

Bonatto, Adriana Virginia. "Identidades fronterizas en Ana Rossetti y Almudena Grandes. Hacia una superación del imperativo queer". *Anclajes*, vol. XXI, n° 2, mayo-agosto 2017, pp. 23-40.
DOI: 10.19137/anclajes-2017-2122

IDENTIDADES FRONTERIZAS EN ANA ROSSETTI Y ALMUDENA GRANDES. HACIA UNA SUPERACIÓN DEL IMPERATIVO *QUEER*

*Border identities in Ana Rossetti and Almudena Grandes.
Towards an overcoming of the category of queer*

Adriana Virginia Bonatto

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, IdIHCS
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
virginiaBonatto@yahoo.com

RESUMEN: El poemario de Ana Rossetti *Los devaneos de Erato* (1980) y la novela de Almudena Grandes *Las edades de Lulú* (1989) desafían el orden burgués, heterosexual y católico, al construir modelos de femineidad cuyo cuerpo y cuya voz rehúyen las toponimias culturales y naturalizadas del género femenino. Nuestro objetivo es vislumbrar, por medio del análisis literario y de los aportes de los estudios de género, las características de un tipo de subjetividad que describimos como fronteriza. Dejamos a un lado el uso de la categoría *queer*, que en ocasiones aparecería como herramienta de análisis apta para estos textos, y propiciamos descripciones que apuntan a reponer la singularidad del contexto histórico, social y cultural español con el cual estas identidades y voces se articulan.

PALABRAS CLAVE: Ana Rossetti; Almudena Grandes; literatura española contemporánea; estudios de género; España

ABSTRACT: Ana Rossetti's *Los devaneos de Erato* (1980) and Almudena Grandes' *Las edades de Lulú* (1989) are literary texts that challenge the bourgeois, heterosexual and catholic order by presenting models of femininity whose voice and body avoid the cultural and naturalized definitions of the female gender. The purpose of this article is to consider the characteristics of what we describe as border identities by means of literary analysis and the contributions of Gender Studies. We lay aside the use of the category of *queer*, which on occasion may seem a useful tool for the analysis of these texts. Instead, we promote descriptions that underscore the singularity of the Spanish historic, cultural, and social context, with which these identities and voices are confronted.

KEYWORDS: Ana Rossetti; Almudena Grandes; Spanish Contemporary Literature; Gender Studies; Spain



■ **P**ensar en las relaciones conflictivas entre la identidad colectiva y las identidades fronterizas construidas y representadas en el discurso literario de la España posfranquista implica poner el acento sobre la particularidad de unas prácticas discursivas locales que vienen construyendo y negociando significados desde mucho antes de que se popularizara, primero fuera de las fronteras de la península y más tarde dentro de ella, lo que se ha denominado como la ruptura *queer* respecto de las identidades normalizadas por la cultura heteropatriarcal. En relación con esto, habría que matizar el uso cada vez más frecuente del término *queer* dentro del área de estudios literarios hispánicos, el cual ha llevado a generalizar, en el análisis de las prácticas de la disidencia genérico sexual y de sus representaciones en la literatura y en el arte españoles, una terminología foránea que paradójicamente propiciaría cierta invisibilización de las particularidades históricas, culturales y políticas de las manifestaciones locales. Si bien la fuerza epistemológica de los *queer studies* es innegable, así como sus aportes para la reflexión sobre las relaciones entre cuerpo, discurso y subalternidad han modificado la reflexión sobre el arte de las minorías y han abierto una brecha incomparable para el estudio de la relación dicotómica entre norma y abyección, creemos que en el análisis de determinados escenarios la forzosa desaparición de la carga semántica propia del adjetivo y sustantivo inglés *queer*¹ redundan en la pérdida de significado político y situado, dando lugar a un tipo de homologación o uniformización de la disidencia que está muy lejos incluso de los intereses propios de la cultura propiamente *queer*. Es especialmente inspirador, en este punto, el recorrido etimológico e histórico que Beatriz Preciado lleva a cabo con los términos *queer*, *camp* y *kitsch* al describir las prácticas performativas del artista andaluz José Pérez Ocaña. Para Preciado, la recuperación actual de Ocaña como “artista queer”, o la descripción de su obra como *camp*, supone una deshistorización que impone “genealogías opacas que más que revelar ocultan los contextos de producción discursiva, artística y política de la dictadura y la transición”, al tiempo que “podría hacernos correr el riesgo de sacralizar la genealogía norteamericana transformando la cultura de la resistencia a la dictadura franquista en una periférica y exótica nota al pie de página a la historiografía dominante” (Preciado 73-74).

Describir la emergencia de voces y personajes sexualmente fronterizos en la literatura española reciente requiere de nuestra parte un compromiso con aquello que, articulado con esas prácticas no heterocentradas, lleva en sí características específicamente peninsulares o solamente comprensibles dentro de un contexto histórico, cultural y político determinado y muy diferente al del resto de Europa,

1 Recordemos que el verbo *to queer* en inglés es un vocablo *argot* que significa “inquietar”, “alterar”, e incluso “destrozar”. Estas acepciones corrieron en paralelo con el sustantivo y adjetivo históricamente peyorativos que designaban al “homosexual”. La carga semántica negativa de este vocablo contrasta con los sustantivos *teoría* (o *theory*) y *estudios* (*studies*) con el cual va asociado al dar nombre a una disciplina de estudios de corte académico. Esta fuerza de choque se pierde inevitablemente al trasladar el término *teoría queer* al ámbito de habla hispana.

