitas que hemos ido analizando hasta ahora o que están presentes en otros textos de «La sonrisa vertical» entre parejas heterosexuales. En este caso, el erotismo se muestra mucho más sutil; no se apela a la mera descripción sexual entre dos mujeres, motivo que favorece que no se incida en la fantasía sexual masculina, sino que es a partir de metáforas y de alegorías que se construye dicha sensualidad entre los personajes:

2002: 82). Según Héctor Llanos Martínez (2016: s/p), un día Baker «recibió una llamada de su amigo Harvey Milk. El activista estaba ultimando los detalles de la marcha por el Día de la Libertad Gay, programada para un 25 de junio de 1978. Recurrió entonces a Baker en busca de un símbolo que representara el momento, recuerda el propio diseñador en una entrevista concedida al archivo de la Universidad de Kansas. Baker, quien había servido durante dos años en el Ejército estadounidense en la Guerra de Vietnam, se había reinventado en creador de emblemas a su vuelta a California. Disponía de poco tiempo, así que decidió coser y teñir dos banderas con ayuda de varias decenas de voluntarios. La intención era emplearlas en la manifestación que iba a convertirse en el germen del Día del Orgullo Gay. Desde entonces se convirtió en su símbolo oficial».

Llamado de la siesta caribeña. Deleite sin parar. Ronroneo ludiendo las paredes, debajo de los mosquiteros, tras las persianas, por los rincones. Jadeo bajo las sábanas, cuerpos enlazados, bocas sobre bocas, pelvis contra pelvis. Sexo restregando, penetrando, frotando, acariciando sexo. El sol filtrado por entre las sombrillas de los frondosos árboles lame, ambarino y fragante, los lechos, los escondites de la lujuria.

Plenitud la siesta abrigada entre sus brazos.

Bulles al pensar su aliento velándote la piel. Sus dedos atolondrándote. Sus labios en los tuyos, elevándote a la embriaguez. (pp. 225-226)

Como contrapunto de estas dos obras, valoraremos a continuación uno de los textos que mejor recoge las «marcas de identidad» de la cultura gay: *Siete contra Georgia* (1987),⁷³⁷ de Eduardo Mendicutti, finalista del Premio La sonrisa vertical. La novela se articula a partir de las narraciones «orales» de siete personajes y sus experiencias erótico-sexuales como medida imaginaria para vindicar su sexualidad subversiva ante el jefe de la policía del estado de Georgia: «Nena, los mandamases yanquis han dicho que el mamarla y el tomar por culo va contra la ley, y que hay que castigarlo. A cuenta de eso, a la Balcones por lo visto casi se la cargan. Y estas enloquecidas lo que quieren es tomarse la justicia por su mano» (p. 20). A nuestro juicio, *Siete contra Georgia* guarda ciertas similitudes con *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes —publicada dos años después—, ya que en ambas se ofrece un fresco realista de las minorías sexuales en España a finales de los años ochenta, además de dotar de voz, de manera más o menos explícita, a personajes que habían estado silenciados. Por otro lado, también resulta muy significativo, como veremos, el uso del lenguaje tabú en la novela de Mendicutti y, aunque Fernando Valls (1991: 29) opine que uno de los mayores aciertos de Grandes consista en «haber dado con ese lenguaje adecuado, llamando a las cosas por su nombre, alejándose tanto de los eufemismos y tabúes como del léxico soez», podríamos considerar que, antes que Almudena Grandes, en *Siete contra Georgia*, Mendicutti ya se aleja de las palabras eufemísticas y tabúes y consigue encontrar ese «lenguaje adecuado» que señalaba Valls.⁷³⁸

⁷³⁷ Para Facundo Nazareno Saxe (2013: 347), el título de *Siete contra Georgia* haría referencia a la tragedia *Siete contra Tebas*, de Esquilo, «como referencia a la cultura tradicional “elevada”, que también se evidencia en la construcción del índice y los diferentes capítulos imitando modelos como el del Quijote».

⁷³⁸ Según Valls (1991: 29): «recientemente, con motivo de la aparición de la antología de relatos eróticos que ha publicado Grijalbo, su responsable, Laura Freixas, afirmaba que “el lenguaje erótico está por inventar. Por ahora lo que hay es grosería, cursilería o anatomía. El lenguaje que se permite y se transmite entre varones es aquel que por su brutalidad deja bien claro el dominio del hombre sobre la mujer; de ahí la agresividad, la vanidad y el exhibicionismo de mucha literatura erótica masculina”. Evidentemente, suponemos, se excluye de esta clasificación el lenguaje erótico «gay». Continúa el investigador: «dos de los incluidos en dicha antología, A. Muñoz Molina y C. Peri Rossi, afirmaban, respectivamente, que “la narrativa erótica española tiene un enorme problema verbal” y que “el castellano ha sido siempre muy pobre para el lenguaje del erotismo. Los términos de que se dispone o son científicos o son escatológicos. La tercera vía cae de inmediato en la cursilería”. Como veremos, el texto de Eduardo Mendicutti es uno de los más ricos y elocuentes de la colección erótica y no se emplean ni términos científicos ni escatológicos ni cursis.

El retrato realista de las minorías sexuales se efectúa a partir del discurso «oral» de siete personajes de diferente identidad sexual; esta discrepancia no se produce de manera clara, sino a partir de las diversas marcas de identidad de cada uno de los actantes. Como advierte Saxe (2013: 346-347):

El texto resulta ambiguo para pensar la etiqueta que pueden recibir los personajes. En este sentido, resulta significativo pensar cómo distintas menciones críticas tienen una tendencia a etiquetar u homogeneizar a las siete bajo diferentes rótulos, que no son del todo correctos (o a veces pueden servir para un personaje, pero no para los siete): «locas», «maricas», homosexuales, travestis, etc. El texto no da definiciones rígidas ni esencialistas de las/los protagonistas, lo que ha provocado cierta confusión en algunos críticos al referirse a los personajes, ya que buscan «etiquetar» donde el texto construye ambigüedad y diversidad. No es casualidad este uso de sujetos sexuales configurados como variantes de diferentes posibilidades identitarias pero que el texto no termina de determinar.

Pero es justamente tal ambigüedad la que refleja las diferencias y similitudes de una parte de la disidencia sexual en la España de mediados de la década de los ochenta y la que permite un retrato tan verosímil y rico de las minorías sexuales. Es decir, aunque a primera vista un lector no *entendido* pudiera pensar que se trata de actantes «homosexuales»,⁷³⁹ y englobarlos a todos en el mismo conjunto, seguramente no pocos gays de la época se pudieran reconocer en alguno de estos personajes. Así pues, hallamos la representación del homosexual de la etapa «pregay» en los personajes de la Balcones, Betty la Miel, Colet la Cocó, Finita Languedoc y Pamela Caniches. En dicha etapa la homosexualidad se construye a partir de la perspectiva heterosexual y se basa «fundamentalmente en una identificación de la homosexualidad masculina con lo femenino» (Guasch, 1995: 47). Asimismo, dentro de esta clasificación, hallamos al «marica» u homosexual afeminado y al «maricón» u homosexual viril.⁷⁴⁰

Pero no todos los actantes responden a las mismas características del término, sino que entre ellos podemos diferenciar sutiles matices que unidos se ajustan a las particularidades del homosexual de la etapa pregay. Dieter Ingenschay (2011: 73) señala que «hay que mencionar el espectro muy diverso de formas de deseo sexual. Durante mucho

⁷³⁹ De hecho, según recoge Saxe (2013: 347, nota 806): «Jurado Morales las/los menciona como “homosexuales”, sin precisar que esa “etiqueta” no funciona para las siete».

⁷⁴⁰ Como señala Félix Rodríguez González (2011: 645) en su definición del término «marica»: «2. Referido al hombre homosexual, especialmente el que tiene un rol pasivo en la relación. La ecuación afeminamiento/pasividad en la relación sexual es uno de los estereotipos que registra la tradición desde la más remota antigüedad y evoca la condición de pasividad que se asocia comúnmente con la mujer en el coito. Curiosamente, el término suele ser despectivo entre los heterosexuales, pero entre los gays se dice con orgullo y adquiere un tono cariñoso, como en la frase: “¡Qué marica que eres!”. Lo mismo se puede decir de otros derivados, como maricón, etc.».

tiempo, en los países católicos de corte machista dominó la visión del homosexual afeminado: el derecho a relaciones homosexuales se articulaba a través del derecho de ser “loca”. Es decir, esta visibilidad propicia que la Balcones, «arquitecta, con la carrera hecha en nueve años» (p. 25), pueda copular con hombres heterosexuales como Anselmo,⁷⁴¹ «un pedazo de tío de los que casi no quedan» (p. 26), quien salía de un ver una «película semiporno» (*ibíd.*) y que necesitaba «descargar» (p. 27); o con un cliente que le pide que le haga los planos de una casita «pequeña, pero muy original» (p. 37) en una parcelita que le ha regalado su suegro. También con un joven albañil al que le gusta que la Balcones se siente encima de él sin desnudarse, solo con las braguitas, para luego ir a la cama y en la penumbra imaginarse a «la mujer que él quería» (p. 39) antes de ir a buscar a su novia. O con el panadero, quien cada viernes le introduce «suavemente aquel modelo de barra que era exactamente como su polla, igual, copiada, exacta a aquella polla que sólo quería ser de la mujer con la que el panadero se casase» (p. 50).

Aunque no están emplazados históricamente en la misma época,⁷⁴² nos hallamos, igual que en el cuento «La bendita pureza», de Luis Antonio de Villena, con hombres heterosexuales que no tienen un fácil acceso a las mujeres. Sobre esta cuestión, Alberto Mira (2007: 580) recoge una cita de Eduardo Mendicutti sumamente explícita: «la relación con heterosexuales era más frecuente y más clara antes de que se produjera el fenómeno de liberación de las mujeres. En una sociedad en que las mujeres y las jóvenes apenas salían, los chicos eran tremendamente accesibles. En realidad, la liberación de la mujer ha liberado también al heterosexual, que antes estaba que reventaba». El hecho de que la Balcones use «braguitas» —«siempre pongo en mi equipaje, vaya donde vaya, media docena de braguitas modelo putita de lujo, la mínima expresión, aunque suficientes para poder esconderme bien los dones espúreos de la naturaleza» (p. 39)—,⁷⁴³ debe entenderse como que realmente se trata de un homosexual al que le gusta ponerse lencería femenina como fetiche —

⁷⁴¹ Para Guasch (1995: 53): «El marica se convierte en un personaje socialmente útil, al transformarse en el punto de referencia respecto al cual el varón puede fijar sus rasgos viriles negándolos en otro. Hay ejemplos de esa utilidad social del homosexual afeminado, en donde este cumple no sólo funciones simbólico-sexuales, sino otras más reales y de diversa índole. Es el caso del marigueta del campo andaluz quien desempeña en ese contexto funciones parecidas a las del bardaje, y entre las que se incluye la *felación* (en un espacio-tiempo en el que el acceso sexual a la mujer no era fácil), y la *polivalencia laborab*».

⁷⁴² *Siete contra Georgia* se emplaza en los años ochenta, cuando se criminalizó la homosexualidad como práctica y se ratificaron las leyes antisodomía en el estado de Georgia (EEUU) (Saxe, 2013: 347).

⁷⁴³ Según Juan Vicente Aliaga y José Miguel C. Cortés (2000: 68-69): «“La mujer funciona como espejo, nunca directamente, sino indirectamente. [...] La competencia de la loca, ‘de mujer a mujer’, por la posesión del hombre, es el enfrentamiento entre mujer y loca, como dos figuras opuestas de una misma figura”. Con esta retórica identificatoria, Lluís Fernández no hace sino *fijar* en la loca unos valores femeninos inamovibles, al señalar que mujer y loca son anverso y reverso de una misma moneda. Esta adscripción olvida la condición mutable de un conjunto de signos visibles, gestuales y fónicos que son fundamentalmente elementos de una actuación, de una ficción, en el sentido dado por Judith Butler, de juego huidizo, en función del contexto y de la situación temporal».

aunque durante todo el relato hable de su «coño», como Vicenta, el personaje de *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*—.

El relato de Betty la Miel ilustra su historia de amor con Eusebio, un vecino al que espiaba desde su baño y con el que después mantiene una relación, sin (re)conocer que a él quien realmente le atrae es su sobrina Vanesa, una niña de ocho o nueve años. Resulta muy interesante que, pese a su sexualidad disidente, su discurso se construya desde una postura muy conservadora y moralista, criticando al hermano y a la cuñada de Eusebio por prácticas, justamente, «no normativas» —«es un acto de verdadera y nauseabunda brutalidad, pero esa mujer en cuanto se engancha es que se transforma» (p. 59),⁷⁴⁴ «yo sé que en ese sombrío frenesí no puede haber amor, porque el amor es un apacible manantial, que todo lo admite pero que todo lo sosiega» (p. 61)—. En esta relación, la voz narrativa adopta un rol femenino de total sumisión: «ya se sabe que los hombres [Eusebio] tienen otras urgencias, otra educación, otra manera de entender la vida y de apreciarla y de peor conformar» (p. 69).

Colet la Cocó, presentada en el epígrafe del capítulo como «ejecutiva muy viajada y multilingüe», se describe a sí misma como «mariquita» (p. 79) y se queja de que «apenas quedan machos por esos mundos de Dios» (*ibíd.*). Ella, moderna y elocuente, visibiliza dos elementos muy importantes para emplazar a estos personajes en la etapa pregay: la carencia de pornografía explícitamente homosexual y la inexistencia de espacios de ocio específicos. De este modo, la narradora explica una escena sexual en la que su amante se excita viendo cómo unos «alemanazos descomunales se cepillan salvajemente a grandes tetonas de coños como vagonetas» (p. 81). Como «mariquita» ejerce de sujeto no solo pasivo sino además sumiso en la relación sexual (Guasch, 1995: 52), por eso se lamenta cuando sus amantes quieren invertir los roles:

él siempre quiere saber si es verdad, si te está dando tanto placer, mi vida, dime que sí, dime que te lo doy, y tú entonces ya echas el resto, ya se te vuelve loca la lengua,

⁷⁴⁴ En esta narración, mientras que Betty la Miel se pone la colcha blanca de moaré que le regaló su hermana catequista para vestirse de primera comunión y que Eusebio le «haga el amor», las relaciones sexuales de la cuñada y el hermano de Eusebio se plantean «en términos de disidencia sexual, ya que se visibilizan prácticas asociadas a lo abyecto» (Saxe, 2013: 354): «Siempre es ella la que hace el paripé de no alcanzarle, de no camelarlo con presteza, de no ponerle suficientemente cachondo con la exigida prontitud y consistencia, hasta que él reacciona, se siente imbuido de su papel de jovenzuelo inexperto pero ansioso, se abalanza de pronto sobre ella, la derriba, le sujeta los brazos y las piernas contra el suelo, se le enciende y se le dispara otra vez la hombría con la potencia de un Mirage y cuando, a pesar de la resistencia de la gran puta, que no se para en barras y pega unos mordiscos rigurosamente auténticos, él está a punto de proceder a la violación, ella chillaba la regla, la regla, tengo mi regla, y se deja entonces dócilmente dar la vuelta, los cuartos traseros abombados con la curvatura exacta y los morros aplastados contra el parque, y él la ensarta limpiamente por detrás, en un mar de espasmos y gemidos, en una larga y musculosa maniobra de bombeo que acaba justo cuando a mí me abandonan las fuerzas y pierdo, encharcada hasta los talones, el conocimiento» (pp. 62-63).

se te viene a los labios todo lo más rico que se te ocurre, y te pones tensa, y te retuerces, y te dices a ti misma si hubiera una cámara delante por esta interpretación me daban el Oscar, lo pones todo, lo das todo, te inventas lo que haga falta, y él se corre, claro, naturalmente que se corre, como un orangután, como un semental de ganadería brava, como el supermacho vikingo de la peli, pero se queda con la copla, pues claro que se queda con la copla, la mayoría se quedan impresionadísimos, nenas, os lo digo yo, y se comprende, después del numerazo que montamos nosotras, después de tantos gritos de gusto y de satisfacción no tienen más remedio que pensarlo, no tienen más remedio que pensar esto tiene que ser buenísimo de veras, qué suerte, qué envidia, hijas de puta, sería cosa de probarlo, hay que probarlo, a ver si me decido y lo pruebo, eso piensan, y lo prueban, hijas, últimamente todos se empeñan en probarlo, el tío con más pinta de macho se te da la vuelta en un periquete, en cuanto te descuidas, zas, cuando quieres darte cuenta ya te ha puesto el culo, nenas, qué asco, todos, pero nosotras tenemos la culpa, nosotras, por tanta palabrería, tanto grito y tanta publicidad. (pp. 82-83)

Este hecho tiene que ver con los roles activo/pasivo y, como señala Guasch (1995: 50), «la idea de que el varón homosexual activo utiliza al pasivo, permite que en ciertos contextos culturales (por ejemplo el árabe) la persona activa pueda ser definida como no homosexual». Otro elemento interesante de este relato es la visibilización de un espacio en el que los homosexuales pueden «hacer la carrera», en palabras de Guasch (1995: 70), por sus características de marginalidad espacial y horaria: los urinarios públicos.⁷⁴⁵ Colet la Cocó, gran viajera, ofrece una clasificación —plagada de anécdotas sexuales— de los diversos retretes públicos que ha visitado: los de la Plaza Petöfi de Budapest, los de aeropuertos de El Cairo, Singapur, Bruselas, San José de Costa Rica, Acapulco, Lima, Bogotá, Panamá, Honolulu, Muscat y Katmandú.

El cuarto testimonio es el de Finita Languedoc, también conocida como la Lujos. Tal vez este sea el personaje más ambiguo y difícil de clasificar, ya que es el único que se nombra en masculino y no muestra un gusto especial por los hombres sino por la ropa; este elemento conecta directamente con los personajes de *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, todos ellos, como ya hemos visto, muy preocupados por su estilismo.⁷⁴⁶ Acostumbrado a una vida de lujos —con varias personas de servicio y vistiendo caros y refinados trajes—, el personaje se siente «horrorizado ante la perspectiva de tener que

⁷⁴⁵ Según Guasch (1995: 73): «Urinarios, parques, paseos, avenidas y la calle; los espacios públicos conforman la práctica totalidad del universo homosexual en el periodo pregay, dándole una concreción espacial determinada aunque carente de fronteras precisas».

⁷⁴⁶ Jorge Luis Peralta (2016: 135) recoge la crítica de Javier Ruiz de Arcaute a la película *Reinas* (2005, Manuel Gómez Pereira), en la que la «pluma» brilla por su ausencia: «el equipo huye de eso y presenta a las distintas parejas como personas, no como alguien con la etiqueta de “homosexual” en la frente, de forma que cada uno tiene su forma de ser, sus manías, sus miedos o sus intereses pero nunca en plan “qué zapatos más divinos” o “eres una ordinaria”. Es decir, que por una vez se muestra en una comedia a los homosexuales como uno más y no como bufones que van de puntillas hablando de chuminadas». Tal vez estas «chuminadas» tengan que ver con el «estilismo» y el gusto por la ropa que tienen Finita y Vicenta, aunque Óscar Guasch no menciona este punto.

soportar un vestuario de verano pobre y escueto, sin gracia, sin adornos —que son los adjetivos de la ropa, los que le dan lirismo y categoría—, sin encajes ni filos de terciopelo. De solo pensarlo sentía yo que me entraba una septicemia. Yo necesitaba solucionar aquello como fuese, porque si no podía morir» (p. 107). La solución que encuentra el adolescente es pedirle el dinero a su abuelo, a cambio de aliviarle el priapismo agudo que sufre:

—Si te ayudo a tranquilizarte me comprarás un traje, ¿verdad?

No dijo nada. Se desabrochó con manos temblorosas, echó la cabeza hacia atrás y cerró los ojos como si fueran a degollarlo.

Nunca decía nada. Salíamos todas las tardes y Julián, a veces, detenía el coche en un lugar discreto de la carretera de La Parra. Al principio, Julián no miraba nunca, pero luego se fue acostumbrando y un día el abuelo le dio permiso para que entrara. Julián se las arregló, sin ayuda de nadie, para encontrar a mis espaldas el orificio adecuado para solucionar su erección, y en los momentos cumbres tarareaba la danza de los gnomos, que se le daba mejor que la serenata del alemán. (p. 116)

Esta es la única relación que narra el personaje, sin hacer mención a otros amantes masculinos tras la muerte del abuelo y tiene como objetivo un interés claramente económico: la financiación de su vocación, «Languedoc. Haute Couture» —«conseguí [...] todo el equipaje en la gira de promoción por California, y la colección completa de primavera-verano que presenté hace cuatro años en el Primer Salón de la Moda Joven de Madrid» (pp. 116-117)—. Pero, más allá de la ambigüedad de este personaje, esta narración se revela como sumamente interesante porque visibiliza una relación lésbica entre la madre del protagonista y una amiga suya, María del Carmen Marín:

Mamá estaba desnuda, sentada en el diván, con las piernas en alto, y María del Carmen Marín arrodillada ante ella, vestida con su camiserito negro, hundía la cara como una fanática en ese lugar donde la mujer es un oasis fruncido. Por el suelo, el acordeón, las viejas y venerables partituras de Roeseling y Fugazza y el libro de Tagore. Y mamá reía y lloraba como una perdida, como una niña feliz, como una dependiente de Simago a la que le han tocado millones en la lotería, como una venezolana en el momento de ser coronada Miss Mundo. [...] Yo, por mi parte, permanecía mirando hasta que mamá tenía una especie de ataque epiléptico y caía como desmayada después en el diván, mientras María del Carmen Marín retiraba un poco la cabeza y la dejaba luego descansar sobre los muslos de su amiga. (pp. 113-114)

Debemos considerar que esta explícita escena no se había producido aún en «La sonrisa vertical»; como ya hemos analizado, ni *Anacaona* (1981), de Vicente Muñoz Puelles, ni *El último goliardo* (1984), de Antonio Gómez Rufo ni *Tres días/Tres noches* (1984), de Pablo

Casado, habían visibilizado prácticas sexuales tan explícitas entre dos mujeres. La relación entre ambas no es cuestionada por ninguno de los habitantes de la casa, sino que sirve para que tanto Julián —el cochero—, como la camarera se masturben espiando las prácticas sexuales de ambas amigas. Puede afirmarse, así, que el primer orgasmo «lésbico» de nuestra colección proviene precisamente de una novela creada por un escritor que se visibiliza como autor gay u homosexual, aunque este hecho favorece un retrato más exhaustivo y una mayor vindicación de *todas* las representaciones sexuales disidentes en la España de la época.

El quinto personaje es la Madelón, la protagonista de *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982);⁷⁴⁷ también la dueña del contestador automático —la Mercurio— y del magnetófono —la Boccaccio— que abren y cierran la novela. Se trata de una «travesti» que se dedica al espectáculo y que se «pierde» (p. 122) por los hombres que visten de uniforme.⁷⁴⁸ En esta narración se nos antojan muy relevantes dos elementos: la presencia de una actante «trans» que se dedica al mundo del espectáculo y el uso que esta hace del

⁷⁴⁷ Su nombre oficial aparece en *Una mala noche la tiene cualquiera*. Manolito García Rebollo, natural de Sanlúcar de Barrameda. Según Mérida Jiménez (2009a: 53), «“La Madelón” es la utopía que ha construido “Manolito” como espacio de una libertad peligrosa. Porque, a pesar de que suene paradójico, ese alias, esa profesión, ese orgullo, esa exhibición y esos orígenes constituyen, simultáneamente, un ajuste de cuentas con el pasado más ingrato y las cuentas de lo que puede acabar convirtiéndose en un rosario de penalidades si triunfa la intentona golpista. Manolito, al contrario de tantos militantes políticos en la clandestinidad, ha construido su nombre no para ocultarse sino para mostrarse, para revelar sus *señas de identidad*: “La Madelón” es un nombre de guerra, un grito de protesta a favor de la rebeldía para, por ejemplo, poder votar a un partido comunista recién legalizado o para participar con un traje de faralaes en la fiesta autonomista del día de Andalucía».

⁷⁴⁸ En el artículo «Mis travestidos, mis transexuales» (2015: 111), Eduardo Mendicutti explica, a propósito de *Una mala noche la tiene cualquiera*, que «la Madelón es un *travesti* que cuenta en primera persona sus vicisitudes, sus terrores y sus recuerdos [...] de la noche del intento del golpe de Estado». Tanto Mérida Jiménez (2009a: 54) como Facundo Nazareno Saxe (2013: 355) sostienen que la Madelón de *Una mala noche* es la voz narrativa de la quinta historia de *Siete contra Georgia*. Aunque existe una coincidencia en el nombre y la profesión —y, como argumenta Saxe, en el universo ficcional de Mendicutti los personajes se mueven de un texto a otro (2013: 356)—, en la novela que nos ocupa ella se declara una mujer: «cuánto cariño le salía por los labios y por los dedos a aquel muchacho, caballero legionario paracaidista, ángel caído del cielo para saborearme, para saboreármelo todo menos el triángulo mortal de las Bermudas, naturalmente, eso es sagrado, servidora usa desde hace muchísimo tiempo un modelo exclusivo de bragas, capaz de dejar todo el campo de batalla libre por detrás y el frente perfectamente protegido, bien guardadito el misterio, inaccesible incluso para los que se ponen muy pesados, para los que al cabo de un rato ya te están pidiendo que se lo enseñes, que te lo saques, que te lo quieren ver, que te lo quieren comer, degenerados, y eso ni hablar, una tiene principios, *yo me siento psicológicamente mujer y eso que me cuelga va contra mi psicología*, no me lo quitaré nunca porque me da susto, pero no lo enseño, como si no existiese» (pp. 134-135; la cursiva es nuestra). Si atendemos a este nuevo dato, la Madelón no sería un travesti, sino una transexual, ya que mientras que el travesti «no quiere “cambiar de sexo” sino imitar al otro sexo» (Mira, 2002: 723), el transexual «siente» que pertenece al sexo contrario y «la operación de cambio de sexo es la única manera de solventar lo que se percibe como un “error” de la naturaleza» (Mira, 2002: 721). Una vez alcanzada su nueva condición, el transexual suele optar por la heterosexualidad. La Madelón no se ha sometido a ninguna operación, aunque del texto se desprende que su apariencia es la de una mujer y así se siente ella. Como vemos, es una cuestión de sutiles matices, pero en el caso que nos ocupa, si el propio autor considera que su personaje es una travesti, nosotros la analizaremos como a una travesti. Por otra parte, contrasta el «travestismo» de la Madelón con el de Anarcoma, uno de los personajes más celebrados de Nazario, quien es presentado por su autor (Aliaga y Cortés, 2000: 66) de la siguiente manera: «Anarcoma: nombre de guerra de un famoso travesti que pulula por las ramblas barcelonesas. [...] No está operada ni quiere, y se siente muy orgullosa de su respetable polla».

lenguaje.⁷⁴⁹ En primer lugar, debemos recordar que ya había aparecido con anterioridad un personaje similar, Esther,⁷⁵⁰ en *Los amores prohibidos* (1980), pero los fines que perseguía Azancot eran muy diferentes del objetivo de Mendicutti. Cabe destacar que aunque la figura del travesti se había convertido en una de las manifestaciones clave de la representación homosexual durante la Transición, resulta un tanto contradictorio que «la loca, el travesti, el mariquita afeminado adqui[rieran] una prominencia que producía cierta incomodidad entre los activistas tradicionales [...] El afeminamiento no tenía nada de nuevo: era un rasgo que se había asociado al homosexual desde siempre. Y en 1975 era difícil asociarlo a la modernidad» (Mira, 2007: 434). En la misma línea abunda Mérida Jiménez (2014a: 190) cuando advierte que:

Esta presencia produjo, desde fines de los años 70, serios roces entre las personas *trans* y algunos grupos que vindicaban los derechos de gays y lesbianas, pues se consideraba que la imagen que proyectaban las *trans* distorsionaba la lucha por la igualdad al desdibujar la pretensión de la normalización social (Fluvià, 2003; Petit, 2003). Esta opinión confluía con la de Juan Vicente Aliaga, según el cual el travestismo fue «una de las formas, más o menos solapadas, en las que afloraría la homosexualidad» (1997: 56), durante aquellas décadas. O con la de José Miguel G. Cortés, para quien el estereotipo de la *loca*, a fines de la época franquista, «se podía entender como un intento de ser aceptado por la sociedad, dando una visión folclórica y divertida de la homosexualidad que limara la tensión» (1997: 129).⁷⁵¹

No deja de resultar muy interesante, y paradójico al mismo tiempo, que un autor novel publique en 1982 un texto donde dota de voz a un personaje trans y que, cinco años después, se presente al Premio La sonrisa vertical con una novela que apuesta por esa representación de la «loca» del modelo pregay, a pesar de esa imagen «distorsionada» que proyectaba sobre el colectivo gay, según los sectores más asimilacionistas.⁷⁵² Es decir,

⁷⁴⁹ Para este personaje vamos a utilizar el término «trans» como lo emplea Mérida Jiménez (2014a: 180): «Bajo el concepto “trans” voy a incorporar realidades muy diversas, como lo son las diferencias entre una persona “transformista”, “travestida” o “transexual”».

⁷⁵⁰ Esther tampoco está operada, aunque no cabe duda de que se trata de una mujer, tanto psicológicamente como en su apariencia externa. En este caso, en el texto se la denomina como «transexual».

⁷⁵¹ En otro artículo Mérida Jiménez (2008a: 120) señala: «La realidad, como la memoria, es tozuda a veces. Esta sería la mejor explicación para comprender que, tantos años después, convivan sentimientos tan paradójicos como los que expresa en un volumen de corte memorialístico Jordi Petit, uno de los referentes más indiscutibles y admirables de los colectivos gays catalanes desde la muerte de Franco, al destacar que los “artistas del transformismo” de aquellos años (entre quienes cita a madame Arthur, Jonson, Paco España, Pierrot y Ángel Pavlovsky) constituían “la única imagen existente de la homosexualidad de los años setenta. Fue el referente oficial, y tolerado como hazmerreír” (2004, pp. 43-44). A mí me sorprende, la verdad, tanto por su olvidadiza incorrección política como porque en la presentación de este libro ha subrayado la lucha de “gays, lesbianas, bisexuales y transexuales” (p. 17) desarrollada en las últimas décadas».

⁷⁵² Peralta (2016: 138) analiza cómo las representaciones de la «homosexualidad» estuvieron prácticamente ausentes en el cine español hasta la década de 1970. Pero, como señala el investigador, «el homosexual “afeminado” no gozó, sin embargo, de una visibilidad positiva durante ese periodo. Reducido a figura unidimensional y objeto de burla o escarnio en las comedias mencionadas, fue sistemáticamente excluido de

Mendicutti por una parte se desvincula del canon literario más tradicional y apuesta por una escritura gay pero, por otra, no ofrece la imagen que parte del colectivo quería proyectar para alcanzar la normalización.⁷⁵³ Sobre esta cuestión, Mira (2007: 538) señala, en referencia a *Una mala noche la tiene cualquiera* —aunque su observación también se puede adaptar a *Siete contra Georgia*—: «Frente al puritanismo de los homosexuales que creían haber “superado” dicho estilo, Mendicutti muestra que no hay nada que superar porque no hay nada de lo que avergonzarse. Siguiendo al Puig de *El beso de la mujer araña*, en este texto de Mendicutti la enunciación es poder y, también aquí, la enunciación está en manos de la loca».

Otro elemento que cabe destacar de la narración de la Madelón es el empleo del lenguaje erótico, que propicia que nos replanteemos las creaciones eróticas posteriores a esta novela. Debemos señalar que *Siete contra Georgia* está compuesta por siete relatos que se graban en un magnetófono. Diversos estudios han reparado en la riqueza lingüística del autor.⁷⁵⁴ Esta exuberancia se emplea, en esta novela, para potenciar el erotismo en las siete voces que están explicando «oralmente» sus experiencias eróticas:

déjeme hacerlo como a mí me gusta, así, me encanta su uniforme, me encanta esta tela tan fuerte, si se lo mancho un poco no se preocupe, es sólo el flujo, se quita con agua fría, yo es que suelto muchísimo flujo, a chorros, una riada, así tengo el coño de suavcito, ya verá cuando la ponga dentro, no se impaciente, no sea crío, sus muchachos tienen más paciencia que usted, luego le pide a sus muchachos que le hagan una demostración, lo que gusta se aprende pronto, pero ahora déjeme a mí, déjeme que le pase la lengua despacito por las ingles, qué gracia, tiene el vello de punta, qué rico, yo también, señor, yo estoy que me deshago, no sabe cómo tengo ya de abierta mi cerradurita, no sabe cómo tengo de tieso mi pestillito, ande, ahora sí, ahora tóquese usted un poco, tóquese un poco mientras yo me levanto, mientras busco una buena postura, así, quiero que esté usted a gusto, pero no se quite nada, por favor, no se desabroche la zamarra, esto me vuelve loca, me vuelve loca abrazarme desnuda a un tío vestido con un uniforme, qué gusto, qué fuerte es usted, cómo me ha puesto [...]. (p. 125)

las narrativas que pretendían incorporar visiones no estigmatizantes o incluso normalizadoras. Como señalaba Juan Carlos Alfeo Álvarez, “en las representaciones reivindicativas se perfila la figura del homosexual honesto, y sobre todo, viril. Atacando directamente al arquetipo tradicional desde la base: el homosexual es un hombre como cualquier otro que se enamora, y esto es importante, de otro hombre” (1999)».

⁷⁵³ Para Guasch (1995: 92-93): «En el nuevo modelo [gay], la elección de la loca es entendida por el resto de homosexuales como una elección voluntaria. El homosexual tiene a su disposición otras maneras de construir su identidad al margen de las impuestas por la perspectiva heterosexual. Precisamente esa idea de la libre elección de lo femenino por parte de la loca posibilita su estigmatización en el universo homosexual por parte de aquellos homosexuales (machos o no) que pretenden construir una definición viril de la homosexualidad, y que ven en la loca la reproducción del estereotipo homosexual de marica que detestan. Con la extensión del modelo gay, la loca se convierte en la imagen viva de todo lo que el homosexual viril no desea ser».

⁷⁵⁴ Como señala Mérida Jiménez (2012: 98): «No hay subterfugios, ni elipsis, ni metáforas encubridoras porque las tramas los impiden. No hay lenguaje políticamente correcto, porque su lenguaje se complace en la creación realista de lo convencionalmente incorrecto, tamizada por una creatividad léxica apabullante y un “expreso deseo de dignificar literariamente el habla andaluza, superando los estereotipos al uso”. Hay mucho humor y mucho dolor, mucha recuperación del tiempo perdido y mucha consumación del tiempo presente».

Este largo monólogo de la Madelón (pp. 122-126) está «representando» de manera muy realista una relación sexual, pero no la está «narrando». Porque, ¿qué datos tenemos de la Madelón?, ¿es rubia, morena, de grandes pechos? ¿Y qué sabemos del jefe de la policía de Georgia aparte de que lleva uniforme? Por otra parte, la voz femenina que nombra sus genitales en femenino, no permite una explicitud de las prácticas sexuales del personaje. Por este motivo se nos antojan tan elocuentes y manifiestas las descripciones sexuales entre varones que aportan Almudena Grandes, Abilio Estévez o Luis Antonio de Villena. A nuestro juicio, *Siete contra Georgia* se desmarca de las demás novelas de nuestra colección porque no va «dirigiendo» al lector con descripciones pormenorizadas de los personajes o sus órganos sexuales siguiendo una línea más literaria,⁷⁵⁵ sino que apela más a lo que William James denominó «mentalidad morbosa» en referencia a la pornografía como forma artística o productora de arte: «Pero James seguramente estaba en lo cierto cuando completaba la definición de la mentalidad morbosa con el aserto de que esta abarcaba “una escala de experiencias más vasta” que la mentalidad sana» (Sontag, 2014: 93). Como señala Fernando Iwasaki (2012: 53):

a la hora de follar —pero lo que se dice follar, follar— ciertos personajes de Mendicutti carecen de «voz» porque lo que Eduardo les concede son los «alaridos» de toda la vida. En efecto, algunos de los títulos de Eduardo Mendicutti que están entre mis favoritos, son esas novelas desahoradas y churriguerescas (por la *churra*) donde el personaje disfruta por todos sus orificios sin caer en mojigaterías políticamente correctas. En realidad, gracias al humor y a la naturaleza homosexual de sus criaturas, algunas novelas de Eduardo Mendicutti han construido un espacio único dentro de la literatura española contemporánea, donde se goza sin remordimientos y hay libertad absoluta para follar, pero lo que se dice follar, follar. Esos títulos son *Siete contra Georgia*, *Una mala noche la tiene cualquiera*, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* y sobre todo *Duelo en Marilyn City*, sin duda la mejor novela corta humorística de la literatura española.

Por una parte, este ansia de los personajes por «follar, follar» que señala Iwasaki alude —o fomenta— el prototipo del homosexual hedonista y narcisista (Guasch, 2013: 17). Por otra, resulta interesante que la crítica señale la audacia de Almudena Grandes por el empleo de términos tabúes cuando en *Siete contra Georgia* hay mucho más vocabulario

⁷⁵⁵ Según Susan Sontag (2014: 73-74): «Lo que se desahoga [en la pornografía] es una reacción sexual, que ha sido inicialmente voyeurística pero que probablemente necesita reforzarse mediante una identificación directa subyacente con uno de los participantes en el acto sexual. Por tanto, la apatía emocional de la pornografía no es una carencia artística ni un indicio de inhumanidad dogmática. Es un requisito para estimular la respuesta sexual del lector. Sólo en ausencia de emociones directamente enunciadas, el lector de materiales pornográficos encuentra espacio disponible para sus propias respuestas».

relativo a la sexualidad y al erotismo.⁷⁵⁶ La explicación de que no se haya reparado en este hecho es, a nuestro entender, por dos razones: la primera, porque realmente «oímos» a esos personajes. Es decir, la estructura narrativa se antoja conformada por monólogos teatrales —y de sobras es conocido la cantidad de palabras malsonantes que los españoles podemos llegar a emplear en el lenguaje oral—. La segunda razón es porque se ha analizado esta novela bajo la premisa de que los actantes están hablando en argot gay —«la perspectiva del *yo* ha servido para explorar los idiolectos de varios prototipos de homosexual, desde la loca (*Siete contra Georgia*) al chapero (*El gladiador de Chueca*)» (Martínez Expósito, 1998: 55)—, pero si tenemos en cuenta que el argot gay debiera de ser un lenguaje críptico, «a modo de código secreto [...] junto a un punto de ironía y humor que lo hace sumamente expresivo» (Rodríguez González, 2011: 4), advertimos que en esta novela los personajes, quienes se expresan con muchísima ironía y humor, no lo emplean.⁷⁵⁷ Es decir, ni la Balcones, ni ninguno de los actantes que transitan por esta ficción se expresan como gais, sino como españoles malhablados y divertidos, además de muy imaginativos y cultos... o como señalaba Mérida Jiménez (2012: 98), con una «creatividad léxica apabullante». Así,

Esta escritura autobiográfica, o autoficticia, a pesar de dar voz a un nuevo tipo de personaje (proscrito años antes por la censura), no permite explorar su variado idiolecto porque su objetivo prioritario consistía en dirigirse a un amplio público interesado en la trama erótica más que a un lector que se identificara con los personajes. Este hecho favorece que los autores no empleen ni voces elípticas ni encriptadas para bañar de verosimilitud a los actantes, haciendo uso tan solo de la feminización del lenguaje y de la «apropiación» —con la consiguiente deformación y ridiculización de los rígidos roles sexuales pero al mismo tiempo fortaleciendo una tipología muy concreta de identidad, más pregay que gay (Guasch, 2013)—. En definitiva, puede concluirse afirmando que un análisis atento de esta modalidad léxica en la colección de narrativa erótica más importante en la España de la década de los 70 y 80 demostraría una paradójica inexistencia. Los gais, las lesbianas o las personas trans que leyeran estas obras durante aquellos años debieron imaginar más que escucharse, en beneficio de un público heterosexual que, todavía los debía ir asimilando... (Díaz Fernández y Mérida Jiménez, 2016: 9)

⁷⁵⁶ No deja de resultar interesante que Eduardo Mendicutti (2001: s/p), en uno de los prólogos a *Las edades de Lulú*, afirme: «Pero cualquier lector con un mínimo de perspicacia, y cualquier crítico no demasiado zoquete, podían darse cuenta, desde la primera página, de que allí había mucho más que un relato de insólita franqueza sexual, que nada tenía que ver con el sexo a granel y sus estereotipadas variedades de sex-shop, y un alarde de habilidad para narrar los ajetreos carnales con una eficacia demoledora: allí había pasión, deseo, dolor, memoria, desafío, testimonio [...]». Cabría preguntarse, ¿no es lo mismo que hay en *Siete contra Georgia*?

⁷⁵⁷ Mira (2007: 538) comenta la importancia del lenguaje en *Una mala noche la tiene cualquiera*, aunque no señala que se trate de argot gay: «El centro de la novela es la celebración del lenguaje, de un lenguaje muy especial perfectamente subcultural y perfectamente cultivado. Y es este lenguaje lo que crea todo un posicionamiento, perfectamente reconocido y asumido. En efecto, de pocas obras en nuestra literatura puede decirse que, siguiendo postulados wildeanos, pongan el estilo por encima del contenido. Y sin embargo, el efecto no es aquí el de ridiculización (como quería una tradición cuyo ejemplo más saliente es *No desearás al vecino del quinto*), sino el de celebración».

El relato de Pamela Caniches, también llamada Trabuca la Grande, se inicia con una evocación de sus desgracias: sin ingresos «como para pasar[se] la vida pendoneando y haciéndoles ojitos a los hombres de la Gran Vía» (pp. 148-149); sin pelo —«siempre he pensado que enseñar una calva como un aeropuerto mientras una se dedica a la oratoria es suficiente como para que flaquee el micrófono más duradero» (p. 151)— y con estreñimiento crónico —«no puedo evitar la sensación de tener toda la cañería ocupadísima, como un autobús de bote en bote, como un vagón del metro en hora punta, y es corte vender billetes a sabiendas de que el vehículo anda con overbuquin» (*ibid.*)—, su vida se reduce a ver películas de televisión, releer los viejos *Fotogramas* que tiene encuadernados y a soñar con los actores y actrices que desfilan por su revista favorita. Definida por ella misma como «mariquita» —aunque no «ejer[ce] nada» (p. 147)—, su discurso revela su escasa cultura —con constantes equívocos en las palabras: «filiación» en vez de «felación», «diploma» en vez de «dilema», etc.—; su traslado de Palma de Mallorca a Madrid se debió a «que quería prosperar y [...] probar suerte en el cine, la ilusión de mi vida» (p. 149).

En este personaje Mendicutti maneja una estrategia recurrente en su obra consistente en tender puentes entre la literatura y el cine (Mira, 2012: 261). Las referencias son muchas, y sin duda representan iconos significativos gais —como Marilyn Monroe, Katherine Hepburn, Bette Davis, Sara Montiel, Hedy Lamarr o John Garfield, entre otros muchos—. Aunque la mirada *camp* planea por toda la novela,⁷⁵⁸ tal vez sea este discurso el que mejor encarne este tipo de sensibilidad debido, sobre todo —aunque no solo—, a su interés por las estrellas hollywoodienses.⁷⁵⁹

⁷⁵⁸ Susan Sontag (1996: 370) expone los elementos más destacables de la sensibilidad *camp*. Aunque hay numerosos puntos que observamos en *Siete contra Georgia*, nos interesan dos: «37). La primera sensibilidad, la de la alta cultura, es básicamente moralista. La segunda sensibilidad, la de los estados extremos del sentimiento, representada en gran parte del arte contemporáneo de vanguardia, obtiene su fuerza de una tensión entre la moral y la pasión estética. La tercera, *la sensibilidad camp, es enteramente estética*. 38). Lo *camp* es la experiencia del mundo totalmente estética. Encarna una victoria del “estilo” sobre el contenido, de la “estética” sobre la “moralidad”, de la “ironía” sobre la tragedia» (la cursiva es nuestra). Por su parte, José Amícola (2000: 52) matiza que «en el fondo, lo que habría minimizado Susan Sontag en sus notas claves sería que se trataba de una relación en la que entraría en juego la subcultura homosexual masculina. [...] es interesante destacar que las mujeres no se presentan, en primera instancia, como productoras de sentido *camp*, y que son, más bien, el objeto obligado de la representación a través de un espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino. Uno de los arsenales de material para las manifestaciones *camp* será justamente el film clásico de Hollywood, una piedra miliar del discurso producido por varones con la mujer como objeto».

