



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

La intertextualidad *queer* en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets

Ellinor Broman

Masteruppsats i spanska
HT 2012

Handledare:
Ken Benson
Examinator:
Andrea Castro

Abstract

The purpose of this study is to analyze the queer intertextuality and the representation of the lesbian main characters in *El mismo mar de todos los veranos* by Esther Tusquets (1978). The plot of the novel, which is set in Barcelona in the mid-seventies, centers on a brief love story between a middle-aged university professor, who is the protagonist and narrator, and her young Colombian student, Clara. My hypothesis is that the novel intertextually embraces strategies common to lesbian narratives, among them the canonical *The Well of Loneliness* by Radcliffe Hall. The strategies concern narrative structure, imagery and the description of the androgynous appearance and psychology of the main characters. Particularly, with respect to imagery, I explore the use of metaphors traditionally related to homosexual culture in Spain. In this context, I trace the veiled references to the Inquisition's burning of sodomites and the Francoist regime's legislation against homosexuals.

My theoretical framework is based on concepts developed in feminist studies, lesbian and gay studies, and queer theory. Previous criticism has largely ignored the lesbian theme of the novel, or studied it from an exclusively psychoanalytical angle. In my reading, the novel voices a critique of compulsory heterosexuality, and offers lesbian desire, love and sexuality as alternatives to the dominant sexual paradigm represented in Spanish literature at the time.

Key words: Esther Tusquets, *The Same Sea as Every Summer*, lesbian subject, homosexuality, feminism, queer theory

Palabras claves: Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, sujeto lesbiano, homosexualidad, feminismo, teoría *queer*

Índice

1 Introducción	1
1.1 Objetivos	2
1.2 El contexto histórico-social	3
1.3 El estado de la cuestión	5
1.4 El marco teórico	10
<i>1.4.1 La intertextualidad</i>	10
<i>1.4.2 El sujeto y la narración lesbiana</i>	11
<i>1.4.3 Los estudios LGBT y la teoría queer en el ámbito español</i>	12
2 Análisis	15
2.1 La relación profesora–alumna	15
2.2 La mirada lesbiana	17
2.3 La androginia y la rareza	18
2.4 Las relaciones sexuales	21
2.5 Las criaturas del agua, el mar y las plantas	24
2.6 El motivo de la avifauna y las mariposas	25
2.7 Al margen de la sociedad y fuera de la ley	27
2.8 El vuelo y la fantasía	30
3 Conclusiones	31
Bibliografía	34

1 Introducción

En este trabajo estudiaremos la novela de Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos*, publicada en 1978. Está ambientada en Barcelona en los años setenta, y trata de la breve relación amorosa entre una profesora de literatura de la universidad y su joven estudiante de Colombia, Clara. La protagonista y narradora, que no revela su nombre, es una mujer de mediana edad perteneciente a la alta burguesía catalana. Está casada con un director de cine y tiene una hija adulta. Cuando empieza la narración la protagonista ha buscado refugio en la vieja y desocupada casa familiar, a raíz de que su marido la ha traicionado una vez más. En su estado de crisis, revalora su existencia y recuenta las historias de su vida, primero a sí misma y luego a Clara. La trama se desarrolla durante la primavera y abarca más o menos un mes, pero la rememoración de la narradora se extiende desde su infancia hasta sus años universitarios. La narradora y Clara empiezan a verse en la vieja casa familiar de la ciudad para luego pasar una temporada juntas en la casa de campo de la abuela de la narradora. Incitado por la madre y la hija, el marido viene a buscar a la narradora allí, y las dos amantes se separan. La narradora vuelve a su vida de antes y Clara a su país de origen.

La novela está escrita en un estilo literario complejo, con frecuentes referencias intertextuales tanto a la mitología griega como a clásicos literarios y cuentos infantiles. Como una indicación de la variedad de fuentes literarias que han inspirado la novela sirve la declaración de Clara de que sus autores y personajes literarios predilectos son Shakespeare, Homero y Peter Pan. Como explicaremos más en detalle en el siguiente subcapítulo, el primer objetivo de nuestro análisis es investigar los intertextos que aluden a la homosexualidad.

El mismo mar de todos los veranos (de ahora en adelante, *El mismo mar*) se escribió durante los años de la Transición española, cuando el país dio el paso a la democracia tras la muerte de Franco en 1975. En el nuevo ambiente de libertad se podía escribir sobre temas que habían sido vedados durante la larga dictadura, como el deseo sexual. Esther Tusquets eligió escribir en su primera novela sobre un tema que había sido tabú en la sociedad y casi invisible en la literatura española, el deseo sexual entre dos mujeres. *El mismo mar* fue seguida por *El amor es un juego solitario* en 1979 y *Varada tras el último naufragio* en 1980. Las tres novelas son consideradas una trilogía, ya que tienen varios temas en común, como la sensualidad, el placer y los comportamientos amorosos. Han sido analizadas en conjunto en varios de los trabajos que citaremos en el capítulo sobre el estado de la cuestión. *El mismo mar* es considerada la primera muestra sustancial de lesbianismo en la narrativa española

(Smith 91), y es por esta característica que la hemos elegido. Nuestro segundo objetivo es analizar como el sujeto lesbiano está construido.

Los intertextos de la novela no son solamente literarios, sino también extraliterarios; hay alusiones a las leyes y los discursos de la dictadura franquista. Para orientar a los lectores hemos incluido un capítulo de trasfondo que explica en resumen las consecuencias en materia de la sexualidad que la instalación de la dictadura franquista tuvo para los españoles en general y los homosexuales en particular. También comentaremos el ambiente intelectual en que se movía Esther Tusquets en los años sesenta y setenta, un ambiente que a nuestro juicio dio las premisas para la gestación de la novela. Pero primero vamos a presentar nuestros objetivos de investigación.

1.1 Objetivos

Como mencionamos en la introducción, *El mismo mar* es una obra llena de referencias literarias, y son varios los estudios que profundizan en la función de los intertextos de la mitología griega, la literatura clásica y moderna y los cuentos infantiles. No solamente son textos literarios que comparten el espacio discursivo, sino también hay intertextos procedentes de otros ámbitos. El tejido de intertextos es muy denso, y abre por lo tanto la posibilidad de múltiples interpretaciones.

Nuestra hipótesis es que Tusquets se ha servido de intertextos de la narrativa lesbiana y la cultura homosexual en la construcción de los personajes principales, la protagonista y su amante Clara. Pretendemos demostrar cómo las estrategias intertextuales son aplicadas a la estructura de la novela, a la descripción de los personajes y a las metáforas.

Hemos intentado hacer un *queer reading* de la novela, en el sentido de leer atentamente el texto para encontrar las referencias intertextuales asociadas con la homosexualidad y revelarlas. Es una técnica que se suele aplicar en los análisis literarios inspirados por los estudios LGBT¹ y la teoría *queer*. Empleamos la expresión inglesa *queer reading*, ya que existen varias propuestas de cómo nombrar la técnica en castellano. La terminología de la teoría *queer* está todavía en desarrollo entre los hispanistas, algo que comentaremos en el capítulo sobre el marco teórico.

El segundo objetivo de nuestro estudio concierne la construcción de la protagonista como sujeto lesbiano. Partimos de la hipótesis de que se construye en su posicionamiento hacia los demás personajes, en primer lugar Clara, y a través de la mirada.