así como de América del Norte. El componente religioso, por ejemplo, es crucial para entender las inflexiones de la disidencia española, como también lo son la dicotomía adentro/afuera de España, y el legado moral y cultural franquista que tiñe la vida burguesa, si bien cada vez con menor pregnancia, y que habilita un tipo de inteligibilidad cultural única, marcada por el binomio retraso/modernidad que, particularmente en los años setenta y ochenta, determinaría muchas de las decisiones culturales y políticas de la transición a la democracia. En este trabajo nos dedicaremos a pensar en los modos en que la palabra y el cuerpo *otros* asumen desafíos de inteligibilidad en relación con el orden burgués, heterosexual y católico, cuestionando ruidosamente, algunas veces, esos parámetros propios de la normalidad, y otras, acomodándose en ellos mediante operaciones provocativas que dejan al desnudo el carácter construido, artificioso de toda identidad. Analizaremos para ello el primer poemario publicado por Ana Rossetti, *Los devaneos de Erato* (1980), y la novela de Almudena Grandes *Las edades de Lulú* (1989). Nuestro objetivo es rastrear los modos en que en estos textos se articulan la voz y el cuerpo femeninos, pero también, y especialmente, la voz y la subjetividad que denominamos fronteriza, es decir, que no asume de manera explícita ninguna marca genérica sexual o que rehúye las toponimias culturales y naturalizadas del género femenino y que, por lo tanto, pierde el indispensable correlato físico con un cuerpo generizado² y con atributos, como por ejemplo el deseo, estandarizados. Nuestra decisión de abordar textos pertenecientes a géneros literarios diferentes (un poemario y una novela) se basa en el hecho de que en ambos se observan rupturas de orden similar en relación con la voz femenina a la que supuestamente vendrían a representar, no solo como textos cuyas autoras fueron ubicadas dentro del fenómeno iniciado en España a partir de la década del ochenta y que se ha denominado como *Boom de literatura femenina* (Patterson Parrack) sino también como espacios discursivos que articulan la voz y la experiencia femeninas para deconstruirlas y transformarlas mediante operaciones discursivas y narrativas cuyas particularidades se estudiarán en cada apartado. La peculiaridad del escenario español, así como de buena parte del tramo histórico abarcado por este análisis, hace difícil que nos contentemos con las inflexiones que el término *queer* propone para el análisis literario y social; es por ello que dejaremos de lado su uso indiscriminado como adjetivo de ciertas identidades, prácticas, espacios, etc., y propiciaremos descripciones que repongan la originalidad del contexto español en relación con el cual estas identidades y voces se articulan.

2 Tomamos esta expresión de la traducción de Marie Lourties de las tesis de Judith Butler (1998, *Actos performativos*) acerca de la constitución performativa del género sexual. En ese ensayo, Butler afirma que “el género no es [...] una identidad estable; tampoco es el *locus* operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente” (296-297).

Ana Rossetti o los inefabes delirios

La obra poética de la escritora gaditana Ana María Bueno de la Peña, conocida como Ana Rossetti, ha sido interpretada especialmente desde el rasgo más sobresaliente y característico, mediante el cual se dio a conocer en 1980 con la publicación de *Los devaneos de Erato*. En el marco de la nueva generación de poetas nacidos durante la década del cincuenta y en la cola de la gran ruptura instaurada una década antes por los *novísimos*³, este primer poemario proponía un tipo de ruptura que, si bien estaba a tono con la renovación formal y semántica de la generación promocionada en diversas antologías a principios de los setenta, sobresalía, entre otras cosas, por la condición predominantemente femenina de la voz lírica. La unión de voz femenina, erotismo, mitos clásicos y tradición católica conforma el sello rosetiano en relación con la línea más amplia de intervenciones al canon asociadas a las estéticas marginales que desde el declinar del franquismo hacia finales de los años sesenta, con las repeticiones peninsulares de la generación *beat*, hasta la explosión cultural de la Movida madrileña y barcelonesa, habían venido articulando el homoerotismo y las identidades genérico sexuales no heterocentradas con las distintas expresiones artísticas, incluidas las incursiones en los géneros considerados “altos”, como la poesía. La aparición de Ana Rossetti imprime en este panorama un giro particular: ese yo lírico no en todos los casos es homologable a las versiones más aceptadas de la femineidad (es decir, a la mujer heterosexual o incluso a la lesbiana), sino que en ocasiones se desprende de los anclajes genérico sexuales estables para dar lugar a una voz fronteriza y ambigua, pero impresionantemente erotizada. Esa voz, por su parte, participa de las modulaciones clásicas del hecho poético, en la línea culta de la poesía que se espeja en la tradición grecolatina y en el barroquismo discursivo, cuestión que no es privativa de Rossetti sino que está también presente en los *novísimos* y llega hasta la generación de poetas de los ochenta (de Villena). La utilización, y a veces la deliberada confusión, de mitos clásicos y cristianos, entretreídos con escenas de acendrado erotismo (Luján Martínez 78), hacen de los primeros poemarios de Rossetti textos extremadamente cultos y al mismo tiempo escandalosos. No es casual que, al abordar el panorama de la poesía española durante la década del setenta y principios de los ochenta, un reconocido especialista como Juan José Lanz no encuentre un molde apropiado para ubicar estas primeras apariciones de la escritora gaditana. Así, en su estudio publicado

3 En 1970 Carlos Barral publica la antología preparada por Joseph Maria Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, que aglutinó nombres asociados a la reivindicación de valores rechazados desde hacía varias décadas (el malditismo, el decadentismo, el esteticismo, el léxico modernista, etc.). Los escritores incluidos en esta antología fueron Pedro Gimferrer, Leopoldo María Panero, José María Álvarez, Guillermo Carnero, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix y Ana María Moix. En antologías posteriores a esta, se añadirían a los *novísimos* los nombres de Antonio Colinas, José Miguel Ullán, Jenaro Talens, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Justo Jorge Padrón, Luis Antonio de Villena, Miguel D'Or, José Luis García Martín y Abelardo Linares (véase Barella).

en 2007, *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, dedica apenas unas líneas para referirse a la presencia insoslayable de la voz rosetiana, que a principios de los ochenta desentonaba seguramente, dada la vitalidad de su mensaje erótico, con el *ethos* desencantado que tenía a la nueva generación de poetas españoles, y cuyo aporte se reduce, para ese estudioso, a mera fuente inspiradora de otras mujeres escritoras: “Muchas escritoras del momento vieron en la poesía de Rossetti un cauce adecuado de expresión lírica y sentimental” (Lanz 91). Este tratamiento, por fortuna, contrasta con los cada vez más numerosos estudios que desde los años noventa en adelante se han hecho cargo de la obra poética de Rossetti, desde perspectivas centradas en los estudios de género. Situando la mirada en el contexto de aparición de *Los devaneos de Erato*, primer poemario de la escritora gaditana publicado en 1980, veremos en este apartado que las dificultades para normalizar el discurso rosetiano en el marco de un lenguaje poético generacional radican precisamente en las anomalías de esa voz fronteriza.