⁷⁵⁹ Según Mira (2008: 174), «hay elementos estilísticos y temáticos en algunas películas que invitan a esa mirada, a veces de manera inequívoca. Jack Babuscio los describió en un artículo: el exceso, la frivolidad, la tendencia al énfasis en la estética frente al contenido, la teatralidad, el uso de estereotipos de género, la implausibilidad narrativa, la ironía, la falta de respeto hacia la vehemencia del arte culto. Pero la clave aquí es que todo ello requiere un espectador con una doble mirada, que abandona la posición «seria» que el film le otorga y lleva a cabo una reinterpretación que integra aspectos accidentales o contextuales. En este sentido, la mirada *camp* es la quintaesencia de la mirada insumisa».

El personaje que cierra estos relatos eróticos es Verónica Cuchillos, transexual que ya ha culminado su cambio de sexo. Su discurso se concibe a partir de múltiples referencias literarias y desde un tono muy culto que contrasta sobremanera con el anterior, aunque refuerza la riqueza narrativa de Eduardo Mendicutti y su habilidad para adoptar registros tan dispares. Claro ejemplo es el fragmento en el que explica su drama:

tengo que fingir bajo su cuerpo el sagrado estremecimiento del placer, tengo que convencerle de que ha descubierto el paraíso, después de tantos años de buscar el éxtasis por el lugar nefando, después de haberme extasiado tanto, ciertamente, por esa oquedad que tanta carne en son de guerra ha recibido, tanta carne en sazón, tanta fiereza desplegada. Él duerme y yo no me atrevo a levantarme, oh sombras complacientes, para enjugar con algodones, del engañoso frunce de mi más íntima falacia, el espeso diluvio de su semen, tan aromático, la lava feliz y genital que hace apenas una hora, tal vez un siglo, depositó en mí, entre gemidos y palabras roncadas de amor, entre promesas de eterna fidelidad, porque ya eres mujer desde las uñas hasta el tuétanos de los huesos, me dice, ya eres la hembra que querías, la que él, pobre y adorado iluso, necesitaba. (p. 170)

Cuando analizamos *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot, comentamos también las dos películas españolas pioneras en la representación de la transexualidad en el cine de la época: *Cambio de sexo*, de Vicente Aranda y *El transexual*, de José Jara, ambas estrenadas en 1977 y basadas en hechos reales. El largometraje de Aranda se articula a partir de una narración más lineal que culmina con la operación de María José; por su parte, *El transexual*, de carácter más documental, y estructurada en tres partes, acoge el testimonio de Yeda Brown y la historia de Lola, personaje basado en Lorena Capelli. La trama de José Jara, emplazada en el Gay Club, refleja las costumbres de transexuales y travestidos, como recoge Pierrot (2003: s/p), aunque de modo secundario; ambas películas se centran más en las vivencias de dos transexuales cada una: María José y Bibí Andersen en *Cambio de sexo* y Lola y Yeda Brown en *El transexual*. Aunque de manera más o menos explícita se desprende que todas ellas han tenido problemas en la infancia por la incompreensión familiar y social, el desenlace del film de Aranda es muy positivo: Bibí y María José se operan en Casablanca; la primera se muestra encantada con su nueva vaginoplastia, mientras que la segunda logra casarse con el productor teatral, del que está enamorada. Más ácida resulta *El transexual*, ya que finalmente Lola finalmente muere en la operación. Pero el testimonio de Yeda Brown resulta muy interesante; durante la trama se va intercalando su testimonio y, en un momento dado, hace referencia a la operación y cómo logra gozar en el sexo, a pesar de, como señala ella misma, el escepticismo —y la extrañeza— de la gente. De este modo, Eduardo Mendicutti aborda una perspectiva diferente que atiende a otro

tipo de realidad: la de las primeras transexuales que, a pesar estar intervenidas quirúrgicamente fuera de España, no pudieron disfrutar del sexo en toda su plenitud.

A nuestro entender, *Siete contra Georgia* no solo «se trata de una de las novelas de mayor relevancia de toda la obra mendicutiana» (Saxe, 2013: 345), sino que también debemos de valorar ese fresco vivísimo que ofrece de una parte de las sexualidades más disidentes en España y ese retrato tan verosímil y realista de «la sociedad rosa» de la etapa pregay.⁷⁶⁰ Y porque, a partir de estas representaciones, estaba vindicando algo que a algunos integrantes del colectivo más asimilacionista no querían ver, como el propio Mendicutt denuncia en su última novela, *Furias divinas* (2016: 181):

En la madrugada del 8 de junio de 1969, los clientes del Stonewall Inn, en el Greenwich Village de Nueva York, iniciaron las revueltas contra las redadas y los acosos de la policía alentados por un sistema que perseguía a los homosexuales. Ese lugar y esa fecha se consideran el origen de los movimientos implicados en la lucha por los derechos del colectivo LGTBI. Pero, con el tiempo, el colectivo, demasiado preocupado a veces por su respetabilidad, tiende a olvidar o a deformar el hecho de que los protagonistas de aquel levantamiento de Stonewall fueron, sobre todo, travestis, transexuales y *drag queens*.⁷⁶¹

Pero estas «marcas de identidad» de una subcultura homosexual que expone Eduardo Mendicutt contrastan sobremanera con las dos creaciones anteriormente analizadas —*La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero, y «La puerta», de Marcia Morgado—⁷⁶² en las que también se articula una identidad lésbica y se apuesta por una

⁷⁶⁰ Por supuesto, debemos tener en cuenta que, como explicitan Aliaga y Cortés (2000: 111): «No hay un homosexual tipo, no existe una manera específica o innata de vestir, de comportarse o de amar homosexualmente. No son *más* homosexuales las locas afeminadas que los hipermasculinos machos de gimnasio, ni tampoco al revés. Podríamos decir que hay diversas y plurales *Homosexualidades* y no una sola, única y conformada experiencia homosexual, aunque todas, absolutamente todas, son modos y formas forjadas en la estructura política e ideológica que nos ha tocado vivir. Cómo nos ven los heterosexuales o cómo nos amamos u odiamos nosotros mismos es producto de todo ese conjunto de *pequeños* factores, conscientes e inconscientes, que muchas veces pasan desapercibidos, pero que son definitivos en la existencia cotidiana y que es imprescindible conocer, si queremos llegar a comprender los motivos de nuestra opresión como homosexuales y las posibilidades de superación de la misma».

⁷⁶¹ Como apunta Mérida Jiménez (2009b: 10): «Si los episodios que sucedieron en junio de 1969 en el número 53 de la calle Christopher suelen considerarse la fecha de nacimiento del “orgullo” se debe, con bastante probabilidad, a la existencia de una insatisfacción, individual y colectiva, que coincidió en el tiempo y confluyó en el espacio (la década de los sesenta en las urbes de Estados Unidos) con las luchas organizadas en favor de los derechos de los negros y de las mujeres, con los movimientos estudiantiles radicales, las apuestas contraculturales o las protestas en contra de la guerra de Vietnam: una época de crisis y de vindicación política de enorme calado».

⁷⁶² Como ya hemos señalado, las dos autoras son de origen cubano. Zaida Capote Cruz (2004: 249) argumenta que el personaje homosexual del cuento publicado en la revista *Letras Cubanas*, en 1988, «¿Por qué llora Leslie Caron?», de Roberto Urías Fernández, significó la apertura a un nuevo personaje en las narraciones de los años siguientes, ya que desde entonces los gays poblaron la narrativa cubana. Por su parte, Mirta Suquet Martínez (1999-2000: 37), señala una exigua tradición de textos cubanos en los que se abordaban las identidades conflictuadas de sujetos homosexuales como *El ángel de Sodoma* (1928), de Alfonso

convivencia entre iguales. ¿A qué se debe esa divergencia?, ¿no tienen «marcas de identidad» las lesbianas?, ¿por qué estas no se visibilizan y reivindican? Por otra parte, ¿cómo explicar que esta visibilidad lésbica se articule a partir de autoras hispanoamericanas y no españolas?⁷⁶³ Respecto a la primera cuestión, cabe señalar que, como advierte Raquel (Lucas) Platero (2008: 21):

[Las lesbianas] Son mujeres que eligen, conscientemente o no, a otras mujeres como objeto de deseo y con quienes establecen relaciones afectivas. Son señaladas por la sociedad como peligrosas porque no necesitan a los hombres como pareja ni para tener relaciones «plenas», que ponen en tela de juicio con su mera existencia el orden social establecido que sitúa a las mujeres en plena disponibilidad para los hombres. Es decir, que su lesbianismo produce un desorden de género y sexualidad que va más allá de ser una opción sexual.

A nuestro juicio, las escritoras que apuestan por el género erótico deben lidiar, en primer lugar, con su desvinculación, en la mayoría de los casos, del discurso patriarcal asignado a las mujeres, quienes se supone debían ser, no solo durante la dictadura franquista y la Transición, esposas y madres —abnegadas, virtuosas y obedientes—. Aunar erotismo y lesbianismo no parece, pues, tarea fácil, más cuando desde una parte de la crítica lésbica se denuncia que:

Desde siempre, pero de manera mucho más evidente a partir del siglo XIX, la representación de las lesbianas se hace a través de los dos discursos que hemos visto y que son en realidad dos no-discursos, dos maneras de llenar el hueco de la no-representación. Se las hace visibles para que continúen siendo invisibles. Se las convierte en un espectáculo público para que sean irreconocibles. Espectáculo público en el que coexisten los dos discursos tradicionales: por una parte, el de la lesbiana hombruna, disidente o traidora a su sexo y a su naturaleza, la lesbiana de siempre, imagen esta que parecería estar en retroceso, pero que no lo está, como veremos después con el análisis del caso Wanninkhof; y, por otra parte, la imagen que parece moderna e incluso posmoderna, pero que hemos visto que también viene de lejos: la lesbiana pornográfica, ahora remozada con el *lesbian chic* y encarnada fundamentalmente en la publicidad. (Gimeno, 2005: 293-294)

Como ya hemos podido comprobar, no todas las representaciones de las lesbianas que aparecen en «La sonrisa vertical» son «pornográficas», aunque estén escritas por varones, ni todas las representaciones de las autoras son positivas para las mujeres o las lesbianas. Tampoco consideramos que se empleen los estereotipos que apuntaba Beatriz

Hernández Catá, *Hombres sin mujer* (1938), de Carlos Montenegro, *Paradiso* (1960) y *Oppiano Licario*, (1977) de José Lezama Lima.

⁷⁶³ Como veremos a continuación, en esta tesis se plantea la hipótesis de que tras el seudónimo de Irene González Frei se oculte un hombre y no una mujer.

Gimeno, sino que nos hallamos, precisamente, ante una carencia de «marcas de identidad» en lo que atañe al lesbianismo. Si, como hemos visto, en la «literatura gay», como destacaba Eduardo Mendicutti (2007: 85), es frecuente que la narración se produzca en primera persona para retratar experiencias comunes de los homosexuales, así como cuenta con un lenguaje específico «propio» para idealizar la «condición y la experiencia homosexual como forma de defensa y orgullo», la representación del lesbianismo no persigue el mismo objetivo. A nuestro entender, la finalidad de la narrativa lésbica no es visibilizar unas costumbres específicas, sino que las narrativas que incorporan personajes lésbicos escritas por mujeres se basan, en «La sonrisa vertical», en diferenciarse del resto de creaciones a partir de un lenguaje y unos referentes comunes muy metafóricos cuyo objetivo es la representación del cuerpo lesbiano sin caer en estereotipos.⁷⁶⁴ Por otra parte, resulta muy significativa la ausencia del personaje lésbico protagonista en ficciones de escritoras españolas, que contrasta con la abundancia de actantes homosexuales creados por autores hispanoamericanos —Mauricio Wacquez, Denzil Romero, Mayra Montero, Dante Bertini, Irene González Frei, Abel Pohulanik y Marcia Morgado—. Esta clara diferencia puede deberse a los cuarenta años de dictadura franquista, pues países como Argentina, Chile y Cuba ya contaban con una tradición de «literatura homosexual», con autores como José Bianco, Manuel Mujica Lainez, Augusto D’Halmar, Carlos Montenegro o José Lezama Lima.

7.3. Paradojas: Irene González Frei

Dentro de las *coming-out stories* publicadas en España podemos considerar *Tu nombre escrito en el agua* (1995) como una de las novelas más prominentes y reveladoras, a la par que enigmática, en el contexto de la narrativa lésbica por varios motivos. En primer lugar, *Tu nombre escrito en el agua* resultó ganadora de la decimoséptima edición del Premio La sonrisa vertical; su publicación en una editorial literaria ya le confería una mayor visibilidad y propiciaba que saliera del «ambiente» y llegara a públicos más amplios. Como ya hemos señalado, tres años antes, en 1992, había sido finalista *Entre todas las mujeres*, de Isabel Franc.

⁷⁶⁴ «Roof hace patente la complejidad de las estrategias para representar la sexualidad femenina en la literatura occidental. Según ella, la representación de la sexualidad lesbiana, al carecer de un territorio propio dentro de la normativa heterosexual, pasa desde la visibilidad hasta el enmascaramiento bajo modelos heterosexuales que ponen de manifiesto el fracaso del lenguaje para representar la incontable combinación de lesbianismos. En última medida, esto evidencia la dificultad de determinar el lugar de la sexualidad lesbiana en relación con la visibilidad del sistema de representación falocéntrico» (Pertusa, 2005: 106-107).

En segundo lugar, resulta muy significativo el año de su aparición: 1995. Según la clasificación de M^a Àngels Cabré (2011: 27), se situaría entre las narrativas de la segunda generación —emplazadas por la autora a partir de 1992—, cuyas características ya empiezan a ser «narrar el fet lèsbic». En estas nuevas ficciones, a diferencia de las de las «madres» en las que se describen relaciones homoeróticas, afectivas e incluso sexuales entre mujeres de manera ambigua, «sin mencionar nunca el lesbianismo ni contemplar la convivencia lesbiana como alternativa de vida a la heteronormativa» (Simonis, 2009: 173), la voz narrativa ya revelaba su identidad y se nombraba como lesbiana. Mientras que en *Entre todas las mujeres* se construye una historia de amor —con grandes dosis de erotismo, es cierto— entre la Virgen María y Bernadette —reencarnación de una mujer educada durante la represión franquista—, con la consiguiente parodia mística y crítica al poder, *Tu nombre escrito en el agua* visibiliza y nombra la relación y convivencia entre dos mujeres independientes como alternativa viable a otra heterosexual. María Pilar Rodríguez Pérez (2003: 96) señala cómo el mayor mérito de esta obra reside en ser «una de las primeras escritas en lengua castellana abiertamente “lesbiana”», mientras que Angie Simonis (2007: 132) la considera «un gran clásico lesbiano».

En tercer lugar, merece destacarse la paradoja que supone que la única novela de toda la colección hispánica donde realmente se visibilice una relación de este tipo sea precisamente la que conserve «invisible» a su creadora ya que, como señala la editorial en la solapa: «su autora, que firma con el seudónimo de Irene González Frei, acogéndose a las bases del premio, ha decidido mantener el anonimato». Sobre la cuestión del nombre del autor y de los seudónimos, cabe señalar que en 1969, en la Sociedad Francesa de Filosofía, Michel Foucault (1983: 54) ofreció una conferencia que ha sido traducida al español bajo el título «¿Qué es un autor?». Al inicio de su disertación, el filósofo francés tomaba de Samuel Beckett el siguiente interrogante: «¿qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla?». En su influyente reflexión planteaba que «lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas» (Foucault, 1983: 56).

Esta premisa resulta casi ineludible en el caso de la literatura erótica ya que, en numerosas ocasiones, se ha contado tan solo con el *corpus* textual del autor debido a que este tipo de relatos, tradicionalmente, aparecían o bien de forma anónima o bien firmados bajo un seudónimo, como es el caso de *Mi vida secreta* (1894), *Joséphine Mutzenbacher* (1906)

—aparecida en España con el título de *Historia de una prostituta vienesa*—, *El coño de Irene* (1928), *Señorita Tacones Altos* (1931), *El inglés descrito en el castillo cerrado* (1953), *Historia de O* (1954) o *Cruel Zelanda* (1978), entre muchos otros. Aunque la crítica haya podido esclarecer que tras algunas de estas obras se escondían (re)conocidos escritores como Félix Salten — autor del aclamado clásico infantil *Bambi*—, Louis Aragon —considerado uno de los fundadores del surrealismo junto a André Breton—, André Pieyre de Mandiargues — galardonado con el prestigioso Premio Goncourt en 1967— o Jacques Serguine, algunos clásicos de la literatura erótica siguen rodeados de un halo de misterio, ya que los investigadores no han podido descubrir nada sobre su autoría o procedencia, y se sospecha que tras estos apócrifos bien pudieran ocultarse personalidades célebres deseosas de preservar su identidad.⁷⁶⁵

Una cuestión sumamente relevante es el caso de los seudónimos que no solo intentan ocultar la verdadera identidad autorial sino que también encubren el sexo del autor, como puede ser el ya señalado caso de *Historia de una prostituta vienesa*, donde tras Joséphine Mutzenbacher se escondía Félix Salten, o el de *Memorias de una cantante alemana* (1862), cuestionada su autoría por Sarane Alexandrian (1990: 251), quien apuntaba que tal vez fuera el propio editor, August Linz —con la ayuda de su mujer— el escritor de la novela, publicada ocho años después de la muerte de la cantante Wilhelmine Schroeder. O la aclamada *Emmanuelle* (1959), que apareció como una obra anónima y bajo un seudónimo homónimo en la segunda entrega, aunque se sospeche que tras él se ocultaría el diplomático Louis-Jacques Rollet-Andriane. Tampoco queda claro el origen de *Historia de O* (1954), firmada por Pauline Réage y que según diversas investigaciones escondería a Anne Desclós —quien reveló su identidad en 1994— aunque se duda de si no fue su descubridor, Jean Paulham, gran conocedor de la obra de Sade, el autor. Para Alexandrian (1990: 274), «es

⁷⁶⁵ Según Antonio Campillo Meseguer (1992: 28-29): «el nombre de autor es un nombre propio, pero *no funciona exactamente igual que cualquier otro nombre propio de persona*: hay nombres de autor que no remiten al individuo real portador de ese nombre (son los llamados *apócrifos*, como el del Pseudo-Dionisio Areopagita); o que remiten a un individuo real cuyo nombre propio es diferente (son los *pseudónimos*, como los de Stendhal o Clarín); o que no remiten a ningún individuo real, sino más bien a varios individuos a un tiempo (como sucede con los nombres de Homero, Pitágoras, Hipócrates, Hermes Trismegisto, Bourbaki, etc.); y, en fin, se da también el caso contrario, cuando varios nombres de autor remiten a un único individuo real (son los llamados *heterónimos*, como los utilizados por Kierkegaard o Pessoa). Todos estos casos muestran hasta qué punto el nombre de autor no funciona como cualquier otro nombre de persona. El nombre de autor, en efecto, no es simplemente el nombre de un individuo real, pero tampoco es el de un personaje imaginario: no está ni en el exterior ni en el interior del discurso, sino que se sitúa en su mismo borde, por así decirlo, y ejerce con respecto a dicho discurso una *función clasificatoria*. No sólo da unidad a un texto o discurso escrito, sino a todo un conjunto heterogéneo de textos, a los que permite agrupar y delimitar como un *corpus* unitario, como una “obra”, oponiendo así esta “obra” a otras muchas, pero también diferenciándola internamente y estableciendo entre los textos que la componen afinidades y filiaciones, correspondencias lógicas y modificaciones cronológicas» (la cursiva no es nuestra).

necesario juzgar *Historia de O* por su justo valor: obra de una pareja y no obra de una mujer; brillante ejercicio de estilo antes que revelación auténtica de la sexualidad femenina».

Resulta interesante este comentario de Alexandrian, pues si algo tienen en común estas obras apócrifas es el punto de vista testimonial femenino que las convierte en autobiografías o memorias de mujeres.⁷⁶⁶ Manuel Vázquez Montalbán (Erba, 1998: s/p) exponía que «cuando uno escribe bajo seudónimos escribe diferente porque se mete en la piel de un personaje. [...] A veces hace falta exagerar eso y buscar un personaje dentro del cual te sientes diferente, como cuando en un baile de máscaras te pones una máscara y pasas a ser una persona diferente». En la misma línea abunda Italo Calvino (1983: 405) cuando propone:

La condición preliminar de cualquier obra literaria es la siguiente: *la persona que escribe debe inventar a ese primer personaje que es el autor de la obra*. Que una persona lo ponga todo de sí mismo en la obra que escribe es una frase que se dice muy a menudo, pero que nunca corresponde a la verdad. Lo que el autor pone en juego al escribir no es más que una proyección de sí mismo, que puede ser la proyección de una parte verdadera de sí mismo o la proyección de un yo ficticio, de una máscara. Escribir supone cada vez la elección de una actitud psicológica, de una relación con el mundo, de una impostación de voz, de un conjunto homogéneo de medios lingüísticos, de datos de la experiencia y de fantasmas de la imaginación: un estilo, en suma. El autor es autor porque tiene un papel, como un actor, y se identifica con una determinada proyección de sí mismo en el momento en que escribe. (la cursiva es nuestra)⁷⁶⁷

Continúa el escritor italiano: «Un procedimiento aún más sencillo es el de suponer que el libro esté escrito en primera persona por el protagonista. La primera novela que podemos considerar enteramente *moderna* no se publica con el nombre del autor, Daniel Defoe, sino como las memorias de un oscuro marinero de York, Robinson Crusoe» (Calvino, 1983: 405).⁷⁶⁸ Pero la cuestión es que, en el caso de los seudónimos con nombre femenino el escritor no solo pasa a ser un actante más de la propia ficción, sino que

⁷⁶⁶ Como advierte Karl J. Weintraub (1991: 19): «en las *res gestae*, *memorias* y *recuerdos* tenemos siempre un conocimiento de la identidad del escritor, así como información de sus propias experiencias, que son también elementos característicos de la autobiografía. Con mayor frecuencia de la debida las memorias son consideradas como autobiografías».

⁷⁶⁷ Fue la propia Irene González Frei quien empleó las palabras señaladas en cursiva de esta cita en uno de los correos que nos intercambiamos (véase anexo VII).

⁷⁶⁸ Ana Clavel (2010: 15), en el prólogo de la miscelánea *Yo es otr@*. *Cuentos narrados desde otro sexo*, habla de diferentes tipos de travestismo —el autorial y el textual—. Dentro del textual señala: «Obras en las que el género del narrador en primera persona no corresponde con el género del autor —quien echa mano de recursos de verosimilitud para que esta voz disfrazada parezca verdadera y simule una identidad ajena—, son realmente pocas antes del siglo XX. Es el caso de *Moll Flanders* (1722), del escritor inglés Daniel Defoe (1660-1731), en la que, no obstante el género del autor, es la propia protagonista quien nos relata la historia de su adulterio y prostitución, ascenso social, caída y finalmente redención como mujer pícaro en la Inglaterra del siglo XVIII».

también se apropia de una voz y un punto de vista que durante siglos ha sido minoritario e incluso silenciado. Para María Teresa Arias Bautista (2011: 134) las motivaciones como causa de la elección de seudónimo pueden ser varias;⁷⁶⁹ mientras que para las mujeres sería el «género» —que se manifestaría con la elección de un nombre de varón—, no ocurriría lo mismo con los escritores: «nada tiene que ver la elección de un nombre masculino por parte de una mujer que el de una mujer por parte de un varón. Es, al parecer, esta una práctica más habitual de lo que se considera pero las motivaciones son absolutamente diferentes y, en general, tienen que ver con el deseo del autor de escribir una literatura o prensa considerada “femenina” o mantenerse a salvo de situaciones socio políticas desde el punto de vista social o político» (Arias Bautista, 2011: 135). No estamos de acuerdo con esta aseveración, ya que creemos que el seudónimo femenino que esconde a un varón tiene muchas más implicaciones que a la inversa; tampoco consideramos que la literatura erótica pueda ser valorada como «literatura femenina».

En el caso que nos ocupa, ¿quién firma *Tu nombre escrito en el agua*? Una mujer: Irene González Frei. ¿Y quién es? Según la pequeña biografía que aparece en el texto de la solapa: «De Irene González Frei solo sabemos lo que ella misma ha querido revelar hasta ahora a la prensa: es una joven estudiante hispanoamericana, afincada temporalmente en Roma, que, por encima de todo, desea seguir escribiendo en la discreción del anonimato».⁷⁷⁰ ¿Quién se oculta bajo el seudónimo? ¿Por qué no se ha revelado? Precisamente, Luis García Berlanga (Muñoz Puelles, 1995: 18) confesaba cómo «La sonrisa vertical» había contribuido a que algunos escritores descubrieran su identidad: «Desde que se inició la colección de “La Sonrisa Vertical”, algunos autores han empezado a divulgar sus verdaderos nombres, y estamos orgullosos de haber sido los primeros en darlos a conocer a nuestros lectores».

⁷⁶⁹ Entre los motivos que señala Arias Bautista (2011: 134) para el uso del seudónimo en la literatura, se encuentran los psicológicos y personales —timidez o miedo a la crítica social o intelectual—; los familiares —no comprometer el nombre familiar—; los sociopolíticos —abordar temáticas o géneros que pudieran comprometer su reputación—; los religiosos —al incurrir en temas poco ortodoxos que pudieran acarrearla la muerte o el exilio—; los económicos —no saturar el mercado con un exceso de producción—; los promocionales —por originalidad y misterio o simplemente por la difícil pronunciación de su propio nombre— y los literarios —perder su propia identidad en aras del personaje que se crea—.

⁷⁷⁰ Gracias a las entrevistas que le realizaron cuando ganó el premio, conocemos algo más de Irene González Frei. Joan Barril (1995: 18) señala: «De ella sabemos pocas cosas: que reside en Roma y ejerce de traductora, que le debe mucho a Borges, a García Márquez y a Vargas Llosa y que la novela ganadora está inspirada en la “Lolita” de Nabokov. Al tratarse de una novela de contenido lésbico, la autora matiza que no estaba decidida a mandar el original a ningún premio, pero que su novio se lo aconsejó». A pesar del contenido lésbico de la novela, vuelve a comentar que mantiene una relación heterosexual —alejándose, por tanto de la trama de su novela— en una entrevista con Nuria Navarro (1995: 35): «Me gusta leer desordenadamente, Scorsese, cocinar, pasear por Roma, escuchar a los Stones y hacer masajes a mi novio». O bien: «¿La historia de lesbianismo escrita es historia vivida? —Hay elementos autobiográficos, pero la historia principal no se basa en ninguna experiencia vivida por mí, sino por una amiga. —¿Feminista? —No creo en los géneros, creo en los individuos. —Un sueño de futuro. —La felicidad con mi esposo, que por ahora es sólo mi novio, y la de mis hijos, que aún no han sido concebidos».

Quince años después de la publicación de la novela, Irene González Frei escribía una nota en el blog *Escritores del mundo* (2010: s/p) bajo el título «La otra de mí»; la autora revisaba la abundancia de apócrifos en el pasado —el Pseudo Dionisio, el Quijote de Avellaneda o el Ossian de Macpherson— y los ocultamientos literarios del siglo XX —Juan de Mairena/Antonio Machado; Ricardo Reis/Fernando Pessoa; Eduardo Torres/Augusto Monterroso; Josep Torres Campalans/Max Aub o Bustos Domeq, a su juicio «el impostor más inverosímil»—. También se hace eco del caso de Clara Beter, prostituta rusa que en 1926 denunciaba la explotación sexual de las inmigrantes de Europa del Este, en *Versos de una...*, como un testimonio verdadero hasta que se descubrió que la obra había sido escrita por un tal César Tiempo, seudónimo de Israel Zeitlin, escritor ruso radicado en Argentina. Resulta interesante que la nota se inicie vinculándose a un autor argentino: «El escritor argentino Miguel Vitagliano (si tal es su nombre verdadero) me pide que cuente cómo es escribir con seudónimo». Pero más revelador resulta descubrir que Miguel Vitagliano es profesor de Teoría de Literatura en la Universidad de Buenos Aires y autor del ensayo *Cómo ambientar un cuento o una novela. Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles* (2003) y de la novela titulada *El otro de mí*, publicada en Argentina el mismo año en que aparecía en el blog la nota de Irene González Frei (2010) con un título más que similar.⁷⁷¹ Esta obra de Vitagliano se publicó en la editorial Eterna Cadencia; en la página web donde se presenta la obra se señala el juego del autor con las voces narrativas: «Él, o sea yo —dirá entonces—, es, soy, es decir, somos un hombre que queda viudo»; este juego de espejos —o de imposturas— se aprecia también en el final de *Tu nombre escrito en el agua*: «Nadie podrá adivinar si yo soy Sofía, o soy Marina que finge ser Sofía, o Sofía que finge ser Marina que finge ser Sofía...» (p. 288). También cabe señalar que en la biografía del autor,

⁷⁷¹ Miguel Vitagliano, en «Todos somos la china» (2011), recoge el caso de la prostituta china Ruoxiaoanl para denunciar la decisión de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) «de aplicar un canon a radios y televisión por derechos de autor colectivos por el uso de textos literarios». En el artículo, el escritor argentino explica cómo esta mujer contaba las intimidades de su oficio —ilegal en su país— en un blog hasta que se descubrió que sus confesiones no eran verídicas, sino escritos ficticios de un varón, quien tuvo que entonar el *mea culpa* y pagar una multa de ochenta dólares. Prosigue Vitagliano: «El asunto de Lin-Ruoxiaoanl tiene sendas resonancias en la historia de la literatura universal. Basta con recordar la frase de Flaubert ante las acusaciones de tomar “una vida real” para convertirla en personaje de una novela y su respuesta “Madame Bovary c’est moi”; o los provocativos dichos de Baudelaire comparando a los escritores con prostitutas en tanto están obligados a actuar por dinero. Y en la literatura argentina, por ejemplo, es bien conocido el invento de César Tiempo: creó una prostituta poeta llamada Clara Beter y la convirtió en una entidad tan real que varios escritores de su generación, en los años veinte, trataron de localizarla en ciudades y lupanares como si se tratara del prístino ejemplo de la redención posible». Este hecho conecta directamente con la teoría de las proyecciones de Italo Calvino (1983: 406), quien concluye: «El Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary*, el cual proyecta fuera de sí mismo al Gustave Flaubert autor de *Madame Bovary*, el cual proyecta fuera de sí mismo al personaje de una señora burguesa de Rouen, Emma Bovary, la cual proyecta fuera de sí misma a la Emma Bovary que ella sueña ser».

proporcionada por la editorial,⁷⁷² se menciona que Miguel Vitagliano colabora desde 2009 en el blog *Escritores del mundo*. Por otra parte, su producción novelística en España ha sido publicada por Tusquets desde 1996: *Los ojos así* (1996), *Cielo suelto* (1998) y *Vuelo triunfal* (2003).⁷⁷³

La novela que nos ocupa se inicia con dos citas muy reveladoras, una de *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, y otra de *A través del espejo*, de Lewis Carroll. La primera se nos antoja sumamente relevante teniendo en cuenta la incógnita autorial y la interpretación que la crítica lésbica ha efectuado en torno a esta obra: «Mi propia existencia, si tuviera que escribirla, tendría que ser reconstruida desde fuera, penosamente, como la de otra persona».⁷⁷⁴ Hasta aquí la cita que abre el texto, aunque Yourcenar continúa: «debería remitirme a ciertas cartas, a los recuerdos de otro, para fijar esas imágenes flotantes. No son más que muros en ruina, paredes de sombra» (1986: 114; la cursiva es nuestra). La segunda, de Lewis Carroll, hace referencia al espejo, sin duda uno de los motivos más importantes del texto: «Imaginemos que el cristal es tenue como una gasa, y que así podremos pasar a través de él». Asimismo, no podemos dejar de señalar que ambas citas, muy significativas ya de por sí, remiten también a dos autores que escribieron bajo seudónimo: Marguerite Cleenewerck de Crayencour y Charles Lutwidge Dodgson.⁷⁷⁵

Con una dedicatoria tan sugerente como «Para Marina que, de todos los personajes de esta historia, es el único cuyo nombre no he tenido el valor de cambiar» y un inicio muy revelador en el que se vuelve a nombrar a Marina y donde se visibiliza una relación entre

⁷⁷² Página web de la editorial Eterna Cadencia: <<http://www.eternacadencia.com.ar/ee-clotroдеми.htm>> (consulta: 15/ 06/ 2014).

⁷⁷³ Otros datos que nos parecen reveladores a partir de la correspondencia mantenida con Miguel Vitagliano e Irene González Frei (anexo VII) y que, a nuestro juicio, podrían vincular a las dos personas es el hecho de que, como ya hemos señalado, Irene González Frei incorporó una cita de Italo Calvino en uno de los mensajes y, precisamente, Miguel Vitagliano parece ser un especialista del escritor, como constata que en febrero del 2011 impartiera un curso en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (Malba) titulado «Reinvenciones de la novela: Italo Calvino y Max Aub». En la cuarta sesión se propone el estudio de: «El lugar del autor: la marca de un vacío o la presencia de un fantasma. Puntos de contacto y distancia entre distintas funciones: autor, escritor, narrador, y lector. La literatura y el simulacro. Saber, ciencia y literatura en otros textos de Italo Calvino y Max Aub: desde los relatos mínimos y las antologías apócrifas de Max Aub a los ensayos de Calvino y *Las ciudades invisibles*» (<<http://intranet.malba.org.ar/web/t1registro.php?id=1100>>) (Consultado el 17/03/2016). Asimismo, nos parece sumamente interesante que, en una entrevista, el escritor revele que está relejendo —para un trabajo que está realizando— *Robinson Crusoe*, la misma que Calvino señalaba como la primera novela moderna (<<https://www.youtube.com/watch?v=fr6q8O3OuQk>>). (Consultado el 27/03/2016).

⁷⁷⁴ Ana Clavel (2010: 15) también cita *Memorias de Adriano* cuando habla del travestismo textual.

⁷⁷⁵ Según Marta Segarra (1991: 98), «los primeros pasos de Marguerite en el campo de la literatura fueron dirigidos y orientados por su padre; en este sentido, es significativa la anécdota que relata cómo eligió su seudónimo. Su padre, como regalo especial, le pagó la edición de su primer libro de poemas, a los diecinueve años. Ella quiso publicarlo bajo seudónimo, para alejarse de la tradición, de las ataduras familiares, pero escogió este nombre literario junto con Michel [su padre], jugando a mezclar las letras de su apellido hasta conseguir otro. Encontramos aquí, pues, una paradoja: Marguerite renuncia a su verdadero apellido para distanciarse simbólicamente del núcleo familiar, pero al mismo tiempo es su progenitor quien le proporciona su identidad como escritora».

dos mujeres, el lector se sumerge de lleno en el género autobiográfico y testimonial. Según señala Lola Luna (1996: 21-22):

El género testimonial con su uso de la primera persona se refiere a lo visto o a lo oído, gozando mayor autoridad «lo visto» sobre «lo oído» por claras preferencias culturales sobre la visión como sentido. Privilegiar la vista como testigo fidedigno de lo narrado conecta la experiencia de la percepción con la narración de los hechos y significa también dar autoridad a la experiencia que legitima el relato o narración. Las lectoras contemporáneas, en su calidad de intérpretes y escritoras, han hecho suya esta pretensión de autoridad y de verdad que posee lo experimentado (una verdad que no es la Verdad universal, claro), y han encontrado en este modo discursivo en primera persona una legitimación para sus lecturas, en contraste con la tercera persona del pretendido discurso objetivo o científico. Narrar lo visto o interpretar lo leído en primera persona colocándose en posición discursiva de sujeto convierte la visión en experiencia.

Pero, en este caso, y teniendo en cuenta que nos encontramos ante una obra escrita bajo un seudónimo, ¿podemos considerar que se trata de un texto que testimonia «realmente» la vivencia de una mujer? Si el seudónimo ha ocultado algunos nombres de escritores relevantes de la historia de la literatura erótica que han usurpado una identidad femenina, ¿cómo dilucidar que no nos hallamos ante un caso semejante? Sobre esta cuestión nos parecen muy relevantes las reflexiones que plantean Neus Carbonell y Meri Torras (1999: 10-11) sobre la operación lectora: «¿Qué marca un texto como un texto de mujer? ¿Su autor/a? ¿Algo *físicamente presente* en el texto? ¿O, en cambio, es el resultado de un proceso interpretativo determinado, de una forma de lectura precisa?». Como veremos posteriormente, son varios los elementos que favorecen que esta obra se haya analizado como «un texto de mujer» y forme parte del canon de la literatura lésbica en lengua española.

Por otra parte, la continua invocación de la voz narrativa a su amante Marina remite al género epistolar, hecho que permite que podamos vincular nuestra obra con *Lettere a Marina*, de Dacia Maraini publicada en Italia en 1981. Esta se trata de «una novela que podríamos denominar “epistolar”, compuesta de un conjunto de cartas que la narradora, Bianca, le escribe a su amiga Marina, y que probablemente nunca sean enviadas», como señala Paola Susana Solorza (2015: 138); asimismo,

el formato epistolar funciona como un tipo de escritura que permite la confesión y la reflexión de la narradora sobre los acontecimientos que han formado parte de su vida, como un momento de auto-análisis que Bianca se concede, bajo la forma de un diálogo con una interlocutora ausente. Maraini afirma al respecto: «volevo un tono che solo le lettere possono dare, quel sentirsi ed essere a tu per tu [quería un

tono que solo las cartas pueden conceder, ese sentirse cara a cara y darse de tú a tú» (Maraini citada en Sumeli Weinberg 1993, p. 80). Para que la reflexión sea posible, Bianca necesita tomar distancia de los hechos; por eso, desde que inicia su escritura sabemos que se encuentra en un lugar solitario, en una casa que alquiló para alejarse de todo, particularmente de Marina, durante tres meses. El comienzo de la novela da indicios claros del tipo de relación que une —o unió— a Bianca y Marina: «abbiamo deciso di non fare più l'amore, Marina [hemos decidido no hacer más el amor, Marina]» (Maraini, 2008, p. 13). (*ibíd.*)

Del mismo modo, Sofía se dirige a una Marina ausente y evoca los acontecimientos de su pasado;⁷⁷⁶ también desde las primeras líneas se manifiesta una relación amorosa entre ambas mujeres: «Aún conservo fragmentos de nuestro amor vertiginoso entre las grietas del dolor y el desconsuelo. Aún tiembla mi voz al recuerdo de tus manos suaves [...] Fuimos más que Sofía y Marina, yo fui tú y lo seré nuevamente» (p. 13). Tras la breve invocación, narrada desde un tiempo presente, el relato nos sitúa en el pasado describiendo una violenta escena en la que ambas se encuentran atadas a la cama y a merced de un personaje masculino que acabará forzándolas —posteriormente, descubriremos que se trata de Santiago, el marido de Sofía—. La violación se retomará ulteriormente y será la que cierre la historia tras describir la muerte de Marina durante la vejación perpetrada por el celoso esposo.

Tu nombre escrito en el agua se estructura en tres partes y un epílogo. Aunque son constantes los saltos temporales, las analepsis y las prolepsis durante todo el relato, la primera parte se centra en cómo conoció Sofía a su marido Santiago —amigo íntimo del Pulga, el novio de la protagonista— y también en su encuentro con Marina. El retrato de los dos personajes masculinos es totalmente negativo: el Pulga —apodo de Juan Marcos Lucas Mateo— «era una persona que vivía en medio del abandono y la negligencia. Sin ser mugriento, tenía siempre aspecto desaliñado. Iba mal vestido, con la barba de dos días, el pelo revuelto y las gafas remendadas con cinta aislante de electricista. [...] Era tan holgazán que con frecuencia, para follar, yo tenía que montarme sobre de él, de otro modo ni se molestaba» (p. 40). Por su parte, Santiago es descrito como «muy guapo, pero también muy pedante» (p. 45); su desgraciada infancia —el menor de ocho hermanos, con un padre pusilánime y una madre despreocupada— le lleva a escapar con quince años del pueblo perdido de Sierra Morena en el que residía junto a su familia tras una mujer mucho mayor

⁷⁷⁶ José Teruel Benavente (2013: 185) analiza *Te deix amor, la mar com a penyora*, de Carme Riera, y argumenta que «el relato está articulado como una carta, género literario asociado históricamente a los orígenes de la literatura escrita por mujeres. Baste recordar *El libro de la vida* de Teresa de Jesús, que en el fondo es una epístola en borrador dirigida a “Vuesa Merced” (fray García de Toledo o cabeza visible de una larga sarta de destinatarios masculinos). La carta como discurso responde a un afán de aclaración, de confesión o de desahogo, dirigido a un destinatario muy concreto y en unas circunstancias específicas [...]. El *tú* será el hilo conductor de Carme Riera y uno de los rasgos de continuidad en la escritura de la mujer».

que él, quien le rechaza de plano una vez en Madrid. Sin recursos, para sobrevivir debe prostituirse y «por una cama bajo techo y un plato de comida, se follaba maricones marchitos en busca de carne joven» (p. 49). La relación entre él y Sofía se produce casualmente; ambos son sorprendidos por sus respectivas parejas mientras copulan, hecho que favorece una desconfianza en su relación posterior. Entre ellos se acaba estableciendo un pacto sexual violento en el que tiene cabida el *bondage*, la sodomización, las palizas y los insultos, pero que a ella la deja insatisfecha y que se rompe —aunque continúen conviviendo— tras el aborto de Sofía después de que Santiago le introduzca un tubo de plástico rígido de «unos cinco centímetros de diámetro y por lo menos cuarenta de largo» (p. 96).⁷⁷⁷ Esta escena de violencia y pérdida, que sirve para explicar la relación posterior entre ambos, está narrada justo antes de que la protagonista conozca a Marina.⁷⁷⁸ La primera parte finaliza con el encuentro entre ambas en una piscina, «El Tórrido Trópico», aunque cabe señalar que tanto el inicio como el fatídico final de la relación están precedidos por sendos sueños premonitorios de Sofía.

La segunda parte de la novela es el relato del encuentro con Marina —y posterior desencuentro— hasta que deciden iniciar una vida en común. Ambas se ven por primera vez en la piscina; son idénticas: «La miré a los ojos, y allí vi mis ojos mirándome. Me giré, nos giramos. Nos contemplamos en los rotos reflejos repetidos del agua y fuera de ella, y éramos cuatro Narcisos y uno y dos, nos miraste, me miramos en las ondulaciones de la piscina para buscar nuestro rostro verdadero y nuestro nombre escrito en el agua, y un impulso me incitó a escapar de aquel sueño zambulléndome en la piscina, cuando Marina también lo hacía» (p. 118). Las diferencias entre ellas son mínimas y se detallan en el texto —una con el esternón un poco más abultado, la otra con los brazos más finos o la voz más ronca, etc. (p. 122)— pero no se aporta una descripción física detallada. Sus prácticas sexuales aparecen visibilizadas de manera muy explícita:

⁷⁷⁷ «—Eso es demasiado —me atreví a murmurar, viendo las dimensiones del tubo de plástico—. Dame por el culo, si te apetece, pero eso no me lo metas. Temía las consecuencias de nuestro frenesí y estaba dispuesta a hacer cualquier concesión para evitarlas, pero a la vez, secretamente, anhelaba que ningún escrúpulo retuviera a Santiago. Me arreó un puñetazo en el cuello» (p. 97). «Santiago lloraba pidiéndome perdón. Pero no era él quien debía sentirse culpable de la muerte de Laura. Era una fatalidad en la que los dos, por partes iguales, habíamos participado, arrastrados por nuestra pasión desmesurada. En lo sucesivo procuramos cuidarnos, vigilarnos el uno al otro, para no volver a despeñarnos en ese abismo creado por nosotros mismos. Sólo una vez más volvería a atarme, después de mucho tiempo, demasiado ya» (p. 100).

⁷⁷⁸ Del mismo modo, Blanca, de *Lettere a Marina*, «antes de iniciar su relación con Marina, ha mantenido un vínculo de amor heterosexual durante tres años y tuvo un embarazo que terminó con un aborto espontáneo: “mi hanno detto che era morto e che bisognava tirarlo fuori [Me dijeron que estaba muerto y que había que sacarlo]” (Maraini, 2008, p. 16)» (Solorza, 2015: 142).