¹ Las siglas LGBT significan lesbiana, gay, bisexual y transsexual.

Opinamos que nuestra investigación es relevante, ya que entre los abundantes estudios sobre *El mismo mar* solamente dos profundizan en la temática lesbiana. En el capítulo del estado de la cuestión comentaremos en breve los estudios más pertinentes y mencionaremos las teorías literarias en que se basan. Este último nos servirá para orientar el lector en el campo de los estudios feministas, los Estudios LGBT, y la teoría *queer*; los tres corrientes teóricas que han sido importantes a la hora de elegir nuestro enfoque de investigación. Los presupuestos teóricos para estudiar la intertextualidad y la construcción del sujeto lesbiano son presentados en el marco teórico, donde también trazaremos el trayecto de los estudios LGBT y la teoría *queer* en los estudios hispánicos. Antes de discutir el estado de la cuestión y el marco teórico queremos sin embargo trazar algunos aspectos del trasfondo histórico que va a ser relevante para nuestro análisis.

1.2 El contexto histórico-social

Con la dictadura franquista que se instaló en España en 1939 tras la Guerra Civil, se impuso un proceso de adoctrinamiento masivo de los españoles y las españolas. Las ideas liberales y revolucionarias propugnadas durante la Segunda República y en las zonas republicanas durante la contienda, que también concernían al estatus de la mujer y a las relaciones sexuales, tenían que ser erradicadas. La educación de las mujeres estaba en manos de la Sección Femenina de la Falange Española, liderada por Pilar Primo de Rivera, la hermana del fundador de la Falange Española José Antonio Primo de Rivera. En un artículo en *El País*, constata Tereixa Constenla que “[e]ntre 1934 y 1977, la Sección Femenina de la Falange adoctrinó a las españolas para cercenarles cualquier deseo de emancipación o rebeldía y cualquier otro deseo (sobre todo ése)”². La Sección Femenina inculcaba a las mujeres que el rol de la mujer era ser una esposa obediente y una madre abnegada. El Estado premiaba a las familias numerosas, ya que el país necesitaba ser repoblado tras las pérdidas de la guerra y la huida al exilio de los vencidos.

El régimen franquista y la Iglesia Católica imponían una moral estricta según la cual la sexualidad sólo estaba permitida en el seno del matrimonio y con una finalidad reproductiva. La censura se instauró ya durante la guerra en las zonas fascistas, y fue vigente durante toda la dictadura y también durante la transición, aunque se ablandaría con los años. No fue abolida hasta que entró en vigor la nueva constitución el 29 de diciembre de 1978. En palabras de

² "Con un pequeño gemido, basta", *El País*, 10 de mayo de 2009. En línea: http://elpais.com/diario/2009/05/10/cultura/1241906403_850215.html (Fecha de acceso: 9 de enero de 2013)

Alfredo Martínez, la dictadura franquista se caracterizó por una tradición de silencio, censura y negación, que “eliminó la homosexualidad del campo de la sexualidad y eliminó la sexualidad misma del campo de lo moralmente correcto, desexualizando a generaciones enteras de españoles” (12).

Los actos homosexuales estaban prohibidos por la ley, primero por la *Ley de Vagos y Maleantes* de 1954 y luego por la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, vigente entre 1970 y 1979. Según el investigador Arturo Arnalte, es difícil de estimar el número de personas que fueron fichadas como homosexuales³. La condena por haber transgredido las leyes fue reclusión en cárceles especiales o en sanatorios mentales. Según Arnalte, las leyes fueron sobre todo aplicadas a hombres homosexuales, ya que el hecho de que las mujeres tuvieran deseos sexuales o que existieran relaciones lesbianas era impensable en España durante la dictadura. Sin embargo, hay pruebas de que la ley vigente en los años setenta fue aplicada también a mujeres; en octubre de 2012, una mujer fue indemnizada por la represión sufrida en 1974, cuando fue condenada a cuatro meses de prisión por ser lesbiana.⁴ El derecho a la indemnización por haber sido encarcelado durante el franquismo y la transición a causa de la condición de ser homosexual fue aprobado por el gobierno español en diciembre de 2009. Hasta el caso mencionado, sólo hombres habían pedido y recibido indemnización. El hecho de que la mujer no quisiera revelar su nombre en una entrevista en *El País*⁵, a diferencia de varios de los hombres entrevistados por el periódico, puede verse como sintomático de que aún hoy día es un estigma ser lesbiana en España.

Como queda claro, en la España de Franco las libertades eran muy restringidas. Sin embargo, había matices en este panorama desalentador. En Barcelona se formó en los años sesenta el círculo llamado la *gauche divine* por los intelectuales de la izquierda, como el editor Carlos Barral, el poeta Jaime Gil de Biedma⁶ (conocido por sus poemas homoeróticos) y la misma Esther Tusquets. Según Jordi Gracia y Domingo Ródenas, los integrantes de este círculo “disfrutaban de una vida noctámbula y más atrevida, con un cambio de reglas

³ "5.000 vidas fichadas", *El País*, 20 de diciembre de 200. En línea: http://elpais.com/diario/2004/12/20/sociedad/1103497204_850215.html (Fecha de acceso: 10 de febrero de 2013)

⁴ "Primera lesbiana que pide indemnización por la represión franquista", *El País*, 16 de octubre de 2012. En línea: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/10/16/actualidad/1350408728_802890.html (Fecha de acceso: 9 de enero de 2013)

⁵ "Declaro que M.C.D. es una homosexual rebelde a su familia", *El País*, 19 de octubre de 2012. En línea: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/10/19/actualidad/1350667699_954327.html (Fecha de acceso: 19 de octubre de 2012)

⁶ La película sobre la vida de Jaime Gil de Biedma, *El consul de Sodoma* de 2010, es en gran parte un retrato de la *gauche divine*.

sexuales” (178). Pero no solamente se divertían, también introducían nuevas ideas y autores tanto españoles como extranjeros a través de sus empresas editoriales. Volveremos a esta circunstancia más adelante.

Durante la transición a la democracia, entre los años 1975 y 1978, se aceleraron los cambios sociales y culturales que ya se habían iniciado hacia el final de la dictadura. Se cuestionaba la moral impuesta por la Iglesia Católica y los estrictos roles de género que el Estado había propugnado y mantenido a través del sistema de la enseñanza y asociaciones como la Sección Femenina de la Falange Española. Las primeras organizaciones feministas y de homosexuales se formaron en las grandes ciudades (Martínez 15). En épocas de transformaciones sociales, políticas y culturales suele desarrollarse una renegociación de las nociones de identidad. La transición española conllevó que las nociones homogéneas y hegemónicas de la identidad, mantenidas durante la dictadura, incluidas las del sujeto sexuado, fueron substituidas por construcciones alternativas que permitían mayor pluralidad y diferencia (Tsuchiya, 220).