Al describir su novela *Plumas de España*, publicada en 1988, Rossetti subraya que la misma no trata sobre la “homosexualidad” sino sobre “una serie de personajes que tienen comportamiento *diferente*” (entrevista referida por López Cabrales 57, el subrayado es nuestro). Rescatamos este adjetivo porque mediante su uso la poeta y novelista amplía el repertorio de subjetividades abordado en su obra. Yendo un poco más lejos de la temática travesti y andaluza de esa novela, podríamos afirmar que en la poesía temprana de Rossetti hay un protagonismo importante de comportamientos erótico-sexuales imposibles de encasillar en terminologías preexistentes, y estos ocurren generalmente enmarcados por referencias mitológicas o clásicas, por escenarios litúrgicos y religiosos, y por remisiones a recuerdos infantiles o adolescentes ligados a la educación nacional-católica del franquismo. En “París”, poema que abre *Los devaneos de Erato*, el personaje mitológico resulta admirado y codiciado sexualmente por las “tres diosas”, invirtiéndose radicalmente el sentido originario del relato clásico, en el que era el joven quien debía elegir a la más bella. El objeto de su encanto es, como queda establecido de manera central en el poema, la zona genital del muchacho, y la manzana que se menciona en el poema evoca, además del fruto destinado a la diosa más bella, aquella que provocó la tentación de Eva en el mito cristiano: “Crece en tu torno el gladiolo, / llave anal, violador perenne, / y tres diosas / quieren morder contigo la manzana” (Rossetti 49). El gladiolo, que, como tantas otras flores cargadas de simbolismo erótico, aparecerá en otros poemas del primer libro de Rossetti, alude de manera polisémica a la victoria y la virilidad (los gladiolos —del latín *gladius* o espada— coronaban el triunfo de los gladiadores en la arena) así como al deseo erótico, sentido este último que se completa con el verso “llave anal, violador perenne”, en el que “perenne” remite a una de las características que la botánica describe para esa flor. Además del cruce novedoso de dos referencias clásicas, la escena de las tres mujeres deseando sexualmente a un hombre da entrada a un tipo de relato erótico muy alejado del

convencional. Como bien se sabe, en materia de poesía la tradición dicta que sea la mujer el único objeto amoroso de un yo lírico varón y heterosexual, por lo que la transgresión presentada por este poema se acentúa un poco más. Una situación similar se repite en los poemas “El jardín de tus delicias”, “Diotima a su muy aplicado discípulo” y “A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo”, en los que son mujeres las que invitan al hombre a distintas escenas eróticas, o bien ellas aparecen representadas como sujetos deseantes y activos. En el último de los tres poemas mencionados, la voz lírica femenina se mofa de su *partenaire* sexualmente impotente, supliendo el coito por otras prácticas no centradas en el acoplamiento heterosexual, como el sexo oral: “Hundamos nuestras bocas en la fresca reseda / de nuestros célibes y ocultos sitios” (71).

La virginidad como atributo de las jóvenes aparece tensionada como valor arbitrario e incluso irrisorio de una sociedad que ignora las posibilidades de esas jóvenes de encontrar placer en otras prácticas corporales autoeróticas o de encuentro de dos o más amantes. En el poema “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”, una voz lírica plural exhorta a las “bellas vírgenes” a encontrar placer entre ellas, anticipándose a la inevitable llegada del varón: “el falo, presto a traspasarnos / encontrará, donde creyó virtud, burdel” (66). Si los dogmas sociales y culturales son impostergables, entonces el placer corporal abierto a múltiples movimientos, encuentros y encastres, se erige como vía de liberación y de autoafirmación, incluso si se trata de prácticas clandestinas y muy distantes de otros tipos más abiertos y visibles de desafío a la heteronorma que el destape del posfranquismo trajo a España hacia fines de los setenta y principios de los ochenta, como por ejemplo, la visibilidad del cuerpo travesti.

Un rasgo bastante curioso de varios de los poemas de Rossetti, y a tono con el tipo de operaciones que estamos describiendo, es la ausencia de marcas genérico sexuales en la voz lírica. En el poema inaugural de *Los devaneos de Erato* encontramos esta característica en la voz que enuncia y que invoca, interpellándolo mediante la segunda persona, al joven Paris. La indiferenciación sexual del discurso ha sido asociada a la representación del deseo como tal, es decir, separado de sus posibles realizaciones hetero u homosexuales (Pérez Bustamante)⁴. Desde nuestro punto de vista, empero, la ausencia de un yo preciso que pueda ser identificado como femenino (o como su contraparte masculina) tiene que ver con un desafío a las lógicas normalizadoras tanto del deseo como de los sujetos deseantes y que se asocian en gran medida, en el contexto que estudiamos, a la educación burguesa y católica. El procedimiento de Rossetti es sutil y pasa desapercibido en la mayoría de las lecturas académicas revisadas; sin embargo, contiene una fuerza disruptiva que no deberíamos desestimar. En “El jardín de tus delicias”, la ambigüedad de la voz se cruza con la posibilidad de modificar la apariencia genérico sexual del objeto amado (que, como la metáfora del gladiolo sugiere, es

4 La indiferenciación sexual de la voz lírica está presente también en “A la puerta del cabaret”, “Inconfesiones de Gilles de Rais” y en los cuatro primeros poemas del quinteto “Anónimos que no tuve más remedio que olvidar en la furgoneta de un pianista”.

varón: “Aprieto entre mis labios / la lacerante verga del gladiolo”). En este poema, echando mano de la asociación bastante popular entre el limón y el seno femenino, Rossetti interviene la metáfora dando lugar a una escena de travestismo cuya lectura permite la convivencia de varias posibilidades genérico sexuales para esa voz que enuncia: “cosería limones a tu torso, / sus durísimas puntas en mis dedos / como altos pezones de muchacha” (52). Aquí, además de fantasear con el cambio de sexo del varón amado, el poema permite un abanico de interpretaciones para la escena descrita: si la voz lírica es femenina, entonces estamos ante un deseo lesbiano que opera por imitación, es decir, que no se identifica plenamente con las expectativas más estereotipadas de la homosexualidad femenina; pero si es masculina, se trata de un deseo gay que luego gira inesperadamente hacia el deseo, bastante más ambiguo, hacia el cuerpo travesti. Si algo obtura la poética rosetiana es precisamente el rótulo como espacio de entendimiento común y, en definitiva, de normalización o de estigmatización del otro. Un vaivén similar e indiferenciado ocurre en “Una enemiga mía sueña con el diablo”, donde las flores y las plantas vienen a representar los genitales femeninos (el jazmín) y masculinos (el magnolio), pero en el que la primera persona interfiere sobre ese encuentro soñado (y heterosexual) dando lugar a un “inefable delirio” saturado de lecturas múltiples, y que tomamos como metáfora de la poética fronteriza que hasta aquí hemos intentado caracterizar:

Ha sido ya encendida la tiara de la noche,
oscura noche, empapada noche,
fragancia de abril, jazmín dormido
en tu pliegue inguinal.