La miré, en la oscuridad, en el fulgor de los faros, en el color rojo y en el color verde; era mi reflejo, que se alzaba de la muerte de cristal para existir, para respirar sobre mi cuerpo, rodear mis pezones con sus labios, guiar mis manos entre sus manos, recorrer mi piel erizada y lastimada por el sol, para llevar cuatro manos iguales a mi sexo, y sobre él, y dentro de él, y fuera de él, envolviéndolo, penetrándolo, besándolo con mi propia boca, con otra boca idéntica que le permitía a la mía acceder a lo hasta entonces inaccesible, y me parecía que estaba a punto de correrme, pero no, no terminaba, el orgasmo era largo, era inagotable, se perpetuaba como nunca, me elevaba hasta el punto máximo del deleite, donde yo jamás había llegado, más allá del cual no podía haber nada, pero había, siempre había un poco más, un nuevo límite que también dejaba atrás muy pronto, la luz verde, roja, la noche, y fue entonces cuando Marina despejó las oleadas de manos y manos e introdujo su dedo índice en mi vagina, presionando en la pared superior, sobre esa isla rugosa y sensible, mientras su pulgar se apoyaba en mi clítoris, era casi un pellizco, y la isla se endureció como nunca, experimenté un placer inédito, que involucraba todo mi cuerpo, creí que me iba a hacer pis, y se lo dije: —Dámelo todo —replicó—, no es pis —y no era pis, lo supe por primera vez, tuve que esperar veintiocho años para saberlo, las mujeres también podemos eyacular, y me desagüé, no era pis, ni la humedad habitual de mi coño excitado, sino un líquido ligero y claro que inundó el asiento, tuve que mirarlo, tocarlo, pese a que me estaba corriendo atropelladamente, y me reí, y grité con la risa dibujada en mi grito, Marina, y el temblor de mirarme duplicada en ese espejo móvil, hermoso, agitado por los fulgores y el placer, los faros veloces, la ciudad lejana, el agua, mi agua, mi reflejo. (pp. 128-129)

Por un lado, resulta muy interesante que esta sea la única novela de toda la colección en la que se haga una referencia directa a la eyaculación femenina, sin que medien metáforas acuáticas pero, por otro, esta mención se nos antoja muy reveladora, puesto que no ha sido hasta los últimos años cuando la industria pornográfica ha incluido a mujeres eyaculando de manera espectacular, técnica que recibe el nombre de «squirting».⁷⁷⁹ Tras ese primer encuentro, una vez ya en Madrid, ambas se confiesan atemorizadas: «—Tengo miedo —le confesé—. Miedo de volverte a ver y de perderte. —Apagué, encendí, apagué las luces de posición del coche—. Nunca antes había estado con una mujer. —Yo sí, muchas veces —replicó Marina—. Siempre me gustaron las mujeres y nunca he estado con un hombre, pero no es ese el problema. Yo también tengo miedo ahora» (pp. 130-131). Ese miedo propicia que se sientan paralizadas y se separen, con la esperanza de volver a

⁷⁷⁹ Según señala Ana Sierra (2016: s/p), el «squirting» «se empezó a oír a nivel médico en el año 2001 aunque, antiguamente en la India, ya se conocía con el término sánscrito *Amrita*, traducido como “sin muerte”, denominado el “elixir de la vida eterna” o el “néctar de los dioses”. Por su parte, Héctor G. Barnés (2015: s/p) advierte que la eyaculación femenina es uno de los aspectos de la sexualidad humana en los que existe mayor desacuerdo: «Para muchos, no existe; para otros tantos, sí, y la diferencia entre ambos depende de las fuentes en las que se apoyan. Los que aseguran que las mujeres no pueden eyacular, y que el líquido que expelen no es otra cosa que orina, suelen basarse en investigaciones como la que fue publicada este año en el *Journal of Sexual Medicine*. Los que abogan por la existencia del *squirting* suelen recurrir a una fuente primaria: su propia experiencia entre las sábanas». Barnés cita a la periodista especializada en sexología Rayne Leigh, y sus ensayos sobre el tema: *Squirting it's easier than you think! A Holistic Guide to Female Pleasure y Squirt Stories: Tales of Real Life Squirters*».

encontrarse, quizá, algún día. Finalmente, Sofía busca a Marina y ambas se reencuentran, justo cuando la protagonista acaba de sufrir una agresión de su marido: «—No te quería herir y dudé demasiado en venir a verte —me susurró—. Esto es culpa mía. Pero yo no te voy a dejar, no te va a pasar nada, mi amor, amor mío. Si Dios existe, sólo él puede saber cuánto agradecí la presencia de Marina en ese momento» (p. 167). Ambas planean reconstruir su vida en Roma, pues Marina, traductora en la Unesco, acaba de ganar unas oposiciones y se le ofrece la posibilidad de trabajar en la capital italiana. Antes de su partida, Emilia, la amiga de Marina, organiza una fiesta de despedida; de pronto, la protagonista se percata de que solo hay mujeres:

por primera vez en mi vida asistía a una fiesta de esa clase. Y si bien es cierto que nadie me hizo nada, no puedo ocultar que experimenté cierta aversión. He intentado ser sincera conmigo misma, para lograr entender sin autocompasión las razones de ese sentimiento. La única repuesta que he encontrado por ahora es que adolezco de cierta testarudez, de cierta vergüenza, o como quiera llamarse, con respecto a mi homosexualidad. Yo siempre había creído ser normal, todo lo normal que puede ser cualquier persona, y la presencia de esas mujeres me revelaba a gritos mi verdadera naturaleza, me arrojaba en una categoría a la que yo nunca había sospechado pertenecer, me calificaba con un epíteto que hasta ese día yo hubiera rechazado. Con el tiempo comprendería que la normalidad no es más que una cuestión de estadística, pero allí, en la fiesta, me parecía ver en Marina el espejo perfecto de mi propio ser, y en cambio, en las otras, el espejo deformado de mi escandalosa anormalidad. (pp. 186-187)

Cabe destacar que este dilema de la protagonista no resulta inusual. Ignacio Pichardo (2008: 121) señala que frente a las propuestas identitarias dicotómicas, establecidas en torno a la oposición heterosexual-homosexual, «muchas mujeres que tienen relaciones sexuales con otras mujeres optan por situarse a lo largo de lo que Adrienne Rich denominó “continuo lesbiano”, al no definirse a sí mismas como homosexuales o lesbianas y buscar sus propias identidades alternativas». Continúa el investigador planteándose si este hecho es el resultado, o bien de una falta de referentes identitarios y de una caracterización negativa de la identidad lésbica, o bien nos encontramos ante una propuesta que, aunque en principio es negativa, hace de la necesidad virtud y lleva a la práctica una de las principales propuestas de la teoría queer: «aquella que nos habla de identidades construidas, estratégicas y fluidas» (*ibid.*). Asimismo, encontramos la representación de una pequeña «comunidad» lésbica muy variada:

Al principio, mientras observaba a las presentes, todas se me antojaban ridículas, monstruosas, aberrantes, como los mariquitas que hablan con voz de falsete. Algunas estaban serenas, otras se mostraban asustadas, otras callaban sus incertidumbres con desparpajo; algunas vestían como hombres, otras como

prostitutas; algunas amaban de verdad, otras sólo encontraban consuelo pasajero en personas tan desengañadas como ellas; algunas eran feas, otras guapísimas; algunas no tenían ningún interés por los hombres, otras les odiaban con un rencor injustificado, otras les temían, sin haberles conocido o por una mala experiencia, otras se sentían examinadas por ellos, incómodas, y sólo la compañía femenina les proporcionaba alivio. (p. 187)

Podemos considerar muy significativa esta descripción de diversas «tipologías» lésbicas; por una parte, las dos protagonistas no atienden al estereotipo de mujer masculina y, por otra, a partir de esta caracterización se desestabilizan los estereotipos propios de las lesbianas y se visibiliza una diversidad.⁷⁸⁰ La fiesta y la partida de ambas, un 25 de junio, rumbo a Italia, cierran la segunda parte de la novela. La tercera se inicia con el viaje de Sofía y Marina en el coche de la primera; antes de llegar a Roma deciden hacer un poco de turismo —porque el piso que han alquilado aún no está listo para entrar a vivir—: «me es difícil establecer una cronología; debo recurrir a elementos externos, como el golfo de Nápoles, los colores de Siena, las murallas de Monteriggioni, las escaleras de Grubbio» (p. 214). Podríamos considerar que se trata de un viaje iniciático que sirve para afianzar su amor y compenetración:

Muchas veces, antes de partir para Italia, yo me había preguntado si no sería víctima de ese hastío que te sobreviene cuando a la postre alcanzas algo que has buscado mucho, como si encontrar algo equivaliera a perderlo. Me atemorizaba la posibilidad de desilusionarme ante la presencia real de Marina, ante su hallazgo. Pero en aquel largo viaje que realizamos antes de instalarnos en Roma, comprobé que mis inquietudes eran infundadas: la tan anhelada realidad no resultaba vulgar en comparación con la pureza de la aspiración no saciada, sino más bien una culminación, un triunfo, que la imaginación jamás se hubiese atrevido a sospechar, ni hubiese podido. (p. 212)

Una vez instaladas en la capital italiana, ambas mujeres viven plenamente su amor: Sofía acompaña cada día a Marina al trabajo y luego pasea, lee o contempla a los turistas hasta que empieza a trabajar en una galería de arte. De vez en cuando, salen a cenar con algún compañero del trabajo de Marina, quien presenta a su amada como su hermana menor, aunque con quien establecen un vínculo más estrecho es con el Astrólogo, un

⁷⁸⁰ Según Pichardo (2008: 132): «Los esfuerzos para “que no se note” que una es lesbiana hace que las mujeres homosexuales sean menos visibles, menos presentes y, por lo tanto, que haya muchos menos referentes y una menor variedad de imágenes disponibles de mujeres lesbianas. Una de las cosas» —prosigue el investigador— «que más me llamó la atención al realizar el trabajo de campo fue la reproducción de estos discursos negativos por parte de muchas mujeres que mantienen relaciones con otras mujeres y que acaban haciéndolos propios. Es decir, que ellas mismas tienen una imagen muchas veces negativa o estereotipada de las mujeres lesbianas, a las que se refieren en tercera persona». Pichardo (*ibíd.*) comenta que entre las lesbianas que él entrevistó se señala la presencia de rasgos de masculinidad en las mujeres como algo negativo, algo parecido al rechazo que produce la «pluma» entre algunos gays.

vecino de inmueble. El 31 de diciembre deciden hacer una celebración íntima, una cita de amor. Por la mañana, la protagonista llama a un amigo suyo, Manolo, quien le advierte que Santiago la está buscando. El capítulo se cierra con la llegada del exmarido: «—¿Podrías abrir tú?— le grité a Marina desde la cocina—. ¡Debe de ser el Astrólogo! Oí que abría la puerta, y luego insultos, bofetadas, un aullido de dolor de Marina. Apagué el fuego a toda prisa y corrí a ver qué pasaba. Santiago había dado con nosotras» (p. 275).

El breve epílogo narra cómo el marido de Sofía ha logrado localizarlas después de interrogar a conocidos y allegados y atar cabos a partir de las operaciones de la tarjeta de crédito y de las multas que llegaban de Roma, casi todas del mismo barrio, así como las vejaciones a las que son sometidas antes de que se produzca el fatal desenlace: la muerte de Marina. La novela finaliza como empezó, con la invocación de la voz narrativa:

Te recuerdo, Marina. Te recuerdo como eres ahora, no como eras al morir, porque me basta caminar por las calles y encontrar mi reflejo en el escaparate de una tienda para verte, y advertir las señales de la enfermedad y el desamparo en tu mirada. [...] Y en el epitafio de nuestros sepulcros habrá un solo nombre, el mismo, que desaparecerá cuando tú y yo al fin nos reencontremos, Marina, porque todos los nombres se inscriben en el agua, en la corriente que pasa y no regresa. (pp. 287-288)

Para indagar sobre la posible impostura de la autoría femenina proponemos un análisis pormenorizado de la novela bajo dos perspectivas: en primer lugar, se examinarán los elementos «comunes» con obras anteriores y que inscriben a la obra en una tradición literaria lésbica y, en segundo lugar, los elementos que maneja el autor para dotar de verosimilitud a su novela y que se plantean explícitamente en *Cómo ambientar un cuento o una novela* —o en la nota del blog—, con el objetivo de averiguar si se están manipulando los referentes anteriores o, por el contrario, es la propia novela la que ha podido sentar unas bases.

Varios son los intertextos literarios y mitológicos que presenta esta novela con otras anteriores. En primer lugar podemos valorar el título: «Tu nombre escrito en el agua» no solo hace referencia a unos versos de John Keats —«Esta tumba contiene todo lo que fue mortal de un joven poeta inglés. Aquí yace uno cuyo nombre fue escrito en el agua» (p. 228)— sino que también recurre a las metafóricas escenas de sexualidad lesbiana, «evocadas alrededor de elementos tradicionales femeninos como el agua, principio de vida y símbolo de la feminidad y la maternidad por excelencia» (Simonis, 2009: 208). Un elemento común de dos de las novelas pioneras de la literatura lésbica en catalán y en español es la mención al mar/agua en el título —*Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), de Carme Riera, y *El*

mismo mar de todos los veranos (1978), de Esther Tusquets—. Cabe destacar que Lucía Guerra (2011: 159) expone que «la imposibilidad de un nombre escrito en el agua, según nuestra hegemonía cultural, apunta hacia esa exclusión e invisibilidad del lesbianismo en los discursos e imaginarios prevalentes». Pero más revelador que el título resulta la nominación de las actantes principales: Sofía, Marina y Clara —Clara es un nombre inventado por las dos amantes como símbolo de su unión—, que remiten directamente a las dos novelas citadas. Sofía y Clara aparecen en *El mismo mar de todos los veranos* como sujetos en quienes la protagonista proyecta su afecto e interés. Sofía es la institutriz de la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*; se trata de un personaje secundario y de ella rememora cuando se sentaba con ella en la cama y le contaba fascinantes historias «tan unidas, tan iguales, tan amigas» (Tusquets, 1978: 165). Finalmente, es expulsada de la casa cuando se descubre que mantiene relaciones con el padre de la actante principal. Clara es la joven universitaria que mantiene una relación con la protagonista de la obra de Tusquets,⁷⁸¹ y Marina es la voz narrativa de la ficción de Carme Riera que desgrana su historia de amor con una mujer antes de morir, así como una de las protagonistas de *Lettere a Marina*, de Dacia Maraini.⁷⁸²

Varios aspectos significativos en la literatura lésbica, a juicio de Zimmerman (Cornejo, 2007: 146), son los referentes mitológicos o literarios que «revelan, en primer lugar, un ejercicio de “lectura perversa”, es decir, de apropiación y resignificación de los guiones heterosexuales de la mitología». En *Tu nombre escrito en el agua* el mito al que las dos mujeres aluden constantemente es el de Narciso, alusión que refuerza la figura del doble —ambas son tan parecidas físicamente como dos gotas de agua— a la vez que, según Simonis (2009: 205), «discute de forma solapada las teorías psicológicas sobre la homosexualidad, pero, [...] como queriendo probar el carácter ficcional que puede anidar en las posturas supuestamente científicas». A nuestro juicio, la reiteración mitológica articula una deconstrucción, no solo de las teorías psicológicas que apuntaba Simonis, sino también de toda la tradición lésbica anterior. En *Tu nombre escrito en el agua* el amor se produce entre dos mujeres «iguales» —físicamente, de la misma edad, independientes económicamente...—, alejándose del amor entre una joven y una mujer madura como es el caso de *Carol* (1951),

⁷⁸¹ Paul Julian Smith (1998: 103) pone de relieve que la relación entre la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* y Clara: «apunta[n] a una reproducción o inducción lesbiana de una a otra generación, un proceso en el cual la maternidad biológica carece del privilegio de primacía que generalmente se le concede».

⁷⁸² En el Congreso Internacional «Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y el mundo latino a fines del siglo XX», celebrado en la Universidad Humboldt (Berlín) entre el 3 y el 6 de julio de 2014, presenté una comunicación en la que analizaba esta novela. Al finalizar, Meri Torras me señaló, muy acertadamente, que se desvelaba el nombre de la voz narrativa de *Te deix, amor, la mar com a penyora* (Marina) en *Jo pos per testimoni les gavines*. Por otra parte, cabe señalar también la casualidad de que las protagonistas de *Nubosidad variable* (1992), de Carmen Martín Gaité, se llaman Sofía y Mariana.

de Patricia Highsmith, *Julia* (1970), de Ana María Moix, o las ya señaladas ficciones de Tusquets y Riera:

como la corriente incesante que se llevara el rostro de Narciso y a Narciso mismo, y seguían besándose y amándose despreocupadas de la superficie en que se apoyaba su mutuo deseo porque era ya como si no se apoyaran en nada, y las hubiesen visto flotar, aferrada la una a la otra, los pechos de la mujer contra los pechos de la mujer, las aguas del coño fluyendo en el mismo cauce, y la pierna de una entre las piernas de la otra, aunque no se podía determinar cuál era de cuál, pues todo era el mismo gozo mientras las horas pasaban sin prisa, la noche se llevaba al día y el día a la noche, en una sucesión tan perfecta como la de los cuerpos espejo de las mujeres reflejo. (p. 209)

Pero cabría otra interpretación posible; ya hemos comentado cómo antes de que se produzca el encuentro entre ambas mujeres, en la primera parte de la novela, Sofía tiene un sueño premonitorio:

La primera señal me la dio un sueño. Yo me hallaba ante los portales de una catedral desierta, desde cuyo interior una voz desconocida me llamaba con insistencia. Entré. Dos filas de columnas idénticas conducían hacia una luz encegadora. Con la lógica peculiar de los sueños, en ese momento yo sabía a ciencia cierta que esa luz y la voz que me nombraba eran una misma cosa. Mientras andaba en dirección a ella, la luz se desvanecía para transformarse en un espejo, que me devolvía una imagen perfecta de mí misma. Estaba pasando a través de él, como si fuera una puerta, cuando desperté, llena de una felicidad inexplicable. ¿Cómo iba a imaginar que estaba ante el anuncio de mi encuentro con Marina? Yo, como cualquier otra persona, era lo bastante vanidosa para considerarme única. La posibilidad de que existiera mi doble, alguien perfectamente igual a mí, me era por completo ajena, y mucho más, desde luego, la idea de que llegaría a verla, a besarla, a enamorarme de ella. (p. 22)

Podemos destacar tres elementos muy importantes en esta escena: el espejo, el doble y el propio sueño. Si tenemos en cuenta que la primera parte finaliza con una cita de Jorge Luis Borges: «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (pp. 114-115; en cursiva en el original), y que vuelve a aparecer una referencia al autor,⁷⁸³ así como otro sueño premonitorio antes del triste desenlace de la historia,⁷⁸⁴ podríamos sugerir que

⁷⁸³ «De modo que subimos los tres a casa, y el Astrólogo se quedó hasta pasada la medianoche. A los pocos días, vino a rogarnos que le prestáramos el libro de Borges: quería leerlo en su lengua original» (p. 227).

⁷⁸⁴ «Por la noche, yo había soñado que atravesaba los portales de una catedral que nunca había visto pero que íntimamente conocía. Yo no quería entrar en ella, me obligaban, me conducían a empellones hasta el fondo, a través de dos series de columnas idénticas. Estaba muy oscuro, pero yo lo veía todo. De pronto, un costado de la catedral desaparecía, llevándose consigo una fila de columnas. Yo escapaba a través de la brecha abierta por esa extraña desaparición. Más bien me veía escapar a la lejanía, porque yo permanecía en el centro del

también pudiera tratarse de una influencia del escritor argentino. Como señala María del Carmen Rodríguez Martín (2007: 139):

En Borges, el acercamiento al tema del doble es un recurso para cuestionar la identidad a través de elementos como el espejo, la coincidencia de opuestos, el panteísmo, el problema del tiempo y las doctrinas idealistas. La ficcionalización del desdoblamiento pondría de manifiesto nuestro propio vacío e indigencia. El doble surgiría como instrumento de búsqueda del Otro y del sí mismo y, al tener su raíz en la propia conciencia del sujeto, atacaría los presupuestos en donde se fundamenta la creencia de y en un yo esencialista.

En este artículo, la investigadora analiza los cuentos «El otro», «Veinticinco agosto, 1983» y «Borges y yo». A su juicio, los dos primeros podrían considerarse como relatos complementarios, ya que en ambos un Borges joven y uno viejo comienzan a dialogar: «En “El Otro” el Joven es interpelado por el Anciano: “usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges” mientras que en “Veinticinco de Agosto, 1983” la situación es la inversa y es el Joven quien pregunta a su interlocutor: “¿todo esto es un sueño?”, cuestión a la que el Viejo responde: “es, estoy seguro, mi último sueño”. En estos instantes se desata la lucha por la posesión de la realidad ontológica: “¿quién sueña a quién? Yo sé que te sueño pero no sé si estás soñándome”». ⁷⁸⁵ ¿Está soñando en realidad Sofía con ella misma en esa búsqueda de identidad? ¿quién es esa mujer que está al otro lado del espejo? Según Meri Torras (2007b: 16):

No hay nada detrás del espejo, sino dentro de él; por eso —nos sugiere Borges en *Ficciones*— algún día las criaturas que los habitan, aprisionadas en ellos, dejarán de imitarnos. La lección de Lewis Carroll es parecida: no hay nada detrás del espejo sino dentro de él; los espejos son umbrales de acceso a un mundo maravilloso. Paradójicamente, los espejos cuanto más enseñan más esconden, cuanto más pulida es su superficie, menos se ve el espejo como tal. Los espejos existen siempre en otro, que mira o se mira en ellos.

templo, pensando: “Dios mío, tengo que huir, el techo se va a derrumbar sobre mí”, y mientras lo pensaba empezaban a caer sobre mi cabeza vigas, imágenes de santos, ladrillos, y yo a la vez escapaba y quedaba sepultada bajo las ruinas de la catedral. En ese momento abrí los ojos. Faltaban pocos minutos para las ocho de la mañana y estaba sonando el timbre de la puerta» (p. 272).

⁷⁸⁵ Según Rodríguez Martín (2007: 140): «Así se pronuncia Borges a este respecto en una de las múltiples entrevistas concedidas: “el yo es cambiante, (...) somos el mismo y somos otros; (...) en un libro mío hay un cuento titulado “El otro”, donde ensayo una variación de ese tema, ya tratado por tantos autores, por Poe, Dostoievsky, Hoffmann, Stevenson” (Vázquez, 2001: 67). En este sentido, Borges no duda en introducirse dentro de la corriente de estos autores en los que la pluralidad del yo está ligada al tema del doble». Por otra parte, resulta muy interesante la similitud del título del cuento de Jorge Luis Borges, «El otro», con el de la novela de Miguel Vitagliano, *El otro de mí*, o el artículo de Irene González Frei, «La otra de mí».

Otro elemento que cabe destacar en la literatura lésbica es el lenguaje. Nicole Brossard (Torras, 2000b: 129) propuso que «una lesbiana que no reinventa la palabra es una lesbiana en proceso de desaparecer», y Meri Torras (*ibíd.*) señala: «La(s) lesbiana(s) escribe(n) en defensa propia, en la arena del combate del lenguaje, que siempre dice más y menos de lo que queremos decir». Así, en la novela de González Frei, el lenguaje se muestra incapaz de reflejar la intensidad y el sentimiento amoroso y sexual de las dos mujeres, con la consiguiente creación de un lenguaje nuevo donde se (con)funden las dos amadas:

Y me dormí besándote mi cuello, sentí en tu paladar el gusto más amargo y más íntimo de mis vísceras, me bebimos hasta las heces, y desde entonces mis sueños fueron tuyos, Marina, Marina nuestra, me amamos, te amaste más que nunca, soñamos que te veías y yo eras Clara, porque ella multipliqué nuestros sueños y te besamos mi coño, lo recorriste con la punta de mi lengua y puse tus dedos junto a nuestros labios que ardíaís, te abriste mi abismo, giramos, volviste a penetrarme, con la sonrisa desgarrada de felicidad, Marina, te corrimos en mí, me fuimos, tú me amamos, Sofía, para siempre. (p. 223)

Es preciso considerar la reflexión de Aránzazu Hernández Piñeiro (2013: 150) sobre el léxico que emplean autoras como Hélène Cixous y Monique Wittig en sus obras al escribir sobre el deseo entre mujeres: «la escritura del deseo lesbiano supone una transformación de la escritura misma, transformación que las autoras ponen en juego a través de un continuo trabajo con los pronombres personales y una radical recreación de la corporalidad femenina».⁷⁸⁶ Siguiendo con Cixous, Hernández Piñeiro (2013: 161) señala cómo el deseo de las amadas se convierte en imágenes a través de las cuales los cuerpos de ambas son recreados como cuerpos deseantes y explorados en cada una de sus partes y fluidos. De la misma forma, Sofía y Marina exploran nuevas formas de manifestar su amor alejándose de convencionalismos, circunstancia que no se había producido en las novelas españolas pioneras, donde todo resultaba mucho más insinuante y velado:

⁷⁸⁶ Biruté Ciplijauskaitė (1994: 169) analiza brevemente la evolución de la novela erótica escrita por mujeres y compara el efecto que causa la publicación de *Les Guérillères* (1969), de Monique Wittig, como «de una bomba». Para la investigadora «en esta novela se declara la guerra total: a la sociedad, a los mitos existentes, al amor heterosexual, al lenguaje usado para expresarlo. Según algunos críticos, es ante todo una protesta política. Otros subrayan su efectividad en la transformación del lenguaje. Wittig parte desde punto cero para llegar a la glorificación del cuerpo femenino transformando el lenguaje. Esto se intensifica en *Le Corps lesbien* (1973). Rompe las secuencias sintácticas y temporales, rompe el *fluir* regular del relato, descompone la tipografía de la página y las palabras, llena largos párrafos de meros nombres de mujeres. [...] Wittig cambia de género en medio de una narración; divide palabras (*j/ø*); lo subordina todo a secuencias rítmicas y se sirve constantemente de la inversión [...] Su enunciación parece querer amoldarse al “lenguaje del cuerpo”, pero no desaparece la nota intelectual».

Intentamos decirnos cuánto nos queríamos, cuánto habíamos llegado a amarnos en esos pocos días compartidos, pero nos faltaban las palabras. Era desesperante no poder expresar el propio amor, aquel amor que era nuevo y no podía servirse de palabras viejas. Marina propuso que nos abriéramos un tajo en la yema de los dedos como juramento de sangre. Lo hicimos, pero ambas sabíamos que ese acto era tan trillado y tan insuficiente como una expresión convencional.

Entonces hicimos el pacto. [...]

—Cágame —le dije—. Dame tu mierda. Lo quiero todo de ti. [...]

Aquella noche yo comí sus excrementos, y ella los míos. (pp. 222-223)⁷⁸⁷

En lo que atañe a las técnicas y/o estrategias que maneja quien se esconde tras el seudónimo para dotar de realismo a su obra y que se plantean explícitamente en *Cómo ambientar un cuento o una novela*, podemos destacar tres: la investigación, la construcción del ambiente y la voz narrativa. El punto más importante y prioritario para escribir un relato, sea de la índole que sea, a juicio de Miguel Vitagliano (2003: 13), es la búsqueda de información —y qué duda cabe que la autora de *Tu nombre escrito en el agua* es conocedora de la literatura lésbica tanto española como anglosajona—. Esta indagación revierte también en la creación de los actantes: «¿Cómo se llama el personaje? ¿Por qué lleva ese nombre?» (*ibíd.*). Pero no toda la información recabada, prosigue el autor, debe estar plasmada en la narración: alguna no será utilizada, otra se insertará en el relato de forma indirecta —«para ayudar a caracterizar un personaje o una situación, pero que de ninguna habrá de ser explicada» (2003: 20), porque «cuanto más conozca [el escritor] mejor podrá jugar con lo que sabe» (2003: 21). Evidentemente, no se explicita ni el origen ni el significado de los nombres de las protagonistas, aunque una lectura *entendida* en la aún escasa literatura lésbica anterior a 1995 no tendría mayor problema en establecer las conexiones pertinentes.⁷⁸⁸

Otro punto que Vitagliano considera vital es la creación de un ambiente o, como él mismo plantea (2003: 25), los recursos que se pueden llevar a cabo para que el relato sea leído como si se tratara de una parte más de la vida. A su juicio es muy importante cuidar aquellos temas que pueden parecer secundarios pero que logran crear un contexto creíble/verosímil,⁷⁸⁹ así como la inserción de detalles en la narración —o en la construcción

⁷⁸⁷ Simonis (2009: 210) valora esta exploración escatológica como «una forma sutil y cruda de cuestionar y destruir la autoridad. Los excrementos se utilizan de manera sacrílega, para unos fines que no son ni por asomo los designados por la norma, que sólo tiene previstas para ellos la ocultación y la destrucción, exactamente el mismo destino que desea para las relaciones lesbianas».

⁷⁸⁸ Como señala Mira (2002: 261), «entender» es un término sugerente para referirse a la homosexualidad: «“entender” se refiere a una situación lingüística. La homosexualidad se presenta no como un acto nocturno, realizado a puerta cerrada, que forma parte de la intimidad, sino como un proceso que se da a la luz del día pero en el que no todo el mundo es/puede ser partícipe. Los homosexuales se ven como poseedores y detentadores de un código propio. Los “entendidos” conocen ese código, sus normas y peculiaridades».

⁷⁸⁹ Para Julia Kristeva (1970: 65-66): «si la función de “sentido” del discurso es una función de semejanza más allá de la diferencia, de “identidad” y de “presencia ante sí” como lo mostró la admirable lectura de Husserl hecha por Derrida, se podría decir que lo *verosímil* (el discurso “literario”) es un *segundo grado* de la relación

de los personajes— a pesar de que «no mantengan una relación directa con lo que va a acontecer» (2003: 43).⁷⁹⁰ Por su parte, Irene González Frei (2010: s/p) confesaba en su nota de blog:

Una característica ineludible eran los hechos no motivados, es decir, pasajes innecesarios que llevaban al lector a preguntarse por qué habían sido incluidos en el relato puesto que no cumplían ninguna función en la economía narrativa. Y ese lector, ya avezado en el «pacto autobiográfico» postulado por Lejeune, se respondía: Muy simple, porque estas cosas ocurrieron en la vida real (qué maravillosa expresión; postula varias vidas posibles).

Así, pensé entonces que bastaba con sembrar, aquí y allá, hechos y personajes inmotivados, para que los lectores creyeran (como en efecto les ocurrió a algunos) que se hallaban ante un relato candorosamente autobiográfico.⁷⁹¹

Asimismo, tres son los elementos que favorecen que *Tu nombre escrito en el agua* pueda ser leída como una autobiografía y que también son considerados por Vitagliano en su ensayo: en primer lugar, la narración en primera persona, que provoca que «el relato tienda a adquirir el ritmo de una confesión que incluirá con mayor rapidez al lector en el mundo de la ficción» (Vitagliano, 2003: 62).⁷⁹² En segundo lugar, la inclusión de, en este

simbólica de semejanza. Dado que el auténtico querer-decir (husserliano) es el querer-decir-la-verdad, la *verdad* sería un discurso que se asemeja a lo real; lo *verosímil*, sin ser más verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. Siendo una “realidad” desajustada, que llega incluso a perder el primer grado de similitud (discurso-realidad) para jugarse sólo al segundo (discurso-discurso), lo verosímil no tiene más que una característica constante: *quiere decir*, es un *sentido*.

⁷⁹⁰ Según Roland Barthes (1970: 96-97): «La descripción aparece así como una especie de “particularidad” de los lenguajes llamados superiores, en la medida, aparentemente paradójica, en que no es justificada por ninguna finalidad de acción o de comunicación. La singularidad de la descripción (o del “detalle inútil”) dentro de la trama narrativa, su aislamiento, apunta a una cuestión que reviste la mayor importancia para el análisis estructural de los relatos. Esta cuestión es la siguiente: en el relato, ¿es todo significativo? Y si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo algunas lagunas insignificantes, ¿cuál es en definitiva —si se nos permite la expresión— la significación de esta insignificancia?».

⁷⁹¹ Resulta muy atractiva la inclusión del concepto «pacto autobiográfico» de Philippe Lejeune (1991: 52-53), quien expone que: «La autobiografía no es un juego de adivinanzas, sino todo lo contrario. Falta aquí lo esencial, lo que yo he propuesto que se denomine el pacto autobiográfico. Yendo de la primera persona al nombre propio, me veo obligado a rectificar lo que escribí en *L'autobiographie en France*, ¿cómo distinguir entre la autobiografía y la novela autobiográfica? Hay que admitir que, si permanecemos en el plano del análisis interno del texto, no hay diferencia alguna. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración, la novela puede imitarlos, y lo ha hecho con frecuencia. Esto es cierto si nos limitamos al texto, excluyendo la página del título; en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del nombre (autor-narrador-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada. Las formas del pacto autobiográfico son muy variadas, pero todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a su firma. El lector podrá poner en entredicho el parecido, pero jamás la identidad. Sabemos muy bien la manera en que cada uno se aferra a su nombre».

⁷⁹² Según Aina Pérez Fontdevila *et al.* (2015: 17-18): «a lo largo de la primera mitad del siglo pasado, la auto(bio)grafía se acerca peligrosamente a la literatura en tanto se constata que entre lo narrado y lo acontecido media una distancia, una diferencia: desde ese punto pasa a ser susceptible de ser leída como ficción. Entonces el propósito es, sobre todo, hallar la especificidad de la autobiografía, aquello que la convierte en algo distinto de la literatura; sin que ninguno de los esfuerzos hechos en esta línea —el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune a la cabeza— haya logrado su objetivo (Loureiro, 1991). Los textos de

caso, la narradora autodiegética en el género epistolar —el cual deja «entrever una atmósfera de intimidad, secretos, recriminaciones y tramas ocultos que atrapa al lector rápidamente dentro del mundo ficticio» (2003: 72). Y, por último —pero no menos importante—, la incorporación al cuerpo del relato de «notas ficticias o falsos prólogos» (2003: 75), como es el caso de la dedicatoria que abre la novela y que, de modo implícito, favorece la lectura de la ficción como si realmente se tratara de un hecho real. González Frei confesaba quince años después de la publicación de su obra: «Se trata de fingir que no se finge, como lo prueba, de buena fe, la dedicatoria de mi libro, que muchos tomaron por veraz, atribuyendo a todo el relato el carácter de autobiográfico». Pero no es trivial que esta novela se haya leído por la crítica como un relato autobiográfico; ya hemos señalado el gran valor para la crítica feminista lesbiana de las narraciones personales puesto que sus inapreciables testimonios han permitido apreciar la interioridad de la mujer y su autoconcepción como ser social e individual, así como sobre la formación de su identidad independiente (Pacheco Oropeza, 1999: 57). Según Bidy Martin (1994: 336):

El aislamiento de la autobiografía lesbiana en este caso puede tener un valor político estratégico, dada la continua y tal vez renovada invisibilidad de las lesbianas incluso dentro del feminismo, pero marca además al lesbianismo de un modo que confiere al término «autobiografía de mujeres» una cualidad curiosamente unificadora, reproduciendo de este modo la marginación del lesbianismo y su atribución restringida a tipos particulares de personas. El lesbianismo pierde su potencialidad como posición desde la cual leer a contrapelo narraciones del curso normal de la vida y se convierte simplemente en la afirmación de una entidad aparte y definida como «lesbiana».

Hasta aquí hemos intentado analizar tanto los intertextos y las referencias de *Tu nombre escrito en el agua* como los elementos que dotan de verosimilitud a la novela y que se encuentran reflejados tanto en la nota de blog de González Frei como en el ensayo de Vitagliano. ¿Coincidencia o casualidad la conexión que se puede llegar a establecer entre los dos textos? Los indicios analizados muy bien pudieran apuntar a que tras el seudónimo de Irene González Frei no se escondiera una mujer sino un hombre y que se ha producido una impostura. A pesar de que resulta imposible desvelar la identidad que se oculta, sí que cabe constatar que los indicios muy bien pudieran apuntar a que tras el seudónimo de Irene González Frei no se escondiera una mujer sino un hombre y que se ha producido una «ficción en la ficción, ficción al cubo, en este caso, que nos obliga a reflexionar acerca de la

esta clase no poseen un atributo identificable que los convierta en autobiografías: de hecho, más que una clase constituyen un tipo, y lo que les une y reúne es la posibilidad de ser leídos como autobiográficos».

naturaleza de la impostura» (González Frei, 2010: s/p).⁷⁹³ ¿Qué significaría que una de las obras del canon de la literatura lésbica en lengua española estuviera escrita por un hombre?

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. [...] Muy frecuentemente las escritoras lesbianas, por su posición marginal en el patriarcado, han sido más conscientes que nadie de estar hablando una lengua doblemente opresora (por falogocéntrica y heterosexista), y *han buscado una lengua propia con la que producir una literatura propia*; han convertido el lenguaje y la literatura en una especie de laboratorio. (Suárez Briones, 1997: 271; la cursiva es nuestra)

Considerando la cita de Suárez Briones, y ante la posibilidad de que el autor pudiera ser Miguel Vitagliano, ¿*Tu nombre escrito en el agua* ya no entraría a formar parte de esa «tradición de escritura y escritoras lesbianas»?⁷⁹⁴ Por otro lado, ¿cómo explicar que la «lengua propia con la que producir una literatura propia» pudiera no ser tan propia ni tan exclusiva de las lesbianas? ¿Puede un hombre escribir como una lesbiana? Sobre este punto recojo la cuestión planteada por Meri Torras (2000b: 130): «¿Existe una estética lesbiana particular, diferente?». Ya hemos señalado cómo Simonis (2009: 17) considera que los textos lésbicos son aquellos que contienen experiencias homoeróticas femeninas y que de manera implícita o explícita deconstruyen las premisas heteronormativas. Bajo esta premisa podemos considerar que *Tu nombre escrito en el agua* se ha podido leer sin ningún problema como una novela claramente lésbica, como lo demuestran los estudios que se han realizado hasta la fecha. También cabe remarcar que tanto la cuidada verosimilitud de la novela como la exclusión de los estereotipos lésbicos que solían manejar los escritores (hombres) han favorecido su inclusión en el canon de la literatura lésbica en lengua española. El

⁷⁹³ Xavier Moret (1995: s/p) recogía las impresiones de Beatriz de Moura respecto a la novela: «Nosotros somos los primeros sorprendidos, aunque es cierto que las bases de “La Sonrisa Vertical” prevén la posibilidad de que el ganador mantenga el seudónimo, cosa lógica en un premio de narrativa erótica». Prosigue Moret: «De una cosa está segura Beatriz de Moura: la ganadora es una mujer, ya que ha establecido contacto telefónico con ella y la voz no engañaba. La autora, sin embargo, se negó a mantener diálogo a través del teléfono con los periodistas y exigió responder las preguntas por fax». De Moura también señalaba: «La dedicatoria permite suponer que quizá la obra tiene un componente autobiográfico. La novela está narrada en primera persona». Véase el anexo V donde se recogen las bases reguladoras de esta convocatoria.

⁷⁹⁴ En el turno de preguntas del ya citado Congreso Internacional «Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y el mundo latino a fines del siglo XX», Marta Segarra señaló que, a pesar de los indicios que pudieran apuntar a que *Tu nombre escrito en el agua* esté escrita por un hombre y no una mujer, la obra seguiría perteneciendo al canon de la literatura lésbica. Por otra parte, según recoge Isolina Ballesteros (1994: 4), «dentro de las variantes de la crítica feminista y posestructuralista hay un grupo de teórico/as, entre los que destacan Alice Jardine, Naomi Schor, Domna Stanton, Stephen Heath, Paul Smith, Roland Barthes y Jonathan Culler, que defienden la escritura femenina como un espacio abierto a hombres y mujeres. Proponen que el hecho de que una obra esté firmada por un hombre no la excluye automáticamente de la feminidad. Por la misma razón, la firma femenina no garantiza la inclusión inmediata del texto en el espacio femenino».

seudónimo femenino también ha propiciado que no se cuestionara su autoría y que, en base a esa supuesta «feminidad», haya primado más que la oculta identidad de su «autora» la recepción de la novela por parte de un colectivo que, en la década de los noventa, esperaba nuevas ficciones donde por fin se narrara y visibilizara la relación entre dos mujeres como alternativa posible a la convención heterosexual.

Pero, ¿podemos considerar, tras este análisis, que se trata de «casualidades» o que se ha producido un resquebrajamiento de esa autoridad autorial quince años después de la publicación de la novela? Sobre este punto nos parece muy interesante la observación de Jacques Dubois recogida por Juan Manuel Zapata (2011: 54):

Partiendo de la idea de que «el producto de la escritura no adquiere su estatuto de obra y su sentido sino a partir del momento en el que es recibido, leído y comentado» por las instancias de legitimación que componen la institución literaria, Jacques Dubois (1990: 121) propone analizar la trayectoria del autor, de ese autor que se construye en las interacciones con el campo, a partir de cuatro momentos en su carrera: la *emergencia*, el *reconocimiento*, la *consagración* y la *canonización*.

De acuerdo con la teoría de Dubois y Zapata, *Tu nombre escrito en el agua* no solo puede considerarse una novela «consagrada» —como lo testifica la crítica, profesional o académica, y el galardón literario—, sino que también se trata de una obra «canonizada» al haberse convertido en modelo literario y formar parte del patrimonio cultural-literario lésbico. ¿Por qué no se ha reclamado su autoría si, como señalaba Luis García Berlanga (Muñoz Puelles, 1995: 18), en ocasiones se produce «esa búsqueda del anonimato, esa lucha ambigua que se plantea siempre a la hora de publicar un libro erótico, entre el deseo de permanecer en la memoria de la gente y al mismo tiempo evitar la publicidad sexual»? En uno de los correos que intercambiamos con Miguel Vitagliano comentaba: «Ahí escribimos todos los que tú estás buscando, aunque nunca seremos todos, ni completamente cada uno».⁷⁹⁵ ¿Podemos suponer que se trata de una referencia borgiana y que está aludiendo a ese «yo» cambiante y a esa pluralidad de «yoes»? Según Italo Calvino (1983: 407):

¿Qué parte del yo que da forma a los personajes es en realidad un yo al que los personajes han dado forma? Cuanto más avanzamos distinguiendo las distintas capas que forman el yo del autor, más nos percatamos de que muchas de esas capas no pertenecen al individuo autor, sino a la cultura colectiva, a la época histórica o a las sedimentaciones profundas de la especie. El punto de partida de la cadena, el verdadero primer sujeto de la escritura se nos aparece cada vez más lejano, más

⁷⁹⁵ Véase anexo VII.

enrarecido, más confuso: quizá se trate de un yo-fantasma, de un lugar vacío, de una ausencia.⁷⁹⁶

Siguiendo con Irene González Frei, el siguiente cuento que analizaremos de la miscelánea *Cuentos eróticos de Navidad* (1999) es «Perro negro». Nos parece importante señalar que, si bien la historia de Sofía y Marina se desarrolla en Europa, en este caso las protagonistas se encuentran pasando las navidades «en el hemisferio sur», aunque no se proporcionan suficientes datos para delimitar exactamente qué país de Hispanoamérica puede ser. La autora de *Tu nombre escrito en el agua* escribía en el año 2010: «Pienso ahora que cambiaría el desenlace de la triste historia de mis protagonistas femeninas por uno que regalara algunas esperanzas: de las dos máscaras escogí entonces la más trágica y hasta rechacé por esos días una adaptación cinematográfica norteamericana con final feliz» (2010: s/p). A pesar de que no podemos considerar que las protagonistas de «Perro negro» tengan un «final feliz» —no se propone una continuidad en la relación entre las dos mujeres—, no deja de sorprender el diferente enfoque que realiza quien se esconde tras el seudónimo, hasta el punto de que podemos considerar este relato como un homenaje y a la vez una deconstrucción de las narrativas lésbicas anteriores, en las que el amor o las relaciones homoeróticas se producen entre una mujer madura y una joven —tanto en *El mismo mar de todos los veranos* como en *Te deix, amor, la mar com a penyora*, se alude a una relación entre profesora y alumna—. Para Paul Julian Smith (1998: 103):

Más controvertida, quizá, es la apelación de Tusquets al lenguaje de la maternidad para describir las relaciones amorosas entre mujeres: así, a Clara (alumna de la narradora) la llama repetidamente «hija»; y las mujeres hacen el amor por primera vez en lo que una vez fue la habitación de los niños en la casa de su abuela. [...] Del mismo modo que en el primer pasaje de la novela la metáfora precede al término literal (la iglesia precede a la casa familiar), aquí la pretendida relación familiar desplaza a su supuesto origen: la narradora nunca recibió de su fría e indiferente madre el apasionado amor «maternal» que ella ofrece a Clara.⁷⁹⁷

⁷⁹⁶ En la misma línea abunda Ballesteros (1994: 25) cuando afirma, siguiendo a Craig Owens, que el artista posmodernista renuncia a la paternidad de la obra y a los derechos que esta conlleva por ley: «gracias al proceso autobiográfico, el sujeto de la enunciación se va configurando en la autora del texto. En ellas se produce la inversión de la que habla Barthes: es el texto, la obra, la que determina y cambia la vida, conforme se va narrando, y no la vida la que precede a la obra. La autora de estos textos es la protagonista narradora que, dueña del espacio textual, va construyendo página a página su propia realidad. Su “yo” sólo tiene existencia dentro del texto».