Fue durante estos años convulsivos de la transición que Esther Tusquets finalizó y publicó *El mismo mar*. La autora había dirigido durante muchos años la editorial Lumen en Barcelona, y era un personaje destacado en la vida cultural de la ciudad desde los años sesenta hasta que falleció en junio de 2012. Como hemos mencionado, formaba parte de la *gauche divine*, un círculo de editores, escritores, arquitectos y artistas, la mayoría de ellos pertenecientes a la alta burguesía catalana, que jugó un papel importante en la oposición al franquismo en los años sesenta y setenta. Jill Robbins escribe lo siguiente sobre la editorial dirigida por Esther Tusquets:

Lumen was one of the most important publishers of the late Franco period, the transition, and the 1980s, when it brought out not only the work of Spanish women in general, and gays and lesbians in particular – writers such as Tusquets herself, Ana Maria Moix and her brother Terenci, Jaime Gil de Biedma, Rosa Chacel and Leopoldo María Panero – but also translations of key foreign novelists and theorists, including Virginia Woolf, Gertrude Stein, Iris Murdoch, Julia Kristeva, and Monique Wittig. (120)

Como vemos, la editorial Lumen introdujo a pensadores importantes del feminismo francés como Julia Kristeva y Monique Wittig, y a escritoras anglosajonas como Virginia Woolf y Gertrude Stein. Nuestra autora se movía por lo tanto en un ambiente intelectual internacional.

1.3 El estado de la cuestión

El mismo mar despertó un gran interés sobre todo en los círculos académicos norteamericanos, un interés que se fortaleció tras la publicación de las otras dos novelas de la

trilogía en 1979 y 1980 respectivamente. Se publicaron varios artículos sobre la novela en revistas como *Anales de la literatura española contemporánea* e *Hispanic Review*, y la primera colección de ensayos críticos sobre la narrativa de Esther Tusquets en inglés fue publicada en 1991, *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*.

Los estudiosos de la novela de los años ochenta aplicaban en primer lugar las teorías literarias feministas que entonces estaban en boga. En su artículo de 1984, “A Quest for Matrilineal roots and Mythopoesis”, Elizabeth Ordoñez parte por ejemplo de la noción de la teórica americana Annis Pratt de una jornada mítica femenina, formada por la búsqueda de raíces matrilineales, el afán de la transformación o metamorfosis y finalmente la reintegración forzada a la sociedad patriarcal. Ordoñez opina, al igual que otros estudiosos, que el tema central de la novela es el afán de la protagonista de reconciliarse y unirse con su madre, y que en su relación con Clara, la protagonista “reaches out to play the role of the kind of mother she never was, to become better acquainted with the hidden dimensions of the mother she never really knows” (40).

No cabe duda de que la madre tiene un papel significativo en la vida de la protagonista y en la narración, pero nosotros no pensamos que la protagonista busque una reconciliación con ella. La narradora siempre se ha sentido diferente tanto de su madre como de su hija, y se pregunta: “qué diablos pinto yo en esta genealogía de vírgenes prudentes, un eslabón torcido⁷ en una cadena irreprochable” (22). La madre viaja por el mundo como una vieja dama inglesa (9) y Guiomar, la hija de la narradora, estudia en una universidad americana; la única ocasión en que están las tres juntas es en el funeral de la abuela hacia el final de la narración. La narradora comenta que las dos la vigilan durante la ceremonia, “mi madre y mi hija temen todavía, al unísono, lo que yo pudiera hacer” (140). Mientras la madre y Guiomar están perfectamente integradas en la sociedad patriarcal y homófoba, la narradora siempre ha sido la rara, la loca, la insensata (22). Como apunta Luis Suñen en su reseña del libro, la figura de la madre “encarna [...] la personificación de todas las ataduras que han ido atenazando la libertad nunca estrenada de la protagonista” (5).

En cuanto a la relación entre la narradora y Clara, pensamos que hay un intercambio en el desempeño del papel “maternal”; la narradora cuida de Clara como de una niña pequeña en algunas escenas, mientras que en otras es Clara la que por ejemplo le sirve zumo de naranja a la narradora por la mañana, tal como había hecho su madre. A la vez, Ordoñez disminuye a

⁷ Como comentaremos en nuestro análisis, tanto el adjetivo ‘torcido’ como los adjetivos ‘rara’ y ‘loca’ solían usarse para señalar la homosexualidad de una persona.

nuestro entender la relación sexual entre las dos mujeres. Como observa Paul Julian Smith, la relación madre-hija está reformulada en un contexto erótico en la novela; Tusquets revela “both the repressed libidinal investments in the family and the often muted echoes of the family in libidinal relations” (103).

A diferencia de Ordoñez, y como demostraremos a través de nuestro análisis, no pensamos que la protagonista de *El mismo mar* esté en búsqueda de sus raíces matrilineales; pensamos que está en búsqueda de su sexualidad, una búsqueda que termina con la reintegración al régimen de la heterosexualidad obligatoria.

Mirella Servodidio analiza en su artículo “A Case of Pre-Oedipal and Narrative Fixation: *El mismo mar de todos los veranos*” de 1987 la relación (fracasada) entre la protagonista y su madre, partiendo de la teoría psicoanalítica feminista que señala la relación madre-hija como fundamental para el desarrollo femenino. La estudiosa opina que la relación amorosa entre la protagonista y Clara, desarrollada en la casa de la abuela, es “a metonymic throwback to a pre-Oedipal orbit” (164). Servodidio establece paralelos entre el lenguaje íntimo de las amantes y la lengua preedípica en la que se comunica una madre con su hija o hijo, y lo relaciona con las teorías de Cixous, Irigaray y Kristeva sobre una lengua materna (mother-tongue), distinta a la lengua patriarcal (159). Aunque nos parece interesante la aplicación de la teoría psicoanalítica feminista, nos resulta un poco forzada la conclusión que hace Servodidio de que la historia de amor lesbiano es una consecuencia de la falta de apego entre la narradora y su madre (163)⁸.

Geraldine Nichols compara en un artículo de 1984 la estructura narrativa de la historia de amor, que constituye la mayor parte de la novela, con la estructura de la primera y la última parte de la novela, y hace la siguiente reflexión:

Its shape is heterogeneous, not simply because it tells two stories, but because these two narrative structures represent explicitly different conceptions of time (linear vs. cyclical), seem to attempt the inscription of different sorts of desire (orgasmic vs. *jouissant*). (373)

La inscripción de *jouissance*, interpretado como el goce sexual femenino, es un rasgo de la *écriture féminine* de las feministas francesas, y Nichols resalta la influencia de ellas en la narrativa de Tusquets (373-374). Comentaremos la inscripción del goce sexual femenino en el subcapítulo 2.4 de nuestro análisis.

⁸ La visión de Kristeva y las feministas francesas sobre el amor lesbiano ha sido criticada por varios teóricos *queer*; ver Farwell, *Heterosexual Plots*, pp. 50-51, para un comentario al respecto. En nuestro análisis no discutiremos las interpretaciones psicoanalíticas de la relación lesbiana de la novela, ya que significaría alejarse demasiado de nuestro enfoque principal.

Catherine G. Bellver recalca la identificación del cuerpo femenino desnudo con míticos seres acuáticos como ninfas, náyades, sirenas y ondinas, y comenta el imaginario marítimo en su artículo sobre el lenguaje erótico en la trilogía de Esther Tusquets de 1984. Comenta que la riqueza de imágenes eróticas en las tres novelas es un rasgo insólito en la narrativa española. Según la estudiosa, los espacios cerrados en *El mismo mar* no tienen solamente un valor metonímico como fondo de las escenas eróticas, sino que llegan a ser símbolos de la sexualidad femenina per se.