Rosas bullendo dentro de tu vientre,
dulces punzadas,
la irresistible sed el labio agrieta
y desde el patio el magnolio azuza,
y sugiere, e impregna la tarlatana,
invade el lecho donde tú reposas,
donde tu cuerpo, manjar apetecido,
dádiva congrua a mis mendigos ojos,
como un hermoso dios me es revelado.
Por dentro, hay buganvillas en tu boca.
Inefable delirio,
nocturna pesadilla,
delicioso terror diluido en mi vulva,
ya mañana, por ti, cortaré adormideras.

Para cerrar este apartado, merece un comentario otro aspecto no menor de los textos rosetianos. Así como la castidad podía ser burlada mediante encuentros no orientados hacia el coito, también en los poemas de *Los devaneos de Erato* encontramos distintas alabanzas a zonas corporales no marcadas sexualmente,

como por ejemplo la ingle y la boca. En “Anatomía del beso”, se exaltan los placeres eróticos asociados a los órganos de la boca (labios, lengua) y a la saliva. En “Murmullos en la habitación de al lado”, las zonas erógenas se multiplican y desaparece por completo cualquier mención a la genitalidad (masculina o femenina): el vientre, la cintura, los labios, el ombligo, la nuca, los dedos, los muslos

Duérmete sobre el liso vientre;
tu cabellera desplegada
por mi cintura resbalando.
Lluvia brillante, cobertura espumosa de mi piel.
La punta de tus labios rozan
el redondo estigma del ombligo (70).

La ingle como región indiferenciada del cuerpo tanto masculino como femenino adquiere cierto protagonismo en “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto” y en “A Sebastián, virgen”. En el primero, las reiteradas invocaciones a Lesbia reponen un elemento clásico en un contexto contemporáneo (se trata de dos compañeras de cuarto, presumiblemente de alguna institución educativa y católica) y construyen una escena de amor lesbiano ubicando el placer corporal nuevamente en zonas no marcadas sexualmente, entre las cuales figura la ingle, que aparece precisamente en el centro del poema: “Oh Lesbia, oh bellísima Lesbia, no desesperes. / Porque ya encontrarás quien carmente / la espesura de tu ingle enredada” (68). En el segundo, el referente cristiano vuelve a mezclarse con el mito clásico a través de la figura del mártir asaetado y codiciado por Eros, en una referencia irónica a las numerosas representaciones pictóricas que se han hecho de San Sebastián acompañado por ángeles. La devoción cristiana se transforma en veneración erótica, ya que el santo despierta en la voz poética y en el mismo Eros una particular concupiscencia asociada a su condición de virgen. La polisemia de ese adjetivo, que socarronamente alude a la virgen María (“jamás ninguno te inseminará el vientre”, 67) se suma al juego de sentidos que propone este texto y que toca temas contemporáneos: en el ambiente gay Sebastián ha sido considerado como un santo homosexual y, desde principios de los años ochenta, asociado a la protección contra el sida (recordemos que se trata de un santo que en el culto católico protege contra las pestes y las enfermedades contagiosas). La ingle, en este poema, tiene un protagonismo con una fuerte carga erótica, ya que se trata de la zona más cercana a los genitales y que, en las representaciones pictóricas más conocidas, queda descubierta por la tela que protege al santo de la desnudez total, cuyo “embozo” adquiere también un protagonismo sensual:

Puras ingles, del sudor que precede al espasmo,
el fruto que se injerta y os anuda
solamente conserva maternal noticia
del beso ritual caído en el embozo (67).

Almudena Grandes o la melancolía interpelada

Las edades de Lulú, primera novela de Almudena Grandes publicada en 1989, aparece con los años como un modo definitivamente extravagante adoptado por esta escritora, ya consagrada en el campo de las letras españolas, de abrirse camino en el campo literario. No solamente porque luego de *Lulú* las novelas y cuentos posteriores no ahondan sobre las transgresiones genérico sexuales del tipo de las que lleva a cabo esa primera protagonista, sino porque, en este texto inicial, la autora complica los escenarios habituales de los desafíos a la heteronorma, proponiendo un *collage* de encuentros humanos y de contextos (sociedad tardofranquista, familia burguesa, tradición católica, literatura mística española) que se resisten a cualquier intento de normalización. En este apartado, centraremos la atención en las codificaciones genérico sexuales de Lulú, de manera tal de propiciar una reflexión sobre el modo en que en esta novela se parodia o se complica el modelo del deseo heterosexual masculino y femenino. Para ello, trabajaremos con el concepto de incorporación melancólica del objeto perdido, de cuño freudiano, el cual retomara Judith Butler para describir el mecanismo de construcción de las identidades heterosexuales. Además, veremos cómo la transgresión genérico sexual de la novela se complementa con otros mecanismos de desestabilización de las normas culturales asociadas a la religión católica y a la sociedad burguesa del tardofranquismo. Los resultados de las combinaciones propuestas nos invitan a reflexionar sobre la construcción de subjetividades hispánicas fronterizas que, a pesar de su fuerza disruptiva, se enclavan en lugares asociados a la identidad cultural española más sólida, y de los cuales aparecen a veces como resultantes y otras como sus deformaciones.

En el primer capítulo de *Las edades de Lulú*, la protagonista y narradora, desorientada por la ruptura con su marido, mira un video pornográfico en el que dos hombres mantienen relaciones sexuales mientras son supervisados por una mujer, quien luego de un breve lapso desaparece de escena dejando sola a la pareja homosexual. La siguiente reflexión de Lulú, que ocurre luego de experimentar un fuerte deseo “de poseerle” (Grandes 31), dirigido hacia uno de los muchachos de la pantalla, revela una de las claves para interpretar su comportamiento sexual posterior: “yo no soy, no puedo ser un hombre. Ni siquiera quiero ser un hombre” (31). La protagonista, de hecho, dice haber sufrido una “metamorfosis” (31) durante ese descubrimiento súbito de un deseo que podríamos calificar como no femenino. Independientemente de la estrategia de colocar el consumo de pornografía en el comienzo —que puede leerse como un modo de diferenciar el propio texto del género de subproductos destinados a la excitación sexual del espectador o del lector—, la escena descrita sirve para mostrar a Lulú ejerciendo el poder de mirar, actividad que luego trasladará a su vida real, cuando decida salir en busca de parejas y de tríos masculinos con la primera intención de mirarlos. En este punto, la novela esboza una suerte de analogía entre el placer masculino y estandarizado de mirar actos sexuales entre lesbianas (“a los hombres

heterosexuales, les gustan las lesbianas, las lesbianas guapas, las lesbianas guapas por lo menos, y a todo el mundo le parece natural”, 190) y la posibilidad, ahora femenina, de gozar observando una pareja de varones homosexuales (“¿Quieres decir que te gustaría acostarte con ellos..., aunque no te hicieran nada, quiero decir, estar allí mirándoles, por ejemplo?”, 191)