⁷⁹⁷ Según Inmaculada Pertusa (2005: 30): «A través de la relación amorosa entre una adolescente y una mujer mayor, tanto Riera como Tusquets, abordarán el controvertido tema del amor lesbiano, favorecidas por el ambiente de libertad que se respiraba en la España de finales de los años setenta gracias a la recién estrenada Monarquía Constitucional».

El breve cuento de González Frei, en el que se alternan dos voces narrativas, narra un encuentro entre dos amantes; resulta muy interesante el inicio «in media res»: «—Dieciocho— le digo. Pero sabe que estoy mintiendo» (p. 201). Poco después tenemos información de la otra persona: «Es como si fuera mi tía, claro. Hacía años que no venía a visitarnos, pero mis padres siempre me hablaban de ella»; la información que se aporta al lector es mínima aún para saber que nos hallamos ante una relación entre mujeres, es más, el comportamiento de la persona menor de edad no parece indicar en absoluto que se trate de otra mujer mucho más joven. A diferencia del relato de Tusquets, en el que la narradora es sujeto del deseo y su mirada «la que se convierta en medio para ver a la otra mujer» (Pertusa, 2005: 34), en este caso las diferentes voces narrativas favorecen que las dos devengan sujeto de esa relación y sean las encargadas de visibilizarla:

Separo ligeramente los dedos, hasta sentir solamente el vello de sus muslos. Entonces me deslizo sobre la curva de los muslos buscando la cara interior, el lado oculto. Pero no la fuerzo. No quiero hacerlo.

Ella me mira sorprendida a la luz amarilla de las velas. Apoya la copa sobre la mesa para que nadie note el temblor de sus manos. Pasan unos segundos, unos interminables segundos en los que la veo dudar y debatirse. [...]

Entonces descruza las piernas. Abre para mí el destino final de mis dedos y mis besos. Cede. Por fin cede a mi acoso. Espero. Quiero demorar el instante. Sé que ya está esperándome el coño que tanto deseé. Mi mano se aleja hasta las rodillas, y después vuelve, buscando en la piel bronceada el goce de sus piernas. Toco la dulce barrera de algodón. Detrás de las bragas puedo sentir el palpar de su coño. Una suave tibieza. Casi un aliento. Subo un poco más y le acaricio el pubis. Me retiro. Le estrecho la mano. Es mi mensaje. (pp. 202-203)

En este fragmento, narrado por la menor de edad, se puede apreciar su deseo y decisión, así como las dudas de la amiga de sus padres, que deviene, en un inicio, objeto pasivo de ese cortejo: «—Dieciocho— me dice. Estoy segura de que me miente, al menos por unos meses, y vuelvo a dudar. No debería hacer lo que estoy haciendo. Sus padres son amigos míos desde hace años, no puedo comportarme así» (p. 203). Es también la joven quien arrastra a la adulta de la mano para idear la excusa de que van a ver los fuegos artificiales desde la calle: «—Me toma de la mano, pero al llegar a la puerta de la calle se detiene. Pone su índice sobre mi boca. Luego apoya su boca sobre el dedo, a milímetros de mis labios, y me dice: Silencio» (p. 203). Así pues, a pesar de que existe una clara diferencia de edad, el hecho de que sea la joven la que lleve la iniciativa, aleja a la otra actante del estereotipo de «la mujer vampiro».⁷⁹⁸

⁷⁹⁸ Beatriz Gimeno (2008: 146) señala: «A partir de aquí nos encontramos muy a menudo con esta tipología: dos mujeres, una de las cuales será muy bella, femenina y muy joven; la otra será siempre una mujer madura y

Los dos personajes aparecen innominados, hecho que propicia que desconozcamos la identidad de una de ellas hasta bien avanzado el relato; asimismo, la voz predominante, la de la menor, a partir de la descripción diseminada que nos aporta sobre la mujer a la que desea, permite que podamos reconstruir mejor ese cuerpo femenino: «Mi imaginación fue construyendo su imagen y, ahora que por fin la he visto, todo es infinitamente distinto, asombrosamente mejor [...] Toco sus piernas bronceadas y me sorprendo de que no lleve medias: a la vista, su tersura se me figura artificial» (p. 202).⁷⁹⁹ La primera confirmación que tenemos de que se trata de un cortejo entre iguales viene dada por la voz adulta, justo antes de que se produzca el acto amoroso:

Me arrastra escaleras arriba. Vamos a la terraza. Va delante de mí. Tengo sus piernas a la altura de mis ojos, puedo adivinar el dibujo de las bragas sobre sus nalgas. Siento en el pecho, en el vientre, en el sexo, la ansiedad suave y dolorosa que precede a los amores intensos.

Al llegar a la terraza, me toma de la cintura y me abraza. Sus pechos se apoyan contra los míos, mi coño busca su coño y el cielo sobre nosotras se llena de luces rotas. (pp. 204-205)

Resultan muy interesantes los elementos en común que guarda el relato de González Frei con las obras ya citadas de Riera y Tusquets; en primer lugar, igual que *Te deix, amor, la mar com a penyora*, «Perro negro» también se construye en un inicio como un relato enigmático, aunque en el texto de Riera «el sexo de las dos mujeres protagonistas solo se desvela abiertamente al final del mismo» (Rodríguez Pérez, 2003: 92).⁸⁰⁰ A juicio de Rodríguez Pérez (2003: 93), «la construcción de ese enigma implica un mensaje social y

perversa, y será también la que recibirá sobre sí el estigma y el odio social. Esta última es presentada como una prosélita que corromperá a mujeres normales y las asumirá en una relación donde lo que predomina por parte de la mujer mayor será siempre el afán de dominio, el egoísmo y el sadismo; se trata de una vampiro metafórica que roba a la inocente joven la vida en tanto que existencia normalizada. La relación entre ambas resultará sexualmente excitante para los hombres heterosexuales, pero será al mismo tiempo juzgada como moralmente repugnante. Finalmente, se verá que un amor así no tiene futuro y concluirá porque la mujer más joven se liberará en brazos de un hombre, o bien tendrá que morir, eso sí, una vez se haya arrepentido».

⁷⁹⁹ «Siento vergüenza de mi ropa. Ella va de gris, y parece tan elegante. Tiene ese aire triste de las mujeres que llevan una vida demasiado perfecta» (p. 203); «Quiero saborear el carmín de sus labios» (p. 205).

⁸⁰⁰ Hasta el final del relato no descubrimos que la destinataria de la carta de *Te deix, amor, la mar com a penyora* se llama Maria (nombre femenino que no se acentúa en catalán). Carme Riera (2004: 251) explica cómo en la entrega de premios, en la cual fue galardonado su cuento, conoció a Maria-Mercè Marçal: «La casualitat volgué que ens trobéssim justament aquell dia i que jo li expliqués, quan ella m'ho va preguntar, de què anava el conte que em premiaven. Per això va riure quan un membre del jurat, després del lliurament, em renyà per no dominar l'ortografia catalana. "T'has deixat un accent em digué: Marià s'accentua"... "Faig faltes, vaig contestar-li, és cert, però Maria no porta accent, no es diu Marià sinó Maria la professora de la qual està enamorada la noia que protagonitza el meu conte". El membre del jurat, el nom del qual no puc recordar, suposo que voluntàriament, va quedar-se astorat; estic segura que si s'hagués adonat que de vegades els Marians es diuen Maries, que això passa, que la literatura pot fer-se'n ressò amb tota la naturalitat del món, hagués votat en contra de "Te deix" a causa de la seva immoralitat fastigosa, una immoralitat que hélas, depenia d'un accent...».

político importante al centrarse en la precaria situación que caracteriza a las relaciones lesbianas. Este relato, de modo sutil y casi imperceptible, reflexiona sobre la presencia de la heterosexualidad obligatoria durante la época franquista y acerca de la total ausencia de modelos y referentes culturales para el lesbianismo».⁸⁰¹

En cambio, en «Perro negro» la revelación del sexo de las dos mujeres se efectúa poco antes de mantener relaciones sexuales; el contexto social ya no es el de una España «casi» democrática, sino el de una España que está empezando a debatir, como ya hemos señalado, sobre los derechos de gays y lesbianas.⁸⁰² En este sentido, podemos considerar que, si bien el cortejo se produce «dentro» del armario, las relaciones sexuales se visibilizan plenamente, ya que «un modo de concretizar la salida del armario es poner al descubierto lo que estaba oculto, revelar un secreto, hablar de lo que se prefiere ignorar, hacer evidente la existencia de lo que se niega» (Pertusa, 2005: 43-44). Así pues, mientras que tanto en la obra de Esther Tusquets como en la de Carme Riera los personajes se encuentran dentro del armario, en donde el sujeto lésbico está obligado a mantener el secreto de su deseo debido al sistema social al que pertenece como individuo (Pertusa, 2005: 50), ese no es el caso de «Perro negro», en el cual, a partir del recurso narrativo ideado por Carme Riera en *Te deix, amor, la mar com a penyora*, visibiliza una relación entre iguales y lleva a cabo una original «salida del armario»:

Es un orgasmo largo, compartido, que viene y va en descargas como los fuegos sobre nosotras. [...]

Siento que no debemos tomarnos respiro. No hay tiempo. Debemos amarnos vorazmente. Aparto la larga cabellera para besarle el cuello. Ella aplasta su mejilla contra la mía, un instante, un breve instante en el que oímos abajo, en la casa, las voces de los invitados, luego alza la mejilla y busca mi boca. Nuestros labios húmedos se abren para permitir el encuentro de su lengua y la mía, otra vez, otra vez. (p. 205)

⁸⁰¹ En esta misma línea abunda Simonis (2009: 174-175) cuando afirma: «La formación feminista de Riera nos sitúa por completo en un contexto de una España ya casi democrática, donde las mujeres revelan su identidad, pero donde la voz lesbiana todavía sigue reprimida y precisa ser propagada dentro del programa de liberación feminista de la sexualidad femenina».

⁸⁰² Nos resulta muy interesante cómo a la altura del año 2013 la gente joven ya podía tener otra percepción sobre las relaciones gays y lésbicas, como atestigua José Teruel Benavente (2013: 188): «en los últimos años de clase, he observado cómo muchos de mis estudiantes me declaran con toda sinceridad que intuían o sospechaban, desde las primeras imágenes [de *Te deix, amor la mar com a penyora*], que se trataba de una relación entre dos mujeres. Al preguntarles la razón y si habían encontrado alguna referencia explícita, la respuesta era inmediata: la elisión del género es demasiado llamativa y esta elipsis se ha convertido ya en un indicio o en una evidencia de literatura gay. Bastaba recordar la meditada simulación que Jaime Gil de Biedma exhibe en su poesía, especialmente en su poema “Pandémica y celeste” [...] Esta omisión del género podía y debía interpretarse como toda una propuesta moral, al erigirse en una manifestación más de que la preferencia sexual nunca constituye una revelación esencial de la verdad última del sujeto. En cuanto que el homoerotismo responde siempre a una relación deseada: la homosexualidad es una relación deseada y construida entre dos personas del mismo sexo y nunca una verdad ontológica».

En segundo lugar, de forma análoga a *Te deix, amor, la mar com a penyora* y *El mismo mar de todos los veranos*, la mirada en el relato de González Frei también adquiere una gran importancia desde las primeras líneas: «Pero sabe que estoy mintiendo. Hundo mi mirada en la suya. La mantengo hasta que no resiste más. Aparta los ojos, avergonzada. Y el brillo de su mirada se deshace en la penumbra» (p. 201). En los tres casos es la mirada de la joven la que atraviesa a la amante; como señala Inmaculada Pertusa (2005: 33), «en los cuentos de Riera, las dos protagonistas, Maria y Marina, expresan el mutuo descubrimiento de su deseo y de su identidad a través de la vista. La mirada de Maria será la que inicie el galanteo». Continúa la investigadora señalando: «La narradora y protagonista en *El mismo mar de todos los veranos* también se siente atravesada por la mirada de Clara, por sus ojos abrasadores que la turban y la devuelven a su adolescencia». Si la voz narrativa de la obra de Tusquets es transportada a su adolescencia a partir de la mirada de la joven, también la amante mayor de «Perro negro» es transportada a un momento y un recuerdo anterior: «hacía tantos años que no pasaba la Navidad en el hemisferio sur. Y aquella vez también fue en Navidad, mi cuerpo inexperto estremecido por el sudor de su cuerpo, como ahora. Al placer de este instante se suma el placer de la memoria. Mi coño se estremece por el pasado y por el presente, por el futuro inmediato que adivina y anhela» (p. 204). Un último elemento que llama nuestra atención es la cuestión del título, «Perro negro», animal que aparece en dos ocasiones en el relato: «Luego aparta la vista, habla con otros demasiado ostentadamente. Llama al perro. Comprendo lo que está a punto de ocurrir: quiere disimular» (p. 202) y «Un pedazo de noche se mueve cerca de nosotras. Es el perro negro, que había ido a esconderse de los petardos y ahora avanza en la penumbra, buscando un refugio mejor. Así es este instante, como una sombra que se mueve fugazmente en la noche, antes de perderse para siempre. Recordaré esa sombra en la sombra mañana, cuando el avión me lleve de vuelta al otro lado del océano» (pp. 205-206).

Esta alusión al «perro negro» podría tener dos interpretaciones posibles: por un lado, Hans Biedermann (1996: 368) se refiere expresamente a los perros negros, los cuales «se consideraban también acompañantes demoníacos de brujas o magos (por ejemplo, de Fausto y Agrippa von Nettesheim, 1486-1535)». Si tenemos en cuenta que, a lo largo de los siglos, las mujeres que no se ceñían al modelo patriarcal y heterosexual fueron consideradas por sus contemporáneos como mujeres masculinas, invertidas, criminales, brujas, locas o enfermas (Gimeno, 2005: 36), no es muy difícil imaginar la connotación negativa, ya que este perro podría considerarse como una metáfora del acto que acaban de realizar y que

nunca más se volverá a repetir: «una sombra que se mueve fugazmente en la noche, antes de perderse para siempre».

Pero, si nos remitimos al texto de Irene González Frei, en el que confesaba que, si pudiera, cambiaría el desenlace de la triste historia de las protagonistas de *Tu nombre escrito en el agua*, y atendiendo al año de publicación, 1999, tal vez sería más acertado interpretar esta presencia canina con alguna otra de las acepciones que aporta Hans Biedermann (1996: 368): «Simbólicamente representa sobre todo la fidelidad y la vigilancia y no es raro que se le considere guardián de la puerta del más allá [...] También se considera que los perros pueden ver los espíritus y por ello pueden advertir de peligros invisibles». En la misma línea, Juan Eduardo Cirlot (1969: 371) propone: «Emblema de la fidelidad, con cuyo sentido aparece muy frecuentemente a los pies de las figuras de damas esculpidas en los sepulcros medievales [...] También tiene, en el simbolismo cristiano, otra atribución — derivada del servicio del perro de pastor— y es la de guardián y guía del rebaño». Teniendo en cuenta el acto de «coming-out» que realizan las actantes, tal vez sería más acertado pensar que González Frei esté protegiendo y legitimando, esta vez sí, la relación sexual entre dos mujeres.

Asimismo, analizando los elementos comunes con las obras ya citadas de Tusquets y Riera, podríamos aventurarnos a considerar que este cuento realmente sea un sentido homenaje —al mismo tiempo que un modo de cambiar un final trágico— a *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) y *Jo pos per testimoni les gavines* (1977). A pesar de que en el primer relato la voz narrativa explique su historia de amor adolescente con Maria, su profesora de matemáticas, antes de dar a luz, en *Jo pos per testimoni les gavines*, descubrimos realmente la tragedia de esa relación: «Marina desaparegué quan tenia disset anys —no va morir de part com vostè insinuava, no tengué cap nina, tampoc no es casà un dia de mar forta. Marina se suïcidà, segons els metges i els seus pares» (Riera, 2014: 122). Tampoco mantienen relaciones sexuales, como insinúa Marina en *Te deix, amor, la mar com a penyora* (2014: 18), sino que el miedo propició que Maria dejara escapar la oportunidad de vivir ese amor:

Ara ho donaria tot per haver sabut aprofitar aquells moments en què sentia, sense voler-ne gaudir, el contacte tebi de la seva pell, les mans sobre els cabells sedosos, el desig als seus ulls.

El passat és irreversible. No tornaré mai més a tenir quinze anys menys, ni en trauré cap lliçó que em serveixi per apropar-me cap a aquella felicitat que vaig perdre sense arribar a guanyar, que m'escapà sense jo copsar-la del tot. (2014: 118)

Tal vez, que la protagonista de «Perro negro» tenga diecisiete años y que la amiga de sus padres no se plantee en exceso la inconveniencia de dejarse llevar por ella no sea sino una manera de resarcir el fiel amor de las protagonistas de los relatos de Carme Riera y concederles una oportunidad, reescribiendo, así, una historia que tal vez no podía acabar de otro modo en esa España que aún no acababa de ser democrática, pero que tenía cabida en esa otra que por fin estaba despertando a los problemas que tenían otros tipos de sexualidades no hegemónicas, y concediendo a Maria su deseo:

Barataria totes les hores que em resten de la meva vida per reviure aquella, per repetir-la gaudint amb fruïció, però, cada instant, tot i sabent-ne la fugacitat deletèria. Oblidaria els gestos, les mans i les paraules. Res no em destorbaria de mirar embadalida aquell cos que per primera vegada vaig veure nu, que per primera vegada se'm lliurava. I no el rebutjaria com aleshores amb frases de moral a l'ús, en què tampoc no creia, mentre que dintre em negava als fortíssims reclams del desig, mentre esquitxava l'ànsia immensa de fer-me seva, de fondre'm dins l'espill de la seva carn... (Riera, 2014: 119)⁸⁰³

⁸⁰³ Quizá cuando la protagonista adulta de «Perro negro» recuerda una experiencia lésbica anterior se esté refiriendo a esta primera vez que vio, desnudo, el cuerpo de su amada: «mi cuerpo inexperto estremecido por el sudor de su cuerpo, como ahora. Al placer de este instante se suma el placer de la memoria. Mi coño se estremece por el pasado y por el presente, por el futuro inmediato que adivina y anhela» (p. 204).

CONCLUSIONES

Los dos primeros capítulos de esta tesis doctoral han trazado una panorámica literaria y editorial de Tusquets y una semblanza de los dos creadores de la colección: Beatriz de Moura y Luis García Berlanga. A lo largo de este recorrido hemos podido comprobar cómo la empresa, nacida en 1969 en unas circunstancias políticas y en un entorno social barcelonés muy concreto, desde sus primeros años apostó por la reivindicación de las vanguardias literarias, importantes a juicio de De Moura, aunque se tratara de una literatura minoritaria. Por este motivo, las primeras publicaciones de «Cuadernos Ínfimos» y «Cuadernos Marginales» fueron sobre todo traducciones de ensayos que no habían podido ver la luz durante la dictadura. En 1977, siguiendo el consejo de Antonio López Lamadrid, la editora decidió ampliar el catálogo e incorporar la ficción, en parte porque la venta del ensayo político y literario había empezado a decaer. Siguiendo con su carácter innovador y reivindicativo, no apostó por una colección literaria al estilo de «Andanzas» —nacida en 1981 y que fue la que finalmente consolidó su éxito editorial—, sino que retomó la propuesta que en 1970 le hiciera el director valenciano; la idea, descabellada y seductora a la vez, parecía una transgresión en ese momento, aunque fue adquiriendo envergadura hasta el nacimiento de «La sonrisa vertical». Tanto Luis García Berlanga como Beatriz de Moura no eran unos neófitos en la literatura erótica, pues ambos aluden a las bibliotecas paternas y a sus lecturas juveniles; de este modo, no resulta insólito que hallemos en la colección clásicos irrefutables del erotismo de múltiples procedencias. Según proponía García Berlanga (1977: s/p): «Vamos a intentar que los libros estén ahí, al alcance de vuestro regocijo, y deseamos que esta batalla, desigual porque nuestros ojos están cegados todavía por tantos años de mazmorra moral, sea en definitiva más ventana que contienda y hasta puerta que abrir para el ingreso en una sociedad más generosa».

Otro objetivo de la colección fue publicar y difundir la narrativa de autores españoles e hispanoamericanos, en especial a partir de la creación del Premio La sonrisa vertical, pues suponían que el nuevo galardón haría aflorar todos aquellos manuscritos escritos en la clandestinidad. El primer título publicado, *La ilustre y gloriosa hazaña del cipote de Archidona*, de Camilo José Cela, ya señaló tanto el género al que se adscribía la colección como su orientación literaria, ratificada, además, por la mayoría de los miembros que

participaron como jurado —Luis García Berlanga, Beatriz de Moura, Juan Marsé, Ricardo Muñoz Suay, Jaime Gil de Biedma, Juan García Hortelano, Camilo José Cela, Fernando Fernán Gómez, Jorge Edwards, Charo López, Almudena Grandes, Terenci Moix, Rafael Conte y Eduardo Mendicutti—. De este modo, el recorrido de estos dos capítulos permite confirmar que «La sonrisa vertical» es una colección singular, no solo por ser una de las pioneras, sino también por su contribución a la consolidación del género erótico en lengua española a través de creaciones literarias de calidad, como atestigua su nómina: Camilo José Cela, Mario Vargas Llosa, Francisco Umbral, Leopoldo Azancot, Mauricio Wacquez, Almudena Grandes, Eduardo Mendicutti, Mercedes Abad, José María Álvarez, Ana Rossetti, Antonio Gómez Rufo, Abilio Estévez, Andreu Martí, Mayra Montero, Luis Antonio de Villena, etc. Además, como reconocía Beatriz de Moura en el año 2004, «la colección se ha afianzado y hoy es la única en su género en Europa» (López-Vega, 2004: s/p). Asimismo, a pesar de que el erotismo sea considerado «un tema frívolo o inmoral» (Alexandrian, 1990: 7), la calidad de los escritores hispánicos sumada a la de los autores clásicos que pueblan la colección refutan, de entrada, que el subgénero narrativo erótico deba ser considerado un género literario menor, pues algunos de estos autores han tenido un enorme calado en la literatura, el arte, la filosofía y la psicología. Tal vez uno de los motivos de esta influencia sea que la expresión del erotismo, como propone Ledesma Pedraz (1999: 17), «posee aún la liberadora capacidad de transgredir, es decir, de jugar un gran papel a la hora de expresar la libertad personal, no sólo frente a las imposiciones de cualquier sociedad de tipo occidental, sino también frente a las consignas de cualquier poder imperante de tipo coercitivo...».

Tras el análisis, en el capítulo tercero, de los elementos más destacables de las creaciones hispánicas de la colección, podemos advertir la variedad de tramas, temas y diferentes tratamientos en cuanto al tiempo, el espacio, el lenguaje o la configuración de los personajes. Esta variedad propicia que, en primer lugar, podamos constatar que el subgénero erótico no es un subgénero monolítico y cerrado con una estructura rígida y, en segundo lugar, que, dependiendo de sus características específicas, las narrativas se puedan a su vez catalogar dentro de otros subgéneros literarios. De este modo, hallamos novela histórica —en *El último goliardo* o *La esposa del Dr. Thorne*—; novela criminal —en *Pubis de vello rojo*, *La cinta de Escher* y *Salvajes mimosas*—; novela autobiográfica o de memorias —en *La bestia rosa* o *Tu nombre escrito en el agua*—; novela de aprendizaje o *bildungsroman* —en *Las edades de Lulú* o *El año del calipso*—; novela de carretera —en *Tres días/Tres noches*—, y así podríamos continuar clasificando todas las demás creaciones. Según advierte Rodríguez

Pequeño (2008: 143), «los subgéneros se mezclan porque los componentes de la estructura de conjunto referencial de un texto no excluyen necesariamente la inclusión en la misma de otros elementos que podríamos considerar propios de otros subgéneros». Aunque el conjunto de la colección sea muy heterogéneo, la variedad no estaría reñida con su unidad, pues todas las narraciones cumplen algunas de las características que señalaba Víctor Infantes (1990: 21), quien propone que estas «podrían identificar convenientemente las obras que pertenecen por derecho propio al ámbito de la literatura erótica como tal, independientes del género retórico escogido. Poseen un código literario particular y se inscriben en una clasificación propia». La obra literaria erótica sería aquel texto unitario concebido como tal y que puede responder a casi todas las características siguientes:

- Tema o temas inscritos o no en una tradición determinada (homosexualidad, lesbianismo, onanismo, memorias licenciosas, aventuras galantes, sadismo, masoquismo, etcétera).
- Lenguaje o características lingüísticas que permiten catalogarlo como tal (vocabulario, metáforas comunes, alegorías similares, etcétera).
- Simbología expresa referida a un contexto que se actualiza o se puede actualizar constantemente.
- Intencionalidad evidente o inmersa en un sistema de interpretación. (*ibíd.*)

Las razones de Tusquets Editores para suspender el galardón en el año 2004 coinciden con la sugerencia de que ya en el siglo XXI la sexualidad de los personajes es manifiesta en muchas publicaciones literarias. Paradójicamente, aunque en la actualidad se publique un mayor número de obras eróticas, los autores y editores prefieren evitar dicha clasificación. Como afirmaba la editorial en su página web (Tusquets Editores): «La mayoría de las obras premiadas en “La Sonrisa Vertical” han recibido, salvo en contadas ocasiones, escasa atención por parte de la crítica, atención que actualmente ésta les dedicaría de haber sido publicadas en colecciones no especializadas». Un claro ejemplo sería *El amante* (1984), de Marguerite Duras, aparecido no en el catálogo de «La sonrisa vertical» sino en «Andanzas». A pesar del notable éxito de la colección, desde el ámbito universitario se han eludido los análisis de muchas de las obras de «La sonrisa vertical» e incluso el propio «subgénero erótico» parece poco estudiado en comparación con otros, como el criminal o el histórico, según hemos ido dejando constancia. Tal vez uno de los motivos sea su difícil categorización; o tal vez que durante muchos años ha sido desprestigiado y vedado por la creencia de que se trata de un género «menor», influenciados por un tabú de orden moral. Por estos motivos, nos gustaría vindicar, desde esta tesis doctoral, el estudio de una narrativa sin duda transgresora. A pesar de que en el año 2014 se publicó *Mira lo que tengo*,

de José María Valtueña, quizá nos hallemos ante un subgénero extinto, pues actualmente se rehúsa catalogar una novela con una etiqueta tan denostada; como advertía Almudena Grandes (Heras Betrín, 2015: s/p): «La literatura erótica murió de éxito a finales del siglo XX, y esa es la mejor manera de morir. Lo que hay que hacer ahora es bailar sobre su tumba».

El análisis de las minorías sexuales en «La sonrisa vertical» se ha desarrollado en la segunda parte de esta tesis doctoral bajo el título «Representaciones de las minorías sexuales: visibilidades e invisibilidades». La inclusión de todos los textos hispánicos de la colección —y no solo las obras galardonadas— ha sido muy fructífera. Podemos confirmar que el análisis de las obras firmadas por hombres resulta de incuestionable interés para los objetivos de la presente investigación. De este modo, en el capítulo cuarto, «Primeras representaciones», la agrupación de las obras pioneras ya avanzaba algunas de las características que acabarán siendo «comunes» en la representación de las sexualidades disidentes: la abundancia de autores varones en el tratamiento del homoerotismo femenino y la disímil caracterización entre los personajes homosexuales y los lésbicos. También se vislumbra que la inclusión de actantes con una sexualidad heterodoxa no atiende al objetivo unívoco de excitar a un lector varón heterosexual. Así, el personaje de Esther, de *Los amores prohibidos*, pese a que se emplaza —y aparece publicado— en la época de la Transición, no se recrea en el morbo que pudiera suscitar una persona trans sino que el potente ideario político de la narración se convierte en una muy acertada reflexión sobre la España de los primeros años de la democracia. Por su parte, las primeras apariciones —o menciones— al homoerotismo femenino se producen de modo secundario y difuso, sin abundar en estereotipos eróticos, en el caso de *Anacaona*, o añadiendo a ese imaginario una idea tan sorprendente como que una mujer independiente e inteligente que se aparta de las normas marcadas por la sociedad y sexualmente tan activa como su amante solo puede ser «lesbiana» —en el caso de Rimbaud, de *La bestia rosa*—, visibilizando así, en el año 1981, una palabra que aún no había sido empleada en la colección. Estas caracterizaciones contrastan sobremanera con las representaciones de los dos personajes «homosexuales» pioneros en la colección, *Ella o el sueño de nadie* y *Las cartas de Sagnia-el-Hamra. Tánger*, y ya deja entrever que los actantes masculinos poseen una entidad diferente que los femeninos. En primer lugar, su enunciación en primera persona favorece una mayor identificación con el lector y propicia que el relato pueda ser leído como un testimonio. En segundo lugar, resulta pertinente destacar que se visibilizan antes —y de modo más manifiesto— las prácticas sexuales homoeróticas entre hombres que entre mujeres. Así, podemos advertir

que el erotismo de «La sonrisa vertical» no sigue los tópicos literarios de las primeras décadas del siglo XX en los que, según diversos investigadores (Amícola, 2001 y Castrejón, 2008), se exhibía el cuerpo de la mujer con toda la carga de pecaminización de una sociedad altamente reprimida y mostraba la «homosexualidad femenina» como reduplicación del objeto sumiso.

El orden propuesto para analizar las obras en los capítulos 5, 6 y 7 ha sido mucho más fructífero, a nuestro juicio, que si las hubiéramos organizado por orden cronológico de publicación. Así, las narrativas de «Miradas» muestran cómo no siempre la inclusión de personajes lésbicos creados por escritores varones obedece a un objetivo unívoco, sino que puede deberse a finalidades tan diversas como la remisión a referentes literarios y artísticos clásicos —en *Elogio de la madrastra* o *Pubis de vello rojo*—; o a la visibilización de prácticas sexuales menos convencionales en tramas que apuestan por un crecimiento personal y sexual de sus personajes —en *La curvatura del empeine*, *Llámalo deseo* o *El año del calipso*—. No pretendemos afirmar que en todos los casos se produzca una mirada positiva en la representación del personaje lésbico, pero sí que nos interesa resaltar que la violencia no siempre atiende a un mismo patrón; un claro ejemplo sería la descripción de las prácticas sexuales entre varones que se produce en *Las edades de Lulú* y cómo esta novela ha sido leída por una parte de la crítica como una obra creada para complacencia de un público masculino incluso —o justamente, sobre todo— en las escenas en las que la protagonista cosifica a los personajes gays.

Salvando todas las distancias, también resulta interesante la brutalidad que ejerce Sofía sobre sus amantes, en *Pubis de vello rojo*. Aunque, a nuestro juicio, la intención de José Luis Muñoz es acercar su personaje a la «mujer sadiana», la crítica considera que «la estética del eros dominante responde a una actitud y a una mirada exclusivamente masculinas. Incluso cuando es la mujer quien somete y violenta, en realidad sólo está satisfaciendo la demanda transgresiva del hombre mediante el cambio transitorio de papeles» (López Martínez, 2006: 120; la cursiva es nuestra). *Púrpura profundo*, de Mayra Montero, y «Rapsodia metropolitana», de Daniel O'Hara, desarticulan esta teoría: la primera ficción porque desafía al canon mostrando a un personaje protagónico, Agustín Cabán, que repudia la brutalidad sexual y a una mujer que invierte la tradición sadiana —en la que son los hombres los que ejercen la crueldad y ellas las sometidas—; en el caso del cuento porque la violencia se reproduce entre dos actantes gays. Estas cuestiones nos llevan a constatar dos hechos: el primero, que la brutalidad y los deseos de dominación —clara herencia de los clásicos Marqués de Sade y Leopold von Sacher-Masoch, incluidos en nuestra colección— pueden llegar a ser un

elemento constituyente en algunas narraciones eróticas, independientemente del sexo biológico o la opción sexual del autor, y, el segundo, la diferente recepción literaria que pueden tener escritoras o personajes femeninos, pues si es una mujer quien transgrede las reglas hegemónicas y adopta una mirada diferente a la que se supone «normativa», o técnicas consideradas «masculinas» —sexo explícito, violencia, o cosificación de los cuerpos—, la obra se supone destinada a un público masculino. Las tramas de Grandes, Montero y O'Hara suponen un desafío: las dos primeras por desestabilizar los esquemas hegemónicos mostrando hombres que sienten deseo por otros hombres y mujeres que no atienden a un modelo intachable de feminidad, quebrantando las perspectivas machistas y androcéntricas, y la de O'Hara por no enmarcarse dentro de una escritura militante propia de muchas narrativas gais. Es decir, ninguna de ellas atiende al patrón que, al parecer, se esperaba de ellas y desmontan la premisa de que solo los varones heterosexuales son los que «cosifican» los cuerpos y exponen la violencia contra las mujeres; también, a nuestro juicio, demuestran que no existe una mirada «exclusivamente» masculina, la cual descartaría y anularía, por oposición, la femenina.

Asimismo, creaciones como *Salvajes mimosas*, *La curvatura del empeine* y *Llámallo deseo*, todas ellas escritas por hombres, nos han ofrecido un interesante punto de partida para reflexionar sobre las características «comunes» de los textos «lésbicos» —lenguaje metafórico y referencial para la representación del cuerpo lésbico—. Aunque en clave paródica, *Salvajes mimosas* es un buen ejemplo de que el lenguaje propio de la «literatura lésbica» está sujeto a convencionalismos y metáforas fácilmente imitables, a la vez que (de)muestra que, en ocasiones, su uso, más que visibilizar a unos personajes enmarcados en una trama erótica lésbica, acaba ejerciendo el efecto contrario y los invisibiliza. En *La curvatura del empeine* y *Llámallo deseo* la incorporación de personajes homoeróticos femeninos tiene como objetivo mostrar y alumbrar otro tipo de prácticas sexuales menos convencionales, y resulta interesante cómo Muñoz Puelles, a partir del mito de las Amazonas, se aleja de clichés comunes en torno al lesbianismo y acerca sus personajes al sujeto lésbico político que trazaba Monique Wittig.

En el capítulo seis, «Contextos», hemos reunido ficciones que se emplazan en diversos periodos históricos: desde la Edad Antigua hasta el periodo de la Transición política. Así, *El último goliardo* (1984), a pesar de estar ambientada a fines del Medioevo dialoga con su más inmediato presente a partir de unos actantes heterodoxos y unas premisas eróticas y sexuales que sin duda eran opuestas a las de la España de principios de la década de los años ochenta, a la vez que critica la hipocresía imperante. También cabe

destacar tres narrativas de escritores varones: *Tres días/Tres noches*, *Amada de los dioses* y «El telar de Penélope». La primera —que a nuestro juicio bien podría incluirse en el canon de la literatura lésbica por el tratamiento que se realiza del homoerotismo femenino— no ha llamado la atención de la crítica pese a las escasas creaciones que frecuentaban el tema a inicios de los ochenta. Todas ellas, aunque sitúen sus tramas en diversas épocas, tienen en común la contraposición entre las prácticas lésbicas y las heterosexuales y, a pesar de que permiten críticas y lecturas dispares, en ellas el lesbianismo supone una realidad positiva, un modo de aprendizaje. Asimismo, algunos de los estereotipos que manejan son contrarios al heteropatriarcado y apuntan hacia la posibilidad de que el homoerotismo femenino pueda resultar más satisfactorio para la mujer que una relación heterosexual. Estas ficciones contrastan con «Ligeros libertinajes sabáticos», de Mercedes Abad, pues, a pesar de que las prácticas lésbicas son manifiestas en el relato, se producen dentro del matrimonio y no se contempla otra alternativa posible fuera de la institución heteronormativa. Pero, como afirma la escritora (Alborg, 2003: 34), ella «no se considera “portavoz de su sexo”, ni está criticando una estructura familiar que sea “opresora para la mujer”. Además, la mujer dista mucho de ser un buen modelo para una lectora femenina, como indican los preceptos feministas». Ciertamente, la «memoria» o «experiencia» no «hermana» a todas «las mujeres», ni todas las narrativas lésbicas de autoría femenina proponen una entronización del lesbianismo ni este se presenta como una opción viable y empoderadora sino que, a menudo, esta opción sexual se plantea como problemática. Del mismo modo, tampoco los escritores, como venimos analizando, incurren siempre en un punto de vista heterosexista y androcéntrico, al menos en «La sonrisa vertical».

Del mismo modo que podemos considerar paradójico que sean los escritores varones los que más visibilicen las relaciones homoeróticas femeninas e incluso, sobre todo, en ocasiones apuesten por su empoderamiento, también resulta interesante que sea precisamente una mujer, Almudena Grandes en *Las edades de Lulú*, la que logre ofrecer el fresco más realista y plural de las minorías sexuales en España. Si bien en *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger* y *Siete contra Georgia* ya habían aparecido personajes homosexuales, estos respondían a un modelo más afeminado, propio de una época anterior. En cambio, la caracterización que realiza Grandes permite que podamos emplazar a estos actantes en el periodo gay —a partir de la existencia de lugares específicos de encuentro y socialización, de una pornografía especializada o porque sigue el modelo del «macho superviril» y el del «ambiguo»—; además, la inclusión de Chelo, bisexual, y de Ely, trans, favorecen ese retrato tan vívido de las sexualidades heterodoxas del Madrid de la Transición.

En el último apartado de este capítulo nos hemos ocupado de *Entre todas las mujeres*. Sin duda esta novela supuso un cambio de paradigma en la literatura lésbica hispánica ya que, como hemos señalado, es la primera obra que marcó un nuevo modelo de escritura sáfica. Escrita en clave paródica, su objetivo, según la propia autora (Corbalán Vélez, 2010: 162), no es otro que el de distraer y entretener y, de paso, hacer reflexionar sobre el lesbianismo. Pero, a pesar de que, efectivamente, nos encontramos ante un «clásico» lésbico que remite a la caricatura y transgrede postulados religiosos, nuestro análisis nos ha llevado a conjeturar que no «autoafirma» una identidad lésbica ni visibiliza una relación entre pares. Al comparar esta ficción con *Tres días/Tres noches*, por ejemplo, observamos que en ninguna de las dos creaciones aparece la palabra «lesbiana», ni se produce una «salida del armario». Por supuesto, el lenguaje de Isabel Franc se muestra cargado de metáforas y demás recursos para explicitar las relaciones entre Bernadette y la virgen María, en tanto que Pablo Casado maneja varias elipsis para tratar el homoerotismo femenino —hecho que mengua la visibilización de una sexualidad heterodoxa pero favorece que dichos personajes lésbicos no queden estereotipados—. Pero, aparte de esta diferencia —significativa, sin duda—, resulta interesante cómo mientras que en *Tres días/Tres noches* no se emplea una técnica confesional que implique el arrepentimiento de su protagonista, en *Entre todas las mujeres* podría pensarse que parte de la revelación/confesión de la protagonista de que ha vivido una vida anterior para dotar de legitimidad, y justificar, su orientación sexual. Además, el emplazamiento temporal de esa reencarnación, 1858, dificulta situar la novela dentro de la generación «Del orgullo. Las que se atreven a decir su nombre» (Simonis, 2009: 200).

En los dos primeros apartados del capítulo séptimo, «Aprendizajes», hemos contrapuesto creaciones de autores, hombres y mujeres, españoles e hispanoamericanos, con el objetivo de resaltar la diferente representación, y visibilización, del homoerotismo masculino y femenino en relación con las iniciaciones y las autopercepciones sexuales. Cabe destacar que el primer apartado es el que engloba un mayor número de narrativas homoeróticas masculinas —en comparación con otros— porque tras el análisis de todas las ficciones hemos podido advertir que muchas de ellas recreaban la primera experiencia erótica entre varones. Hemos valorado los cuentos de Mayra Montero y de Marcelo Birmajer en comparación con «Dulces sueños», de Eduardo Mendicutti; «Tres reyes» y «Fernando y Fernando José», de Abilio Estévez, así como «La bendita pureza» y «El mal mundo», ambos de Luis Antonio de Villena. A pesar de que los de Montero y Birmajer relatan una relación sexual iniciática entre dos mujeres heterosexuales, el tratamiento, la caracterización de los personajes y los objetivos distan mucho entre sí, pues mientras que

«Dorso de diamante» recoge elementos que permiten inscribir el cuento en una tradición lésbica, «Ana Laura. Un relato de terror» se acoge a la tradición sadiana. Ambos relatos apuestan por una sexualidad fluida, sin buscar una explicación para justificar su deseo hacia una igual; es decir, no se produce una reflexión explícita de la identidad sexual. Esta es justamente la gran diferencia entre unas narraciones y otras, puesto que en las creaciones de este apartado en las que aparecen representados personajes «homosexuales» esa vivencia iniciática propicia dos encrucijadas: la que hace referencia a la identidad sexual y la que atañe a un cuestionamiento de cómo afrontar la homosexualidad sin perder la masculinidad. Cabe resaltar que no en todos los casos estas disyuntivas implican la asunción de una estructura identitaria, sino que los comportamientos relacionales y sexuales que establecen algunos personajes pueden apostar también, como en el caso de las mujeres, por una sexualidad fluida.

En relación al número de los actantes que se identifican como lesbianas o gays hallamos una significativa diferencia en «La sonrisa vertical». Solo *Pubis de vello rojo* (1990), *La última noche que pasé contigo* (1991), *Salvajes mimosas* (1994), *Tu nombre escrito en el agua* (1995), *La curvatura del empeine* (1996) y el breve relato «La puerta» (2002) visibilizan personajes lésbicos que incluso conviven con su pareja. En cambio, hallamos representaciones de actantes que pueden llegar a identificarse como homosexuales o gays —y que tienen un peso importante en la trama— en *Ella o el sueño de nadie* (1981), *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger* (1985), *Siete contra Georgia* (1987), *Salvajes mimosas* (1994), *La cinta de Escher* (1997), «Otra Navidad en familia», en *Cuentos eróticos de Navidad* (1999); «Rapsodia metropolitana», en *Cuentos eróticos de San Valentín* (2007) y «Míralo en Google», en *Feliz cumpleaños... erótico* (2011). Otras narrativas que muestran personajes gays pero que aparecen de modo más secundario son: «Dos socios inolvidables o El erotismo de la lógica», en *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986); *El bajel de las vaginas voraginosas* (1987), *Las edades de Lulú* (1989), «Et ne nos inducas» (1991), en *Alevosías*; *Silencio de Blanca* (1996), *Cuerpos entretreídos* (1996), *El regalo de Luçbel* (1998) y *El año del calipso* (2012).

Puesto que varias de estas creaciones ya han sido analizadas en otros capítulos, en este segundo apartado hemos optado por ocuparnos de *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero, y «La puerta», de Marcia Morgado, para compararlos con las voces protagónicas de *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti. Como hemos destacado en esta tesis, la novela de Montero es la primera escrita por una mujer en la que asoma una relación y una convivencia lésbica, en el año 1991, aunque esta aparece de modo muy secundario e incluso confuso a partir de unas misivas que se intercalan en la trama principal, hecho que,

si bien es significativo y motivo de celebración, no favorece una clara visibilización. Salvando todas las distancias —por los objetivos de la trama y el tratamiento de los personajes—, un año antes *Pubis de vello rojo*, de José Luis Muñoz, ya había mostrado una unión similar entre Sofía, la protagonista, y Blanca. Por su parte, el cuento de Morgado sigue las estrategias de representación del cuerpo lesbiano y la identidad de los dos personajes protagónicos se va desgranando poco a poco hasta que descubrimos que se trata de dos mujeres, quienes, tras un periodo de separación, deciden reanudar su convivencia. El hecho de no incidir en la paridad de los personajes, ni que tampoco se cuestionen las alternativas sexuales minoritarias favorece que no se considere esta relación como singular o insólita. En cambio, los actantes de *Siete contra Georgia* desvelan su alteridad sexual y muestran sus «marcas de identidad» desde la primera línea. Asimismo debemos constatar cómo en esta obra de 1987 fue una de las pioneras en visibilizar un orgasmo femenino entre dos mujeres, escena que aún no se había producido en «La sonrisa vertical».