En el artículo “Reading, Rereading, Misreading and and Rewriting the Male Canon: The Narrative Web of Esther Tusquets’ Trilogy” de 1987, Linda Gould Levine hace hincapié en la continua revaloración por parte de la narradora de los moldes textuales que la han formado. Comenta que la pasión entre la protagonista y Clara es tan fuerte que logra deshacer los roles estereotípicos y los patrones literarios patriarcales, y que su relación realza una intensa unión de la sexualidad y la textualidad.

Kathleen M. Glenn investiga el uso y la función de las alusiones literarias, la teatralidad, los cuentos de hadas y los mitos en la novela en su artículo de la antología *The Sea of Becoming* de 1991. Destaca que la narradora continuamente se ficcionaliza a sí misma y a los demás, y que ve la vida como un juego –o farsa– de roles asignados y asumidos.

En la misma antología, Roberta Johnson discute la importancia del imaginario marítimo en la novela y el mar como metáfora de la rememoración. Opina que el movimiento del mar está incorporado en la estrategia narrativa y que el mar representa la expansión y contracción del pasado que informa el presente.

De esta breve presentación de los artículos sobre *El mismo mar* publicados hasta 1991, se puede apreciar que el tema del amor lesbiano –a nuestro juicio el tema más importante de la novela– ha sido esquivado por los estudiosos, o solamente tratado desde un ángulo psicoanalítico. La diversidad sexual no fue un tema importante para la teoría literaria feminista anglosajona o francesa de los años setenta y ochenta, ni para los investigadores de la literatura española de estas décadas. Esto queda claro cuando se lee el volumen 12 de la revista *Anales de literatura española contemporánea* del año 1987, dedicado a la narrativa escrita por mujeres. El artículo de Elizabeth Ordoñez de este volumen, “Inscribing difference: *l'écriture feminine* and new narrative by women”, menciona las tres novelas de la trilogía de Esther Tusquets, sin decir nada sobre la temática de la homosexualidad o de la bisexualidad en ellas.

La actitud de Ordoñez refleja la tendencia de ignorar la existencia lesbiana también en publicaciones y estudios considerados feministas, una tendencia que Adrienne Rich había

criticado en su ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” de 1980 (19). Ese mismo año se publicó también “El pensamiento heterosexual” de Monique Wittig, donde la escritora francesa apunta que todos los discursos hegemónicos dan por sentada la heterosexualidad y por eso oprimen a todos los que no se ajusten a ella. Los dos ensayos mencionados son considerados fundamentales para el desarrollo de los estudios LGBT y *queer*.

En su artículo “The Lesbian Body in Tusquets’s Trilogy”, el hispanista inglés Paul Julian Smith analiza *El mismo mar* partiendo de las teorías de Wittig (o más específicamente, de la discusión sobre las teorías de Wittig desarrollada por Judith Butler en *El género en disputa*). Smith compara la novela con las obras de ficción *Les guérillères* y *Le corp lesbien*⁹ de Wittig, publicadas en 1969 y 1973 respectivamente, y propone que ambas escritoras en sus obras intentan recrear un espacio y un lenguaje femeninos temporalmente inmunes a la agresividad territorial masculina. El artículo forma parte de la antología *Laws of desire: questions of homosexuality in Spanish writing and film 1960-1990*, editada por Smith. La antología, publicada en 1992, fue precursora en el ámbito de los estudios hispánicos por la aplicación de conceptos y teorías de los incipientes *Gay and Lesbian Studies* (Martínez 19).

En su artículo “Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos*” de 1995, Rosalía Cornejo-Parriego sintetiza varias de las perspectivas hasta entonces aplicadas a la novela; la que estudia los elementos mitológicos, la posmoderna y la que parte de teorías sobre la identidad sexual. Según Cornejo-Parriego, las inestables identificaciones míticas de los personajes, que no respetan ni las fronteras masculinas/femeninas ni las hetero/homosexuales, cuestionan la noción modernista del sujeto. La visión de Tusquets de la identidad como representación y disfraz corresponde según la estudiosa en alto grado a las ideas propuestas por Judith Butler en su obra seminal *El género en disputa* de 1990. Escribe que “admitir la fundamental teatralidad de la identidad, significa, al mismo tiempo, ratificar la naturaleza discursiva y lingüística del sujeto” (56).

El artículo de Gonzalo Navajas sobre la reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea de 2002, en el cual sitúa las novelas de Tusquets en su contexto histórico-literario, ha sido una fuente de inspiración para nuestro análisis. Navajas constata que debido a que el cuerpo y sus manifestaciones, como el deseo, la sensualidad y la sexualidad, fueron negados durante la dictadura franquista, el afirmar el cuerpo y exponer los aspectos de la

⁹ Hemos intentado conseguir las dos obras de ficción de Wittig, pero las ediciones en castellano están descatalogadas.

sensualidad y el erotismo representa en la era posdictatorial una manera de oponerse a la coacción y la opresión pasadas. Recalca además que en la ficción española con contenido erótico de las últimas décadas, quien realiza lo narrado y quien lo narra ahora puede ser una mujer o una voz narradora que actúa la sexualidad desde una perspectiva femenina, y no como tradicionalmente un hombre.

El más reciente estudio sobre *El mismo mar* que hemos encontrado es de Inmaculada Pertusa. La estudiosa analiza en su libro *La salida del armario: Lecturas desde la otra acera* de 2004 las obras de Esther Tusquets, Cristina Peri Rossi, Carme Riera y Sylvia Molloy, partiendo de las ideas desarrolladas por Eve Kosofsky-Sedgwick en su estudio seminal *La epistemología del armario* de 1990 sobre el continuo velar y revelar del secreto de la homosexualidad. Pertusa discute en su análisis de *El mismo mar* también el carácter confesional de la narración, teniendo como referente otro libro fundamental para los estudios LGBT, *La historia de la sexualidad* (tomo 1) de Michel Foucault. Otro objetivo del estudio de Pertusa es presentar los arquetipos lesbianos que según ella figuran en las obras analizadas. Su presentación parte de las teorías sobre arquetipos femeninos desarrolladas por la feminista Annis Pratt. Realza cómo Tusquets, Riera y Peri Rossi hacen uso de la simbología acuática (mar, agua, pozos, sirenas) para representar la sexualidad lesbiana. Profundizaremos en este tipo de simbología en el subcapítulo 2.5.

1.4 El marco teórico

1.4.1 La intertextualidad

La *intertextualidad* significa la relación que un texto mantiene con otros textos, que pueden ser literarios o extraliterarios. Cada obra literaria es un ejemplo de intertextualidad, ya que los autores no solamente eligen palabras de un sistema lingüístico, sino eligen tramas, rasgos genéricos, aspectos de los personajes, imágenes, maneras de narrar, y hasta frases y sentencias de obras literarias previas y de la tradición literaria (Allen 11).

Una obra literaria también establece relaciones con otros discursos que no son literarios; *discursos* son en este contexto entendidos como las prácticas discursivas de que se construye una sociedad, como los discursos legales, religiosos, educativos etcétera (*ibid* 219). También los lenguajes de diferentes comunidades, como la comunidad homosexual, son ejemplos de discursos.