El abandono que hace Lulú de la posición femenina y de objeto, respecto de la mirada y del deseo masculinos —cuestión esta última que la novela desarrolla en los capítulos dedicados a reconstruir la historia amorosa de Lulú y Pablo—, en apariencia daría lugar a la posibilidad de adoptar el comportamiento típico del modelo masculino, representado hasta entonces por su marido. La asimetría entre la mirada masculina y el cuerpo femenino es una característica tanto del arte pictórico de Occidente como de las representaciones de la mujer en la tradición literaria, mayormente masculina. Tanto la mirada sobre el cuerpo desnudo, como el deseo erótico y el placer que aquel despierta son propiedades del varón heterosexual: en el régimen visual patriarcal, del cual el arte y la literatura española forman parte, los roles pasivos y activos han sido distribuidos de acuerdo con el marcador de género sexual, de forma tal que el hombre se define incuestionablemente como quien porta la mirada y la mujer se reduce y se objetiva como simple imagen (Sawan 390). Esta supuesta verdad será cuestionada por algunas escritoras que, como Ana Rossetti —según analizáramos en algunos ejemplos dentro del apartado anterior—, y Almudena Grandes, escapan deliberadamente, mediante representaciones de voces y de personajes femeninos que describimos como fronterizos, de esa lógica maniqueísta que limita tremendamente al sujeto femenino y que lo sitúa, por ejemplo, en el ser de la imagen (y no en el poseerla), en la pasividad de ser mirada (y no en la actividad de mirar), en la mera falta (y no en la posesión del falo) (Fried 52-53)⁵.

Ahora bien, si tanto el lenguaje como la estructura del subconsciente dictan que el hecho de poseer y de ejercer la mirada se traduce como estar en la posición masculina, la constatación de que sea una mujer quien ejerza la acción de mirar sobre un objeto masculino no implicaría una verdadera transgresión respecto de los lugares preestablecidos para las posiciones de género dentro del patriarcado, puesto que se trataría simplemente de una simulación o un cambio superficial de roles, los cuales, paradójicamente, seguirían operando bajo las coordenadas de la mirada como propiedad de alguien y del modelo de dominio y sumisión (Kaplan 61).

Por otro lado, esta nueva posición de Lulú, entendida por ahora en base al modelo del cambio de roles, podría explicarse en términos freudianos como

5 De acuerdo con Michael Fried, la representación de la mujer se produce dentro de un sistema que dispone las posiciones masculinas y femeninas enfrentadas de acuerdo a la lógica del poseer/no poseer: “*between having the image (at a commanding distance from it, so to speak) and being the image; between activity, including the activity of looking, and passivity as exemplified in merely being seen, and perhaps most important, between man as possessing and women as lacking (or in Lacanian theory being) the phallus*” (52-53, el subrayado es del autor).

la consecuencia de la incorporación melancólica del objeto perdido⁶. En otras palabras, la separación de Pablo empujaría a Lulú a un estado de melancolía en el que, para no perderlo, incorpora el objeto amado identificándose con él; en este caso, reproduciendo uno de sus atributos masculinos (la activa posesión del otro) sobre el que la novela trabaja con insistencia cuando recupera escenas eróticas entre Pablo y Lulú ocurridas antes de la separación. Esta suerte de masculinización de Lulú, que impregnó las líneas de lectura más difundidas de la novela, puede conectarse con las reflexiones de Judith Butler sobre la melancolía de género como el proceso inconsciente a partir del cual se desarrolla la identificación de los hombres y de las mujeres heterosexuales con lo masculino y lo femenino, respectivamente (Butler *The psychic life*). Si la identidad heterosexual se adquiere mediante la incorporación melancólica de un objeto amoroso del cual se reniega (por ser del mismo sexo: el padre en el caso de los niños y la madre para las niñas), ¿qué operaciones inconscientes y culturales pone en marcha un tipo de identidad, si bien en apariencia heterosexual, tan permeable como la que Lulú está representando? Juan Duchesne utilizó el concepto de diáspora para definir los aspectos ambiguos e inasibles de la representación del concepto de identidad en la novela de Grandes, al analizar la dificultad de ubicar a Lulú dentro de los límites de un género sexual aprehensible cuando ella manifiesta su deseo de sodomizar a uno de los actores de la película pornográfica desde su propia conciencia de mujer heterosexual, es decir, sin pensarse o imaginarse como un hombre. Wadda Ríos-Font también analizó la desnaturalización de las identidades sexuales en *Las edades de Lulú*, deteniéndose en la figura del personaje travesti Ely (compañera sexual de la pareja Pablo-Lulú) que representaría la “copia”, por un lado, de la virilidad de Pablo y, por el otro, de los aspectos visibles de la femineidad de Lulú (los pechos, la gestualidad, etcétera). Según esta autora, “todos los personajes existen como *performances* de sus roles sexuales y de los de otros” (Ríos-Font 370; la traducción es nuestra), puesto que todos ellos en algún momento pueden llegar a ser intercambiables: Ely puede asumir el rol de Lulú, Pablo puede intercambiar roles con Marcelo (el hermano de Lulú, con quien inducida por Pablo comete incesto); por lo que, concluye, no existen en la novela identidades fijas y todas ellas pueden “ponerse y sacarse” como una prenda de vestir (Ríos Font 370; la traducción es nuestra).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, podríamos afirmar que la novela de Almudena Grandes efectúa un giro inesperado respecto del modelo de gestión de la identidad heterosexual propuesto por Judith Butler. La transgresión tiene que ver con el hecho de que los movimientos que emprende la protagonista producen una representación problemática de los mecanismos puestos en juego durante la incorporación melancólica. Nos referimos al hecho de que, al ubicar su deseo en un lugar inédito y fundamentalmente fluctuante, Lulú desestabiliza por completo el funcionamiento de los atributos del objeto perdido e

6 Nos referimos al ensayo *Duelo y melancolía*, publicado por primera vez en 1915.

incorporado (de esa masculinidad que le estaría legando Pablo). No habría aquí una simple inversión de roles, es decir, un reposicionamiento de la mujer en el espacio reservado para lo masculino, porque Lulú no busca ejercer el poder de mirar, perseguir y comprar sexo con varones heterosexuales, que resultarían, por lo tanto, feminizados. Tampoco, como le ocurriría a un varón, desea mirar escenas de sexo homoerótico entre una pareja del sexo opuesto, porque le atrae precisamente ese otro sexo en tanto tal (recordemos que Lulú insiste en que esos muchachos no contaban como hombres). Lo que ella hace supone una manipulación, un juego con las leyes del patriarcado, que se diferencia del tipo de las “transgresiones inherentes” que, de acuerdo con Slavoj Žižek, sostienen y reafirman la vigencia de esas leyes (143-173).