Estas cuestiones nos llevan a reflexionar sobre la disímil construcción entre los actantes lésbicos y los homosexuales y gays; también sobre las diferencias entre ambos tipos de narrativas y cómo los autores masculinos y femeninos abordan de modos tan diferentes una misma modalidad de personaje. En primer lugar, cabe señalar que los textos escritos por mujeres que incluyen actantes homoeróticos femeninos se valen de alegorías, metáforas y recursos que permiten inscribirlo en una tradición literaria lésbica pero que no favorece una clara visibilización de una «identidad» heterodoxa; tampoco de una sexualidad plenamente gozosa. Sin embargo, el homoerotismo masculino que aparece reflejado en *Siete contra Georgia* aunque se valga de un lenguaje propio y unos recursos específicos —humor, narrador en primera persona, caracterización de comportamientos e iconos que han ido construyendo la cultura homosexual—, propicia un retrato más visible de unas marcas de identidad muy concretas y una sexualidad muy hedonista. Si aceptáramos la clasificación de Guasch (1995) estos personajes deberían emplazarse en la etapa pregay y la primera ficción en donde harían acto de presencia, aunque implícitamente, en forma de una pareja gay y otra lésbica, sería *Salvajes mimosas* en 1994. Sin embargo, si aceptáramos la definición de Alberto Mira (2002: 325), según la cual «“Gay” es la homosexualidad en primera persona; una manera de convertir la diferencia en objeto, observarla y activarla. [...] La identidad gay se convierte así en símbolo de esta nueva manera de ser homosexual, en significante que se refiere a la salida del armario en tanto que comunidad a partir de la afirmación de la homosexualidad de cada individuo», podríamos llegar a admitir que esta obra de Mendicutti sería la primera en donde aparecen personajes gays.

Eduardo Mendicutti (2007: 82) señalaba que la «literatura homosexual» es aquella que refleja las costumbres y emociones de los homosexuales a partir de una mirada homosexual, tratando de reflejar su condición y sus manifestaciones como cultura específica, indiferentemente de si el autor es homo u heterosexual. En cambio, la «literatura lésbica» parece ser que no siempre tiene el mismo objetivo, pues no trata de manifestar unas costumbres u emociones específicas, sino que las narrativas escritas por mujeres que incorporan personajes lésbicos se diferencian, en «La sonrisa vertical», del resto de creaciones a partir de un lenguaje y unos referentes comunes muy metafóricos cuyo objetivo es la representación del cuerpo lesbiano sin caer en estereotipos. Resulta pertinente apuntar que encontramos más muestras de «visibilización» del homoerotismo femenino en las creaciones de escritores que en las de escritoras; incluso en las de ellos puede llegar a exaltarse el poder femenino y el amor libre, y esa alteridad sexual es vista como algo positivo y enriquecedor. De este modo, en lo que respecta a la visibilización de los personajes homoeróticos femeninos en «La sonrisa vertical» consideramos que se han desestimado narrativas que, si bien no suelen catalogarse propiamente como «lésbicas», sí que podían ser empoderadoras y liberadoras para las mujeres o las propias lesbianas, y tal vez no hubiera habido que esperar hasta la publicación de *Entre todas las mujeres* (1992) para empezar a hablar de una segunda generación de literatura lésbica —no de autoras lésbicas—. *Tu nombre escrito en el agua* podría llegar a valorarse, de aceptar nuestra propuesta de autoría, como un claro ejemplo de cómo un autor varón puede impostar un punto de vista, un lenguaje y unos referentes que acaban no resultando tan «propios». Pese a la incertidumbre sobre su identidad, la crítica ha encumbrado esta novela porque visibiliza y nombra una relación entre dos mujeres independientes como alternativa viable a otra heterosexual. El análisis de los elementos comunes que permiten inscribirla en una tradición literaria lésbica, así como de las técnicas y estrategias que maneja quien se esconde tras el seudónimo para dotar de verosimilitud a su obra, nos han llevado a sugerir, esperamos que de modo bastante factible, que detrás de esta obra podría no esconderse una mujer.

Otro de los objetivos propuestos en esta tesis doctoral consistía en analizar si las representaciones homoeróticas de nuestra colección podían ser valoradas como reflejos de los cambios sociales y políticos acaecidos durante ese periodo en España e Hispanoamérica, puesto que el corpus textual se emplaza en un periodo de tiempo muy dilatado en el que se produjeron, por ejemplo, cambios muy significativos en cuanto a la legislación sobre las minorías sociales como ya hemos tenido ocasión de desarrollar.

Algunas novelas como *Los amores prohibidos*, *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, *Siete contra Georgia* y la primera parte de *Entre todas las mujeres*, exponen —de modo más o menos secundario— la represión legal y los prejuicios sociales en torno a la homosexualidad. Otras creaciones, como *Tres días/Tres noches*, *Las edades de Lulú*, *Pubis de vello rojo*, *La esclava instruida*, *Salvajes mimosas*, *La cinta de Escher*, *Espera, ponte así* y *Llámalo deseo*, aunque sean muy precisas en cuanto a su emplazamiento temporal y espacial, solo se hacen eco, más o menos explícito, de la evolución social de las sexualidades heterodoxas. Asimismo, por ejemplo, son escasas las ficciones que reflejan un tema tan destacable en las últimas décadas —y tan relacionado con la sexualidad— como el sida; tan solo *La esclava instruida*, *La amante fea*, *Tu nombre escrito en el agua*, «Mentiras piadosas», en *Feliz cumpleaños... erótico* y *El año del calipso* lo incorporan en sus tramas, es decir, tres creaciones del periodo 1992-95 y dos de 2011-2012. Dicho con otras palabras, durante una década y media esta enfermedad desaparece de los autores hispánicos de nuestra colección. Por consiguiente, la caracterización que se realiza del sida difiere dependiendo del periodo histórico: desde el punto de vista más pesimista en que se relaciona directamente con la muerte en los primeros textos hasta la mirada más reciente en que ha podido ser considerada en los países occidentales una enfermedad crónica. A nuestro juicio, esta ausencia tan llamativa en una literatura marcada por su temática erótica en las narrativas de «La sonrisa vertical» solo puede deberse, en última instancia, al hecho de que su finalidad es despertar la excitación sexual del lector. En segundo lugar, merece destacarse que, a pesar de que por la colección transitan un cuantioso número de personajes gais, las escasas menciones a la enfermedad no se asocian en ningún caso con la homosexualidad; tal vez el único caso en que se vislumbra que el enfermo es homosexual es en *El año del calipso*, de Abilio Estévez, aunque no se cita expresamente el sida ni la opción sexual del personaje. En una entrevista, el escritor señaló que se trata de un sentido homenaje a un amigo suyo, muerto de sida en el Bronx.

Se hacía referencia al «cáncer rosa» o «cáncer gay» e incluso algunos moralistas religiosos definieron la enfermedad como «castigo divino», hecho que hizo resurgir en la sociedad española los prejuicios homosexuales (Monferrer Tomàs, 2010: 88). Por este motivo nos parece tan interesante que en un periodo en que el movimiento gay estuvo tan estigmatizado hayan surgido narrativas como *El último goliardo*, *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, *Siete contra Georgia*, *Las edades de Lulú*, *Salvajes mimosas* o *La cinta de Escher*, visibilizando las prácticas homosexuales en una colección erótica tan generalista como la nuestra. Pero más relevante aún se nos antoja que la propia editorial, desde el Premio La sonrisa vertical, estuviera reconociendo estas obras y apostando por la inclusión de una literatura con

personajes pertenecientes a las minorías sexuales cuando aún no existían apenas librerías o colecciones dedicadas a la literatura LGTB favoreciendo, así, una visibilización social y una diversificación del imaginario erótico.

El último objetivo de esta tesis doctoral ha sido valorar la relevancia de las ficciones hispanoamericanas en la representación de las minorías sexuales. Resulta muy interesante constatar que una característica que las une es la relevancia del espacio narrativo: como hemos podido observar por las biografías, algunos de los escritores hispanoamericanos de «La sonrisa vertical» han residido y/o residen en España. Tal vez este sea uno de los motivos por los que para ellos sea tan importante precisar que la historia está narrada, o no, en su país de origen, o la explicación de que sus personajes viajen más que los creados en la península. Sobre esta cuestión nos parece muy interesante el prólogo de Gabriel García Márquez a *Doce cuentos peregrinos* (2009: 6): «aquél sueño ejemplar lo interpreté como una toma de conciencia de mi identidad, y pensé que era un buen punto de partida para escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa». Así, por ejemplo, *La esposa del Dr. Thorne* —cuya historia acontece entre Bogotá y Lima—; las tres ficciones de Abilio Estévez, en las que el paisaje cubano es ciertamente muy importante, al igual que en «Nochebuena con nieve», de Leonardo Padura Fuentes. Otras veces ese espacio aparece explicitado en ficciones cuyos personajes están en tránsito o de paso: serían los casos de *Tu nombre escrito en el agua* —cuya protagonista vive en Madrid, luego en Roma y posteriormente viaja a Santiago de Chile y Buenos Aires—; *La cinta de Escher* —en la que el actante principal se desplaza de Barcelona a Madrid, Valencia y Venecia—; «Perro negro» —una de las dos protagonistas está de visita en el Caribe para celebrar la Navidad con sus amigos—; «La española cuando besa» o «El favor». Otra novela que también ilustra muy bien la recreación espacial es *La última noche que pasé contigo*, donde la historia de Celia y Fernando se sitúa en un crucero por el Caribe, con sus respectivas escalas. Pero en este caso no solo es importante el viaje como emplazamiento cambiante, sino que cabe destacar cómo ese espacio natural y salvaje —insólito en las narrativas españolas— llega incluso a inmiscuirse en las descripciones de relaciones sexuales, logrando caracterizar a algunos personajes o situaciones. La importancia concedida a esta autora puertorriqueña en nuestra tesis confirma su relevancia para nuestro tema de investigación. En todo caso, en el que espacio y naturaleza se funden, se puede observar también en *Elogio de la madrastra*, *El año del calipso* y «La puerta».

A nuestro juicio, otra característica que tienen en común las ficciones de autores procedentes del otro lado del Atlántico es que los personajes presentan una mayor

liberalidad y no atienden a una sexualidad tan rígida. Un claro ejemplo sería *La educación sentimental de la señorita Sonia*. No solo cabe señalar la liberalidad de la protagonista, sino que el trío que se presenta en la novela, formado por dos hombres y una mujer, no define la sexualidad de los varones, más preocupados por satisfacer y satisfacerse los unos a los otros. Asimismo, esta obra, escrita por una argentina, contrasta sobremanera con el primer volumen de la colección, en el que Cela recordaba el «incidente» acontecido en 1972 en el cine de Archidona —en el que una mujer masturbaba a su pareja—. Pero no es la única ficción hispanoamericana en la que aparecen personajes que mantienen relaciones sexuales o sienten deseos por personas de su mismo sexo, sino que este tipo de actantes llega a ser muy habitual en relatos como *Ella o el sueño de nadie*, *La esposa del Dr. Thorne*, *Elogio de la madrastra*, *La última noche que pasé contigo*, *Salvajes mimosas*, *Tu nombre escrito en el agua*, *La cinta de Escher*, *Púrpura profundo*, *Eso no*, *El año del calipso*, y muchos de los cuentos analizados en el último capítulo.

Creemos que el amplio corpus de fuentes primarias manejado a lo largo de esta tesis doctoral nos ha permitido ofrecer un análisis representativo de la literatura erótica escrita en español durante las últimas décadas y de los recursos empleados por los autores para visibilizar las minorías sexuales. Por consiguiente, aunque estas conclusiones no puedan aspirar a ser «definitivas», puesto que esta investigación no abarca *toda* la literatura erótica del periodo comprendido entre 1977 y 2014, confiamos haya servido para vindicar este subgénero narrativo (*genre*) y los estudios hispánicos de género (*gender*). Ojalá que en futuros trabajos podamos adentrarnos en otros escritores y creaciones que ahora no hemos podido valorar por las limitaciones impuestas.

Anexo I. Catálogo completo de «La sonrisa vertical»

- (1977) 1. *La insólita y gloriosa bahaña del Cipote de Archidona*, de Camilo José Cela
(1977) 2. *Memorias de una cantante alemana*, de Wilhelmine Shroeder-Devrient
(1977) 3. *La imagen*, de Jean de Berg
(1978) 4. *Gamiani*, de Alfred de Musset
(1978) 5. *Grushenka*, Anónimo
(1978) 6. *A los pies de Omphalos*, de Henri Raynal
(1978) 7. *Las tres hijas de su madre*, de Pierre Louÿs
(1978) 8. *Mi vida secreta I*, Anónimo
(1978) 9. *Mi vida secreta II*, Anónimo
(1978) 10. *Historia del ojo*, de Georges Bataille
(1979) 11. *Diálogos de cortesanas seguido de Manual de urbanidad para jovencitas*, de Pierre Louÿs
(1979) 12. *El inglés descrito en un castillo cerrado*, de André Pieyre de Mandiargues
(1979) 13. *La educación sentimental de la señorita Sonia*, de Susana Constante
(1979) 14. *Diari de bordell* (edición catalana), de Josep Lluís Seguí
(1979) 15. *Señorita Tacones Altos*, Anónimo
(1979) 16. *Irene*, de Albert de Routsie
(1979) 17. *Venus en India*, de Charles Devereaux
(1979) 18. *La pequeña María*, de Sylvain Saulnier
(1980) 19. *Mi madre*, de Georges Bataille
(1980) 20. *Los amores prohibidos*, de Leopoldo Azancot
(1980) 21. *Diez manzanitas tiene el manzano*, de Ofèlia Dracs
(1980) 22. *Mater amantissima*, de José Jara
(1980) 23. *Cruel Zelanda*, Anónimo
(1981) 25. *Madame Edwarda seguido de El muerto*, de Georges Bataille
(1981) 26. *Anacaona*, de Vicente Muñoz Puelles
(1981) 27.1. *Mi vida y mis amores I*, de Frank Harris
(1982) 24. *Amor burgués*, de Vicente Muñoz Puelles
(1982) 27.2. *Mi vida y mis amores II*, de Frank Harris
(1982) 27.3. *Mi vida y mis amores III*, de Frank Harris
(1983) 27.4. *Mi vida y mis amores IV*, de Frank Harris
(1981) 28. *La bestia rosa*, de Francisco Umbral
(1982) 29. *Fritzcollage*, de Pedro Sempere
(1982) 30. *Nueve semanas y media*, de Elizabeth McNeill
(1982) 31. *Amor & Tarot*, de Esteban López
(1983) 32. *Ella o el sueño de nadie*, de Mauricio Wacquez
(1983) 33. *Beacul*, de Clo'zen (seudónimo)
(1983) 34. *El hombre sentado en el pasillo*, de Marguerite Duras
(1983) 35. *Historia de O*, de Pauline Réage
(1983) 36. *Duende nocturno*, de Arnaud Delacompté
(1984) 37. *Tres días/Tres noches*, de Pablo Casado
(1984) 38. *Opus pistorum*, de Henry Miller
(1984) 39. *Cuentos inenarrables*, de Aldo Coca
(1984) 40. *El mal de muerte*, de Marguerite Duras
(1984) 41. *El último goliardo*, de Antonio Gómez Rufo
(1985) 42. *Emmanuelle*, de Emmanuelle Arsan
(1985) 43. *Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, de Vicente García Cervera
(1985) 44. *El azul del cielo*, de Georges Bataille

- (1985) 45. *El matarife*, de Rafael Arjona
- (1986) 46. *Sor Monika*, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
- (1986) 47. *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad
- (1986) 48. *La niña rusa* (edición catalana), de Anna Arumí i Bracons
- (1986) 49. *El pecador impecable*, de Manuel Hidalgo
- (1986) 50. *Diario de un gran amador*, de Alberto Lattuada
- (1986) 51. *Retorno a Roissy*, de Pauline Réage
- (1986) 52. *Ceremonia de mujeres*, de Jean de Berg
- (1987) 53. *El vaixell de les vaginas voraginoses*, de Josep. Bras
- (1987) 54. *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti
- (1987) 55. *El hábito del amor*, de Anne Cumming
- (1987) 56. *Memorias de Dolby Morton*, Anónimo
- (1988) 57. *La esposa del Dr. Thorne*, de Denzil Romero
- (1988) 58. *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa
- (1988) 59. *La filosofía en el tocador*, del Marqués de Sade
- (1989) 60. *El coño de Irene*, de Louis Aragon
- (1989) 61. *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes
- (1989) 62. *Las amistades peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos
- (1989) 63. *Amatista*, de Alicia Steimberg
- (1989) 64. *La novela de la lujuria*, Anónimo
- (1990) 65. *Mlle. de Mustelle y sus amigas*, de Pierre Mac Orlan
- (1990) 66. *Pubis de vello rojo*, de José Luis Muñoz
- (1990) 67. *La caza del zorro*, de José María Álvarez
- (1990) 68. *Las comedias eróticas*, de Marco Vassi
- (1990) 69. *El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos*, de Benjamin Péret
- (1991) 70. *Memorias de un librero pornógrafo*, de Armand Coppens
- (1991) 71. *Alevosías*, de Ana Rossetti
- (1991/2014) 72. *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero
- (1991) 73. *Historia de R.*, de Gaia Servadio
- (1991) 74. *Historia de una prostituta vienesa*, de Josefina Mutzenbacher
- (1991) 75. *Las 120 jornadas de Sodoma*, del Marqués de Sade
- (1991) 76. *Confesión sexual de un anónimo ruso*, Anónimo
- (1991) 77. *La alfombra de los goces y los rezos*, de Li Yu
- (1992) 78. *La esclava instruida*, de José María Álvarez
- (1992) 79. *Yo necesito amor*, de Klaus Kinski
- (1992) 80. *En busca del amor*, de Anne Cumming
- (1992) 81. *Entre todas las mujeres*, de Isabel Franc
- (1992) 82. *Tribulaciones eróticas e iniciación carnal de Salomón, el Magnífico*, de Leopoldo Azancot
- (1993) 83. *Memorias de una princesa rusa*, de Katumba Pasha
- (1993) 84. *El hombre de sus sueños*, de Dante Bertini
- (1993) 85. *La amante fea*, de Josep Lluís Seguí
- (1993/2014) 86. *La Venus de las pieles*, de Leopold von Sacher-Masoch
- (1993) 87. *Las noches salvajes* (1993), de Cyril Collard
- (1994) 88. *Justine o Los infortunios de la virtud*, del Marqués de Sade
- (1994) 89. *Preludio carnal*, de Robert Sermaise
- (1994) 90. *Salvajes mimosas*, de Dante Bertini
- (1995) 91. *Tu nombre escrito en el agua*, de Irene González Frei
- (1995) 92. *Me gustan sus cuernos*, de Antonio Elio Brailovsky
- (1995) 93. *El Eros*, de Alberto Bevilacqua
- (1995) 94. *El necrófilo*, de Gabrielle Wittkop
- (1995) 95. *El necrófilo*, de Marco Vassi

- (1996) 96. *Silencio de Blanca*, de José Carlos Somoza
- (1996) 97. *Cuerpos entretreídos*, de Antonio Altarriba
- (1996) 98. *Querido Shera-Zaide*, de El Djanina
- (1996) 99. *El ama. Memorias de Françoise Maîtresse*, de Annick Foucault
- (1996) 100. *La curvatura del empeine*, de Vicente Muñoz Puelles
- (1996) 101. *Desnudarse es lo que ella no quería*, de Adolf Muschg
- (1997) 102. *Roberte, esta noche*, de Pierre Klossowski
- (1997) 103. *La cinta de Escher*, de Abel Pohulanik
- (1997) 104. *Hot Line*, de Francesca Mazzucato
- (1997) 105. *Bella de Candor y otros relatos chinos*, Anónimo
- (1998) (s/n.) *El bosque de la serpiente*, Andrés de Luna
- (1998) (s/n.) *El diván del taimado*, Gilberto Guerrero
- (1998) 106. *Kurt*, de Pedro de Silva
- (1998) 107. *El regalo de Luzbel*, de Ramón Burcet
- (1998) 108. *La revocación del Edicto de Nantes*, de Pierre Klossowski
- (1999) 109. *El mal mundo*, de Luis Antonio de Villena
- (1999) 110. *Autobiografía de una pulga*, Anónimo
- (1999) 111. *Cuentos eróticos de Navidad*, de AA. VV.
- (2000) 112. *Púrpura profundo*, de Mayra Montero
- (2000) 113. *La casa de los budas dichosos*, de João Ubaldo Ribeyro
- (2000) 114. *Relaciones escandalosamente puras*, de Francesca Mazzucato
- (2000) 115. *Los perros seguido de las aventuras singulares*, de Hervé Guibert
- (2001) 116. *Espera, ponte así*, de Andreu Martín
- (2001) 117. *Fanny Hill. Memorias de una cortesana*, de John Cleland
- (2002) 118. *La atadura*, de Vanessa Duriès
- (2002) 119. *Cuentos eróticos de verano*, de AA. VV.
- (2002) 120. *¿Qué es Teresa? Es... los castaños en flor*, de José Pierre
- (2003) 121. *Lámalo deseo*, de José Luis Rodríguez del Corral
- (2003) 122. *Satisfaction*, de Alina Reyes
- (2003) 123. *Eso no*, de Marcelo Birmajer
- (2004) 124. *Amada de los dioses*, de Javier Negrete
- (2004) 125. *Mujer desnuda, mujer negra*, de Calixthe Beyala
- (2005) 126. *La séptima noche*, de Alina Reyes
- (2005) 127. *El impudor de la mirada*, de Octavio Lothar
- (2006) 128. *Diosa*, de Juan Abreu
- (2006) 129. *Mi vida secreta*, Anónimo
- (2006) 130. *Diario poco decente de una jovencita*, de Jacques Cellard
- (2006) 131. *Tiresias*, de Marcel Jouhandeau
- (2007) 132. *Cuentos eróticos de San Valentín*, de AA.VV.
- (2007) 133. *El cuaderno de Rosa*, de Alina Reyes
- (2007/2014) 134. *La rendición*, de Bentley Toni
- (2007) 135. *Dos iguales*, de Cíntia Moscovich
- (2008) 136. *El hombre que me baña*, de Valentina Maran
- (2009) 137. *Juliette o Las prosperidades del vicio*, del Marqués de Sade
- (2009) 138. *Erotomanía. Una historia de amor*, de Francis Levy
- (2009) 139. *Elogio de la azotaina*, de Jacques Serguine
- (2010) 140. *Maravilla en el país de las Alicias*, de Antonio Altarriba
- (2010) 141. *Camiones de ternura*, de Françoise Rey
- (2011) 142. *Feliz cumpleaños... erótico*, de AA. VV.
- (2012) 143. *El año del calipso*, de Abilio Estévez
- (2012) (s/n.) *Brama*, David Miklos

- (2012) (s/n.) *La muerte y su erotismo*, AA.VV.
- (2012) (s/n.) *Nochebuena en tu cuerpo*, AA.VV
- (2013) 144.1. *Emmanuelle 1. La lección del hombre* (2013), de Emmanuelle Arsan
- (2013) 144.2. *Emmanuelle 2. La antvirgen*, de Emmanuelle Arsan
- (2014) 145. *Vida de un perfecto seductor*, de Vignerot du Plessis Louis-François-Armand
- (2014) 146. *Mira lo que tengo*, de José María Valtueña

Anexo II. Listado cronológico de las novelas traducidas al español

- (1977) 2. *Memorias de una cantante alemana*, de Wilhelmine Shroeder-Devrient
(1977) 3. *La imagen*, de Jean de Berg
(1978) 4. *Gamiani*, de Alfred de Musset
(1978) 5. *Grushenka*, Anónimo
(1978) 6. *A los pies de Omphalos*, de Henri Raynal
(1978) 7. *Las tres hijas de su madre*, de Pierre Louÿs
(1978) 8. *Mi vida secreta I*, Anónimo
(1978) 9. *Mi vida secreta II*, Anónimo
(1978) 10. *Historia del ojo*, de Georges Bataille
(1979) 11. *Diálogos de cortesanas seguido de Manual de urbanidad para jovencitas*, de Pierre Louÿs
(1979) 12. *El inglés descrito en un castillo cerrado*, de André Pieyre de Mandiargues
(1979) 15. *Señorita Tacones Altos*, Anónimo
(1979) 16. *Irene*, de Albert de Routsie
(1979) 17. *Venus en India*, de Charles Devereaux
(1979) 18. *La pequeña María*, de Sylvain Saulnier
(1980) 19. *Mi madre*, de Georges Bataille
(1980) 23. *Cruel Zelanda*, Anónimo
(1981) 25. *Madame Edwarda seguido de El muerto*, de Georges Bataille
(1981) 27.1. *Mi vida y mis amores I*, de Frank Harris
(1982) 27.2. *Mi vida y mis amores II*, de Frank Harris
(1982) 27.3. *Mi vida y mis amores III*, de Frank Harris
(1983) 27.4. *Mi vida y mis amores IV*, de Frank Harris
(1982) 30. *Nueve semanas y media*, de Elizabeth McNeill
(1982) 31. *Amor & Tarot*, de Esteban López
(1983) 33. *Beacul*, de Clo'zen (seudónimo)
(1983) 34. *El hombre sentado en el pasillo*, de Marguerite Duras
(1983) 35. *Historia de O*, de Pauline Réage
(1983) 36. *Duende nocturno*, de Arnaud Delacompé
(1984) 38. *Opus pistorum*, de Henry Miller
(1984) 39. *Cuentos inenarrables*, de Aldo Coca
(1984) 40. *El mal de muerte*, de Marguerite Duras
(1985) 42. *Emmanuelle*, de Emmanuelle Arsan
(1985) 44. *El azul del cielo*, de Georges Bataille
(1986) 46. *Sor Monika*, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
(1986) 50. *Diario de un gran amador*, de Alberto Lattuada
(1986) 51. *Retorno a Roissy*, de Pauline Réage
(1986) 52. *Ceremonia de mujeres*, de Jean de Berg
(1987) 55. *El hábito del amor*, de Anne Cumming
(1987) 56. *Memorias de Dolly Morton*, Anónimo
(1988) 59. *La filosofía en el tocador*, del Marqués de Sade
(1989) 60. *El coño de Irene*, de Louis Aragon
(1989) 62. *Las amistades peligrosas*, de Pierre Choderlos de Laclos
(1989) 64. *La novela de la lujuria*, Anónimo
(1990) 65. *Mlle. de Mustelle y sus amigas*, de Pierre Mac Orlan
(1990) 68. *Las comedias eróticas*, de Marco Vassi
(1990) 69. *El vizconde Pajillero de los Cojones Blandos*, de Benjamin Péret
(1991) 70. *Memorias de un librero pornógrafo*, de Armand Coppens

- (1991) 73. *Historia de R.*, de Gaia Servadio
- (1991) 74. *Historia de una prostituta vienesa*, de Josefina Mutzenbacher
- (1991) 75. *Las 120 jornadas de Sodoma*, del Marqués de Sade
- (1991) 76. *Confesión sexual de un anónimo ruso*, Anónimo
- (1991) 77. *La alfombra de los gozos y los rezos*, de Li Yu
- (1992) 79. *Yo necesito amor*, de Klaus Kinski
- (1992) 80. *En busca del amor*, de Anne Cumming
- (1993) 83. *Memorias de una princesa rusa*, de Katumba Pasha
- (1993/2014) 86. *La Venus de las pieles*, de Leopold von Sacher-Masoch
- (1993) 87. *Las noches salvajes* (1993), de Cyril Collard
- (1994) 88. *Justine o Los infortunios de la virtud*, del Marqués de Sade
- (1994) 89. *Preludio carnal*, de Robert Sermaise
- (1995) 92. *Me gustan sus cuernos*, de Antonio Elio Brailovsky
- (1995) 93. *El Eros*, de Alberto Bevilacqua
- (1995) 94. *El necrófilo*, de Gabrielle Wittkop
- (1995) 95. *El necrófilo*, de Marco Vassi
- (1996) 98. *Querido Sbera-Zaide*, de El Djanina
- (1996) 99. *El ama. Memorias de Françoise Maîtresse*, de Annick Foucault
- (1996) 101. *Desnudarse es lo que ella no quería*, de Adolf Muschg
- (1997) 102. *Roberte, esta noche*, de Pierre Klossowski
- (1997) 104. *Hot Line*, de Francesca Mazzucato
- (1997) 105. *Bella de Candor y otros relatos chinos*, Anónimo
- (1998) 108. *La revocación del Edicto de Nantes*, de Pierre Klossowski
- (1999) 110. *Autobiografía de una pulga*, Anónimo
- (2000) 113. *La casa de los budas dichosos*, de João Ubaldo Ribeyro
- (2000) 114. *Relaciones escandalosamente puras*, de Francesca Mazzucato
- (2000) 115. *Los perros seguido de las aventuras singulares*, de Hervé Guibert
- (2001) 117. *Fanny Hill. Memorias de una cortesana*, de John Cleland
- (2002) 118. *La atadura*, de Vanessa Duriès
- (2002) 120. *¿Qué es Teresa? Es... los castaños en flor*, de José Pierre
- (2003) 122. *Satisfaction*, de Alina Reyes
- (2004) 125. *Mujer desnuda, mujer negra*, de Calixthe Beyala
- (2005) 126. *La séptima noche*, de Alina Reyes
- (2005) 127. *El impudor de la mirada*, de Octavio Lothar
- (2006) 129. *Mi vida secreta*, Anónimo
- (2006) 130. *Diario poco decente de una jovencita*, de Jacques Cellard
- (2006) 131. *Tiresias*, de Marcel Jouhandeau
- (2007) 133. *El cuaderno de Rosa*, de Alina Reyes
- (2007/2014) 134. *La rendición*, de Bentley Toni
- (2007) 135. *Dos iguales*, de Cíntia Moscovich
- (2008) 136. *El hombre que me baña*, de Valentina Maran
- (2009) 137. *Juliette o Las prosperidades del vicio*, del Marqués de Sade
- (2009) 138. *Erotomanía. Una historia de amor*, de Francis Levy
- (2009) 139. *Elogio de la azotaina*, de Jacques Serguine
- (2010) 141. *Camiones de ternura*, de Françoise Rey
- (2013) 144.1. *Emmanuelle 1. La lección del hombre* (2013), de Emmanuelle Arsan
- (2013) 144.2. *Emmanuelle 2. La antvirgen*, de Emmanuelle Arsan
- (2014) 145. *Vida de un perfecto seductor*, de Vignerot du Plessis Louis-François-Armand

Anexo III. Listado cronológico de las novelas escritas en español

- (1977) 1. *La insólita y gloriosa bañaña del Cipote de Archidona*, de Camilo José Cela
- (1979) 13. *La educación sentimental de la señorita Sonia*, de Susana Constante
- (1979) 14. *Diari de bordell* (edición catalana), de Josep Lluís Seguí
- (1980) 20. *Los amores prohibidos*, de Leopoldo Azancot
- (1980) 21. *Diez manzanitas tiene el manzano*, de Ofèlia Dracs¹
- (1980) 22. *Mater amantissima*, de José Jara
- (1981) 26. *Anacaona*, de Vicente Muñoz Puelles
- (1981) 28. *La bestia rosa*, de Francisco Umbral
- (1982) 24. *Amor burgués*, de Vicente Muñoz Puelles
- (1982) 29. *Fritzcollage*, de Pedro Sempere
- (1983) 32. *Ella o el sueño de nadie*, de Mauricio Wacquez
- (1984) 37. *Tres días/Tres noches*, de Pablo Casado
- (1984) 41. *El último goliardo*, de Antonio Gómez Rufo
- (1985) 43. *Las cartas de Sagnia-el-Hamra. Tánger*, de Vicente García Cervera
- (1985) 45. *El matarife*, de Rafael Arjona
- (1986) 47. *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad
- (1986) 48. *La niña rusa* (edición catalana), de Anna Arumí i Bracons
- (1986) 49. *El pecador impecable*, de Manuel Hidalgo
- (1987) 53. *El vaixell de les vaginas voraginoses*, de Josep Bras
- (1987) 54. *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti
- (1988) 57. *La esposa del Dr. Thorne*, de Denzil Romero
- (1988) 58. *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa
- (1989) 61. *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes
- (1989) 63. *Amatista*, de Alicia Steimberg
- (1990) 66. *Pubis de vello rojo*, de José Luis Muñoz
- (1990) 67. *La caza del zorro*, de José María Álvarez
- (1991) 71. *Alevosías*, de Ana Rossetti
- (1991/2014) 72. *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero
- (1992) 78. *La esclava instruida*, de José María Álvarez
- (1992) 81. *Entre todas las mujeres*, de Isabel Franc
- (1992) 82. *Tribulaciones eróticas e iniciación carnal de Salomón, el Magnífico*, de Leopoldo Azancot
- (1993) 84. *El hombre de sus sueños*, de Dante Bertini
- (1993) 85. *La amante fea*, de Josep Lluís Seguí
- (1994) 90. *Salvajes mimosas*, de Dante Bertini
- (1995) 91. *Tu nombre escrito en el agua*, de Irene González Frei
- (1995) 92. *Me gustan sus cuernos*, de Antonio Elio Brailovsky
- (1996) 96. *Silencio de Blanca*, de José Carlos Somoza
- (1996) 97. *Cuerpos entretajidos*, de Antonio Altarriba
- (1996) 100. *La curvatura del empeine*, de Vicente Muñoz Puelles
- (1997) 103. *La cinta de Escher*, de Abel Pohulanik
- (1998) (s/n.) *El bosque de la serpiente*, Andrés de Luna
- (1998) (s/n.) *El diván del taimado*, Gilberto Guerrero
- (1998) 106. *Kurt*, de Pedro de Silva
- (1998) 107. *El regalo de Luzbel*, de Ramón Burcet
- (1999) 109. *El mal mundo*, de Luis Antonio de Villena
- (1999) 111. *Cuentos eróticos de Navidad*, de AA. VV.
- (2000) 112. *Púrpura profundo*, de Mayra Montero

- (2001) 116. *Espera, ponte así*, de Andreu Martín
(2002) 119. *Cuentos eróticos de verano*, de AA. VV.
(2003) 121. *Lámalo deseo*, de José Luis Rodríguez del Corral
(2003) 123. *Eso no*, de Marcelo Birmajer
(2004) 124. *Amada de los dioses*, de Javier Negrete
(2006) 128. *Diosa*, de Juan Abreu
(2007) 132. *Cuentos eróticos de San Valentín*, de AA.VV.
(2010) 140. *Maravilla en el país de las Alicia*s, de Antonio Altarriba
(2011) 142. *Feliz cumpleaños... erótico*, de AA. VV.
(2012) (s/n.) *Brama*, David Miklos
(2012) (s/n.) *La muerte y su erotismo*, AA.VV.
(2012) (s/n.) *Nochebuena en tu cuerpo*, AA.VV.
(2012) 143. *El año del calipso*, de Abilio Estévez
(2014) 146. *Mira lo que tengo*, de José María Valtueña

Anexo IV. Listado de volúmenes misceláneos de cuentos de «La sonrisa vertical»

(1999) *Cuentos eróticos de Navidad*

ABAD, Mercedes, «Ideogramas húmedos».
ÁLVAREZ, José María, «El niño y la sirena».
BENÍTEZ REYES, Felipe, «El sabor».
CERCAS, Javier, «La amiga de mamá».
ESTÉVEZ, Abilio, «Tres reyes».
GONZÁLEZ FREI, Irene, «Perro negro».
LUNA, Andrés de, «El hogar del fuego».
MOIX, Ana María, «Un árbol en el jardín».
MONTERO, Mayra, «Dorso de diamante».
MENDICUTTI, Eduardo, «Dulces sueños».
PADURA FUENTES, Leonardo, «Nochebuena con nieve».
TALENS, Manuel, «Sola esta noche».
VILLENNA, Luis Antonio de, «Otra Navidad en familia».

(2002) *Cuentos eróticos de verano*

ABREU, Juan «Mó y yo».
ÁLAMO, Antonio, «Justicia infinita».
ARAMBURU, Fernando, «Flor del Bosque».
ARANGO, Arturo, «Invitemos a Mariela».
BERTI, Eduardo, «Retrospectiva de Bernabé Lofeudo».
BONILLA, Juan, «Las esposas».
EGIDO, Luciano, «La última caída».
ESPAÑA, Ramón de, «Ni se te ocurra vestirme».
GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario, «Los fríos».
HÉRIZ, Enrique de, «Cuerpo y arma».
IWASAKI, Fernando, «La española cuando besa».
MARTÍN, Andreu, «En un lugar de mi cuerpo...».
MORGADO, Marcia, «La puerta».
MUÑOZ PUELLES, Vicente, «El coleccionista de ombligos».
ROSSETTI, Ana, «La noche de los enamorados».
SENDER, Rafael, «La duende».

(2007) *Cuentos eróticos de San Valentín*

AMORÓS, Carmina, «La Medalla del Amor».
ANDREU, Albert, «San Ballantine's».
AZPEITIA, Javier, «Una pasión de Eurípides».
CROSS, Esther, «El favor».
CASTELLANOS MOYA, Horacio, «Paredes delgadas».
MARZAL, Carlos, «Siempre tuve palabras».
MEDEL, Elena, «Conocimiento del medio».
O'HARA, Daniel, «Rapsodia metropolitana».
REIG, Rafael, «Mamá ya no se pinta».

RIVERA GARZA, Cristina, «Simple placer. Puro placer».

(2011) *Feliz cumpleaños... erótico*

ANDREU, Albert, «Bon anniversaire, mon cher».

BONILLA, Juan, «Real Dolly».

ESTÉVEZ, Abilio, «Fernando y Fernando José».

LOZANO, Brenda, «Correspondencia».

MARZAL, Carlos, «Nunca es fácil acertar con los regalos».

MEDEL, Elena, «Junto a la piscina».

MENDICUTTI, Eduardo, «Míralo en Google».

NAVALES, Clara, «Por el camino del río».

OLGUÍN, Sergio, «Dos cumpleaños y un funeral».

OREJUDO, Antonio, «Cold».

REIG, Rafael, «Mentiras piadosas».

Anexo V. Bases reguladoras del Premio La sonrisa vertical (1994)⁸⁰⁴

Tusquets Editores convoca, por decimosexta vez, el premio de narrativa erótica «La sonrisa vertical». Podrán optar a este premio las obras literarias que se ajusten a las siguientes bases:

1º.- El premio consistirá en una estatuilla en bronce de Joaquim Camps.

2º.- El Jurado estará compuesto por Luis G. Berlanga, director en Tusquets Editores de la colección «La sonrisa vertical», así como Almudena Grandes, Rafael Conte, Juan Marsé, Terenci Moix, Ricardo Muñoz Suay y Beatriz de Moura, en representación de Tusquets.

3º.- El tema será absolutamente libre y el jurado estimará preferentemente, junto a la imaginación erótica, la búsqueda de un lenguaje adecuado al género.

4º.- Las obras presentadas deberán ser inéditas, de una extensión mínima de 100 hojas y máxima de 200, sean novelas, narraciones o cuentos, podrán presentarse escritas en cualquiera de los dos idiomas del estado español, compuestas o mecanografiadas a doble espacio por una cara y enviadas por triplicado.

No se aceptarán aquellos manuscritos que se consideren presentados con descuido.

Los originales deberán remitirse con el nombre y domicilio del autor (o de quien le represente) a Tusquets Editores, S.A., Apartado de Correos 149. Cornellá. Barcelona, antes del 30 de octubre de 1993.

5º.- Se aceptarán manuscritos con seudónimo y, si el autor lo desea, incluso si su obra resulta premiada, podrá seguir manteniendo su anonimato, indicando el sistema que mejor le convenga para conservarlo en sus contactos con el editor.

6º.- El premio podrá ser declarado desierto. Tusquets Editores se reserva, en todo caso, durante tres meses después del fallo del primer premio, el derecho de opción para la posible publicación de las obras no premiadas.

7º.- El premio se fallará en el mes de enero de 1994. La presentación oficial del libro premiado se efectuará cuando éste se encuentre en circulación en librerías, o sea, en el mes de abril de 1994.

8º.- Sobre derechos de autor del 10 por ciento del precio de venta al público de las ediciones de Tusquets Editores, y sobre los porcentajes de derechos de autor que devengan las ventas de la traducción a otros idiomas o a un Club del Libro, el autor de la obra premiada recibirá, en concepto de anticipo, la cantidad de 1.000.000 de pesetas.

⁸⁰⁴ Estas bases reguladoras del Premio La sonrisa vertical están extraídas de la tesis doctoral de María Elena Bisabarro (2002: 240).

9º.- El autor de la obra premiada aceptará el contrato tipo normalmente establecido en Tusquets Editores con el anticipo fijado en el apartado anterior. A aquellos concursantes que lo soliciten Tusquets Editores les enviará una copia del contrato tipo.

10º.- Tusquets Editores hace constar que no devolverá ningún ejemplar de los manuscritos presentados a concurso, a no ser que el autor interesado en recuperarlos los recoja personalmente (o mande a alguien de confianza) a la siguiente dirección: Carretera del Prat, 39 – Parcela 45 – Nave 5 – Polígono Industrial Almeda. 08940 Cornellá. Barcelona, a partir del 1 de abril hasta el 30 de junio de 1995.

11º.- La participación en este premio implica la aceptación total de las bases por parte de los concursantes.

Para cualquier información relacionada con este premio contactar por teléfono o fax al número 474 08 70 de Barcelona o al teléfono 381 45 20 de Buenos Aires.

Bases reguladoras del Premio La sonrisa vertical (2001)⁸⁰⁵

1º.- Las obras presentadas deberán ser inéditas, de una extensión mínima de 100 hojas y máxima de 200, sean novelas, narraciones o cuentos; podrán presentarse escritas en cualquiera de los idiomas del estado español, compuestas o mecanografiadas por una sola cara y enviadas por triplicado. No se aceptarán aquellos manuscritos que se consideren presentados con descuido.

2º.- El tema será absolutamente libre y el jurado estimará preferentemente, junto a la imaginación erótica, la búsqueda de un lenguaje adecuado al género.

3º.- El jurado estará compuesto por Luis G. Berlanga, director de la colección «La Sonrisa Vertical», así como (en las últimas ediciones) Almudena Grandes, Juan Marsé, Eduardo Mendicutti, Rafael Conte y Beatriz de Moura en representación de Tusquets Editores.

4º.- Los originales deberán presentarse obligatoriamente bajo seudónimo, acompañados de un sobre cerrado o plica en cuyo exterior constará el título de la obra y el seudónimo del autor; en su interior figurará el título definitivo de la obra (si se hubiese empleado uno no definitivo), así como el nombre y apellidos, el domicilio y otras señas del autor (o de quien lo represente), y deberán enviarse a Tusquets Editores, S.A. (Apartado de Correos,

⁸⁰⁵ Muy amablemente, Amparo Frías, la persona que se encarga del fondo editorial de Tusquets Editores, nos facilitó estas bases del galardón, que son del año 2001. La petición por nuestra parte se realizó a través de correo electrónico, y la primera respuesta fue: «Lamentablemente las bases del Premio La sonrisa vertical están depositadas en un guardamuebles y en estos momentos nos es imposible saber en qué caja se encuentra el documento que nos solicitas. No te puedo derivar a nadie porque soy yo quien gestiono el fondo y de momento no han salido esas bases que nos solicitas». Tras nuestra insistencia, recordándole que tal vez dicho documento pudiera estar digitalizado, el informático nos facilitó estas.

149.08940, Cornellá. Barcelona). El autor se compromete, en caso de que su obra resulte premiada, a mantener el anonimato hasta el momento de la publicación de la misma. En dicha fecha, el autor se compromete igualmente a revelar su identidad.

5º.- Las obras presentadas deberán ir acompañadas de una carta en la que el autor declare que la obra es inédita, que no ha sido presentada a otro premio o concurso del que aún no se haya producido el fallo, y que los derechos de la obra no han sido cedidos anteriormente.

6º.- El Premio consistirá en una estatuilla en bronce de Joaquim Camps.

7º.- El Premio se fallará a finales de enero o principios de febrero del año en que se concederá el galardón. La obra ganadora será publicada en el mes de marzo o abril del mismo año. Coincidiendo con dicha publicación, tendrá lugar su presentación oficial, y sólo entonces se dará a conocer la identidad del autor.

8º.- El autor de la obra premiada recibirá la cantidad de ____ € en concepto de anticipo a cuenta de los derechos de autor del 10 por ciento del precio de venta al público de las ediciones de Tusquets Editores, y de los derechos que devenguen las cesiones a un club del libro o las traducciones a otros idiomas.

9º.- El premio podrá ser declarado desierto. Tusquets Editores se reserva, durante los tres meses posteriores al fallo del premio, el derecho de opción para la posible publicación de las obras no premiadas.

10º.- El autor de la obra premiada aceptará el contrato tipo de edición, y el de representación para la venta de derechos subsidiarios, normalmente establecidos por Tusquets Editores, con el anticipo citado en la base octava. A los concursantes que lo soliciten se les enviará una copia del contrato tipo de edición y de representación.

11º.- Tusquets Editores hace constar que no devolverá ningún ejemplar de los manuscritos presentados a concurso, a no ser que el autor interesado en recuperarlos los recoja personalmente (o envíe a alguien de su confianza) a la siguiente dirección: Carretera del Prat, 39 - Parcela 45 - Nave 5 – Polígono Industrial Almeda, 08940, Cornellà. Barcelona. Queda sobreentendido que el autor posee un ejemplar idéntico al original entregado, por lo que la editorial queda exenta de toda responsabilidad en el supuesto de pérdida o destrucción por la causa que fuere.