Son varios los teóricos que han desarrollado ideas sobre la intertextualidad; los más influyentes son Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva (que acuñó el término a finales de los sesenta), Gerard Genette y Roland Barthes. Para el propósito de esta tesina, hemos encontrado fructíferas las ideas de Barthes sobre la intertextualidad. Barthes compara un *texto* con un *tejido*, y apunta a la relación etimológica entre las dos palabras (*ibid* 5). En castellano, esta relación es clara; ambas palabras son derivadas del verbo latín *texere*. Un texto literario puede ser visto como un tejido de intertextos que proceden de varios ámbitos; de la mitología, la tradición literaria, los discursos religiosos o legales etcétera. Según Barthes, la significación de una obra literaria nunca es estable, ya que el carácter intertextual de la obra conduce al lector a nuevas relaciones textuales.

En el caso de *El mismo mar*, nos encontramos con una obra literaria que en alto grado juega con la intertextualidad, como muestran los estudios de la novela anteriormente mencionados. El tejido de intertextos es muy denso, y abre por lo tanto la posibilidad de múltiples interpretaciones. En nuestro análisis, la intención ha sido destejer este tejido textual, y sacar los hilos que a nuestro entender corresponden a intertextos que ayudan a construir los personajes lesbianos. Como hemos mencionado, esta técnica de buscar los rasgos que aluden a la homosexualidad en un texto suele llamarse *queer reading*¹⁰.

1.4.2 *El sujeto y la narración lesbiana*

Como es bien sabido, el sujeto universal, en la literatura y en la historia, tradicionalmente ha sido un hombre heterosexual que ha establecido su identidad en relación a una mujer, la Otra. La mujer ha cumplido la función de objeto, constituido por la mirada masculina.

En *El mismo mar* nos encontramos sin embargo con un sujeto literario lesbiano. Una de las maneras en que este sujeto se construye, como mostraremos en el análisis, es a través de la mirada, una mirada lesbiana, que convierte a las mujeres que contempla en objetos.

La presencia de un sujeto lesbiano es el criterio que nos hace considerar *El mismo mar* una narración lesbiana. Compartimos la siguiente visión de Marilyn Farewell (“The Lesbian Narrative” 157):

I argue that the lesbian narrative is not necessarily a story by a lesbian about lesbians but rather a plot that affirms a place for lesbian subjectivity, that narrative space where both lesbian characters and other female characters can be active, desiring agents.

¹⁰ El concepto *queer reading* se usa frecuentemente hoy en día, pero no hemos encontrado una definición clara del concepto en la literatura consultada.

Conviene apuntar que desde que los investigadores empezaron a estudiar la literatura desde una perspectiva lesbiana en los años ochenta, han existido varios criterios para considerar que una narración es lesbiana. Algunos críticos opinan que debe ser una narración escrita por una lesbiana y dirigida a un público lesbiano, mientras que otros parten de rasgos específicos, como la disolución de las categorías de género (Farewell *Heterosexual Plots* 6-19). La primera definición nos parece demasiado limitada; no creemos que un autor o una autora necesariamente tenga que haber experimentado las vivencias que expresa en sus obras, o que solamente a las lesbianas les interese leer historias de amor entre mujeres. La segunda definición nos parece demasiado amplia; podría incluir hasta el cuento *Peter Pan*, cuyo personaje principal expresa una ambigüedad de género, como señalaremos en el análisis.

1.4.3 Los estudios LGBT y la teoría queer en el ámbito español

La representación de la homosexualidad en la literatura comenzó a estudiarse por los años ochenta en primer lugar en círculos académicos de EE.UU. Uno de los primeros que estudió la representación de la homosexualidad masculina en la literatura hispánica fue Ángel Sahuquillo, que en 1986 se doctoró en la universidad de Estocolmo, Suecia, con una tesis sobre los temas homosexuales en la obra de Lorca y otros representantes de la generación del 27. La tesis de Sahuquillo, publicada como libro en 1991, tuvo según Martínez dos importantes repercusiones en España: abrió el campo de la crítica literaria al tema homosexual y azuzó la curiosidad de los hispanistas por el terreno de la (homo)sexualidad, que entonces estaba excluido de los estudios literarios hispánicos (18). Hemos encontrado entre los motivos que investigaba Sahuquillo varios paralelos con *El mismo mar*, como las metáforas de las aves, las alas y el vuelo.

En 1992 se publicó la ya mencionada antología *Laws of desire* sobre literatura y cine español con temática homosexual, editada por el hispanista inglés Paul Julian Smith. Las teorías de *Gay and Lesbian Studies* empezaron a establecerse entre los hispanistas, como muestran las dos publicaciones mencionadas. La emergente disciplina cambiaría luego el nombre a *LGBT Studies* en inglés y *Estudios LGBT* en castellano, para incluir temática de bisexualidad y transexualidad. Los libros sobre narrativa lesbiana de Bonnie Zimmerman, Marilyn Farewell, Teresa de Lauretis y otras estudiosas de que partimos en nuestro análisis fueron en su mayoría publicados en los años noventa en EE.UU., mientras los artículos y libros en castellano sobre obras hispánicas de temática lesbiana tardaron en publicarse hasta la primera década del siglo XXI.

Los investigadores de los estudios LGBT y la teoría *queer* han sido influidos por el posmodernismo, el poscolonialismo y otras corrientes de pensamiento que cuestionan la noción de la identidad como algo estable. La nueva concepción de la identidad que presentaron estas teorías se difundió rápidamente, algo que muestra la cita de Farewell sobre la visión de la lesbiana:

[...] lesbian in the 1970s was defined as a disembodied, nonsexualized political stance regulated by a uniform and essentialist identity of woman and lesbian; the postmodern lesbian is defined as an embodied and sexualized figure whose performative identity is never fixed and who therefore allows for a diversity not incorporated into the lesbian-feminist definition. (10)

Como apunta Cornejo-Parriego (ver el subcapítulo 1.3) la noción de la identidad presentada en la novela de Tusquets de 1978 concuerda con la de la lesbiana posmoderna en la cita arriba. Tusquets era en este sentido una precursora, como también lo fue en la representación de la sexualidad; uno de los enfoques de la teoría *queer*. En la introducción a *The Routledge Queer Studies Reader* de 2013, Donald E Hall y Annamarie Jagose presentan los estudios *queer* de la siguiente manera:

In broad strokes, queer studies is the institutionalization of a new –or at least newly visible– paradigm for thinking about sexuality that emerged simultaneously across academic and activist contexts in the early 1990s, constituting a broad and unmethodical critique of normative models of sex, gender and sexuality.

La teoría *queer*, basada en las obras de Judith Butler y de Eve Sedgwick-Kosofsky entre otros, ha tenido un desarrollo rápido, y se ha divulgado en España e Hispanoamérica, tanto entre los activistas como en el ámbito universitario. Al principio, los estudiosos españoles tuvieron cierta aversión a importar la terminología anglosajona, por ejemplo el término *queer*, y proponían palabras y expresiones en castellano, ancladas en la cultura española. Opinaron que hacía falta una terminología propia en castellano, que reflejaba la situación peculiar de España. Dado que esta tesina se escribe dentro del ámbito académico sueco, y considerando que muchos de sus lectores provendrán del mismo, nos parece pertinente hacer una pequeña digresión sobre la cuestión de la terminología castellana.