La transgresión de Lulú construye un sujeto cuya identidad posee como atributo fundamental la imposibilidad de permanecer estable: aquello que es propio de su representación identitaria (mujer heterosexual, occidental y blanca) se descompone mediante la permeabilización y el juego de posicionamientos activos y pasivos que en las descripciones de los actos sexuales con los muchachos del lumpen gay impiden recomponer una imagen de mujer con un rol y un comportamiento fijos asignados. Y, al mismo tiempo, aquello que ella incorpora, en esa suerte de parodia de la génesis de los géneros normales (es decir, del proceso de melancolía de género), no puede calificarse de masculino ya que se modifica en el momento mismo en que accede a la *performance*. El distanciamiento irónico de la reflexión de Lulú luego de declarar que los homosexuales la excitan, así como a los hombres les gustan las “lesbianas guapas” (Grandes 191), propone pautas de lectura alejadas de la simple identificación con el género sexual opuesto: “Era vergonzoso, pagar para acostarse con un hombre, mucho más vergonzoso que cobrar, desde luego, pero por otra parte, ellos *no eran hombres*, es decir, no contaban en ese sentido” (191; el subrayado es nuestro). En la cita anterior, vemos cómo se desarticula la analogía entre Lulú y la posición masculina de gozar a partir del sexo entre mujeres lesbianas. En cambio, se da lugar a la posibilidad de un deseo inédito o al menos no tipificado. En este sentido, no puede leerse más que como irónica la reflexión que la propia Lulú hace sobre este dato: “aunque no tenía datos al respecto, me negaba a creer que mi deseo fuera inédito. Los deseos inéditos no existen” (190).

En el contexto español de los años ochenta, marcado por la Movida y por la emergencia de actores culturales que hicieron del erotismo y de las sexualidades no heterocentradas un campo de experimentación y de transgresión, Almudena Grandes propone en *Las edades de Lulú* un modo de complejizar la identidad femenina a partir del dislocamiento de los modelos genérico sexuales asequibles para el lector español contemporáneo, cuya educación (así como la educación de la propia Lulú) ha recibido la impronta maniquea del régimen moral, católico y heteropatriarcal mediante el cual durante el franquismo se definieran las líneas hegemónicas de la instrucción ciudadana. Tal como sucede con las voces femeninas y ambiguas (es decir, sin marca genérico sexual) de los poemas de Ana

Rossetti, la identidad permeable e inestable que presenta Lulú podría describirse como *queer*, y ambos textos y autoras pasarían entonces a formar parte de la enorme lista de textualidades disidentes que socavan las representaciones de la norma heterosexual, en el sentido de que deconstruyen las bases ontológicas y binarias con las que opera y ponen de relieve cómo se construye lo que se considera normal o natural en un momento dado (Martínez 863).

Sin embargo, encontramos en la novela de Grandes otra serie de operaciones desestabilizadoras de la matriz cultural y social que en España, desde mucho antes de la transición democrática, había dado forma a las manifestaciones de lo aceptable y a sus respectivas transgresiones. Como sucedía en el poemario de Rossetti con la religión católica y los espacios culturales de respetabilidad (la mitología clásica, la alta poesía, la institución del matrimonio, entre otros), en *Las edades de Lulú* encontramos ejemplos de desestabilización cultural y política, que vendrían a sumarse, complejizándola, a la transgresión del tipo sexual ya analizada. El primer encuentro entre Lulú y Pablo se produce en el contexto de un recital organizado por grupos de izquierda sin esperanzas de durar más de diez minutos, el tiempo que tardaría la policía franquista en desalojar el lugar. En el relato posterior hecho por teléfono a Marcelo (el hermano de Lulú), Pablo miente transformando el encuentro sexual, que sustituyó el recital, en la conversión de Lulú en “una roja más, sin cursillo, ni Gorki, ni nada” (Grandes 64). Además de las asociaciones hartamente conocidas entre la izquierda y los comportamientos amorales en la España nacionalcatólica, la novela experimenta con el doble sentido de los movimientos implicados en el juego sexual y aquellos de la gestualidad corporal de los militantes de izquierda: “ha levantado el puño, ha chillado como una histérica [...], y nunca he visto a nadie mover la boca con tanta alegría” (64). En otro episodio, también emblemático, Pablo recuerda sus años de prisión política (entre 1969 y 1971) y, refiriéndose a los presos homosexuales como “mucho más interesantes que los presos del Partido” (139), cuenta a Lulú que había utilizado el dinero que ella le enviaba para recibir sexo oral por parte de un interno, y que no mantuvo relaciones sexuales con él debido a “un rapto de lucidez”, ya que el comunismo “le sostuvo”, como si esa afiliación fuera “un seguro de virtud” (141). Teniendo en cuenta la distancia temporal entre el momento de escritura de la novela y los acontecimientos relatados, podemos afirmar que estas referencias conectan, de una manera bastante oblicua, la escritura de Almudena Grandes con las prácticas literarias y fílmicas sobre la memoria del pasado reciente, las cuales eran cada vez más prolíficas. Además, la novela da cuenta de una realidad también presente en las producciones literarias y culturales del periodo: la singular conexión, señalada por José Carlos Mainer, que aquellas evidencian entre el descubrimiento de las libertades sexuales en la vida española y la presencia aún ominosa de un Franco que sobrecargaba el proceso de “conquista de la carne” con tensiones difíciles de superar (Mainer 143).