12º.- La participación en este premio implica la aceptación de todas las bases por parte de los concursantes.

Anexo VI. Listado cronológico de obras premiadas y finalistas del Premio La sonrisa vertical

Primera Convocatoria

- (1979) *La educación sentimental de la Sta. Sonia*, de Susana Constante
(1979) *Diario de burdel*, de Josep Lluís Seguí, finalista

Segunda convocatoria

- (1980) *Deu prometes té el pomer*, de Ofelia Dracs
(1980) *Mater amantíssima*, de José Jara, finalista
(1980) *Amor burgués*, de Vicente Muñoz Puelles, finalista

Tercera convocatoria

- (1981) *Anacaona*, de Vicente Muñoz Puelles

Cuarta convocatoria

- (1982) *Fritzcollage*, de Pedro Sempere

Quinta convocatoria

- (1983) *Desierto*

Sexta convocatoria

- (1984) *Tres días/Tres noches*, de Pablo Casado
(1984) *El último goliardo*, de Antonio Gómez Rufo, finalista

Séptima convocatoria

- (1985) *Las cartas de Saguia-el-Hanra. Tánger*, de Vicente García Cervera

Octava convocatoria

- (1986) *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad
(1986) *La niña rusa*, de Anna Arumí i Bracons, finalista

Novena convocatoria

- (1987) *El vaixell de les vagines voraginoses*, de Josep Bras
(1987) *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti, finalista

Décima convocatoria

- (1988) *La esposa del Dr. Thorne*, de Denzil Romero

Décimo primera convocatoria

- (1989) *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes
(1989) *Amatista*, de Alicia Steimberg, finalista

Décimo segunda convocatoria

- (1990) *Pubis de vello rojo*, de José Luis Muñoz

Décimo tercera convocatoria

- (1991) *Alevosías*, de Ana Rossetti
(1991) *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero, finalista

Décimo cuarta convocatoria

- (1992) *La esclava instruida*, de José María Álvarez
(1992) *Entre todas las mujeres*, de Isabel Franc, finalista

Décimo quinta convocatoria

- (1993) *El hombre de sus sueños*, de Dante Bertini
(1993) *La amante fea*, de Josep Lluís Seguí, finalista

Décimo sexta convocatoria

- (1994) Desierto

Décimo séptima convocatoria

- (1995) *Tu nombre escrito en el agua*, de Irene González Frei
(1995) *Me gustan sus cuernos*, de Antonio Elio Brailovsky, finalista

Décimo octava convocatoria

- (1996) *Silencio de Blanca*, de José Carlos Somoza
(1996) *Cuerpos entretnejidos*, de Antonio Altarriba, finalista

Décimo novena convocatoria

- (1997) *La cinta de Escher*, de Abel Pohulanik

Vigésima convocatoria

- (1998) *Kurt*, de Pedro de Silva
(1998) *El regalo de Luzbel*, de Ramón Burcet, finalista

Vigésimo primera convocatoria

- (1999) *El mal mundo*, de Luis Antonio de Villena

Vigésimo segunda convocatoria

- (2000) *Púrpura profundo*, de Mayra Montero

Vigésimo tercera convocatoria

- (2001) *Espera, ponte así*, de Andreu Martín

Vigésimo cuarta convocatoria

- (2002) Desierta

Vigésimo quinta convocatoria

- (2003) *Llámallo deseo*, de José Luis Rodríguez del Corral
(2003) *Amada de los dioses*, de Javier Negrete, finalista

Vigésimo sexta convocatoria

- (2004) Desierta

Anexo VII. Correspondencia

A) Correspondencia con el profesor Miguel Vitagliano

Conversación 1. Asunto: Nombres escritos en las aguas

De: Estrella Díaz Fernández

Enviado: martes, 24 de noviembre de 2015 21:28

Para: Miguel Vitagliano

Estimado profesor Vitagliano:

Mi nombre es Estrella Díaz y soy doctoranda en la Universitat de Lleida (España) e investigadora en formación del Centre Dona i Literatura (Universitat de Barcelona): <http://www.ub.edu/cdona/es/equipo>. En mi tesis, que lleva por título *Representaciones literarias de las minorías sexuales en España: la colección “La sonrisa vertical”*, analizo todos los volúmenes de la colección y todos los personajes LGTB aunque me centro, principalmente, en los lésbicos. Una de mis novelas favoritas es *Tu nombre escrito en el agua* y, cuando el año pasado tuve que asistir a un congreso en Berlín, no dudé en analizar esta obra. La comunicación fue muy celebrada y se ha acabado (re)convirtiendo en un artículo (que adjunto).⁸⁰⁶ Tal vez la hipótesis que apunto (que detrás de *Tu nombre...* no se esconde una mujer sino un hombre) sea un tanto arriesgada, aunque pudiera ser posible por el diálogo que mantiene la novela con otras creaciones (tuyas, por cierto). Entiendo que, en el caso de que esto fuera verdad, no se quiera revelar el nombre del autor.

Si envío ahora este mensaje y el artículo es porque está a punto de aparecer publicado; además, vuelvo a tratar de este tema (de manera secundaria) el lunes que viene en otra comunicación.⁸⁰⁷ No puedo decir que espere una respuesta positiva, aunque si fuera cierto y se pudiera revelar ya el nombre de la persona que se esconde tras el seudónimo sería genial. En cualquier caso, en mi tesis está previsto incorporar algunas entrevistas; ya que, de alguna manera, te he señalado como el posible autor de esta obra sería muy interesante si pudieras participar (no te robaría demasiado tiempo, ¡lo prometo!).

De todas formas, tengo que agradecerte mi replanteamiento del minicanon de la literatura lésbica.

Un saludo cordial,
Estrella Díaz Fernández

⁸⁰⁶ En el *Congreso Internacional Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y el Mundo Latino a fines del siglo XX*, celebrado en la Universidad Humboldt de Berlín (Alemania), en julio de 2014, mi comunicación llevaba por título «Paradojas narrativas de la visibilidad lésbica». Posteriormente, ampliado y revisado, se convirtió en el artículo «Visibilidad lésbica, canon literario y paradojas autorales: nombres escritos en las aguas», que aparecerá en el volumen *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas hispánicas al final del siglo XX*, ed. Dieter Ingenschay, Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Vervuert. Este es el documento que envié.

⁸⁰⁷ En el momento en que me puse en contacto con Vitagliano estaba preparando mi comunicación «La (des)configuración de un canon: *Tres días/Tres noches* (1984), de Pablo Casado» para el *Coloquio Internacional «Nuevas investigaciones en teoría, género y sexualidades»*, celebrado en la Universitat de Barcelona en noviembre de 2015.

De: Miguel Vitagliano

Enviado: martes, 24 de noviembre de 2015 21:39

Para: Estrella Díaz Fernández

Asunto: RE: Nombres escritos en las aguas

Querida Estrella:

Muchísimas gracias por ponerse en contacto. Me gustaría muchísimo conocer qué textos míos podrían sugerirle esa idea. No me interesa por vanidad, créame, sino por pura literatura. Conozco a la autora de la novela, es más tengo trato con ella pero yo no soy ella ni tampoco ella es ella. Sé que usted entenderá.

Acepte mi abrazo,

Miguel

Asunto: Nombres escritos en las aguas

De: Estrella Díaz Fernández

Enviado: martes, 24 de noviembre de 2015 23:07

Para: Miguel Vitagliano

Querido Miguel:

¡Muchísimas gracias por la pronta respuesta! La verdad es que no esperaba ningún tipo de contestación. Explico qué textos me han llevado a esa conjetura en el artículo que he adjuntado; aunque tú no seas “ella”, me parecía evidente que entre vosotros había un claro vínculo y doy más que por supuesto que conoces a la autora (no se puede negar que mi hipótesis es posible, aunque sea tan solo una suposición). Siento las molestias y trastornos que el artículo pueda causar. De todas formas, como escritor y profesor de literatura, me pregunto si te podría hacer una breve entrevista (más adelante, no ahora), no como posible autor, sino sobre la recepción de la colección en Hispanoamérica o sobre algunos autores; seguro que enriquecería muchísimo la tesis.

Reitero mi agradecimiento más sincero y mis disculpas.

Un abrazo,

Estrella

De: Miguel Vitagliano

Enviado: miércoles, 25 de noviembre de 2015 17:24

Para: Estrella Díaz Fernández

Asunto: Re: Nombres escritos en las aguas

Querida Estrella:

Irene me autorizó a que te diera su email (xxxx@xxxx.com).

Cuando quieras seguimos conversando y hacemos la entrevista.

Es más, sería fantástico que pudiéramos publicar algo de todo esto en Escritores del Mundo: <www.escritoresdelmundo.com>.

Ahí escribimos todos los que tú estás buscando, aunque nunca seremos todos, ni completamente cada uno.

Un abrazo,

Miguel

Conversación 2. Asunto: ¡Gracias!

De: Estrella Díaz Fernández

Enviado: viernes, 27 de noviembre de 2015 9:19

Para: Miguel Vitagliano

Querido Miguel:

Ante todo, me gustaría agradecerte tu generosidad por responder a mis mensajes (a pesar de no ser el autor de la novela) y por ponerme en contacto con Irene González Frei. Creo que sería fantástico si te pudiera hacer una entrevista y pudiera incorporar tus respuestas a mi tesis (siempre que tú me dieras tu autorización, claro).⁸⁰⁸ Imagino que conocerás la colección y a algunos de los escritores hispanoamericanos incluidos en el catálogo; me interesa tu opinión sobre la recepción de “La sonrisa vertical” en Hispanoamérica o sobre el subgénero erótico. También me gustaría saber qué piensas (como escritor y profesor de literatura) sobre el “proyecto autorial”, ya que no deja de ser “extraño” (y fascinante) que una obra consagrada por la crítica feminista lésbica, el público y la propia editorial conserve invisibilizada a su autora, más cuando, como señalaba Berlanga, “a la hora de publicar una novela erótica se produce una lucha ambigua entre el deseo de permanecer en la memoria de la gente y al mismo tiempo evitar la publicidad sexual”. ¿Qué sucede si, además, se trata de una obra canonizada?

Por supuesto, cuando quieras podemos publicar algo de todo esto en Escritores del Mundo (¡me alegra que no te haya molestado!).

De momento, como te comenté, estoy ultimando mi comunicación para un congreso en Barcelona. También estoy acabando de redactar mi tesis (¡estoy en la recta final!), motivo por el cual me planteo todas las entrevistas una vez pasadas las navidades, cuando tenga las ideas más claras y la redacción casi finiquitada. ¡Gracias mil por todo!

Abrazos de Estrella

De: Miguel Vitagliano

Enviado: viernes 27 de noviembre de 2015 14:05

Para: Estrella Díaz Fernández

Querida Estrella:

⁸⁰⁸ Debo agradecer muy especialmente a Miguel Vitagliano su generosidad y amabilidad, no solo por los correos enviados o por ponerme en contacto con la misteriosa Irene González Frei, sino también porque me hizo un hueco en su agenda y pudimos charlar largo y tendido en Buenos Aires (el 4 de octubre del 2016). No fue una entrevista «formal» sino un encuentro amistoso y le prometí que no incluiría nada de lo que me revelara en la tesis. Él continuó desvinculándose de la autoría de la novela, aunque me preguntó qué elementos textuales me habían llevado a pensar que detrás del seudónimo podía esconderse un hombre. No existen; mi hipótesis se basa, como queda reflejado en esta tesis, en elementos intertextuales.

Puedes contar conmigo (yo diría mejor: podés contar conmigo), pero si ya te has comunicado con Irene sabrás que es allí donde obtendrás las mejores informaciones para tu tesis. Cuando hablé con ella me contó que iba a mostrarte algunos datos desconcertantes, ¿es así?, ¿lo hizo? No te estoy desorientando, al contrario te estoy señalando la mejor dirección; es decir, las noches que las estrellas deben iluminar.

Será un placer recibir alguna colaboración tuya para Escritores del Mundo; lo que consideres interesante publicar de todo este asunto, las entrevistas que le hagas a Irene o quién decidas, tus conjeturas y tus sospechas...

Un abrazo,
Miguel

B) Correspondencia con Irene González Frei

Conversación 1. Asunto: Nombres escritos en las aguas

De: Miguel Vitagliano

Enviado: miércoles, 25 de noviembre 2015, 3:01 PM

Para: Irene González Frei

Querida Irene:

Le envió estos emails y este artículo que habla de usted.

Un abrazo,

Miguel

De: Estrella Díaz Fernández

Enviado: 24 de noviembre de 2015, 17:28

Asunto: Nombres escritos en las aguas

Para: Miguel Vitagliano

Estimado profesor Vitagliano:

Mi nombre es Estrella Díaz y soy doctoranda en la Universitat de Lleida (España) e investigadora en formación del Centre Dona i Literatura (Universitat de Barcelona): <http://www.ub.edu/cdona/es/equipo>. En mi tesis, que lleva por título *Representaciones literarias de las minorías sexuales en España: la colección "La sonrisa vertical"*, analizo todos los volúmenes de la colección y todos los personajes LGTB aunque me centro, principalmente, en loslésbicos. Una de mis novelas favoritas es *Tu nombre escrito en el agua* y, cuando el año pasado tuve que asistir a un congreso en Berlín, no dudé en analizar esta obra. La comunicación fue muy celebrada y se ha acabado (re)convirtiendo en un artículo (que adjunto). Tal vez la hipótesis que apunto (que detrás de *Tu nombre...* no se esconde una mujer sino un hombre) sea un tanto arriesgada, aunque pudiera ser posible por el diálogo

que mantiene la novela con otras creaciones (tuyas, por cierto). Entiendo que, en el caso de que esto fuera verdad, no se quiera revelar el nombre del autor.

Si envío ahora este mensaje y el artículo es porque está a punto de aparecer publicado; además, vuelvo a tratar de este tema (de manera secundaria) el lunes que viene en otra comunicación. No puedo decir que espere una respuesta positiva, aunque si fuera cierto y se pudiera revelar ya el nombre de la persona que se esconde tras el seudónimo sería genial. En cualquier caso, en mi tesis está previsto incorporar algunas entrevistas; ya que, de alguna manera, te he señalado como el posible autor de esta obra sería muy interesante si pudieras participar (no te robaría demasiado tiempo, ¡lo prometo!).

De todas formas, tengo que agradecerte mi replanteamiento del minicanon de la literatura lésbica.

Un saludo cordial,
Estrella Díaz Fernández

De: Irene González Frei

Enviado: jueves, 26 de noviembre de 2015 0:34

Para: Estrella Díaz Fernández

Estimada Estrella: muchas gracias por ocuparte de mi viejo libro.

Por si te sirviera, me permito señalarte tres inexactitudes en tu trabajo tan interesante:

1. No soy Vitagliano: aunque es el director del blog Escritores del Mundo, entiendo que no todos los que colaboran allí son él.
2. Sí di una entrevista por la radio, pese a mi timidez, poco después de la salida del libro, a pedido de la editorial. No recuerdo el nombre de la entrevistadora: era un programa nocturno de España. (Yo estaba en Italia.)
3. La cláusula del anonimato de La Sonrisa Vertical cambió justamente a causa de mi decisión de permanecer invisible. Hasta entonces las bases decían que se podía elegir.

En cuanto a la tesis principal, entiendo que tenía razón Italo Calvino cuando decía que “la persona que escribe debe inventar a ese primer personaje que es el autor de la obra”. Quizá sea esta misma idea lo que ahora llaman autoficción.

Un gran saludo
Irene

Conversación 2. Asunto: Tu nombre escrito en el agua

De: Estrella Díaz Fernández

Enviado: viernes, 27 de noviembre de 2015, 5:10 AM

Para: Irene González Frei

Querida Irene:

Me hace muchísima ilusión poder “hablar” con la persona que ha escrito una de las novelas más interesantes de “La sonrisa vertical”. Ha sido (es) un placer trabajar esta novela por las múltiples referencias y diálogos que puede establecer con otras obras. ¡Muchísimas gracias

por ponerte en contacto conmigo! Debería haber sido yo la primera en escribir, pero estoy ultimando un congreso e intentando finiquitar mi tesis y ha sido imposible escribirte antes.

Agradezco que hayas leído mi artículo y las observaciones que apuntas; sin duda son muy importantes para mí. Me gustaría, si fuera posible, pasarte una entrevista (escrita si quieres) con algunas preguntas (después de navidad, no antes). Por supuesto, respeto tu deseo de permanecer en el anonimato; si me dieras tu autorización aparecería en la tesis, en caso contrario, me bastaría para mejorar el análisis de la novela y el cuento (¡que también es genial!).

Respecto a las tres inexactitudes:

- 1) Acepto que Miguel Vitagliano no seas “tú”, pero hay datos que lo vinculan, de manera directa o indirecta, a la obra. No sé si es una casualidad o una coincidencia, pero sin estos datos yo no estaría escribiendo este mensaje.
- 2) No tenía constancia de esa entrevista. La he estado buscando y ha sido imposible dar con ella. Entiendo que si estabas en Italia fue por teléfono (¡a ver si tengo suerte y la puedo localizar!).
- 3) No sabía que antes de 1995 se podía elegir permanecer en el anonimato. Las bases que yo he manejado son del año 2001. Intentaré ponerme en contacto con la editorial para actualizar mis datos, ¡gracias!⁸⁰⁹ De todas formas, ningún autor anterior a 1995 se acogió a esa posibilidad.

Estoy totalmente de acuerdo con la cita que apuntas de Italo Calvino; Manuel Vázquez Montalbán también alude a ese “baile de máscaras” para pasar a ser una persona diferente y escribir bajo seudónimo. El problema es que en la narrativa erótica numerosas creaciones se han ocultado bajo un nombre femenino y ha sido la crítica la que, años después, ha acabado desestimando o desvelando esa autoría, como es el caso de *Historia de una prostituta vienesa, Irene* (publicada años después como *El coño de Irene*) o la aclamada *Emmanuelle*, entre otras muchas. Pero en el caso de los seudónimos con nombre femenino, el escritor no solo pasa a ser un actante más de la propia ficción, sino que también se apropia de una voz y un punto de vista que durante siglos ha sido minoritario e incluso silenciado. Si además este punto de vista es lésbico la transgresión, bajo mi punto de vista, es mayor (no en vano tu novela marca una nueva generación o periodo en la literatura lésbica hispánica).

Por otro lado, me parece muy interesante que las creaciones lésbicas eróticas escritas por mujeres en “La sonrisa vertical” procedan todas de Hispanoamérica —a excepción de *Entre todas las mujeres* (1992), de Isabel Franc— y no de España (Mayra Montero y Marcia Morgado).

Reitero mi más sincero agradecimiento y espero aceptes mi sugerencia de participar en mi tesis (respetando tu identidad, por supuesto).

Un abrazo,
Estrella

⁸⁰⁹ A partir de esta correspondencia, y como ya hemos señalado con anterioridad, nos pusimos en contacto con Amparo Frías, la persona que se encarga del fondo editorial de Tusquets Editores, quien nos facilitó las bases reguladoras del Premio La sonrisa vertical.

De: Irene González Frei

Enviado: martes 1 de diciembre 2015 15:57

Para: Estrella Díaz Fernández

Hola, Estrella. Con mucho gusto responderé a tus preguntas cuando las envíes, para que las uses a tu voluntad.⁸¹⁰ De todos modos, creo que sobre estas cuestiones sabes tú mucho más que yo.

Revolviendo papeles viejos encontré las bases de La Sonrisa XVII, 1995. El punto 5º dice literalmente:

“Se aceptarán manuscritos con seudónimo y, si el autor lo desea, incluso si su obra resulta premiada, podrá seguir manteniendo su anonimato, indicando el sistema que mejor le convenga para conservarlo en sus contactos con el editor”.⁸¹¹

Muchos saludos

Irene

Asunto: Tu nombre escrito en el agua

De: Estrella Díaz Fernández

Enviado: martes 1 de diciembre 2015 19:54

Para: Irene González Frei

Querida Irene:

Muchísimas gracias por tu amable generosidad y predisposición. Gracias también por buscar las bases de La sonrisa vertical de 1995 (espero no te haya robado demasiado tiempo). La verdad es que desconocía este apartado; no me extraña que después de tu decisión de permanecer en el anonimato lo cambiaran.

He encontrado tres artículos publicados en diarios de la época (*El Periódico*, *ABC* y *La Vanguardia*), aunque tan solo *El Periódico* ofrece una entrevista tuya (realizada por Núria Navarro)... Me parece fascinante (a la vez que muy divertido) que hayas podido mantener el anonimato y las especulaciones que se han/hemos hecho en torno a ello.

Cuando tenga la entrevista ya te la enviaré; antes me gustaría volver a analizar con más detenimiento los textos. Por supuesto, tú sabes muchísimo más que yo sobre estas cuestiones (como se puede apreciar en el artículo publicado en *Escritores del Mundo* y en la entrevista) y también, si mis hipótesis son acertadas, sobre literatura lésbica en general... yo solo soy una investigadora en formación que aún tiene un largo camino por recorrer y

⁸¹⁰ Irene González Frei, como era de esperar, rehusó reunirse conmigo en Buenos Aires. Volvió a ofrecerse, muy amable y generosamente por su parte, a contestar a mis preguntas por escrito. Una de las ideas que durante estos años hemos barajado fue la de realizar entrevistas a algunos autores o personas vinculadas con la colección, empezando por su editora, Beatriz de Moura. Sin embargo, el dilatado proceso de redacción y el fin del programa de doctorado en que se inscribe esta tesis doctoral nos han desaconsejado esta aportación, que esperemos realizar en un futuro.

⁸¹¹ Véase anexo V, en donde puede constatarse que esta corresponde a la base número 5. En la convocatoria de 2001 la base número 4 indica: «Los originales deberán presentarse obligatoriamente bajo seudónimo, acompañados de un sobre cerrado o plica en cuyo exterior constará el título de la obra y el seudónimo del autor; en su interior figurará el título definitivo de la obra (si se hubiese empleado uno no definitivo), así como el nombre y apellidos, el domicilio y otras señas del autor (o de quien lo represente), y deberán enviarse a Tusquets Editores, S.A. (Apartado de Correos, 149.08940, Cornellá. Barcelona). El autor se compromete, en caso de que su obra resulte premiada, a mantener el anonimato hasta el momento de la publicación de la misma. En dicha fecha, el autor se compromete igualmente a revelar su identidad».

mucho que aprender. Tu colaboración no solo enriquecerá mi tesis sino que, sin duda, me permitirá aprender de una persona vinculada a la literatura.

Un abrazo,
Estrella

De: Irene González Frei

Enviado: martes, 8 de diciembre de 2015 4:04

Para: Estrella Díaz Fernández

Hola, Estrella: espero el envío de tu cuestionario, entonces.

Sobre las entrevistas: recuerdo haber respondido decenas de preguntas, no todas brillantes, cuando se dio a conocer el resultado del premio. Luego de la publicación, las reseñas fueron más bien hostiles.⁸¹² La editorial me mandaba los recortes, pero no los he conservado.

Un gran saludo

⁸¹² No hemos hallado ninguna reseña negativa, aunque algunas de las entrevistas que se realizaron en 1995 — Calderón (1995), Navarro (1995) o Barril (1995)— pueden resultar un tanto «hostiles», puesto que se pregunta a la autora si «de da vergüenza que se sepa que escribe novelas eróticas»: «“Sí, la verdad es que me da vergüenza, y espero que parte de los lectores que lean el libro sean también tímidos”. Invitada a que se describiese físicamente fue igualmente escueta: “Soy de lo más normal; mi aspecto es el de una joven europea que jamás escribiría una novela erótica; lo que demuestra que las apariencias engañan”» (Calderón, 1995: s/p). Por su parte, Navarro (1995: s/p) hace una primera aproximación a la autora —titulada «Un test para una mujer sin rostro»— a partir de preguntas como si prefiere a Sade o a Cartland, la lencería de seda o la ropa interior de algodón, o si le gustan más las manzanas o los plátanos. La periodista también indaga sobre si «en los hombres, ¿grande o pequeña?». Otras cuestiones que se plantean es si la historia es real o si ella es feminista.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias

- ABAD, Mercedes (1999 [1986]), *Ligeros libertinajes sabáticos*, Barcelona: Tusquets.
- ABAD, Mercedes (2007 [1999]), «Ideogramas húmedos», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 51-58.
- ABREU, Juan (2002), «Mó y yo», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 69-75.
- ABREU, Juan (2006), *Diosa*, Barcelona: Tusquets.
- ÁLAMO, Antonio (2002), «Justicia infinita», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 145-153.
- ALTARRIBA, Antonio (1996), *Cuerpos entretajidos*, Barcelona: Tusquets.
- ALTARRIBA, Antonio (2010), *Maravilla en el país de las Alicia*s, Barcelona: Tusquets.
- ÁLVAREZ, José María (1990), *La caza del zorro*, Barcelona: Tusquets.
- ÁLVAREZ, José María (1992), *La esclava instruida*, Barcelona: Tusquets.
- ÁLVAREZ, José María (2007 [1999]), «El niño y la sirena», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 113-123.
- AMORÓS, Carmina (2007), «La Medalla del Amor», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 193-199.
- ANDREU, Albert (2007), «San Ballantine's», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 99-122.
- ANDREU, Albert (2011), «Bon anniversaire, mon cher», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 77-102.
- ARAMBURU, Fernando (2002), «Flor del Bosque», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 13-28.
- ARANGO, Arturo (2002), «Invitemos a Mariela», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 29-43.
- ARIAS, Arturo (2010), *Arias de don Giovanni*, Guatemala: F&G.
- ARJONA, Rafael (1985), *El matarife*, Barcelona: Tusquets.
- ARUMÍ i BRACONS, Anna (1986), *La nina russa*, Barcelona: Tusquets.
- AZANCOT, Leopoldo (1988 [1980]), *Los amores prohibidos*, Barcelona: Tusquets.
- AZANCOT, Leopoldo (1992), *Tribulaciones eróticas e iniciación carnal de Salomón, el Magnífico*, Barcelona: Tusquets.
- AZPEITIA, Javier (2007), «Una pasión de Eurípides», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 157-191.
- BATAILLE, Georges (2015 [1978]), *Historia del ojo*, trad. Antonio Escohotado, Barcelona: Tusquets.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (2007 [1999]), «El sabor», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 125-142.
- BERTI, Eduardo (2002), «Retrospectiva de Bernabé Lofeudo», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 183-207.
- BERTINI, Dante (1993), *El hombre de sus sueños*, Barcelona: Tusquets.
- BERTINI, Dante (1994), *Salvajes mimosas*, Barcelona: Tusquets.
- BIRMAJER, Marcelo (2005 [2003]), *Eso no*, Barcelona: Tusquets.
- BONILLA, Juan (2002), «Las esposas», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 45-59.
- BONILLA, Juan (2011), «Real Dolly», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 213-242.
- BORGES, Jorge Luis (1991 [1944]), «La forma de la espada», en *Ficciones*, Madrid: Alianza, pp. 133-140.
- BRAILOVSKY, Antonio Elio (1995), *Me gustan sus cuernos*, Barcelona: Tusquets.

- BRAS, Josep (1987), *El vaixell de les vagines voraginoses*, Barcelona: Tusquets.
- BURCET, Ramón (1998), *El regalo de Luzbel*, Barcelona: Tusquets.
- CASADO, Pablo (1984), *Tres días/Tres noches*, Barcelona: Tusquets.
- CASTELLANOS MOYA, Horacio (2007), «Paredes delgadas», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 69-82.
- CELA, Camilo José (1977), *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*, Barcelona: Tusquets.
- CERCAS, Javier (2007 [1999]), «La amiga de mamá», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 79-93.
- CONSTANTE, Susana (1979), *La educación sentimental de la señorita Sonia*, Barcelona: Tusquets.
- CROSS, Esther (2007), «El favor», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 147-156.
- DRACS, Ofèlia (1981 [1980]), *Deu prometes té el pomer*, Barcelona: Tusquets.
- EGIDO, Luciano (2002), «La última caída», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 127-144.
- ESPAÑA, Ramón de (2002), «Ni se te ocurra vestirte», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 171-182.
- ESTÉVEZ, Abilio (2007 [1999]), «Tres reyes», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 185-198.
- ESTÉVEZ, Abilio (2011), «Fernando y Fernando José», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 149-170.
- ESTÉVEZ, Abilio (2012), *El año del calípsso*, Barcelona: Tusquets.
- FRANC, Isabel (2009 [1992]), *Entre todas las mujeres*, Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA BERLANGA, Luis (2007 [1999]), «Prólogo», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 9-10.
- GARCÍA BERLANGA, Luis (2002), «Prólogo. El cuento que quizás escriba algún día», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 9-10.
- GARCÍA BERLANGA, Luis (2007), «Prólogo. Un bombón», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 9-11.
- GARCÍA CERVERA, Vicente (1990 [1985]), *Las cartas de Sagnia-el-Hamra. Tánger*, Barcelona: Tusquets.
- GÓMEZ RUFO, Antonio (1984), *El último goliardo*, Barcelona: Tusquets.
- GONZÁLEZ FREI, Irene (2008 [1995]), *Tu nombre escrito en el agua*, Barcelona: Tusquets.
- GONZÁLEZ FREI, Irene (2007 [1999]), «Perro negro», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 199-206.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario (2002), «Los fríos», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 77-88.
- GRANDES, Almudena (2009 [1989, 2004]), *Las edades de Lulú*, Barcelona: Tusquets.
- GRANDES, Almudena (1995 [1994]), *Malena es un nombre de tango*, Barcelona: Tusquets.
- GRANDES, Almudena (2004), *Castillos de cartón*, Barcelona: Círculo de lectores.
- GRANDES, Almudena (2015), *Los besos en el pan*, Barcelona: Tusquets.
- HÉRIZ, Enrique de (2002), «Cuerpo y arma», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 61-68.
- HIDALGO, Manuel (2000 [1986]), *El pecador impecable*, Barcelona: Tusquets.
- IWASAKI, Fernando (2002), «La española cuando besa», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 209-217.
- JARA, José (1980), *Mater amantissima*, Barcelona: Tusquets.
- LOZANO, Brenda (2011), «Correspondencia», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 103-109.

- LUNA, Andrés de (2007 [1999]), «El hogar del fuego», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 165-183.
- MARTÍN, Andreu (2002), «En un lugar de mi cuerpo...», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 97-108.
- MARTÍN, Andreu (2005 [2001]), *Espera, ponte así*, Barcelona: Tusquets.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1993 [1987]), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1992), *Nubosidad variable*, Barcelona: Anagrama.
- MARZAL, Carlos (2007), «Siempre tuve palabras», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 123-145.
- MARZAL, Carlos (2011), «Nunca es fácil acertar con los regalos», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 45-75.
- MEDEL, Elena (2007), «Conocimiento del medio», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 13-34.
- MEDEL, Elena (2011), «Junto a la piscina», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 9-21.
- MENDICUTTI, Eduardo (1987), *Siete contra Georgia*, Barcelona: Tusquets.
- MENDICUTTI, Eduardo (1989 [1988]), *Una mala noche la tiene cualquiera*, Barcelona: Tusquets.
- MENDICUTTI, Eduardo (2007 [1999]), «Dulces sueños», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 95-111.
- MENDICUTTI, Eduardo (2011), «Míralo en Google», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 23-44.
- MENDICUTTI, Eduardo (2016), *Furias divinas*, Barcelona: Tusquets.
- MOIX, Ana María (2007 [1999]), «Un árbol en el jardín», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 143-151.
- MONTERO, Mayra (1991), *La última noche que pasé contigo*, Barcelona: Tusquets.
- MONTERO, Mayra (2007 [1999]), «Dorso de diamante», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 11-25.
- MONTERO, Mayra (2000), *Púrpura profundo*, Barcelona: Tusquets.
- MORGADO, Marcia (2002), «La puerta», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 219-229.
- MUÑOZ, José Luis (1990), *Pubis de vello rojo*, Barcelona: Tusquets.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (1981), *Anacaona*, Barcelona: Tusquets.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (1982), *Amor burgués*, Barcelona: Tusquets.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (1996), *La curvatura del empeine*, Barcelona: Tusquets.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (2002), «El coleccionista de ombligos», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 155-169.
- NAVALES, Clara (2011), «Por el camino del río», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 199-211.
- NEGRETE, Javier (2011 [2004]) *Amada de los dioses*, Barcelona: Tusquets.
- O'HARA, Daniel (2007), «Rapsodia metropolitana», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 35-47.
- OLGUÍN, Sergio (2011), «Dos cumpleaños y un funeral», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 171-197.
- OREJUDO, Antonio (2011), «Cold», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 111-130.
- PADURA FUENTES, Leonardo (2007 [1999]), «Nochebuena con nieve», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 59-77.
- POHULANIK, Abel (1997), *La cinta de Escher*, Barcelona: Tusquets.

- REIG, Rafael (2007), «Mamá ya no se pinta», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 49-67.
- REIG, Rafael (2011), «Mentiras piadosas», en *Feliz cumpleaños... erótico*, Barcelona: Tusquets, pp. 131-147.
- RIERA, Carme (2014 [1975 y 1977]), *Te deix, amor, la mar com a penyora. Jo pos per testimoni les gavines*, Barcelona: Edicions 62.⁸¹³
- RIVERA GARZA, Cristina (2007), «Simple placer. Puro placer», en *Cuentos eróticos de San Valentín*, Barcelona: Tusquets, pp. 83-98.
- RODRÍGUEZ DEL CORRAL, José Luis (2003), *Llámallo deseo*, Barcelona: Tusquets.
- ROMERO, Denzil (1990 [1988]), *La esposa del Dr. Thorne*, Barcelona: Tusquets.
- ROSSETTI, Ana (1991), *Alevosías*, Barcelona: Tusquets.
- ROSSETTI, Ana (2002), «La noche de los enamorados», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 109-125.
- SEGUÍ, Josep Lluís (1990 [1979]), *Diario de burdel*, trad. Josep Lluís Seguí, Barcelona: Tusquets.
- SEGUÍ, Josep Lluís (1993), *La amante fea*, Barcelona: Tusquets.
- SEMPERE, Pedro (1982), *Fritzcollage*, Barcelona: Tusquets.
- SENDER, Rafael (2002), «La duende», en *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona: Tusquets, pp. 89-96.
- SILVA, Pedro de (1998), *Kurt*, Barcelona: Tusquets.
- SOMOZA, José Carlos (2006 [1996]), *Silencio de Blanca*, Barcelona: Random House Mondadori.
- STEIMBERG, Alicia (1989), *Amatista*, Barcelona: Tusquets.
- TALENS, Manuel (2007 [1999]), «Sola esta noche», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 27-50.
- TUSQUETS, Esther (1978), *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona: Lumen.
- UMBRAL, Francisco (1981), *La bestia rosa*, Barcelona: Tusquets.
- VALTUEÑA, José María (2014), *Mira lo que tengo*, Barcelona: Tusquets.
- VARGAS LLOSA, Mario (1988), *Elogio de la madrastra*, Barcelona: Tusquets.
- VARGAS LLOSA, Mario (2011 [1997]), *Los cuadernos de don Rigoberto*, Buenos Aires: Punto de Lectura.
- VARGAS LLOSA, Mario (2016), *Cinco esquinas*, Madrid: Alfaguara.
- VILLENA, Luis Antonio de (1999), *El mal mundo. (Dos relatos sobre el amor masculino)*, Barcelona: Tusquets.
- VILLENA, Luis Antonio de (2007 [1999]), «Otra Navidad en familia», en *Cuentos eróticos de Navidad*, Barcelona: Tusquets, pp. 153-164.
- WACQUEZ, Mauricio (1983), *Ella o el sueño de nadie*, Barcelona: Tusquets.

⁸¹³ La primera edición de *Te deix, amor, la mar com a penyora* fue publicada en 1975, y *Jo pos per testimoni les gavines* en 1977.

2. Fuentes secundarias⁸¹⁴

- ABAD JIMÉNEZ, Diana Elizabeth (2013), *La (re)construcción de la figura de Manuela Sáenz en la novela de Luis Zúñiga «Manuela» y Denzil Romero «La esposa del Doctor Thorne»*, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador: <<https://goo.gl/4sfEB0>>. (Trabajo de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Literatura Hispanoamericana). (Consulta: 10/10/2015)
- ABELLÁN, Manuel L. (1980), *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.
- ABELLÁN, Manuel L. (1987), «Fenómeno censorio y represión literaria», *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*, 5, pp. 5-25.
- AGRA ROMERO, María Xosé (2015), «Violencia(s): hacer correr la sangre», en *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, eds. Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Barcelona: Icaria, pp. 19-39.
- AGUILAR SOSA, Yanet (2012), «Tusquets, entre la expansión y la independencia», *El Universal. Cultura*, 5 de junio, s/p: <<https://goo.gl/7l6c4n>>. (Consulta: 3/03/2014)
- AINSA, Fernando (2002), «Composición musical y estructura novelesca. Las felices interferencias de la ficción hispanoamericana», en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, eds. Ángel Esteban, Gracia Morales, Álvaro Salvador, Granada: Universidad de Granada, pp. 163-173.
- ALBORG, Concha (2003), «Desavenencias matrimoniales en los cuentos de Mercedes Abad», en *Mujeres novelistas, jóvenes narradoras de los noventa*, ed. Alicia Redondo Goicoechea, Madrid: Narcea, pp. 31-44.
- ALEIXANDRE, Vicente (1993-1994), «Crítica», *Poesía en el campus. Revista de poesía*, 28, p. 4: <<https://goo.gl/B50J3D>>. (Consulta: 10/02/2015)
- ALEMANY, Josep - Carlos SEMPRÚN MAURA (eds.) (1979), *Nada. Cuadernos Internacionales*, 3.
- ALEXANDRIAN, Sarane (1990), *Historia de la literatura erótica. La mejor síntesis histórica de un género secularmente prohibido*, Barcelona: Planeta.
- ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (2002), «Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles», *Dossiers Feministes*, 6, pp. 143-160.
- ALIAGA, Juan Vicente (2013), «Apuntes para una cartografía de la “homosexualidad” en el arte en el estado español (1970-1995)», en *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, pp. 47-65.
- ALIAGA, Juan Vicente - José Miguel G. CORTÉS (2000), *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*, Barcelona-Madrid: Egales.
- ALONSO, Dámaso (1948), «La poesía de San Juan de la Cruz», *Thesaurus*, IV, 3, pp. 492-515.
- ÁLVAREZ, Inmaculada (2003), «El discurso sexual como valor de identidad nacional cubano», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 14, pp. 13-36: <<https://goo.gl/TtPGLo>>. (Consulta: 15/05/2016)
- ÁLVAREZ, Jerónimo (2012), «Anatomía del fetichismo», *El País*, 1874, 26 de agosto, 2012.
- AMAT, Jordi (2004), «Primera memoria de la movida madrileña», *Quimera*, 240, pp. 37-38.
- AMELL, Samuel (1985), «Los premios literarios y la novela de posguerra», *Rilce*, 2, pp. 189-198.
- AMÍCOLA, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- AMÍCOLA, José (2001), «Eros y cultura», *Olivar*, 2.2, pp. 65-76: <<https://goo.gl/Gi09pf>>. (Consulta: 22/02/2016)

⁸¹⁴ Las direcciones de páginas y artículos consultados en Internet han sido abreviadas utilizando el servicio de Google URL Shortener.

- 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)*, ed. Elvira Huelbes, Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, pp. 87-106.
- ANTÓN, Jacinto (1990), «*Pubis de vello rojo*, novela con elementos del género negro, gana el Premio La Sonrisa Vertical», *El País*, 30 de enero, s/p: <<https://goo.gl/nxXtXt>>. (Consulta: 8/02/2014)
- ARAGÓN VARO, Asunción (2006), «La pornografía ilustrada: Inglaterra, siglo XVIII», en *Géneros extremos, extremos genéricos. La política cultural del discurso pornográfico*, ed. Rafael Vélez, Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 227-240.
- ARANA FREIRE, Elsa (2001), «Frente a un hombre armado. Entrevista póstuma a Mauricio Wacquez», *El Mercurio*, 25 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/T7a4hI>>. (Consulta: 22/12/2016)
- ARANGO RODRÍGUEZ, Selen Catalina (2009), «La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios», *Folios*, 30, pp. 139-146.
- ARES, Loreto – Sara A. PEDRAZ POZA (2011), «Sexo, poder y cine: relaciones de poder y representaciones sexuales en los nuevos relatos pornográficos», *Icono 14*, 9.3, pp. 98-119: <<https://goo.gl/BDgaxf>>. (Consulta: 22/12/2015)
- ARIAS, Arturo (1997), «Lezama Lima: un gato para dejarse definir», *Pliegos de la Ínsula Barataria*, 4, pp. 71-82.
- ARIAS BAUTISTA, María Teresa (2011), «Disfraces, pseudónimos y mujeres, ¿máscaras de apariencia y/o fuentes de poder?: algunas reflexiones en torno a la cuestión», en *Máscaras femeninas (ficción, simulación y espectáculo)*, eds. Vicente González Martín, Mercedes Arriaga Flórez, Celia Aramburu Sánchez y Milagro Martín Clavijo, Sevilla: Arcibel, pp. 121-144.
- ARISÓ SINUÉS, Olga – Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ (2010), *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la «violencia de género»*, Barcelona-Madrid: Egales.
- ARMENGOL, Josep M. (2003), «Travestismos literarios: identidad, autoría y representación de la masculinidad en la literatura escrita por mujeres», en *Hombres escritos por mujeres*, eds. Àngels Carabí y Marta Segarra, Barcelona: Icaria, pp. 81-98.
- AYÉN, Xavi (2014), *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*, Barcelona: RBA.
- BALLESTEROS, Isolina (1994), *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Frankfurt am Main-Oxford-Wien: Peter Lang.
- BARNÉS, Héctor G. (2015), «El “squirting” según Raine Leigh. La eyaculación femenina: todo lo que debemos saber explicado por una experta», *El Confidencial*, 20 de septiembre, s/p: <<https://goo.gl/J6RQXj>>. (Consulta: 10/04/2016)
- BARRAL, Carlos (1988), *Cuando las horas veloces*, Barcelona: Tusquets.
- BARRIL, Joan (1995), «Sonrisa horizontal», *La Vanguardia*, 8 de febrero, p. 18.
- BARRIL, Joan (2006), «Jorge Herralde conversa con Joan Barril», en *Conversaciones con editores en primera persona*, ed. Amparo Soler Gimeno, Madrid: Fundación Sánchez Ruipérez, pp. 207-234.
- BARRIUSO, Jorge (1989), «La mejor literatura erótica en español es cosa de mujeres», *Cambio 16*, 7 de agosto, 923, pp. 64-67.
- BARTHES, Roland (1970 [1968]), «El efecto de realidad», en *Lo verosímil. Comunicaciones*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 95-101.
- BATAILLE, Georges (1979 [1957]), *El erotismo*, trad. Toni Vicens, Barcelona: Tusquets.
- BEAUVOIR, Simone (2000 [1955]), *¿Hay que quemar a Sade?*, trad. Francisco Sampedro, Madrid: Visor.