El sociólogo Ricardo Llamas introdujo en 1998 el nombre *teoría torcida* como traducción de *queer theory* (Pertusa *La salida* 12), aprovechando que el adjetivo *torcido* tiene connotaciones parecidas a las que el adjetivo inglés *queer*¹¹ tenía originalmente¹². Alfredo

¹¹ Etimológicamente la palabra *queer* deriva de la raíz indoeuropea *-twerk*, que también dio lugar a la palabra latina *torquere* (Epps y Katz 432) y su versión castellanizada *torcer*. Es interesante en este contexto notar que Ricardo Llamas elige el adjetivo *torcido* como traducción de *queer*.

¹² La palabra *queer* significaba originalmente algo raro o extraño en inglés, para luego pasar a ser una denominación denigrante de los homosexuales afeminados. La palabra fue reclamada por los activistas gays en

Martínez sigue el ejemplo de Llamas y propone el término *lecturas torcidas* para el inglés *queer readings* en su libro de 2004, llamado justamente *Lecturas torcidas*. Inmaculada Pertusa sugiere otros términos en su libro *La salida del armario*, también publicado en 2004: *teoría desde la otra acera* para *queer theory*, y *lecturas desde la otra acera* para *queer readings* (12). El usar la expresión *ser de la otra acera*, o *ser de la acera de enfrente*, para referirse a homosexuales tiene una larga tradición en la lengua castellana. Martínez hace una interesante comparación de los moldes culturales subyacentes a la expresión inglesa *come out of the closet* (salir del armario) y la castellana *ser de la acera de enfrente*, respectivamente (66-70). La expresión castellana tiene que ver con la costumbre hispana del paseo, durante el cual los muchachos y las muchachas iban en grupos separados, por aceras opuestas, para facilitar la apreciación visual que precedía al cortejo (66). La división grupal y espacial se basaba en la presunción de la heterosexualidad de todos los participantes. Si un hombre no cumplía con los requisitos de la heterosexualidad, se le consideraba una mujer, es decir, perteneciente a la otra acera, la acera de enfrente. Martínez considera que la expresión es humillante, como tantas otras del lenguaje heterosexista, y no propone su reapropiación.

Gema Pérez-Sánchez propone en su libro *Queer transitions in Contemporary Spanish Culture* de 2007 la expresión *lector entendido* para el lector que sabe interpretar el lenguaje velado o codificado en obras literarias con temática homosexual (37). Aprovecha el significado que el verbo *entender* tiene entre homosexuales en España; antiguamente, se usaba la pregunta *¿Entiende?* como un código para saber la orientación sexual de una persona. Como vemos, ha habido varias propuestas para una expresión correspondiente a *queer reading* en castellano, pero ninguna parece haberse establecido.

El término *teoría queer* se ha establecido en círculos académicos sin embargo, y existe hoy en día una amplia publicación de libros escritos en castellano, o traducidos del inglés, sobre la teoría *queer*. La librería Cómplices en Barcelona, especializada en temas LGBT, tenía, por ejemplo, 51 títulos en la categoría *Libros de teoría queer* en diciembre de 2012¹³.

Entre los teóricos *queer* de renombre internacional está la filósofa y activista española Beatriz Preciado, cuyo libro *Manifiesto contra-sexual* (originalmente escrito en francés) fue publicado en castellano en 2002. Actualmente (otoño 2012), Preciado dirige el programa de investigación *Somateca: Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans*¹⁴ en el

EE.UU. a finales del siglo XX. Hoy en día *queer* ha pasado a designar, entre otras cosas, todas las prácticas sexuales que no se ajustan a la heterosexualidad normativa.

¹³ Ver <http://www.libreriacomplices.com/libros/materias/teoria-queer/106/>

¹⁴ Ver <http://www.museoreinasofia.es/programas-publicos/centro-estudios/practicas-criticas/Somateca.html>

museo de arte Reina Sofía en Madrid. En la Universidad Autónoma de Barcelona, el grupo de investigación *Cos i textualitat* ha publicado varios estudios literarios que parten de la teoría *queer*¹⁵.

Con estos ejemplos hemos querido mostrar el creciente interés académico por los estudios de la sexualidad y la teoría *queer* en España. El interés refleja el cambio de actitudes hacia la homosexualidad que ha habido en la sociedad española, como en otros países occidentales, en las últimas décadas. Martínez escribe lo siguiente acerca de este cambio:

Estamos ante una situación nueva, sin apenas precedentes en la cultura occidental, con la homosexualidad legalmente descriminalizada, moralmente desestigmatizada, económicamente aceptada por el mercado y culturalmente favorecida por una nueva cultura de la inclusión y la tolerancia. [...] Cada vez son menos los que manifiestan reparos o reservas ante la mención de un tema que hasta hace pocos años era aún un tabú. (14)

Como podemos comprobar, las circunstancias sociales –y académicas– han cambiado radicalmente desde que Esther Tusquets escribió *El mismo mar* y desde que los primeros estudios de la novela fueron publicados.

2 Análisis

Los propósitos de nuestro análisis son, tal y como hemos señalado, estudiar las estrategias intertextuales para representar a la protagonista y su amante Clara como lesbianas, y las estrategias para construir la protagonista como un sujeto lesbiano. El análisis se ha dividido en diferentes subcapítulos, que en menor o mayor grado abarcan tanto los aspectos de la intertextualidad como los aspectos de la construcción del sujeto lesbiano.

2.1 La relación profesora–alumna

La protagonista sin nombre de *El mismo mar* es una profesora universitaria que da clases de literatura en la ciudad donde vive. La ciudad tampoco es nombrada, pero es fácilmente reconocible como Barcelona. Clara es su estudiante en un curso sobre el poeta italiano Ariosto. El contacto entre ellas es facilitado por Maite, una amiga de la protagonista de su época de estudiante. Maite le da a la protagonista una imagen delirante y folletinesca de la joven colombiana; la describe como una aristócrata salvaje, inteligente y exquisita (49), una imagen que la protagonista mantiene y elabora en su imaginación aun cuando haya podido constatar que no es cierta. Como varios estudiosos han comentado, la narradora interpreta continuamente los sucesos reales a través del prisma de sus lecturas, y el hecho de que sea

¹⁵ Ver <http://cositextualitat.uab.cat/?lang=es>

profesora de literatura explica su percepción de la realidad. Los primeros contactos entre la narradora y Clara se entablan en clase, cuando Clara le entrega un llamamiento, “un papel en que se manifiestan y reivindican y exigen muchas cosas”, que ella firma sin leer (61).

En su artículo “Lesbian Intertextuality”, Elaine Marks comenta que uno de los modelos literarios preferidos para retratar las historias de amor entre mujeres ha sido ubicar la trama en una escuela o un convento, y retratar la pasión de una estudiante joven por su profesora o maestra de edad mayor (274). Nombra ejemplos de novelas francesas ambientadas en ámbitos escolares de los tres últimos siglos. La trama en este modelo literario se ajusta al calendario escolar, y tiene su desenlace con la separación trágica de las amantes cuando el año escolar termina.

Tusquets ha hecho uso de este modelo no solamente al describir una relación amorosa entre una profesora y su alumna, sino también al ubicar la trama a finales de la primavera. El desenlace de la historia de amor, que dura unos veintisiete días, coincide con el fin del semestre universitario y la vuelta de Clara a su país, Colombia.