Por último, en *Las edades de Lulú* se propone una suerte de resignificación del catolicismo, el cual se sitúa de manera chocante en contextos de enunciación

erotizados. En la novela de Grandes no solamente llama la atención que Pablo sea un reconocido especialista en San Juan de la Cruz, uno de los poetas más importantes y más estudiados de la tradición poética y mística hispánica,⁷ sino que también es de una singular fuerza rupturista la utilización de una retórica bíblica durante la descripción que Lulú narradora hace de las escenas del video pornográfico: “El desconocido se estremecía bajo los golpes, cada vez más violentos, que estallaban en mis oídos con el bíblico estrépito de las trompetas de Jericó” (Grandes 235). En otro momento, la narradora se recuerda diciendo mentalmente una jaculatoria religiosa que había escuchado infinidad de veces a una criada, “el Señor nos la da y el Señor nos la quita” (84). La desigualdad manifiesta en ese acto (repugnante para Lulú) que realiza para complacer a su pareja se anuda al verticalismo asociado también a la relación Dios/creyente, cuando Lulú concluye su acto, resignada y aceptando el dominio masculino sobre su cuerpo y su voluntad: “El Señor nos la da y el Señor nos la quita, Él me lo da y Él me lo quita, está bien, se cierra el ciclo, todo comienza y termina en el mismo sitio, a él le gusta y está bien así” (84). Lo inesperado de esta reapropiación da cuenta paródicamente de los efectos tangibles, en la configuración de la intimidad de los sujetos, de las rígidas estructuras que conforman la matriz cultural española, no solamente atravesada por los valores y la educación católica, sino también asentada sobre un ordenamiento patriarcal (que favorece al varón y a su dominio en todas las áreas de la experiencia) apuntalado durante el periodo franquista.

Conclusiones

En este trabajo intentamos un acercamiento a las escrituras de Ana Rossetti y de Almudena Grandes que, de manera temprana respecto de las prácticas rupturistas calificadas más tarde como *queer*, han textualizado diversas formas de ser lo *otro* de lo hispánico-heteronormal. Una de las condiciones que singularizan la historia reciente de España respecto del resto de Europa ha sido la pervivencia y el arraigo de un régimen ideológico que tuvo en el control de la mujer su sostén más fuerte. El franquismo, de hecho, se sirvió de dos armas ideológicas poderosas, blandidas en el terreno de la educación, para implementar un régimen

7 Al respecto de la profesión de Pablo, es interesante notar cómo la novela está sugiriendo la relación entre misticismo y erotismo de una manera no directa, a través de esta suerte de ‘doble cara’ del erudito (que contrapone su vida sexual *bizarra* a sus investigaciones versadas en uno de los íconos de la alta cultura española). En un diálogo que Lulú mantiene con Ely, se expone la posibilidad de que el transporte místico no sea otra cosa que excitación sexual, pero dicha definición queda en manos de un extraño con el que tanto Pablo como Lulú discrepan: “—Eso, san Juan de no sé qué, siempre sale hablando de lo mismo, no sé cómo no se aburre, claro que el otro estuvo muy bien, porque salió un yanqui que dijo que, en realidad, cuando se machacaban con el látigo y esas cosas, lo hacían para correrse, que al final se corrían, que eran masocas, ¿comprendes? —Asentí con la cabeza, sabía de qué imbécil me estaba hablando—. A mí me pareció muy simpático, dijo cosas muy graciosas, pero tu chico se cabreó mucho con él, estubo grosero incluso, yo encantada, ya sabes que me encanta Pablo cuando se cabrea, se pone muy guapo, y además las canas le dan ahora algo especial, no sé qué, pero está muy bien” (Grandes 94-95).

autoritario y excluyente: el fascismo y la Iglesia católica. El ideario franquista incluía la concepción de la supremacía masculina fundamentada en el poder y la fuerza del varón. Como contracara, la mujer era percibida como un sujeto débil al que había que proteger de la vida pública y orientar hacia la sumisión y el sacrificio (Peinado Rodríguez 59). La maternidad sería una pieza vital para la regeneración de un Estado devastado por la Guerra Civil: la mujer-esposa era la encargada de las tareas cruciales de reproducción y crianza de los hijos de acuerdo con el modelo de obediencia, fidelidad y lealtad al marido y al régimen. El discurso católico, avenido al franquismo desde muy temprano, también promovía y reforzaba el estereotipo decimonónico de la mujer sumisa y sacralizada a través de la maternidad, trazando una línea divisoria y excluyente entre las que habían transgredido el imperativo del hogar y las que cumplían con el fin natural asignado por Dios: solo aquellas que probaban sumisión y respeto al hogar (es decir, que se desentendían tanto de las ideas políticas de izquierda como de las posibilidades de gozar a partir del acto sexual o de utilizarlo con fines ajenos a la procreación) eran premiadas como verdaderas mujeres españolas, honradas y regeneradoras de la patria. Este modelo femenino, que caló profundamente en la sociedad española incluso durante mucho tiempo después de que finalizara el periodo crítico de la posguerra, constituye el sustrato cultural a partir del cual los textos que analizamos de Rossetti y de Grandes se posicionan y elaboran distintos tipos de sujetos femeninos (y a veces de sexo indiferenciado, como ocurre en Rossetti) fronterizos. Nuestra intención ha sido la de invitar a pensar en los modos en que la palabra y el cuerpo *otros* desafían la inteligibilidad del orden burgués, heterosexual y católico, cuestionando los parámetros de la normalidad y proponiendo un tipo de subjetividad que describimos como fronteriza dado que no se adapta a ninguno de los parámetros asequibles para la constitución del sujeto mujer heterocentrado.