- BELATEGUI, Oskar L. (2010), «Muere el cine español. Luis García Berlanga retrató con humor y lucidez las miserias de un país que siempre retrató con pesimismo», *eldiariomontanes.es*, s/p: <<https://goo.gl/Z5kJYJ>>. (Consulta: 3/03/2014)
- BERDEJA ACEVEDO, Juan M. (2014), «Écfrasis, analogía, erotismo: *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa», *Les Ateliers du SAL*, 4, pp. 116-128: <<https://goo.gl/aOcvWE>>. (Consulta: 22/12/2014)
- BERTINI, Dante (1993), «El argentino Dante Bertini gana el Sonrisa Vertical de novela erótica», *El País*, 26 de enero, s/p: <<https://goo.gl/0Wxr09>>. (Consulta: 3/03/2014)⁸¹⁵
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2012), «De la tradición sáfica a los círculos tribádicos. La búsqueda de las identidades lésbicas desde una perspectiva histórica (de la antigüedad clásica a la edad moderna)», *Feminismo/s*, 19, pp. 29-49: <<https://goo.gl/ciSI3W>>. (Consulta: 3/09/2015)
- BIEDERMANN, Hans (1996 [1989]), *Diccionario de símbolos*, trad. Juan Godo Costa, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- BILLAT, Astrid A. (2004), *La imposibilidad de «la mujer» presentada en cinco novelas postfranquistas*, Frankfurt am Main-Oxford-Wien: Peter Lang.
- BISABARROS, María Elena (2002), «*Boom* de la literatura erótica en España: «La sonrisa vertical»», New York: University. Tesis doctoral.
- BLANCO, Celia (2014: s/p), «Cuando el sexo es placer y dolor», Programa de radio de la cadena SER: *Contigo dentro*. Fecha de emisión: 26/07/2014: <<https://goo.gl/K46ziK>>. (Consulta: 30/10/2015)
- BLANCO, Emilio (2012), «“Un jardín de coños”: notas sobre la materia erótica en Francisco Unbrab», *Analecta Malacitana*, 32, pp. 571-603.
- BLANCO, Fernando A. (2005), «Secretos y goces en la nación literaria», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas Iberoamericanas*, 18, pp. 127-144.
- BLANCO, María Luisa (1996), «En el nombre del sexo», *Cambio* 16, 8 de julio, 1.285, pp. 20-27.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2010), «El anti-teatro en *La cantante calva*», *Pygmalion: Revista de Teatro General y Comparado*, 2, pp. 57-78.
- BOLAÑOS, Bernal (s/a), «Bretón y el exotismo latinoamericano», sitio de internet *Surrealismo, poesía & libertad*, s/p: <<https://goo.gl/QTPDHu>>. (Consulta: 21/12/2016)
- BONILLA, Luisa (2010), «La vida de los libros. Entrevista con Beatriz de Moura», *Letras Libres*, 100, pp. 50-52: <<https://goo.gl/tAwq13>>. (Consulta: 3/03/2014)
- BOURDIEU, Pierre (2000 [1998]), *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama.
- BRANT, Herbert J. (1996), «The mark of the phallushomoerotic desire in Borges’ “La forma de la espada”», *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 25.1, pp. 25-38.
- BRAS, Josep (1987), «El ganador del Premio La Sonrisa Vertical considera que la literatura erótica debe ser humedecedora», *El País*, 6 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/hsemAf>>. (Consulta: 21/12/2016)
- BUCKLEY, Ramón (1997), «El sexo de los ángeles», en *El sexo en la literatura*, eds. Luis Gómez Canseco, Laura Alonso Gallo y Pablo Zambrano, Huelva: Universidad de Huelva, pp. 17-27.

⁸¹⁵ Nos ha parecido oportuno introducir en el texto información sobre la novela o el autor galardonado; algunas referencias sobre los premiados proceden del diario *El País* y corresponden a notas de prensa, sin una autoría concreta, motivo por el que hemos introducido el nombre del escritor sobre el que se aporta información.

- BUNCH, Charlotte (2009), «Lesbianas en rebelión (1972)», en *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, trad. Isabel Clúa, Barcelona: Icaria, pp. 97-104.
- BURELL, Consuelo (1988), «Introducción», en *Garcilaso de la Vega. Poesía castellana completa*, Madrid: Cátedra, pp. 11-34.
- BURGOS DÍAZ, Elvira (2013), «El escándalo de lo humano: lesbianas y mujeres», en *Las lesbianas (no) somos mujeres*, ed. Beatriz Suárez Briones, Barcelona: Icaria, pp. 51-83.
- BUSTAMANTE, Fernanda (2010), «Narrativa de Abilio Estévez: hacia una estética de la sujeción-expolición», *Aisthesis*, 47, pp. 216-228: <<https://goo.gl/lsrcm4>>. (Consulta: 16/01/2016)
- BUTLER, Judith (2010 [2004]), *Desbacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- BUTLER, Judith (2011 [1999]), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. M^a Antonia Muñoz, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- CABALLÉ, Anna (1995), *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX)*, Madrid: Megazul.
- CABELLO, Ana (2010), «Erotismos de las dos orillas: ganadoras del Premio La Sonrisa Vertical», en *Diálogos ibéricos e iberoamericanos. Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH*, [celebrado en Lisboa, del 27 al 30 de abril de 2009], pp. 223-238: <<https://goo.gl/vZspVd>>. (Consulta: 2/02/2014)
- 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 del segle XX-XXI*, ed. Meri Torras, Noemí Acedo Alonso, Jéssica Faciabén Lago, Aina Pérez Fontdevila, Barcelona: UOC, pp. 17-40.
- CALERO FERNÁNDEZ, M^a Ángeles (1991), «Los sexos y el sexo en los tacos. Una cuestión etnolingüística», en *Actas de las VIII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Los estudios sobre la mujer: de la investigación a la docencia*, eds. Cristina Bernis Carro, Violeta Demonte, Elisa Garrido González, María Teresa González Calbet, Isabel de la Torre Prados, Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 377-385.
- CALIFIA, Pat (1997 [1980]), *El don de Safo. El libro de la sexualidad lesbiana*, trad. Carlos Benito González y María Elena Casado Aparicio, Madrid: Talasa.
- CALIFIA, Pat (2008 [1995]), «Un lado oculto de la sexualidad lésbica», en *BDSM: Estudios sobre la dominación y la sumisión*, ed. Thomas S. Weinberg, sin nombre de traductor, Barcelona: Bellaterra, pp. 141-151.
- CALVINO, Italo (1983 [1979]), *Si una noche de invierno un viajero*, trad. Esther Benítez, Barcelona: Bruguera.
- CALVO BOROBIA, Kerman (2005), *Ciudadanía y minorías sexuales: la regulación del matrimonio homosexual en España*, Madrid: Fundación Alternativas, pp. 1-54: <<https://goo.gl/C9j6oT>>. (Consulta: 29/12/2016)
- CALVO BOROBIA, Kerman (2010), «Movimientos sociales y reconocimiento de derechos civiles: la legalización del matrimonio entre personas», *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, 147, pp. 137-167.
- CALVO BOROBIA, Kerman (2013), «Antes de que fuéramos familias: mordazas, homosexualidad y debates parlamentarios en España (1978-1995)», en *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, pp. 27-45.
- CAMPILLO MESEGUER, Antonio (1992), «El autor, la ficción, la verdad», *Daimon: Revista de Filosofía*, 5, pp. 25-46: <<https://goo.gl/zGC6Nj>>. (Consulta: 16/01/2017)
- CANALS, Enric (1979), «Joaquín Soler: “La narrativa erótica debe de ser detallista”», *El País*, 26 de diciembre, s/p: <<https://goo.gl/GezrDq>>. (Consulta: 6/11/2013)

- CAPOTE CRUZ, Zaida (2004), «El cuento cubano, panorama de su desarrollo entre 1988 y 1998», *Moenia*, 10, pp. 249-262.
- CARABÍ, Àngels – Marta SEGARRA (1998), «Prólogo», en *Belleza escrita en femenino*, eds. Àngels Carabí y Marta Segarra, Barcelona: Universidad de Barcelona, Centre Dona i Literatura, pp. 9-13.
- CARBONELL, Neus – Meri TORRAS (1999), «Introducción», en *Feminismos literarios*, Madrid: Arco Libros, pp. 7-21.
- CARMONA PASCUAL, Pablo César (2012), *Libertarias y contraculturales: el asalto a la sociedad disciplinaria: entre Barcelona y Madrid (1965-1979)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CARRERO ERAS, Pedro (1988), «Sobre la novela erótica: Vargas Llosa y Denzil Romero», *Cuenta y razón*, 40, pp. 143-152.
- CARTER, Angela (1981 [1978]), *La mujer sadiana*, trad. Graziella Baravalle, Barcelona: Edhasa.
- CASADO APARICIO, Elena (1999), «A vueltas con el sujeto del feminismo», *Política y Sociedad*, 30, pp. 73-91.
- CASTELLANOS LLANOS, Gabriela (2011), «Erotismo, violencia y género: deseo femenino, femineidad y masculinidad en la pornografía», *Manzana de la discordia*, vol. 2, 18 de octubre, pp. 53-65: <<https://goo.gl/3Z86MW>>. (Consulta: 20/01/2015)
- CASTILLA, Amelia (1996), «Calidad, inquietud y erección, claves para juzgar una obra erótica», *El País*, 29 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/IT4rXA>>. (Consulta: 7/11/2013)
- CASTREJÓN, María (2008), *Que me estoy muriendo de agua*, Barcelona-Madrid: Egales.
- CASTRO, Elena (2014), *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona: Icaria.
- CEREZO, José Antonio (2007), «Impresos eróticos españoles en prensas clandestinas (1880-1936)», en *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*, eds. Adrienne L. Martín y J. Ignacio Díez Fernández, Madrid: Complutense, pp. 137-155.
- CHAPARRO DE ESCABÍ, María Isabel (2014), *Realidad y ficción en las novelas de Mayra Montero: un acercamiento desde el nuevo periodismo*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1994), *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona: Anthropos.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969 [1958]), *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- CLAVEL, Ana (2010), *Yo es otr@. Cuentos narrados desde otro sexo*, México D.F.: Ibero-Amerikanisches Institut.
- CLÉMENT, Catherine – Julia KRISTEVA (2000 [1998]), *Lo femenino y lo sagrado*, trad. Maribel García Sánchez, Madrid: Cátedra.
- CLÚA, Isabel (2012), «Adictos a la lujuria. Disidencias sexuales y corporales en la prensa sicalíptica finisecular», en *Nuevas subjetividades/sexualidades literarias*, ed. María Teresa Vera Rojas, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 21-40.
- COLÍN, Juan José (2005), «Explorando la subjetividad en *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero», *Céfiro Journal*, 5.1-2, pp. 6-13: <<https://goo.gl/BnM4Hs>>. (Consulta: 22/08/2015)
- COLL-PLANAS, Gerard (2009), *La voluntad y el deseo. Construcciones discursivas del género y la sexualidad: el caso de trans, gays y lesbianas*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- COLMEIRO, José (2015), «Novela policiaca, novela política», *Lectora*, 21, pp. 15-29.
- CORBALÁN VÉLEZ, Ana (2006), «Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*», *Letras Femeninas*, 32.2, pp. 57-80.
- CORBALÁN VÉLEZ, Ana (2010), «Abajo el patriarcado: utopía lésbica en *No me llames cariño* de Isabel Franc», *Letras Femeninas*, 36.1, pp. 161-178.

- CORNEJO PARRIEGO, Rosalía (2007), *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- CORRAL, José Luis (2009), «La novela histórica actual sobre la Edad Media», en *La Edad Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, eds. Josep Lluís Martos y Marinela Garcia Sempere, Alacant: Universitat d'Alacant, Instituto Interuniversitario de Filología Valenciana, pp. 147-162.
- CORREA MUJICA, Miguel (2003), «La generación del Mariel: literatura y transgresión», *Espéculo*, 23, s/p: <<https://goo.gl/fapiqe>>. (Consulta: 22/05/2015)
- CORTÉS, José Miguel G. (2002), «¿Héroes caídos? Masculinidad y representación», en *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, ed. José Miguel G. Cortés, trad. Tomàs Belaire, Dana Gynther, Brendan Lambe, Agustín Nieto y Víctor Xercavins, Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, pp. 20-131.
- CRUZ, Jacqueline – Barbara ZECCHI (2004), «Maternidad y violación: dos caras de control sobre el cuerpo femenino», en *La mujer en la España actual: ¿Evolución o involución?*, eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Barcelona: Icaria, pp. 147-174.
- CRUZ, Juan (2010), «El pesimista erótico», *El País*, 13 de noviembre, s/p: <<https://goo.gl/ydPNO4>>. (Consulta: 12/12/2013)
- CRUZ, Juan (2013), «Prohibir un libro es invitar a leerlo», *El País*, 2 de noviembre, s/p: <<https://goo.gl/bpi916>>. (Consulta: 12/12/2015)
- CRUZ, Juan (2014), *Por el gusto de leer. Beatriz de Moura, editora por vocación*, Barcelona: Tusquets.
- CRUZ, Juan (2015), «Mario Vargas Llosa: “No tengo talento natural. Me cuesta escribir”», *El País*, 24 de octubre, s/p: <<https://goo.gl/QzWj0U>>. (Consulta: 30/12/2015)
- CRUZ CÁMARA, Núria (2004), «¿Se movió la mujer tras la movida?», en *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?*, eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Barcelona: Icaria, pp. 267-295.
- CUADRA, Ivonne (2000-2001), «*Tu nombre escrito en el agua*: hacia una nueva representación del sujeto homoerótico», *Espéculo*, 16, s/p: <<https://goo.gl/aBQ7uF>> (Consulta: 10-04-2015)
- CUADRA, Ivonne (2007), «*No me llames cariño* de Isabel Franc: la novela detectivesca lesbiana en España», *Confluencia*, 22.2, pp. 29-41.
- CURIESES, Óscar (2013), «“Ligeros libertinajes sabáticos” de Mercedes Abad», *Lyceus*, s/p: <<https://goo.gl/4ncd91>>. (Consulta: 15/02/2016)
- DELTELL ESCOLAR, Luis (2011), «José Jara: Un apocalíptico en el cine, un refugiado en la universidad», *Área Abierta*, 30, pp. 1-16: <<https://goo.gl/zN86WK>>. (Consulta: 22/12/2016)
- DE MOURA, Beatriz (1994), «De la edición como una artesanía», en *Tusquets Editores, 1969-1994*, Barcelona: Tusquets, pp. 9-20.
- DE MOURA, Beatriz (2000), «La experiencia interior», en *Erotismo y literatura*, ed. Manuela Ledesma Pedraz, Jaén: Universidad de Jaén, pp. 145-156.
- DE MOURA, Beatriz (2004), «Cómo se hace una editorial», *Letras libres*, 36, pp. 50-57: <<https://goo.gl/JU5eLS>>. (Consulta: 3/02/2014)
- DE MOURA, Beatriz (2007), «La escritura de la libertad. Doce variaciones sobre un escritor», *Letras libres*, 73, s/p: <<https://goo.gl/pMvCWd>>. (Consulta: 12/01/2014)
- DE MOURA, Beatriz (2009), «40 años. Como antes, como siempre», [recurso electrónico, página web de la editorial], s/p: <<https://goo.gl/BdjWPN>>. (Consulta: 3/01/2014; recurso ya no disponible)
- DE MOURA, Beatriz (2012a), «El oficio del editor. Por Sergio Dahbar y Beatriz de Moura», *Encuentro de escritores y editores* [11 de septiembre, recurso electrónico], Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Centro de Eventos, s/p:

- <<https://goo.gl/RJNurq>>. (Consulta: 3/03/2014)
- DE MOURA, Beatriz de (2012b), «Los retos de traducir y editar. Por Declan Spring y Beatriz de Moura», *Encuentro de escritores y editores* [12 de Septiembre, recurso electrónico], Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Centro de Eventos, s/p: <<https://goo.gl/u3711X>>. (Consulta: 3/03/2014)
- DENDLE, Brian J. (2002), «La última novela de Mauricio Wacquez: *Epifanía de una sombra*», *Revista Chilena de Literatura*, 60, pp. 87-99: <<https://goo.gl/dPbd4z>>. (Consulta: 11/12/2016)
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella (2013), «Las edades de Ely: transformaciones de la identidad trans», en *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, ed. Rafael M. Mérida, Barcelona: Icaria, pp. 125-139.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella (2015), «Aventura y perversión en *El último goliardo*», en *Perverse Identities. Identities in Conflict*, ed. Flocel Sabaté, Bern: Peter Lang, pp. 291-299.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella (en prensa), «Las minorías sexuales en *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes», eds. Sara Fernández y Helena Talaya, Granada: Valparaíso.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella (en prensa), «Visibilidad lésbica, canon literario y paradojas autoriales: nombres escritos en las aguas», en *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas hispánicas al final del siglo XX*, ed. Dieter Ingenschay, Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella – Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ (2016), «El argot sexual en la narrativa erótica española de los 80», en *Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, dir. Federico Gerhardt, Vol. VI. *Transformaciones en las representaciones de los géneros sexuales desde la transición democrática hasta nuestros días*, ed. Virginia Bonatto, pp. 1-11.
- DÍAZ MEJÍA, Héctor Ángel (2008), *Hermenéutica de la lúdica y pedagogía de la modificabilidad simbólica*, Bogotá, Colombia: Cooperativa Editorial Magisterio.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2009), «El falo y sus elogios, ¿una fábula?», en *Francisco Umbral: Una identidad plural*, ed. Bénédicte de Buron Brun, Université de Pau et de Pays de l'Adour et Utriusque Vasconiae, pp. 251-268.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2010), «Trío de jóvenes y andróginas», en *Mujeres de Umbral*, ed. Bénédicte de Buron Brun, Université de Pau et des Pays d'Adour, pp. 123-146.
- DOMINGO, Xavier (1972), *Erótica hispánica*, París: Ruedo Ibérico.
- DONOSO, José (1999 [1972]), *Historia personal del «boom»*, Madrid: Alfaguara.
- DOPAZO, Antonio (1999), «Dos o tres cosas que nos contó Berlanga», en *Historia y cine*, ed. José Uroz, Alacant: Universitat d'Alacant, pp. 461-473.
- ERBA, Roberta (1998), «Los seudónimos de Vázquez Montalbán», 21 de abril, s/p: <<https://goo.gl/vkuvhj>>. (Consulta: 24/11/2014)
- ESCOBAR LAPLANA, David (2012), *Una colección para la transición. Espejo de España, de la Editorial Planeta (1973-1978)*, Gijón: Trea.
- ESPRIU, Salvador (1993-1994), «Crítica», *Poesía en el campus*, 28, p. 3: <<https://goo.gl/h9khba>>. (Consulta: 10/02/2015)
- ESTÉVEZ, Abilio (2012a), «Para agradecer a Mario Vargas Llosa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 747, pp. 71-76.
- ESTÉVEZ, Abilio (2012b), «Abilio Estévez: “El sexo es la única libertad que uno ha tenido durante muchos años en Cuba”», *Cubaencuentro. Cultura*, 10 de mayo, s/p: <<https://goo.gl/RXeNWC>> (Consulta: 16/12/2016)
- ESTÉVEZ, Abilio (2014), «¿Por qué escribo», *Diario de Cuba*, 5 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/WxpJke>>. (Consulta: 20/12/2016)

- ETXEBARRÍA, Lucía (2009), «Introducción. El avance de Eros», en *Lo que los hombres no saben... El sexo contado por las mujeres*, ed. Lucía Etxebarria, Madrid: Martínez Roca, pp. 9-62.
- EVERLY, Kathryn (2004), «Mujer y amor lesbiano: ejemplos literarios», en *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?*, eds. Barbara Zecchi y Jaqueline Cruz, Barcelona: Icaria, pp. 297-314.
- FERNÁNDEZ, José Ignacio (2006), «Beatriz de Moura: la chica de los leotardos negros», *Caleidoscopio.net*, s/p: <<https://goo.gl/NMLWcu>>. (Consulta: 25/11/2013)
- FERNÁNDEZ-BABINEAUX, María (2010), «El discurso contracultural: La Madre Santa y la madre sexual en *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa», *Académica*, 2.4, pp. 104-116: <<https://goo.gl/BIQcA7>>. (Consulta: 14/01/2017)
- FERNÁNDEZ CARDO, José María (2013), «La femme et l'oeuvre: Robbe-Grillet», *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, 9, pp. 187-206: <<https://goo.gl/OVXI5m>>. (Consulta: 10/01/2016)
- FERNÁNDEZ LLEBREZ, Fernando (2004), «¿“Hombres de verdad”? Estereotipo masculino, relaciones entre los géneros y ciudadanía», *Foro Interno*, 4, pp. 15-43: <<https://goo.gl/vvpkMX>>. (Consulta: 16/01/2017)
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (2008), «La re-construcción de la feminidad en las *Feminist Fables* de Suniti Namjoshi», en *El eco de las voces sinfónicas. Escritura y feminismo*, eds. María Asunción García Larrañaga, José Ortiz Domingo, Zaragoza: Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, pp. 459-469.
- FERREIRO GONZÁLEZ, Carlos (2002), «Música, erotismo y fatum: tres constantes en la narrativa de Mayra Montero», en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, eds. Ángel Esteban, Gracia Morales, Álvaro Salvador, Granada: Universidad de Granada, pp. 235-238.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1995), «Tendencias de la novela en la transición española», en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, ed. José B. Monleón, Madrid: Akal, pp. 41-55.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2008), «*Crea que andamos hechizadas la una con la otra*. Mujeres en el entorno de Santa Teresa (cuerpos y almas)», *Scriptura*, 19-20, pp. 57-74.
- FOUCAULT, Michel (1983), «¿Qué es un autor?», *Litoral*, 9, junio, pp. 51-82.
- FOUCAULT, Michel (2006 [1984]), *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*, eds. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, trad. Martí Soler, Argentina-México-España: Siglo XXI.
- FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor (2002), «*El futuro ya está aquí*». *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- FRANC, Isabel (2007), «Del pozo a la hiena: Humor e ironía en la llamada literatura lésbica», en *Cultura, homosexualidad y homofobia. Retos de la visibilidad lesbiana*, vol. II, ed. Angie Simonis, Barcelona: Laertes, pp. 153-162.
- FRANC, Isabel (2011), «Envers un Elogi del *happy end*», en *Accions i reinversions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant del segle XX-XXI*, ed. Meri Torras, Noemí Acedo Alonso, Jéssica Faciabén Lago, Aina Pérez Fontdevila, Barcelona: UOC, pp. 203-209.
- FREIXAS, Laura (2009), *La novela femenil y sus lectoras. La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*, Córdoba: Universidad de Córdoba.
- GARCÍA, Luis (s/a), «Beatriz de Moura (Tusquets Editores)», *Literaturas.com*: <<https://goo.gl/HKETfL>>. (Consulta: 1/03/2014)
- GARCÍA ARROYO, Ana (2003), «Introducción a *Fábulas Feministas*», en *Fábulas feministas*, de Suniti Namjoshi, trad. Ana García Arroyo, Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 15-59.

- GARCÍA BERLANGA, Luis (1977), «Premio literario a la mejor novela erótica», *El País*, 26 de octubre, s/p: <<https://goo.gl/OVxVO2>>. (Consulta: 15/02/2017)
- GARCÍA BERLANGA, Luis (1999), «Elementos para una teoría del fetichismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 593, pp. 33-40.
- GARCÍA CERVERA, Vicente (1985), «Un relato sobre la relación homosexual gana el Premio La Sonrisa Vertical», *El País*, 2 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/7g23DF>>. (Consulta: 25/02/2014)
- GARCÍA LARA, Fernando (1986), *El lugar de la novela erótica española*, Granada: Diputación Provincial.
- GARCÍA MANZANO, Agustina (2009), «Morder estrellas. El misticismo de Clarice Lispector», Salamanca: Universidad de Salamanca: <<https://goo.gl/oBdg20>>. Tesis doctoral. (Consulta: 16/01/2016)
- GARCÍA MAÑAS, Ana (2012), *Análisis de actitudes y discursos profesionales hacia la fantasía erótica de violación*, Instituto de Investigaciones Feministas, Madrid: Universidad Complutense de Madrid: <<https://goo.gl/nEh9ex>>. Trabajo Final de Máster. (Consulta: 13/11/2016)
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2009), «Prólogo. Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos», en *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona: DeBolsillo, pp. 5-11.
- GARCÍA SERRANO, Federico (2011), «Bardem-Berlanga: esa pareja feliz», en *Luis García Berlanga: de Villar del Río a Tombuctú*, ed. Federico García Serrano, pp. 5-44: <<https://goo.gl/pmPDi6>>. (Consulta: 20/12/2015)
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2009), «El texto narrativo», en *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid: Síntesis, pp. 599-795.
- GARRIGA, Carles (2000), «El fantasma de la identitat», en *Reescrituras de la masculinidad*, eds. Àngels Carabí y Marta Segarra, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 11-15.
- GELI, Carles (2013), «Vivimos un “Fahrenheit 451”», *El País*, 1 de julio, s/p: <<https://goo.gl/RM9Jkd>>. (Consulta: 25/02/2014)
- GENOUD DE FOURCADE, Mariana (2005), «Diarios íntimos y autobiografía en Francisco Umbral», *Archipiélago*, 69, pp. 81-86.
- GILBERT, Sandra M. – Sandra GUBAR (1998 [1979]), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid: Cátedra.
- GIMÉNEZ, Ana (2011), «El mito de la princesa: Blancanieves y la Bella Durmiente según Elfriede Jelinek», *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada*, 6, s/p: <<https://goo.gl/iv8oVQ>>. (Consulta: 23/07/2015)
- GIMENO, Beatriz (2005), *Historia y análisis político del lesbianismo. La liberación de una generación*, Barcelona: Gedisa.
- GIMENO, Beatriz (2008), *La construcción de la lesbiana perversa. Visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación. El caso Dolores Vázquez – Wannikhof*, Barcelona: Gedisa.
- GINART, Belén (1998), «Pedro de Silva y el poder del erotismo», *El País*, 31 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/TP80I2>>. (Consulta: 23/01/2014)
- GIRALDO, Efrén (2011), «Elogio de la madrastra de Mario Vargas Llosa, obra de arte total, límites y vecindades», *Co-herencia*, 8.15, pp. 239-268: <<https://goo.gl/A7jsWe>>. (Consulta: 16/01/2017)
- GODSLAND, Shelley (2015), «Los estereotipos nacionales, de clase y de género en *Nadie quiere saber* de Alicia Giménez Barlett», en *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, eds. Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Barcelona: Icaria, pp. 71-95.
- GOLDBERG, Max (2013), «La revista *Mariel* en la era digital», *Café fuerte*, 21 de abril, s/p: <<https://goo.gl/8vPmGc>>. (Consulta: 16/07/2015)

- GÓMEZ MELENCHÓN, Isabel (2016), «Literatura con mucho sexo», *La Vanguardia*, 17 de diciembre, s/p: <<https://goo.gl/j8mXxL>>. (Consulta: 17/02/2017)
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2006), «La narrativa de temática medieval: tipología de modelos textuales», en *Reflexiones sobre la novela histórica*, ed. José Jurado Morales, Cádiz: Fundación Fernando Quiñones/ Universidad de Cádiz, pp. 319-359.
- GÓMEZ RUFO, Antonio (1987), «Proceso de seducción», *El País*, 6 de junio, s/p: <<https://goo.gl/5RM9Gt>>. (Consulta: 20/05/2015)
- GÓMEZ RUFO, Antonio (2003), «Apuntes mínimos sobre la transgresión», *Letra Internacional*, 79, pp. 47-51.
- GÓMEZ RUFO, Antonio (2006), «La novela histórica como pretexto y como compromiso», en *Reflexiones sobre la novela histórica*, ed. José Jurado Morales, Cádiz: Fundación Fernando Quiñones, Universidad de Cádiz, pp. 51-66.
- GÓMEZ RUFO, Antonio (2008), «El cine de Berlanga y la censura durante la década de los 50», [Conferencia presentada en la Universidad de Cádiz, en el Ciclo «Arte y Crimen»], s/p: <<https://goo.gl/zvFi6X>>. (Consulta: 10/03/2014)
- GONZÁLEZ ARIZA, Fernando (2004), *Literatura y sociedad: el Premio Planeta*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2002), «El erotismo como ficción: *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa», en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. Actas del V Congreso Internacional de la AEELH*, ed. Eva Valcárcel, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 317-327.
- GONZÁLEZ FREI, Irene (2010), «La otra de mí», *Escritores del mundo. Revista-blog de literatura, ensayo y crítica*, s/p: <<https://goo.gl/selo63>>. (Consulta: 15/01/2015)
- GOULEMOT, Jean M. (1996 [1991]), *Esos libros que se leen sólo con una mano. Lectura y lectores de libros pornográficos en el siglo XVIII*, trad. Lydia Vázquez, Alegia, Gipuzkoa: R&B.
- GRACIA, Jordi (2006), «La reoca de los premios», *Revista de libros*, 114, pp. 34-38: <<https://goo.gl/AQX9Bj>>. (Consulta: 20/12/2016)
- GRACIA, Jordi (2015), «Las ediciones literarias», en *Historia de la edición en España (1939-1975)*, ed. Jesús Antonio Martínez Martín, Madrid: Marcial Pons, pp. 641-658.
- GRACIA, Jordi – Domingo RÓDENAS (2011), *Historia y crítica de la literatura española: Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona: Crítica.
- GRAN ENCICLOPÈDIA CATALANA, [recurso en línea]: <<https://goo.gl/a3d6R6>>. (Consultado el 07/07/2016)
- GRAVES, Robert (1988 [1948]), *La Diosa blanca. Gramática histórica del mito poético*, trad. Luis Echávarri, Madrid: Alianza.
- GRIMAL, Pierre (2006 [1951]), *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- GUASCH, Óscar (1995), *La sociedad rosa*, Barcelona: Anagrama.
- GUASCH, Óscar (2007), «¿Por qué los varones son discriminados por serlo? Masculinidades, heroísmos, y discriminaciones de género», en *Cultura, homosexualidad y homofobia. Perspectivas gays*, vol. I, ed. Félix Rodríguez González, Barcelona, Laertes, pp. 87-103.
- GUASCH, Óscar (2013), «La construcción cultural de la homosexualidad masculina en España (1970-1995)», en *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, pp. 11-25.
- GUASCH, Óscar - Jordi CAÏS FONTANELLA (2016), «Masculinidades y trabajo sexual entre varones en España», en *Masculinidades disidentes*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, pp. 11-33.
- GUELBENZU, José María (2007), «Juan García Hortelano sale del purgatorio», *El País*, 12 de abril, s/p: <<https://goo.gl/RYSMry>>. (Consulta: 11/03/2014)

- GUEREÑA, Jean-Louis (1999), «De erótica hispánica», *Cahiers d'Histoire Culturelle*, 5, pp. 19-32.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2012), «Un infierno español. Hacia la bibliografía de las publicaciones eróticas españolas (siglos XIX-XX). Problemas y realizaciones», *Analecta Malacitana Electrónica*, 32, pp. 483-516: <<https://goo.gl/IzSbMZ>>. (Consulta: 16/12/2014)
- GUERRA, Lucía (2011), «Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad», *Aisthesis*, 50, pp. 158-172: <<https://goo.gl/pPOqS8>>. (Consulta: 15/12/2015)
- HAGGERTY, George E. - John BEYNON - Douglas EISNER (1993), *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, vol. II, New York-London: Routledge.
- HARGUINDEY, Ángel S. (2006), «El placer de vivir entre libros», *El País*, 1 de octubre, s/p: <<https://goo.gl/KvLaFV>>. (Consulta: 25/11/2013)
- HENNESSY, C. Margot (1994 [1984]), «A la escucha de la madre secreta: Hermanos y guardianes, de John Edgar Wideman», en *El gran desafío. La autobiografía*, ed. Angel G. Loureiro, trad. Reyes Lázaro y Angel G. Loureiro, Madrid: Megazul-Endymion, pp. 375-415.
- HERAS BETRÍN, Ruth (2015), «Literatura de placer ¿o de mercado?», *El País*, 20 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/iXfYWh>>. (Consulta: 17/02/2016)
- HERNÁNDEZ, Carmen G. (2007), «Al armario de nuevo: la invisibilidad de las activistas lesbianas en la construcción histórica del movimiento LGTB español», en *Cultura, homosexualidad y homofobia. Retos de la visibilidad lesbiana*, vol. II, ed. Angie Simonis, Barcelona: Laertes, pp. 55-84.
- HERNÁNDEZ, Fernando - Judit VIDIELLA - Fernando HERRAIZ - Juana María SANCHO (2007), «El papel de la violencia en el aprendizaje de las masculinidades», *Revista de Educación*, 342, pp. 103-125: <<https://goo.gl/cg8adX>>. (Consulta: 12/05/2016)
- HERNÁNDEZ PIÑEIRO, Aránzazu (2013), «Escrituras del deseo entre mujeres: Hélène Cixous y Monique Wittig», en *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, ed. Beatriz Suárez Briones, Barcelona: Icaria, pp. 149-183.
- HERRALDE, Jorge (2001), *Opiniones mobicanas*, Barcelona: Quaderns Crema.
- HERRALDE, Jorge (2002), «Experiencias de un editor durante la Transición (1973-1982)», *Archipiélago*, 51, pp. 17-28.
- HERRALDE, Jorge (2004), *El observatorio digital*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- HERRALDE, Jorge (2006), *Por orden alfabético. Escritores editores, amigos*, Barcelona: Anagrama.
- HERRERO CECILIA, Juan - Montserrat MORALES PECO (2008), «La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo», en *Reescrituras de los mitos en la literatura*, eds. Juan Herrero Cecilia y Montserrat Morales Peco, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-28.
- HIGUERAS FLORES, Rubén (2013), «Deslizamientos progresivos del placer: Sinergias del audiovisual pornográfico contemporáneo», *Revista Comunicación*, 1.11, pp. 40-50.
- HITE, Shere (2002 [1976]), *El informe Hite. Estudio de la sexualidad femenina*, trad. Jaime Tomás, Barcelona: RBA.
- HOUTART, François (2009), «La religión en la Cuba revolucionaria», *Revista de la Casa de las Américas*, 254, pp. 84-87.
- HUERTA, José (2006), «Beatriz de Moura conversa con José Huerta», en *Conversaciones con editores. En primera persona*, ed. Amparo Soler Gimeno, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 171-203.
- INFANTES, Víctor (1990), «Por los senderos de Venus. Cuentos y recuentos del erotismo literario español», en *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología*

- de la Universidad Complutense en diciembre de 1998, ed. M. Covadonga López Alonso, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 19-30.
- INGENSCHAY, Dieter (2000), «Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la Transición», en *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. Joan Ramos Resina, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 157-189.
- INGENSCHAY, Dieter (2011), «Sobre machos reales y santos ficticios: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de Eduardo Mendicutti, entre lo global y lo local», *Lectora*, 17, 67-78.
- IRIARTE GOÑI, Ana (2002), *De Amazonas a ciudadanos: pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid: Akal.
- IWASAKI, Fernando (2012), «¡A mí, Sabino, que me los folló!», en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, ed. José Jurado Morales, Madrid: Visor, pp. 51-58.
- JESÚS, Santa Teresa de (1982 [1588]), *Libro de la vida*, Madrid: Taurus.
- JIMÉNEZ, Mauro (2007), «Un vivencial culturalismo. En torno a la evolución poética de José María Álvarez», *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 14, s/p: <<https://goo.gl/jfPKKY>>. (Consulta: 15/12/2014)
- JULIANO, Dolores (2012), «Tiempo de Cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo», en *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, ed. Raquel Osborne, Madrid: Fundamentos, pp. 35-47.
- JULIANO, Dolores – Raquel OSBORNE (2008), «Prólogo: Las estrategias de la negación. Desentenderse de las entendidas», en *Lesbianas. Discursos y representaciones*, ed. Raquel (Lucas) Platero, Barcelona: Melusina, pp. 7-16.
- KAPRIELIAN, Nelly (2002), «Entrevista con Catherine Robbe-Grillet y Catherine Millet», *Letras Libres*, 7, pp. 30-32: <<https://goo.gl/7rjEi2>>. (Consulta: 10/12/2015)
- KIM, Euisuk (2008), «La dualidad de personajes femeninos en *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes», *Confluencia*, 23.2, pp. 93-102.
- KING, Stewart (2015), «La recuperación de la tradición femenina de la novela policíaca clásica en l'obra criminal de Teresa Solana», *Lectora*, 21, pp. 31-44.
- KOLESNICOV, Patricia (2011), «“Nos pedían novela romántica, lesbica y con final feliz”. Entrevista a Mili Hernández, editora y librera», *Clarín.com*, 24 de abril, s/p: <<https://goo.gl/M12E1h>>. (Consulta: 27/12/2016)
- KOO, Pedro G. (2003), *Masculinidad en crisis: representación masculina en cuatro novelas latinoamericanas*, Oklahoma: University of Oklahoma.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1985), *Between men: English literature and male homosocial desire*, New York: Columbia University.
- KOWALSKY, Daniel (2007), «Cine nacional *non grato*. La pornografía española en la Transición (1975-1982)», en *Cine, nación(es) y nacionalidades(es) en España*, ed. Jean-Claude Seguin y Nancy Berthier, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 203-216.
- KRISTEVA, Julia (1970 [1968]), «La productividad llamada texto», en *Lo verosímil. Comunicaciones*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 63-93.
- KUSKO, Federico (2010), «Jorge Wagensberg: “La ciencia también cuenta historias”», *Clarín.com*, 19 de noviembre: <<https://goo.gl/Ny1YWm>>. (Consulta: 10/01/2014)
- LACARRA, María Eugenia (1995), «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita es castellano)», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua española. II. La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, ed. Iris M. Zavala, Madrid: Anthropos, pp. 21-68.

- LANDER, María F. (2011), «La encrucijada de Manuela Sáenz en el imaginario cultural latinoamericano del siglo XXI», *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 25, pp. 165–181: <<https://goo.gl/hjWo19>>. (Consulta: 15/12/2015)
- LANGA PIZARRO, M^a del Mar (2004), «La novela histórica española en la transición y en la democracia», *Anales de Literatura Española*, 17, pp. 107-120.
- LAUER, Robert (2005), «El (homo)erotismo musical en la narrativa caribeña de Mayra Montero: *Púrpura Profundo*», *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 34.1, pp. 42-50.
- LAWRENCE, David Herbert (2000 [1967]), «Pornografía y obscenidad», en *Reflexiones sobre pornografía y obscenidad*, trad. Aldo Pellegrini, Valencia: MCA, pp. 35-67.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (1999), «Consideraciones sobre la presencia del Erotismo en la Literatura y presentación del Seminario», en *Erotismo y literatura*, ed. Manuela Ledesma Pedraz, Jaén: Universidad de Jaén, pp. 9-18.
- LEGIDO-QUIGLEY, Eva (1999). *¿Que viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Madrid: Talasa.
- LEGIDO-QUIGLEY, Eva (2007), «Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual, de la dictadura a la posmodernidad», en *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*, eds. Adrienne L. Martín y J. Ignacio Díez Fernández, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 195-209.
- LEJEUNE, Philippe (1991), «El pacto autobiográfico», *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 47-61.
- LINHARD, Tabea Alexa (2004), «Persiguiendo la raya: la posibilidad de posicionalidades eróticas en *Las edades de Lulú*», *Letras Peninsulares*, 17.1, pp. 121-144.
- LLAMAS, Ricardo (1998), *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a «la homosexualidad»*, Madrid: Siglo Veintiuno.
- LLAMAS, Ricardo – Fefa VILA (1997), «Spain: Passion for live. Una historia del movimiento de gays y lesbianas en el Estado español», en *Conciencia de un singular deseo*, ed. Xosé M. Buxán, Barcelona: Laertes, pp. 189-224.
- LLAMAS, Ricardo – Francisco Javier VIDARTE (2000), *Homografías*, Madrid: Espasa Calpe.
- LLANOS MARTÍNEZ, Héctor (2016), «Vuelve a contar: La bandera LGBTI no tiene siete colores», *El País*, 1 de julio, s/p: <<https://goo.gl/CwoDgh>>. (Consulta: 09/01/2017)
- LÓPEZ, Irma M. (2005), «La última noche que pasé contigo: El crucero del placer y los excesos dionisiacos», *Latin American Literary Review*, 33.66, pp. 133-144.
- LÓPEZ GALLEGO, Manuel (2013), «Bildungsroman. Historias para crecer», *Tejuelo*, 18, pp. 62-75.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Pedro (2006), *La sonrisa vertical. Una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002)*, Murcia: Universidad de Murcia.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2005), «El primer Andreu Martín (1979-1989): variaciones y reincidencias», *Espéculo*, 29, s/p: <<https://goo.gl/UsfQdv>>. (Consulta: 15/05/2015)
- LÓPEZ PENEDO, Susana (2003), «La legitimación y reivindicación de las prácticas sexuales no normativas en la teoría queer», en *Sexualidades. Diversidad y control social*, eds. Óscar Guasch y Olga Viñuales, Barcelona: Bellaterra, pp. 105-123.
- LÓPEZ-VEGA, Martín (2004), «¿Ha perdido la literatura española su sonrisa vertical?», *El Mundo. El cultural*, 26 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/6GS51l>>. (Consulta: 12/01/2014)
- LORENTE, Elena (1978), «Susana Constante: “Escribir sobre el erotismo es reflexionar sobre el individuo”», *El País*, 26 de diciembre, s/p: <<https://goo.gl/pYZehl>>. (Consulta: 6/11/2013)

- LOSADA SOLER, Elena (2015), «Matar con un lápiz. La novela criminal escrita por mujeres», *Lectora*, 21, pp. 9-14.
- LOSADA SOLER, Elena – Katarzyna PASZKIEWICZ (2015), «Ellas también escriben el mal», en *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, eds. Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Barcelona: Icaria, pp. 7-17.
- LUNA, Lola (1996), *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona: Anthropos; Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- LUST, Erika (2008), *Porno para mujeres. Una guía femenina para entender y aprender a disfrutar del cine X*, Barcelona: Melusina.
- MADRENAS, Maria Dolors (1999), *Va de broma? Aproximació a la paròdia literària*, Barcelona: Edicions 62.
- MADRIGAL-RODRÍGUEZ, Elena (2015), «La masculinidad desvestida: atuendo y accesorios masculinos en cuatro personajes femeninos de la literatura hispana», en *Las masculinidades en la Transición*, eds. Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 103-121.
- MAINER, José Carlos – Santos JULIÁ (2000), *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid: Alianza.
- MAINES, Rachel P. (2010 [1999]), *La tecnología del orgasmo. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres*, trad. Jesús Ortiz Pérez del Molino, Barcelona: Milrazones.
- MANGINI, Shirley (1987), *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona: Anthropos.
- MANSO, Christian (2009), «Hay que ser moderno: sexo y literatura en *La Bestia Rosa* de Francisco Umbral», en *Francisco Umbral: Una identidad plural*, ed. Bénédicte de Buron Brun, Université de Pau et de Pays de l'Adour et Utriusque Vasconiae, pp. 269-284.
- MANZI, Attilio (1998), «Almudena Grandes: *Las edades de Lulú*», en *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre la literatura española actual*, eds. Agustín Valcárcel y Hans Felten, Bonn: Romanistischer Verlag, vol. II, pp. 137-150.
- MARCHÁN, Susana (2001), «El discurso sexualizado en la reelaboración del mito de Penélope», *Contexto*, 5.7, pp. 219-240.
- MARCHESE, Angelo – Joaquín FORRADELLAS (2006 [1986]), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, [versión española de Joaquín Forradellas], Barcelona: Ariel.
- MARÍ, Jorge (2003), «El Umbral del destape», en *Valoración de Francisco Umbral. Ensayos críticos en torno a su obra*, ed. Carlos X. Ardavín, Gijón: Libros del Peixe, pp. 242-258.
- MARÍN, Karmentxu (2012), «El dedo en el ojo: E. L. James: “Ni el látigo, ni el cuero. A mí lo que me va es el velcro”», *El País*, 7 de julio, s/p: <<https://goo.gl/7ERqdT>>. (Consulta: 25/03/2015)
- MARTÍN, Bidy (1994), «La identidad lesbiana y la(s) diferencias autobiográfica(s)», en *El gran desafío. La autobiografía*, ed. Angel G. Loureiro, trad. Reyes Lázaro y Angel G. Loureiro, Madrid: Megazul-Endymion, pp. 333-373.
- MARTÍN CERESO, Iván (2006), *Poética del relato policíaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*, Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Virginia (2013), «Terrorismo etarra y televisión: TVE como agente conformador de una imagen pacífica de la transición (1976-1978)», *Doxa Comunicación*, 16, pp. 63-84.
- MARTÍNEZ, Jesús A. (2011), «Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975)», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187.747, pp. 127-141.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2004), *Miedo y literatura*, Madrid: Edaf.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (1998), *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*, New Orleans: University Press of the South.

- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2004), *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica «queer»*, Barcelona: Laertes.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa (1994), «El mito de la “virgen perseguida” en una novela femenina y feminista», en *La mujer: Elogio y vituperio. Actas del IX simposio de la Sociedad Española de Literatura Comparada*, eds. Túa Blesa, M^a Teresa Cacho, Carlos García Gual, Mercedes Rolland, Leonardo Romero Tobar, Margarita Smerdou Altoaguirre, Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 253-261.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2015), «La Transición editorial. Los años setenta», en *Historia de la edición en España (1939-1975)*, ed. Jesús Antonio Martínez Martín, Madrid: Marcial Pons, pp. 329-386.
- MARTÍNEZ RICO, Eduardo (2002), *La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965-2001*, Universidad Complutense de Madrid: Servicio de publicaciones: <<https://goo.gl/UTZRIN>>. Tesis Doctoral. (Consulta: 12/12/2016)
- MARTINS RODRÍGUEZ, María Victoria (2012), «Sección Femenina: modelos de mujer bajo el franquismo», en *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, ed. Raquel Osborne, Madrid: Fundamentos, pp. 275-291.
- MASÓ, Joana (2008), «Duelos por una sexualidad única: Ateneas, Afroditas, Helenas», en *Escrituras de la sexualidad*, ed. Joana Masó, Barcelona: Icaria.
- MATEO GALLEGO, Patricia (2011), «Transdeseantes: de la heterosexualidad obligatoria al deseo lesbiano», *Acciones e investigaciones sociales*, 29, pp. 33-67.
- MAYORAL SÁNCHEZ, Javier (1998), «Don Francisco Umbral y su lacerado lector», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 4, pp. 191-202.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2010), *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la Transición*, Madrid: Notorious.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2011), «La técnica confesional como recurso narrativo: la Transición y el cine “S” de Ignacio F. Iquino», *Icono14*, 9.3, pp. 120-144: <<https://goo.gl/AoxK0b>>. (Consulta: 15/02/2015)
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2014), «Arquetipos gay y lesbiano en el cine de la Transición», en *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, ed. Mary Nash, Madrid: Alianza, pp. 271-294.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2015), «Transgresión y testimonio en el cine español sobre transexualidad», en *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*, eds. Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez, Buenos Aires: Biblos, pp. 133-146.
- MENCHERO, Carmen (2015), «Editoriales disidentes y el libro político», en *Historia de la edición en España (1939-1975)*, ed. Jesús Antonio Martínez Martín, Madrid: Marcial Pons, pp. 809-834.
- MENDICUTTI, Eduardo (2001), «Prólogo», en *Las edades de Lulú*, Barcelona: Bibliotex.
- MENDICUTTI, Eduardo (2007), «Apuntes para una aproximación a la literatura gay» en *Cultura, homosexualidad y homofobia. Perspectivas gays*, vol. I, ed. Félix Rodríguez González, Barcelona: Laertes, pp. 81-86.
- MENDICUTTI, Eduardo (2015), «Mis travestidos, mis transexuales», en *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*, eds. Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez, Buenos Aires: Biblos, pp. 111-116.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2002), «Prólogo», en *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios «queer»*, Barcelona: Icaria, pp. 7-25.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2006), *Llevar el alma con suavidad. Cartas y reflexiones de Teresa de Jesús*, Barcelona: RBA.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2008a), «Memoria marginada, memoria recuperada: escrituras trans (c. 1978)», en *Escrituras de la sexualidad*, ed. Joana Masó, Barcelona: Icaria, pp. 105-125.

- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2008b), *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva*, Barcelona: Icaria.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2009a), *Cuerpos desordenados*, Barcelona: Universitat UOC.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2009b), «Prólogo: Emergencias, reflexiones y combates», en *Manifiestos gais, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, pp. 7-46.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2011a), «El espacio autobiográfico del cuerpo trans en España», en *El cuerpo: objeto y sujeto de las ciencias humanas y sociales*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Institució Milà i Fontanals, 2010, pp. 1-12.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2011b), «Viratges, visibilitats i reminiscències de Maria-Mercè Marçal», en *Accions i reinvençions. Cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant del segle XX-XXI*, ed. Meri Torras, Noemí Acedo Alonso, Jéssica Faciabén Lago, Aina Pérez Fontdevila, Barcelona: UOC, pp. 99-105.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2012), «La topografía de la radicalidad en *El salto del ángel* (1985)», en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, ed. José Jurado Morales, Madrid: Visor, pp. 97-109.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2013a), *Transmisión y difusión de la literatura cabaleresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*, Lleida: Universitat de Lleida.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2014a), «Belleza trans y Transición política», en *Prácticas corporales. Performatividad y género*, ed. Elsa Muñiz, Ciudad de México: La Cifra, pp. 179-193.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2014b), «El léxico erótico en el *Diccionario cheli* de Francisco Umbral», en *Lexicografía especializada: nuevas propuestas*, ed. María Pilar Garcés Gómez, A Coruña: Universidad da Coruña, pp. 187-196.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2015a), «De Rodríguez Méndez a Olea/Azcona: Flores de otoño en fuga», en *Las masculinidades en la Transición*, eds. Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 123-136.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2015b), «Norma Mejía: narrativas y memorias transgenéricas», en *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*, eds. Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez, Buenos Aires: Biblos, pp. 93-110.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2016), *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*, Barcelona: Bellaterra.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (en prensa), «Historia cultural y léxico urbano: en torno a los primeros usos de “gay” en España».
- MESTRE MORALES, María Antonia (2000), «“Et ne nos inducas”: el clima de la represión en un cuento de *Alevosías* de Ana Rossetti», en *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea (El Puerto de Santa María, noviembre, 1999)*, ed. Elvira Huelbes, Cádiz: Fundación Luis Goytisolo, pp. 137-150.
- MILLAS, Jaime (1979), «Josep Lluís Seguí: *Diario de burdel* está basado en la vida de Bataille», *El País*, 23 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/I5VDXC>>. (Consulta: 6/11/2013)
- MIRA, Alberto (2002 [1999]), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona: La Tempestad.
- MIRA, Alberto (2007 [2004]), *De Sodoma a Chueca*, Barcelona-Madrid: Egales.
- MIRA, Alberto (2008), *Miradas insumisas. Gais y lesbianas en el cine*, Barcelona-Madrid: Egales.
- MIRA, Alberto (2012), «Hablar con otras voces: Cinefilia y cinefagia en dos novelas de Eduardo Mendicutti», en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, ed. José Jurado Morales, Madrid: Visor, pp. 261-278.

- MOLINA FOIX, Vicente (1991), «Las obras del sida. La literatura de la enfermedad», *Sida Press*, 3, pp. 19-28.
- MOLINA JARA, Claudia (2016), «Ruptura y subversión en las novelas de Mauricio Wacquez: una propuesta de lectura a partir de la teoría escisionista», *Revista de Humanidades de Valparaíso*, 7, pp. 99-121: <<https://goo.gl/vwJ7IN>>. (Consulta: 10/10/2016)
- MONFERRER TOMÀS, Jordi M. (2010), *Identidad y cambio social. Transformaciones promovidas por el movimiento gay/lesbiano en España*, Barcelona-Madrid: Egales.
- MONLEÓN DOMÍNGUEZ, Ana (2010), «Estrategias referenciales y sistema humorístico en el universo narrativo lésbico de Lola Van Guardia», en *Estudios sobre humor literario*, eds. Jorge Figueroa Dorrego, Jorge Figueroa Dorrego, Celia Vázquez García, Cristina Larkin Galiñanes, Martín Urdiales Shaw, Vigo: Universidad de Vigo, pp. 249-259.
- MONTAGUT, M. Cinta (2008), «Cristina Peri Rossi, la escritura múltiple», *The Barcelona Review*, s/n, s/p: <<https://goo.gl/kEXx6z>>. (Consulta: 24/12/2016)
- MORA, Rosa (1998), «RBA Editores compra el 50 % de las acciones de Tusquets», *El País*, 19 de noviembre, s/p: <<https://goo.gl/GkgK6e>>. (Consulta: 13/01/2014)
- MORA, Rosa (1999a), «José Carlos Somoza irrumpe en la literatura española con dos novelas y una obra teatral», *El País*, 22 de noviembre, s/p: <<https://goo.gl/7ghHAe>>. (Consulta: 23/01/2014)
- MORA, Rosa (1999b), «De Villena gana La Sonrisa Vertical con una obra sobre el ardiente amor masculino», *El País*, 5 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/qqpEuv>>. (Consulta: 23/11/2013)
- MORA, Rosa (2001), «Andreu Martín gana La Sonrisa Vertical con su primera novela erótica», *El País*, 13 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/gPzC6Y>>. (Consulta: 12/12/2013)
- MORALES, Gregorio (2005), «*El juego del viento y la luna*. El erotismo en la literatura», en *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, ed. María Remedios Sánchez García, Granada: Universidad de Granada, pp. 11-45.
- MORÁN, Gregorio (1991), *El precio de la transición. Una interpretación diferente y radical del proceso que condujo a España de la dictadura a la democracia*, Barcelona: Planeta.
- MORÁN, Gregorio (2009), *Adolfo Suárez: ambición y destino*, Barcelona: Debate.
- MORENO-NUÑO, Carmen - Juliet LYND (2002), «La encrucijada de caminos de *Las edades de Lulú*: ¿feminismo, pornografía, novela rosa?», *España Contemporánea*, 15.1, pp. 7-30.
- MORET, Xavier (1995), «Una novela lésbica de una autora que se niega a revelar su identidad gana La Sonrisa Vertical», *El País*, 7 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/lZR025>>. (Consulta: 13/12/2013)
- MORET, Xavier (1997), «Abel Pohulanik gana La Sonrisa Vertical con un “thriller” erótico», *El País*, 4 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/67R40k>>. (Consulta: 06/11/2013)
- MORET, Xavier (2002), *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*, Barcelona: Destino.
- MORGADO, Marcia (1984), «No muy lejos del mar», *Mariel*, 4, pp. 20-21.
- MORGADO, Marcia (2000), «Como si estuviera friendo un pescado: Una entrevista con Mayra Montero», *The Barcelona Review*, 18, s/p: <<https://goo.gl/DR78B2>> (Consultado el 16/12/2016)
- MORRIS, Barbara - Lou CHARNON-DEUTSCH (1993-1994), «Regarding the pornographic subject: *Las edades de Lulú*», *Letras Peninsulares*, 6.2-3, pp. 301-320.
- MOSER, Charles - Eugene E. LEVITT (2008 [1995]), «Un estudio descriptivo exploratorio de una muestra de orientación sadomasoquista», en *BDSM: Estudios sobre la*

- dominación y la sumisión*, ed. Thomas S. Weinberg, sin nombre de traductor, Barcelona: Bellaterra, pp. 97-116.
- MUÑOZ BARRIOS, Anna (2013), *La expresión de una obsesión: Lolita en el contexto de la narrativa erótica del siglo XX*, Facultat d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra: <<https://goo.gl/ysF6mt>>. Trabajo Final de Máster. (Consulta: 23/12/2016)
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (1995), *Infiernos eróticos. La colección Berlanga*, Valencia: La Máscara.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (1996), «Sexos inmensos y magníficos», *Academia: Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, 13, pp. 43-46.
- NÁJERA, Ozziel (2003), «Mitologías: Lilith y Caín ¿Rebeldes o revelaciones?», *Razón y palabra*, 35, s/p: <<https://goo.gl/hCc0Mg>>. (Consulta: 15/07/2016)
- NAVAJAS, Gonzalo (1996), «Duplicidad narrativa en *Las edades de Lulú*», en *Studies in honor of Gilberto Paolini*, ed. Mercedes Vidal Tibbits, Newark: Juan de la Cuesta, pp. 385-392.
- NAVARRO, Núria (1995), «Me escondo de una vida que no quiero vivir», *El Periódico*, 14 de febrero, p. 35.
- NEGRETE, Javier (s/a: s/p), «Entrevista a Javier Negrete», *Hislibris*, 4 de noviembre, s/p: <<https://goo.gl/Y5gXtF>>. (Consulta: 27/12/2016)
- NIETO LÓPEZ, Judith (2006), *De literatura e historia: Manuela Sáenz entre el discurso del amor y el discurso del otro*, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.
- NORANDI, Elina (2009), «Feminismo, genealogía y cancelación del patriarcado en las novelas de Isabel Franc – Lola Van Guardia», en *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, ed. Elina Norandi, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 115-131.
- OBIOLS, Isabel (2003), «El novel Rodríguez del Corral, ganador de La Sonrisa Vertical», *El País*, 18 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/PQSLPA>>. (Consulta: 15/11/2013)
- OLIVA PORTOLÉS, Asunción (2005), «Debates sobre el género», en *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo*, eds. Celia Amorós y Ana de Miguel, Madrid: Minerva, pp. 13-60.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (2002), «Aurora de albornoz: crítica y bolero», en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, eds. Ángel Esteban, Gracia Morales y Álvaro Salvador, Granada: Universidad de Granada, pp. 11-20.
- ORTEGA, Julio (1974), «Nota preliminar», en *Palabra de escándalo*, Barcelona: Tusquets, pp. 7-9.
- OSBORNE, Raquel (1989), «La actualidad de una pregunta de Simone de Beauvoir: “¿Hay que quemar a Sade?”», en *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, ed. Cristina Sánchez, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 25-41.
- OSBORNE, Raquel (1993), *La construcción sexual de la realidad. Un debate en la sociología contemporánea de la mujer*, Madrid: Cátedra.
- PACHECO OROPEZA, Bettina (1999), *La autobiografía femenina contemporánea en España. (Textos seleccionados: 1939-1996)*, San Cristóbal: Universidad de los Andes.
- PELLIZER, Ezio (2010), «Regreso a Narciso. Análisis del mito y semiótica del relato», en *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*, ed. Minerva Alganza Roldán, Granada, Universidad de Granada, pp. 15-31.
- PENLEY, Constance - Celine PARREÑAS SHIMIZU – Mireille MILLER-YOUNG – Tristan TAORMINO (2016 [2013]), «Introducción: las políticas de producir placer», en *Porno feminista, Las políticas de producir placer*, eds. Constance Penley, Celine Parreñas Shimizu, Mireille Miller-Young y Tristan Taormino, trad. Begoña Martínez, Barcelona: Melusina, pp. 9-26.
- PERALES, Francisco (1997), *Luis García Berlanga*, Madrid: Cátedra.

- PERALTA, Jorge Luis (2013), *Espacios homoeróticos en la literatura argentina (1914-1964)*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona: <<https://goo.gl/SB0CIo>>. Tesis doctoral. (Consulta: 15/10/2015)
- PERALTA, Jorge Luis (2016), «*Maricas, ma non troppo*. Figuraciones del gay afeminado en el cine español (1995-2015)», en *Masculinidades disidentes*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, pp. 135-162.
- PERALTA, Jorge Luis – Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ (2015), «Presentación», en *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*, eds. Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez, Buenos Aires: Biblos, pp. 9-11.
- PEREDA, Ferran (2004), *El cancaneo. Diccionario petardo de argot gay, lesbi y trans*, Barcelona: Laertes.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina - Meri TORRAS FRANCÉS - Eleonora CRÓQUER (2015), «Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un corpus visibilizador», *Mundo Nuevo*, 16, pp. 15-27.
- PÉREZ MIRANDA, Iván (2007), «Penélope y el feminismo. La reinterpretación de un mito», *Foro de Educación*, 9, pp. 267-278: <<https://goo.gl/aLsFmR>>. (Consulta: 22/11/2015)
- PERTUSA SEVA, Inmaculada (2005), *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera*, Gijón: Llibros del Peixe.
- PERTUSA SEVA, Inmaculada (2009), «Entrevista: Isabel Franc y la primera agencia de detectives lesbiana en las letras peninsulares», *Grafemas*, diciembre, s/p: <<https://goo.gl/W6XjDL>>. (Consulta: 27/12/2016)
- PERTUSA SEVA, Inmaculada (2014), «De monstruo a heroína: la trayectoria del personaje de la detective lesbiana en la literatura española contemporánea», en *Un juego que cabe entre nosotras. Acercamientos a la crítica y a la creación de la literatura sáfica*, eds. Elena Madrigal y Leticia Romero, Coyoacán, México D.F.: Voces en Tinta, pp. 173-199.
- PERTUSA SEVA Inmaculada (2015), «Del negro al rojo: la erotización de la novela detectivesca lesbiana (española) en *El primer caso de Cate Maynes* de Clara Asunción García», en *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, eds. Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz, Barcelona: Icaria, pp. 97-111.
- PERTUSA SEVA, Inmaculada – Nancy VOSBURG (2009), «Un deseo propio: a Chloe le gusta Olivia», en *Un deseo propio. Antología de escritoras españolas contemporáneas*, Barcelona: Bruguera, pp. 7-44.
- PETHÖ, Ágnes (2003), «Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película. El cine en el espejo de las artes / las artes en el espejo del cine», *Signa*, 12, s/p: <<https://goo.gl/aNPLOK>>. (Consulta: 25/08/2015)
- PETIT, Jordi (2008), «De la Llei sobre Perillositat i Rehabilitació Social al esclat del VIH/Sida. Aproximament al moviment de Lesbianes, gais i transsexuals a Catalunya durant la fi del franquisme i la transició (1970-1986)», en *Homosexuals i transsexuals: els altres represaliats i discriminats del franquisme, des de la memoria històrica*, eds. José Benito Eres Rigueira y Carlos Villagrasa Alcaide, Barcelona: Bellaterra, pp. 153-183.
- PETIT, Jordi – Empar PINEDA (2008), «El movimiento de liberación de gais y lesbianas durante la Transición», en *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, ed. Javier Ugarte Pérez, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 171-197.
- PICHARDO, Ignacio (2008), «Lesbianas o no», en *Lesbianas, discursos y representaciones*, ed. Raquel (Lucas) Platero, Barcelona: Melusina, pp. 119-138.
- PIERROT (2003), «Memorias trans», *Web Carla Antonelli*, [recurso electrónico], s/p: <<https://goo.gl/Rm5bVp>>. (Consulta: 20/08/2015)

- PIÑA, Cristina (2005), «Mayra Montero y los *topoi* de la erótica masculina revisitados por una mujer», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 659, pp. 7-15.
- PITOL, Sergio (1997), *El arte de la fuga*, Barcelona: Anagrama.
- PLATERO, Raquel (Lucas) (2008), «Introducción. La construcción del sujeto lésbico», en *Lesbianas, discursos y representaciones*, ed. Raquel (Lucas) Platero, Barcelona: Melusina, pp. 17-30.
- PLATERO, Raquel (Lucas) (2009), «Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización», *Política y Sociedad*, 46.1 y 2. pp. 107-128.
- PONT, Jaume (1981), «Josep Lluís Seguí o la literatura de l'excès», *Avui. Cultura*, 12 de febrero, p. 29.
- PONTE, Antonio José (2012), «Abilio Estévez entra en “La sonrisa vertical”», *Diario de Cuba*, 27 de abril, s/p: <<https://goo.gl/8aAr1t>>. (Consulta: 21/12/2016)
- PORRO-HERRERA, Mª José (2007), «Escritoras españolas contemporáneas ante la deconstrucción de los mitos de género. Algunos ejemplos», en *Feminismos en las dos orillas*, eds. Rosa Mª Ballesteros García y Carlota Escudero Gallegos, Málaga: Universidad de Málaga, pp. 143-180.
- PORTALATÍN, Beatriz G. (2013), «El lado oscuro de *50 sombras de Grey*», *El Mundo*, 12 de agosto, s/p: <<https://goo.gl/EiOota>>. (Consulta: 22/05/2015)
- POTOK-NYCZ, Magda (2003), «Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina», *Lectora*, 9, pp. 151-160.
- PRÉNEDEON VINCHE, Paula (1996), *El influjo de Sade en Flaubert y Clarín*, Alacant: Universitat de Alacant.
- PUJOL OZONAS, Cristina - Meritxell ESQUIROL (2014), «Sujetos sexuales, objetos comerciales: sexualidad femenina como *lifestyle* en *Cincuenta sombras de Grey*», *Anàlisi*, 50, pp. 55-67: <<https://goo.gl/N5dLLf>>. (Consulta: 25/02/2015)
- PUNZANO SIERRA, Israel (2005), «Daniel O'Hara se sumerge en el mundo “gay” en *El día del client*, su primera novela», *El País*, 18 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/rndJBY>>. (Consulta: 23/12/2016)
- QUEVEDO GARCÍA, Francisco J. (2002), «El erotismo como transgresión en la narrativa canaria contemporánea», en *La palabra y el deseo. Estudios de Literatura Erótica*, ed. Germán Santana Henríquez, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 161-181.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (2001), *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Vigésima segunda edición: <<https://goo.gl/1IaqGa>> (Consulta: 2015, 2016 y 2017)
- REINSTÄDLER, Janett (1996), *Stellungsspiele: Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978-1995)*, Berlin: Erich Schmidt.
- REINSTÄDLER, Janett (en prensa), «Todo bajo el sol y la luna: el *erotic turn* de la narrativa española a finales del siglo XX», en *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas hispánicas al final del siglo XX*, ed. Dieter Ingenschay, Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- REISZ, Susana (2002), «Boleros “en una voz diferente” o el asalto literario a la sentimentalidad tradicional», en *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, eds. Ángel Esteban, Gracia Morales y Álvaro Salvador, Granada: Universidad de Granada, pp. 109-115.
- RENDÓN INFANTE, Olga (2012), «Narrar desde el laberinto de la infancia. Breves notas sobre *Fuego de marzo* y *El palomo cojo*», en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, ed. José Jurado Morales, Madrid: Visor, pp. 149-158.
- REVERTE BERNAL, Concepción (1992), «*Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa, un relato modernista», *Revista Iberoamericana*, LVIII, 159, abril-junio, pp. 567-580.

- RIAMBAU, Esteve (2007), «Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras», *El Cultural*, 15 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/3njD3t>>. (Consulta: 25/01/2014)
- RICH, Adrienne (2001 [1986]), *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*, trad. María Soledad Sánchez Gómez, Barcelona: Icaria.
- RIERA, Carme (1993-1994), «Prose pour José María Álvarez», *Poesía en el campus*, 28, pp. 8-11: <<https://goo.gl/oINJ0C>>. (Consulta: 10/02/2015)
- RIERA, Carme (2004), «Maria-Mercè Marçal autora de contes», *Lectora*, 10, pp. 251-258.
- RÍOS-FONT, Wadda C. (2004), *The Canon and the Archive. Configuring Literature in Modern Spain*, Lewisburg: Bucknell University.
- RIVALAN GUÉGO, Christine (2015), «Formas y formatos. El libro de bolsillo», en *Historia de la edición en España (1939-1975)*, ed. Jesús Antonio Martínez Martín, Madrid: Marcial Pons, pp. 473-520.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros (1994), *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona: Icaria.
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2015), «*Espera, ponte así: el erotismo y la obra de Andreu Martín*», *Revista de Filología Románica*, Anejo VIII, pp. 103-115.
- ROBBINS, Jill (2003a), «The discipline of the Spanish subject: *Las edades de Lulú*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 28.1, pp. 161-182.
- ROBBINS, Jill (2003b), «The (In)visible Lesbian: The Contradictory Representations of Female Homoerotics in Contemporary Spain», *Journal of Lesbian Studies*, 7.3, pp. 107-131.
- ROCA i GIRONA, Jordi (2003), «Ni niños sin sexo, ni sexo sin niños: el modelo sexual hegemónico católico en versión española», en *Sexualidades. Diversidad y control social*, eds. Óscar Guasch y Olga Viñuales, Barcelona: Bellaterra, pp. 149-171.
- RODRÍGUEZ, E. J. (s/a), «Vicente Muñoz Puelles: “A España le falta tradición erótica”», *Jot Down*, s/p: <<https://goo.gl/nYZK0P>>. (Consulta: 11/02/2015)
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana (2015), «Una historia de muchas historias», *El País*, 19 de noviembre, s/p: <<https://goo.gl/w7Qf2x>>. (Consulta: 16/01/17)
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix (2011), *Diccionario del sexo y el erotismo*, Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, María del Carmen (2007), «En el espejo: identidad y alteridad en Borges», *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 2, pp. 139-150: <<https://goo.gl/DPV4nz>>. (Consulta: 22/05/2016)
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (2011), «Bienvenido Mr. Berlanga: sátira, ternura, ironía y humor negro en el cine español», en *Luis García Berlanga: de Villar del Río a Tombuctú*, ed. Federico García Serrano, pp. 45-66: <<https://goo.gl/LsKUVB>>. (Consulta: 10/10/2015)
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid: Eneida.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, María Pilar (2003), «Crítica Lesbiana: Lecturas de la narrativa española contemporánea», *Feminismos*, 1, pp. 87-102.
- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (2012), «Vacaciones BDSM en playa o montaña», *El País*, 4 de agosto, s/p: <<https://goo.gl/6VGK2r>>. (Consulta: 12/12/2015)
- ROJAS CLAROS, Francisco (2006), «Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60», *Pasado y Memoria*, 5, pp. 59-80.
- ROJAS CLAROS, Francisco (2013), *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alacant: Universitat d'Alacant.
- ROJAS PARMA, Lorena (2011), «De amore: Sócrates y Alcibíades en el *Banquete* de Platón», *Areté. Revista de Filosofía*, XXIII. 1, pp. 159-186.
- ROMERO, Denzil (1988), «Un relato sobre la principal amante de Bolívar gana el Premio La Sonrisa Vertical», *El País*, 2 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/IfmiGw>>. (Consulta: 5/10/2013)

- ROSARIO-VÉLEZ, Jorge (2002), «Somos un sueño imposible: ¿clandestinidad sexual del bolero en *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero?», *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 198, pp. 67-77.
- RUBIN, Gayle (1989 [1982]), «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad», en *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, ed. Carole Vance, trads. Julio Velasco y M^a Angeles Toda, Madrid: Revolución, pp. 113-190.
- RUEDA, Jorge (2008), «Abismos del tercer sexo», *Blog. Textos, Erotolalia, Fragmentos... sin ningún pudor gramático*, s/p: <<https://goo.gl/MRxhFT>>. (Consulta: 22/12/2015)
- RUIZ BAUTISTA, Eduardo (2015), «La censura editorial. Depuraciones de libros y bibliotecas», en *Historia de la edición en España (1939-1975)*, ed. Jesús Antonio Martínez Martín, Madrid: Marcial Pons, pp. 43-66.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2012), «Beatriz de Moura. “Editar es como jugar a la ruleta”», *El País*, 25 de marzo, s/p: <<https://goo.gl/OZEe5W>>. (Consulta: 20/12/2014)
- RUTHVEN, Andrea (2010), «La violencia sexuada en los cómics. ¿Quién salvará el mundo?», en *Violencias (in)visibles. Intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*, ed. Belén Martín Lucas, Barcelona: Icaria, pp. 161-176.
- SABUCO I CANTÓ, Assumpta – José María VALCUENDE DEL RÍO (2003), «La “homosexualidad” como representación hiperbólica de la masculinidad», en *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, eds. Juan Blanco López y José María Valcuende del Río, Madrid: Talasa, pp. 135-154.
- SÁEZ, Javier – Sejo CARRASCOSA (2011), *Por el culo. Políticas anales*, Barcelona-Madrid: Egales.
- SALES DASÍ, Emilio José (1998), «California, las amazonas y la tradición troyana», *Revista de Literatura Medieval*, 10, pp. 147-168.
- SANABRIA, Carolina (2008), «La mirada voyeur: construcción y fenomenología», *Revista de Ciencias Sociales*, 119, pp. 163-172.
- SÁNCHEZ, Hernán (1994), «Erotismo, cultura y poder en el *Elogio de la madrastra*, de Mario Vargas Llosa», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 23, pp. 315-323.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1995), «El cine español y la transición», en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, ed. José B. Monleón, Madrid: Akal, pp. 85-98.
- SANFELIÚ, Luz (1996), *Juego de damas. Aproximación histórica al homoerotismo femenino*, Málaga: Universidad de Málaga.
- SANTANA ECHEAGARAY, María Eugenia - Edith F. KAUFFER MICHEL - Emma ZAPATA MARTELO (2006), «El empoderamiento de las mujeres desde una lectura feminista de la Biblia: el caso de la CODIMUJ en Chiapas», *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 40, pp. 69-106.
- SANTANDER, Hugo N. (2003), «La sensualidad del *Libro de buen Amor*», *Espéculo*, 25, s/p: <<https://goo.gl/fWYdBv>>. (Consulta: 22/12/2016)
- SANTOS SOLLA, Xosé M. (2006), «Territorio e identidad: sexualidades y estrategias espaciales», en *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*, ed. Xosé M. Buxán Bran, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 45-60.
- SANZ TORRADO, Raquel (2011), *Escritoras españolas galardonadas con el Premio La sonrisa vertical*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid: <<https://goo.gl/qIzD4H>>. Trabajo Final de Máster. (Consulta: 30/05/2016)
- SANZ TORRADO, Raquel (2012), «Principio y fin de los premios “La sonrisa vertical”: *La educación sentimental de la señorita Sonia* y *Llámalo deseo*», *Analecta Malacitana*, 32, pp. 605-633: <<https://goo.gl/o79N7V>>. (Consulta: 15/11/2014)
- SAU, Victoria (1979), *Mujeres lesbianas*, Bilbao: Zero.
- SAVATER, Fernando (1993), «Savater dirige ensayos para pasar “A mejor vida”», *El País*, 21 de enero, s/p: <<https://goo.gl/QUZ7po>>. (Consulta: 25/11/2013)

- SAXE, Facundo Nazareno (2010), «La narrativa gay de Eduardo Mendicutti: la identidad literaria como espacio de reivindicación de la diversidad», *IX Congreso Argentino de Hispanistas: El Hispanismo ante el Bicentenario*: <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>>.
- SAXE, Facundo Nazareno (2013), *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata: Universidad Nacional de La Plata: <<https://goo.gl/CNiX61>>. Tesis Doctoral. (Consulta: 25/10/2016)
- SAXE, Facundo Nazareno (2015), «Literatura cómica, literatura pornográfica, literatura disidente: *Siete contra Georgia* de Eduardo Mendicutti contra la normalidad exterminadora», *Hápax: Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, 8, pp. 87-112.
- SEGARRA, Marta (1991), «*Alexis*, de Marguerite Yourcenar y la escritura femenina», *Anuari de Filologia. Secció G, Filologia Romànica*, 14.2, pp. 97-104.
- SEGARRA, Marta (1994), «La imagen del cuerpo femenino: Henry Miller y Anaïs Nin», en *La mujer: Elogio y vituperio. Actas del IX simposio de la Sociedad Española de Literatura Comparada*, eds. Túa Blesa, M^a Teresa Cacho, Carlos García Gual, Mercedes Rolland, Leonardo Romero Tobar y Margarita Smerdou Altoaguirre, Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 363-370.
- SEGARRA, Marta (1996), «La mujer como mirona», en *Amor e identidad*, eds. Marta Segarra y Àngels Carabí, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 233-250.
- SEGARRA, Marta (2007), «Poéticas y políticas del deseo», en *Políticas del deseo. Literatura y cine*, ed. Marta Segarra, Barcelona: Icaria, pp. 9-34.
- SEGARRA, Marta (2014a), *Teoría de los cuerpos agujereados*, Barcelona: Melusina.
- SEGARRA, Marta (2014b), *L'habitació, la casa, el carrer. Room, House, Street*, Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- SEGURA, Camila (2004), «Estética esperpéntica en *Bienvenido Mister Marshall* de Luis García Berlanga y *El cochecito* de Marco Ferreri», *Espéculo*, 28, s/p: <<https://goo.gl/RySOh4>>. (Consulta: 3/03/2014)
- SERNA, Carmen (2015), «50 sombras de Grey, ¿sumisión o liberación?», *El Mundo*, 12 de febrero, s/p: <<https://goo.gl/PpoNcD>>. (Consulta: 25/08/2015)
- SHATTUCK, Roger (1998 [1996]), *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, trad. Eva Rodríguez Halfter, Madrid: Taurus.
- SHAW, Donald L. (1999), *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid: Cátedra.
- SIERRA, Ana (2016), «Squirting, un manantial de placer sexual», *Zen. Cuerpo, Mente, Bienestar*, 6 de abril, s/p: <<https://goo.gl/50NFln>>. (Consulta: 10/04/2016)
- SIMONIS, Angie (2007), «Silencio a gritos: discurso e imágenes del lesbianismo en la literatura», en *Cultura, homosexualidad y homofobia. Amazonia: retos de la visibilidad lesbiana*, vol. II, ed. Angie Simonis, Barcelona: Laertes, pp. 107-139.
- SIMONIS, Angie (2008), «Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura», en *Lesbianas: discursos y representaciones*, ed. Raquel (Lucas) Platero Méndez, pp. 233-280.
- 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*, Alacant: Universitat d'Alacant.
- SISA (1985), «El erotismo que surgió del frío», *El Periódico de Catalunya*, 5 de enero, s/p: <<https://goo.gl/HIQIko>>. (Consulta: 13/04/2015)
- SMITH, Clarissa (2016 [2013]), «Verdades emocionales y presentaciones escalofriantes: el resurgimiento del feminismo antiporno», en *Porno feminista, Las políticas de producir placer*, eds. Constance Penley, Celine Parreñas Shimizu, Mireille Miller-Young y Tristan Taormino, trad. Begoña Martínez, Barcelona: Melusina, pp. 59-83.

- SMITH, Paul Julian (1998), *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español (1960-1990)*, trad. Teresa Bladé, Barcelona: La Tempestad..
- SOJO GIL, Kepa (1996), «*Se vende un tranvía* (1959) o el comienzo de la época dorada de Luis García Berlanga», *Cuadernos Cinematográficos*, 10, pp. 37-42.
- SOJO GIL, Kepa (2000), «La posguerra vista por Berlanga: *Bienvenido Mister Marshall*», en *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro, el franquismo*, ed. Santiago de Pablo Contreras, País Vasco: Universidad del País Vasco, pp. 57-80.
- SOJO GIL, Kepa (2010), «En torno a *Bienvenido Mister Marshall*. ¿La película más importante del cine español?: (*Bienvenido Mister Marshall*, Luis García Berlanga, 1952)», *Revista Latente*, 8, pp. 45-50.
- SOLORZA, Paola Susana (2015), «El feminismo italiano y español de la década de 1980. Perspectivas sociales y representaciones literarias: *Lettere a Marina* (1981) de Dacia Maraini y *Para no volver* (1985) de Esther Tusquets», *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 12.1, pp. 129-152: <<https://goo.gl/T'ZiwxG>>. (Consulta: 12/12/2015)
- SONTAG, Susan (2014 [1966]), *Estilos radicales*, trad. Eduardo Goligorsky, Barcelona: Debolsillo.
- SONTAG, Susan (1996 [1969]), *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid: Alfaguara.
- SPANG, Kurt (1995), «Apuntes para una definición de la novela histórica», en *La novela histórica. Teoría y comentarios*, eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, pp. 65-114.
- STUART, Elizabeth (2005 [2003]), *Teologías gay y lesbiana. Repeticiones con diferencia crítica*, trad. Elizabeth Casals, Barcelona: Melusina.
- SUÁREZ, Juan Antonio (2003), «Corpo/realidad, pornografía, vanguardia», en *Sexualidades. Diversidad y control social*, eds. Óscar Guasch y Olga Viñuales, Barcelona: Bellaterra, pp. 125-146.
- SUÁREZ, Mariana Libertad (2014), «Apropiaciones feministas de Manuela Sáenz: un diálogo entre Emmeline Carriès Lemaire y Raquel Verdesoto», *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 22, pp. 41-60: <<https://goo.gl/qm2Ivm>>. (Consulta 10/02/2015)
- 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. 259-279.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2003), *Sexualidades: Teorías Literarias Feministas*, Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2013), «Cuando las lesbianas éramos mujeres», en *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, ed. Beatriz Suárez Briones, Barcelona: Icaria, pp. 15-50.
- SUBIRATS, Eduardo (2002), «Transición y espectáculo», en *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, ed. Eduardo Subirats, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 71-85.
- SUQUET MARTÍNEZ, Mirta (1999-2000), «Apuntes sobre el homoerotismo masculino y femenino en la literatura cubana de los '90», *Lectora*, 5-6, pp. 37-48.
- TAXIN, Amy (1999), «La participación de la mujer en la independencia: el caso de Manuela Sáenz», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 14, pp. 85-113.
- TERRASA MATEU, Jordi (2008), «La legislación represiva», en *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*, ed. Javier Ugarte Pérez, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 79-107.
- TERUEL BENAVENTE, José (2013), «Representación del lesbianismo en la narrativa de la transición democrática», en *La mujer ante el espejo: Estudios corporales*, ed. María Jesús Zamora Calvo, Madrid: Abada, pp. 183-202.

- TOMPKINS, Cynthia M. (1997), «Intertextualidad en *Amatista* y *Cuando digo Magdalena* de Alicia Steimberg», *Hispanérica: Revista de Literatura*, 76-77, pp. 197-202.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (1998), «Els altres camins de la seducció: l'espai narratiu del desig lesbiana (o perquè no li havia de permetre només els genolls)», en *Belleza escrita en femenino*, eds. Àngels Carabí y Marta Segarra, Barcelona: Universidad de Barcelona, Centre Dona i Literatura, pp. 203-212.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (2000a), «¿Qué hace un chico como tú en un sitio como éste? Hombre(s) y feminismo(s)», en *Reescrituras de la masculinidad*, eds. Àngels Carabí y Marta Segarra, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 17-20.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (2000b), «Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?», en *Feminismo y crítica literaria*, eds. Marta Segarra y Àngels Carabí, Barcelona: Icaria, pp. 121-141.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (2002), «Degenerando y regenerando el género: Mujeres masculinizadas», en *Perversas y Divinas*, eds. Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa, Caracas, Venezuela: Ex Cultura, pp. 125-130.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (2005), «Sonrisas que no son tan risas. El humor particular de la ironía y la parodia», *Dossiers feministes*, 8, pp. 61-74.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (2007a), «El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia», en *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*, ed. Meri Torras, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 11-36.
- TORRAS FRANCÈS, Meri (2007b), «Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo», *Extravío. Revista Electrónica de Literatura Comparada*, 2, pp. 5-19: <<https://goo.gl/YjAlrX>>. (Consulta: 29/12/2016)
- TRUJILLO BARBADILLO, Gracia (2008), *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977-2007)*, Barcelona-Madrid: Egales.
- TRUJILLO BARBADILLO, Gracia (2013), «Y no, no somos mujeres. Legados e inspiraciones para los feminismos queer», en *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, ed. Beatriz Suárez Briones, Barcelona: Icaria, pp. 185-211.
- TRUJILLO BARBADILLO, Gracia (2015), «Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidades femeninas en el contexto español (1970-1995)», en *Las masculinidades en la Transición*, eds. Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 39-60.
- TUSQUETS, Esther (2006 [2005]), «¿Son peligrosas las mujeres que leen?», en *Las mujeres que leen son peligrosas*, de Stefan Bollman, trad. Ana Košutić, Madrid: Maeva, pp. 10-19.
- TUSQUETS, Esther (2009), *Confesiones de una vieja dama indigna*, Barcelona, Bruguera.
- TUSQUETS EDITORES [recurso electrónico, página web editorial]: <<http://www.tusquetseditores.com>>. (Consultado en 2014 y 2015; recurso ya no disponible)
- UMBRAL, Francisco (1976), *Crónicas post-franquistas*, Madrid: A. Q. Ediciones.
- UMBRAL, Francisco (1978 [1977]), *Tratado de perversiones*, Barcelona: Bruguera.
- UMBRAL, Francisco (1983), *Diccionario cheli*, Barcelona: Grijalbo.
- UMBRAL, Francisco (1991), «El otro», *Fundación Francisco Umbral*: <<https://goo.gl/jQT8FB>>. (Consulta: 22/10/2016)
- VALCÁRCEL, Amelia (1991), *Sexo y filosofía. Sobre «mujer» y «poder»*, Barcelona: Anthropos.
- VALENZUELA CRUZ, Mercedes (2009), «Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes», *Espéculo*, 43, s/p: <<https://goo.gl/TU2Rgb>>. (Consulta: 12-01-2014).
- VALLS, Fernando (1991), «La literatura erótica en España entre 1975 y 1990», *Ínsula*, 530, pp. 29-30.

- VALLS, Fernando (2003), *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica.
- VAN GUARDIA, Lola (1997), *Con pedigree: culebrón lésbico por entregas*, Barcelona-Madrid: Egales.
- VARGAS LLOSA, Mario (1978 [1975]), *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Barcelona: Bruguera.
- VARGAS LLOSA, Mario (1990), *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna*, Barcelona: Seix Barral.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco – CLEMINSON, Richard (2011), «El destierro de lo maravilloso. Hermafroditas y mutantes sexuales en la España de la Ilustración», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, LXIII, pp. 7-38.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1970), «El imperialismo catalán», *Triunfo*, 431, p. 32.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN (1998 [1971]), *Crónica sentimental de España*, Barcelona: Grijalbo.
- VENDRELL FERRÉ, Joan (2003), «Del cuerpo sin atributos al sujeto sexual: sobre la construcción social de los “seres sexuales”», en *Sexualidades. Diversidad y control social*, Barcelona: Bellaterra, pp. 21-43.
- VENTURA, Mercè N. – Sònia MOLL GAMBOA – Sílvia MERINO i NAVALÓN – Heura MARÇAL SERRA (2014), *I visqueren felices. Relats de lesbianes, rares i desviades*, Barcelona: Pol·len.
- VILALTA, María José (2012), «Historia de las mujeres y memoria histórica: Manuela Sáenz interpela a Simón Bolívar (1822-1830)», *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe / European Review of Latin American and Caribbean Studies*, 93, pp. 61-78.
- VILARÓS, Teresa M. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid: Siglo XXI.
- VILA-SANJUÁN, Sergio (2003), *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona: Destino.
- VILLAMANDOS, Alberto (2004), «Fetichismo y religión en *Alevosías* de Ana Rossetti: el placer en la condena», *Ojácano: Revista de Literatura Española*, 26, pp. 23-37.
- VILLAMANDOS, Alberto (2011), *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la «gauche divine»*, Pamplona: Laetoli.
- VILLENA, Luis Antonio de (1978), *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea*, Madrid: Cupsa.
- VILLENA, Luis Antonio de (2003), «Homosexualidad, crisol de modernidades», *Orientaciones: Revista de Homosexualidades*, 6, pp. 9-22.
- VIÑUALES, Olga – Fernando SÁEZ JIMÉNEZ (2004 [1996]), «Prólogo», en *BDSM. Introducción a las técnicas y su significado*, de Jay Wiseman, trad. Bartomeu Domènech y Sibil·la Martí, Barcelona: Bellaterra, pp. 13-19.
- VIÑUALES, Olga (2006), *Identidades lésbicas*, Barcelona: Bellaterra.
- VIÑUALES, Olga (2007), «A modo de prólogo», en *Armarios de cuero*, eds. Olga Viñuales – Fernando Sáez Jiménez, Barcelona: Bellaterra, pp. 11-16.
- VIÑUALES, Olga (2008), «Prólogo», en *BDSM: Estudios sobre la dominación y la sumisión*, ed. Thomas S. Weinberg, Barcelona: Bellaterra, pp. 11-17.
- VITAGLIANO, Miguel (1997), *Lecturas críticas sobre la narrativa argentina*, Buenos Aires: CONICET.
- VITAGLIANO, Miguel (2003), *Cómo ambientar un cuento o una novela. Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles*, Barcelona: Alba.
- VITAGLIANO, Miguel (2011), «Todos somos la china», *Escritores del mundo. Revista-blog de literatura, ensayo y crítica*, s/p: <<https://goo.gl/paHjBx>>. (Consulta: 10/01/2017)
- VOSBURG, Nancy (1993-1994), «Entrevista con Mercedes Abad», *Letras Peninsulares*, 6.2-3, pp. 321-330.

- WEBER, Alison (2005), «Teresa de Ávila. La mística femenina», en *Historia de las mujeres en España y América Latina: el mundo moderno*, ed. Isabel Morant, Madrid: Cátedra, pp. 107-130.
- WEEKS, Jeffrey (2002), «¿Héroes caídos? Todo sobre los hombres», en *Héroes caídos. Masculinidad y representación*, ed. José Miguel G. Cortés, trad. Tomàs Belaire, Dana Gynther, Brendan Lambe, Agustín Nieto y Víctor Xercavins, Castellón: Espai d'Art Contemporani de Castelló, pp. 132-195.
- WEINTRAUB, Karl J. (1991), «Autobiografía y conciencia histórica», *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 18-33.
- WILTON, Tamsin (2005 [2004]), *[Des]orientación sexual. Género, sexo, deseo y automodelación*, trad. Carlos Sánchez Rodrigo, Barcelona: Bellaterra.
- WISEMAN, Jay (2004), *BDSM: Introducción a las técnicas y su significado*, trad. Bartomeu Domènech y Sibil·la Martí, Barcelona, Bellaterra.
- WOOLF, Virginia (2010 [1929]), *Una habitación propia*, trad. Laura Pujol, Barcelona: Seix Barral.
- YOURCENAR, Marguerite (1986 [1951]), *Memorias de Adriano*, trad. Julio Cortázar, Barcelona: Círculo de Lectores.
- ZAPATA, Juan Manuel (2011), «Muerte y resurrección del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor», *Lingüística y Literatura*, 32.60, pp. 35-58.
- ZARO, Iván (2016), *La difícil vida fácil. Doce testimonios sobre prostitución masculina*, Madrid: Punto de vista.
- ZAVALA, Iris M. (1991), *El bolero. Historia de un amor*, Madrid: Alianza.
- ZIGA, Itziar (2009), *Devenir perra*, Barcelona: Melusina.
- ZIMMERMAN, Bonnie (1992 [1990]), *The safe sea of women. Lesbian Fiction (1969-1989)*, London: Onlywomen.