El hecho de que la narradora sea profesora y Clara su estudiante conlleva otras características: la diferencia de edad, de experiencia sexual, y de horizonte entre las dos. También son importantes sus orígenes diferentes; como anota Smith, su relación es inextricable de la fantasía de la mujer catalana sobre la colombiana como una mujer exótica del Nuevo Mundo (102). Clara es más joven, menos experimentada, más ilusionada; cumple la función de la Otra en la narración, una posición que es reforzada por las fantasías exotizantes de la protagonista.

Narrando la historia de amor entre una estudiante universitaria y su profesora, Tusquets también retoma un motivo que había sido tratado en los años setenta por Ana María Moix y Carme Riera, en castellano y catalán respectivamente. Así, la novela *Julia*, de Ana María Moix, publicada en 1970, tiene como protagonista una mujer de veinte años que vive en casa de sus padres y que está enamorada de su profesora de literatura en la universidad. Visita a la profesora en su casa por las tardes, ayudándola con las tareas de su trabajo. Su amistad tiene que permanecer secreta sin embargo, ya que la madre de Julia la desaprobaría. La novela termina con el intento de suicidio de Julia, que no aguanta la actitud represiva de su familia. El amor que siente la protagonista hacia la profesora está descrito de manera velada, tal como había que tratar el tema del amor homosexual durante la dictadura. Hay resonancias de la novela en *El mismo mar*, tanto en las descripciones del edificio de la facultad y el ambiente universitario como en las características físicas y psicológicas de las protagonistas. Ana María

Moix y Esther Tusquets se conocían, y la novela, publicada por Seix Barral, está de hecho dedicada a Esther Tusquets.

Wilfredo Hernández propone en su artículo “From the margins to the mainstream”, que se puede hablar de una tradición literaria lesbiana específica en Cataluña, que además de *Julia* de Moix, los cuentos en catalán de Riera y *El mismo mar* de Tusquets, incluye algunas novelas de los años sesenta. Esta tradición se caracteriza según Hernández por unos motivos literarios comunes, la ubicación de la trama y hasta la estación en que se desarrolla, la primavera (31). La representación de las figuras lesbianas en la narrativa contemporánea de España, como modelos para seguir o transformar, seguramente tuvo importancia para Tusquets a la hora de escribir *El mismo mar*.

2.2 La mirada lesbiana

Como constatamos en el marco teórico, en la narrativa tradicional, la mujer ha cumplido la función de objeto definido por la mirada masculina. Pensamos que en *El mismo mar*, la narradora objetiviza a las mujeres en las descripciones que hace de ellas, por ejemplo en la descripción de su amiga Maite: “la voz se ha ido arrojando en rizos rubios, pechos agresivos, bonitas piernas en medias negras con un dibujo en espiga [...]” (37). La narradora se fija sobre todo en los pechos de las mujeres; algo que sucede también cuando rememora, al entrar en el vestíbulo de su antigua casa, el juego que su madre solía hacer a las tres solteras del entresuelo. La madre, heterodoxa y desinhibida, con “pechos blanquísimos”, escondía la hoja de bronce que debería cubrir el sexo de la estatua de Mercurio, para gran escándalo de las tres señoritas que “llevaban los senos, que en otro tiempo debieron ser voluminosos, oprimidos sin piedad en corsés de acero” (11). La madre podía, gracias a su pertenencia a la clase alta catalana y al bando de los vencedores, permitirse cierto libertinaje en los años cuarenta (13), mientras las tres solteras obedecían a las normas morales vigentes; personifican la España de Franco, atada y bien atada.

La protagonista lleva a Clara a una fiesta de la alta sociedad que

[...] parece consistir en una apoteosis gloriosa, o grotesca, en cualquier caso hermosa y cómica, de los senos: Apoteosis de las Tetas. Surgen por todas partes. Por el centro de los escotes largos [...] cúpulas blancas y estremecidas, breve aparición de pezones malvas [...] surgen tras la transparencia de las gasas o de la adherencia del tricot –pezones encabritados y en pie tras la rugosidad de las telas [...] tras la leve envoltura de los lamés– pechos en plata, en bronce, en oro [...]. Pienso que hemos traído nuestros senos a la fiesta, orondos y sedosos como gatitos, michinos muy mimados con un lacito rosa, liberados de ataduras y sostenes. (96)

Estamos ya en los años setenta; los senos están “liberados de ataduras y sostenes”.

Clara, que se mantiene alejada del gentío, está vestida en tejanos y un suéter gordo, pero la

narradora sabe que “esconde, bajo la lana que los asfixia, los gatitos más ronroneantes y más suaves de la fiesta” (97). En la siguiente excursión en barca, se desnudan las tres acompañantes, y la narradora retrata a una de ellas de la siguiente manera: “un cuerpo escueto y suntuoso, de muslos escurridos, largas piernas, senos pequeños y erguidos que culminan en unos pezones ásperos, rugosos y casi violetas” (110). La narradora describe los cuerpos de las mujeres que contempla en detalle, fijándose en los senos y los muslos, es decir las zonas erógenas.

Marilyn Farwell precisa que la lesbiana en primer lugar se caracteriza por su posicionamiento hacia otras mujeres. En este posicionamiento, la mirada juega un papel importante; Farwell llama al sujeto lesbiano “a women-seer”, citando a Marilyn Frye (*Heterosexual Plots* 93). En los extractos arriba citados de *El mismo mar*, vemos la función de la mirada; la narradora contempla a las mujeres fijándose en sus atributos físicos, con una mirada sexualizadora.

Cuando la narradora contempla los árboles en primavera desde las ventanas de su antigua casa, recurre a comparaciones con el cuerpo femenino: “fue posible ver brotar el verde candoroso, las vírgenes yemas asustadas, pezones adolescentes que se encrespan y crecen bajo el aire todavía frío. [...] Ondulantes senos de matrona bajo mis ventanas ” (18). De nuevo se muestra la fijación de la protagonista con los senos, a la vez que la naturaleza se erotiza, una característica a la que volveremos en el subcapítulo 2.5.

2.3 La androginia y la rareza

En una escena ambientada en el Ópera (reconocible como *El Liceo* de Barcelona), la narradora comenta que Clara “ha emergido de las aguas, misteriosa y ambigua como cualquier anfibio, temblorosa como una ondina asustada” (135). La ambigüedad está relacionada con lo andrógino, que en el *Diccionario gay-lésbico* está explicado de la siguiente manera:

Referido a una persona o aspecto de la sexualidad [*sic*] que resulta ambiguo, cuyo género o sexo no se puede definir por tener rasgos externos o cualidades propios de los dos sexos. Lo masculino y lo femenino están integrados a un nivel psicológico, emocional, hasta el punto de complementarse mutuamente.