La lectura y manipulación que *Los devaneos de Erato* y *Las edades de Lulú* realizan sobre aspectos culturales e históricos como la tradición católica, el orden burgués hispánico y sus valores vinculados a lo masculino, lo femenino y a la educación, el respeto hacia la tradición poética culta (en el caso del poemario de Rossetti) y la memoria del pasado reciente (en el caso de la novela de Grandes), conectan la escritura de estas autoras con otros actores culturales, como Eduardo Mendicutti, Alberto Cardín, Álvaro Pombo, Antonio Luis de Villena, Nazario, José Pérez Ocaña o Pedro Almodóvar, quienes, también desde los márgenes, habilitaron un espacio para la problematización del mundo de las normalidades dentro de una sociedad que, si bien estaba abriéndose vertiginosamente al cambio, conservaba prácticamente intacto el universo de valores que había trazado pautas de conducta aceptables durante las largas décadas franquistas. Estas intervenciones ocurren mucho antes de que, desde el espacio de reflexión académica, se comenzara a hablar de literatura, de arte o de cine *queer*, e incluso bastante antes de que se consolidaran asociaciones radicales de gays y de lesbianas promotoras de un discurso que podría caracterizarse como *queer*, debido a su cues-

tionamiento de las políticas de integración y de normalización de las vidas de los gays, lesbianas y transexuales⁸. En España, de hecho, los estudios *queer* comienzan a conocerse y difundirse hacia finales de los años noventa, a partir de las traducciones de autores como Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis, Judith Butler y Beatriz Preciado; y de los estudios publicados en la península por Javier Vidarte, Ricardo Llamas, Eduardo Nabal y Javier Sáez, así como de las intervenciones universitarias de Paco Vidarte y Salvador Mas⁹. Han quedado afuera de esas intervenciones y de ese campo de estudios peninsular las posibilidades de discutir, desde la propia experiencia de la heterosexualidad, las regulaciones de lo femenino y lo masculino como categorías problemáticas e inestables. Las autoras que aquí analizamos propician, en contraste, un tipo novedoso de reflexión sobre la identidad femenina en el marco de las coordenadas específicas de la cultura hispánica, una década antes de que se introdujeran categorías analíticas o políticas propias de la teoría *queer* como dispositivo heterocentrado, tecnología de género, resistencia a la normalización, identidades nómades y performatividad¹⁰. En este sentido, los textos de Rossetti y de Grandes forman parte, a nuestro criterio, de una línea marginal y extravagante dentro del corpus literario, fílmico y pictórico español que se caracteriza por la particular mezcla de elementos propios de la cultura hispánica peninsular (representaciones estereotipadas de lo nacional, reapropiación de significados y de íconos ligados al catolicismo, uso particular de la memoria colectiva, entre otros) con operaciones de desestabilización de las identidades genérico sexuales normalizadas.

Intentamos dejar relativamente de lado el uso del adjetivo *queer*, que en muchos momentos habría parecido de gran utilidad para describir estas modulaciones de sujetos fronterizos, pero que no nos habría permitido dar cuenta en su complejidad y singularidad de las maneras en que los componentes específicos del escenario cultural e histórico español se entrelazan con estas subjetividades aparentemente femeninas. Las figuras identitarias de los textos de Rossetti y Grandes son apreciadas, desde nuestra perspectiva, en función de su radical *otredad* respecto de las características de las identidades *queer* extranjeras o incluso respecto de las reelaboraciones hispánicas del sujeto gay y lesbiano, ahora vislumbrado como *queer*.

8 Algunos de estos grupos son LSD, Red de Amazonas, La Radical Gai y Kolectivo de Gais y Lesbianas de Burgos (Sáez 12).

9 Nos referimos a los libros *Homografías* (1999) y *Extravíos* (2001) publicados en conjunto por Javier Vidarte y Ricardo Llamas, al curso de verano en la UNED organizado por Paco Vidarte y Salvador Mas en A Coruña titulado *Género y diferencia. Estrategias para una crítica cultural* (año 2000), en el cual se invitaran a filósofos y sociólogos implicados en los estudios *queer*; al Seminario de Pensamiento Queer Olissbos, también de la UNED, fundado por Paco Vidarte en el año 2003, y al libro *Mariconadas* publicado en el año 2000 por Eduardo Nabal y Javier Sáez (Sáez 13).

10 Para un análisis detallado de los ejes abordados por los estudios *queer*, ver Sáez (*Teoría queer y psicoanálisis*) y Martínez (“Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y *queer* latinoamericanos”).

Referencias bibliográficas

- Barella, Julia “Poesía en la década de los setenta: en torno a los Novísimos”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 410, 1981, pp. 4-5.
- Butler, Judith. *The psychic life of power. Theories in subjection*. California, Stanford University Press, 1998.
- Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. Traducido por Marie Lourties. *Debates feministas*, vol. V, núm. 18, 1998, pp. 296-314.
- De Villena, Luis Antonio. “Prólogo”. *Fin de siglo. Antología*. Madrid, Visor, 1992, pp. 9-34.
- Duchesne, Juan. “Sorprenderla mirando...: Porno-pedagogía en Sade y Almudena Grandes”. *Nómada*, núm. 1, 1995, pp. 51-66.
- Fried, Michael. “Courbet’s Femininity”. *Courbet Reconsidered Sarah Faunce and Linda Noclin* (eds.). New Heaven, Yale University Press, 1998, pp. 52-53.
- Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona, Tusquets, 1994.
- Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Lanz, Juan José. *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid, Devenir Ensayo, 2007.
- Legido Quigley, Eva. *¿Qué viva Eros? De la subversión postfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*. Madrid, Talasa, 1999.
- López-Cabrales, María del Mar. *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*. Madrid, Narcea, 2000.
- Luján Martínez, Eugenio Ramón. “Los devaneos de Erato: el mundo clásico de Ana Rossetti”. *EPOS*, núm. 13, 1997, pp. 77-88.
- Mainer, José Carlos. “La vida de la cultura”. *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*. José-Carlos Mainer y Santos Juliá. Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 81-249.
- Martínez, Luciano. “Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, núm. 225, 2008, pp. 861-876.
- Patterson Parrack, Jennifer. “Figuraciones monstruosas de la identidad femenina en la novela española del siglo XX”. *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*. Beatriz Mariscal y M. Teresa Miaja de la Peña, coords. Vol. III. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 305-316.

- Peinado Rodríguez, Matilde. *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*. Madrid, Los libros de la catarata, 2012.
- Pérez Bustamante, Ana Sofía. “Ana Rossetti, cronista del paraíso (Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes)”. *Comentario de textos, poetas del siglo XX*. Francisco Díaz de Castro, ed. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 259-298.
- Preciado, Beatriz. “La Ocaña que merecemos. Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”. *Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2011, pp. 72-169.
- Ríos Font, Wadda (1998). “To hold and behold: eroticism and canonicity at the Spanish *Fines de Siglo*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. V, núm. 23, 1-2, 1998, pp. 355-376.
- Rossetti, Ana. *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- Sáez, Javier. *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2004.
- Sawan, Parizad Dejbord. “Las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi. Problematización de la mirada masculina en las artes visuales”. *Romance Notes* vol. XLVI, núm. 3, 2006, pp. 387-395.
- Žižek, Slavoj. *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Buenos Aires, Sudamericana, 2006.

Fecha de recepción: 25/04/2016 / Fecha de aceptación: 28/03/2017