Félix Rodríguez cita en la entrada *andrógino* del diccionario dos novelas del autor español Álvaro Retana, de 1921 y 1922 respectivamente, *El fuego de Lesbos* y *Los ambiguos*, donde las palabras androginia y andrógina son usadas para retratar a lesbianas. Vemos que tan temprano como en los años veinte las lesbianas son retratadas como andróginas en obras literarias españolas. Comenta Angie Simonis que la representación de los homosexuales en la literatura española de las primeras décadas del siglo XX, hasta el estallido de la Guerra Civil,

muestra que su presencia real era asumida y aceptada (aunque con reticencias) en los círculos artísticos e intelectuales (18). Uno de los autores homosexuales era el susodicho Álvaro Retana, cuyo retrato de las lesbianas es verosímil en la opinión de Simonis, que llama al autor “un precursor de lo *queer*” (20). La situación de la bohemia española se asemejaba a la de los intelectuales de vanguardia en Londres y París, como el círculo de Bloomsbury o los artistas del *Rive Gauche*. También las escritoras inglesas y francesas de estos círculos trataban el tema de la androginia, como por ejemplo Virginia Woolf en la novela *Orlando*. La/el protagonista de esta novela inglesa cambia de sexo varias veces durante su larga vida, que abarca varios siglos.

En el tal vez más importante intertexto de la novela, el cuento de *Peter Pan*, de J.M. Barrie de 1908, la androginia y la ambigüedad de género de los caracteres son rasgos destacados. Clara nombra a *Peter Pan* uno de sus libros preferidos, y es también uno de los cuentos que más le gusta a la narradora. En la casa de la abuela las dos hojean su viejo ejemplar del libro, reconocible por la ilustración del “niño duende [...] con lindo rostro de niña” (152), es decir la figura andrógina de Peter Pan. En el capítulo “When Wendy Grew Up” –al que alude la frase “Y Wendy creció”, que Tusquets usa tanto de prólogo como epílogo en su novela–, Wendy, la protagonista del cuento, describe *the fairies*¹⁶ de la siguiente manera: “They live in nests on the tops of trees; and the mauve ones are boys and the white ones are girls, and the blue ones are just little sillies who are not sure what they are” (Barrie 177).

La ambigüedad de género, presente en el cuento infantil de Barrie, es un rasgo pronunciado en la narrativa lesbiana que surgió en el siglo XX según Bonnie Zimmerman. Ella comenta que “gender is more complicated than the simple dualism of masculinity and femininity. Lesbians are neither ‘women’ nor ‘men’. In that way, the lesbian merges with the figure of the androgyne” (70). Tusquets se une, como vemos, a una larga tradición literaria representando a las dos amantes como andróginas, e introduciendo la ambigüedad de género.

Cuando las mujeres se desnudan para bañarse durante su excursión al mar, la narradora describe el cuerpo de Clara como “casi ni adolescente”, “este cuerpo que no es siquiera todavía un cuerpo de mujer [...] tan turbador en su ambigüedad y en su desamparo” (112). Clara consolida su apariencia andrógina a través de su vestimenta; los tejanos y el suéter que lleva puestos tanto en la fiesta de la alta sociedad (96) como en la Ópera (126). No se esfuerza

¹⁶ El nombre en inglés significa seres fantásticos tanto del género masculino como del femenino.

por tener un aspecto o comportamiento femenino; se viste como un chico, fuma sin parar y bebe wiski, una bebida tradicionalmente reservada para los hombres.

La androginia de la narradora es palpable en su descripción de cómo era de pequeña: “el renacuajo morenucho y zanquilargo, demasiado flaco, demasiado oscuro, y con algo indefinible que rompía invariablemente la armonía del gesto y la figura” (24). La apariencia física de la protagonista se caracteriza por “huesos pequeños –esos hombros estrechos, esas caderas escurridas, esas piernas flacas y larguiruchas” (75). Hay aquí un interesante paralelo con *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall, la novela que, en palabras de Teresa de Lauretis, fue “the single most popular representation of lesbianism in fiction, from its obscenity trial in 1928 to the 1970s” (146). La protagonista de *The Well of Loneliness*, Stephen, está descrita de pequeña como “a narrow-hipped, wide-shouldered little todpole” (Hall 9), es decir como un anfibio, como también la narradora en la cita arriba (“el renacuajo morenucho”) y Clara en la cita al principio de este subcapítulo (“ambigua como cualquier anfibio”).

El paralelo entre las dos novelas es notable también en la descripción del comportamiento de la narradora de pequeña. Al igual que Stephen, la narradora rompe con el molde, como notan sus maestras:

[...] ¿soy yo de verdad una niña buena?, mirada preocupada [...] las maestras [...] me miran preocupadas, qué será en el futuro de esta chiquilla loca loca [...] y tenían toda la razón, les sobraba razón para preocuparse, porque no suele sucederles nada bueno por el mundo a las mujeres locas locas que andan por ahí. (81)

Es de notar el uso del adjetivo *loca* aquí, una palabra que se repite a lo largo de la novela, como también el adjetivo raro y torcido. Las tres palabras tienen la connotación de homosexual según el *Diccionario gay-lésbico*, aunque probablemente no lo usaban en este sentido las tres maestras; sólo notaban que había algo diferente con la niña. En la novela de Radclyffe Hall de 1928, es la palabra *queer*, en el sentido de *rara*, la que se usa repetidamente para describir a Stephen de niña y de adolescente. Comenta Zimmerman que “the fictional lesbian-to-be knows herself to be alien, other, outsider, weird, or queer – although she may have no idea that this difference is connected with sexuality” (45).

La protagonista de *El mismo mar* emprende un viaje interior para “encontrarme a mí misma en aquella niña, que, aun triste y solitaria, sí existía, anterior a la falsificación y al fraude de todos los papeles asignados y asumidos” (30). Reflexiona sobre cómo se sentía de niña y sobre las dificultades que tenía de ajustarse a las normas impuestas por su madre. La madre le llevaba a modistas, a peluqueras, a clases de tenis y de danza, intentando cambiar su aspecto y adiestrarla, como también intentaba hacer la vieja casa más ordenada y luminosa

tras innumerables renovaciones, pero las dos, la niña y la casa, resistieron sus esfuerzos (24-25). Se puede ver aquí un parentesco intertextual con la novela *Julia*, de Ana María Moix, cuya protagonista se resiste a los intentos de la madre de hacerla más sociable y “femenina”.

Podemos constatar que Tusquets en sus descripciones de la narradora y de Clara usa modelos con una larga tradición literaria. Como escribe de Lauretis,

[...] representation is related to experience by codes that change historically and, significantly, reach in both directions: the writers struggles to inscribe experience in historically available forms of representation, the reader accedes to representation through her own historical and experiential context; each reading is a rewriting of the text, each writing a rereading of (one's) experience. (145)

Tusquets ha dotado a las dos mujeres con rasgos físicos andróginos, más pronunciados en Clara que todavía tiene un cuerpo adolescente y se viste con ropa masculina. El aspecto de la narradora como adulta no lo llegamos a conocer, pero la descripción de cómo era de niña se alinea a descripciones clásicas de lesbianas-de-por-venir en la literatura, como la de Stephen en la novela consagrada de Radclyffe Hall.

También de adulta la narradora se siente diferente, y se pregunta “por qué no he tenido jamás, ni siquiera de pequeña, los rasgos distintivos de la tribu, por qué habré flotado siempre en esta incómoda tierra de nadie” (36). No ha logrado asimilar los hábitos culturales y de género de la alta clase catalana a la que pertenece de nacimiento. Al igual que las maestras habían hecho, su amiga Maite intuye algo diferente en ella, pero concluye que la narradora es “algo rara” pero que pertenece en definitiva a los suyos; una conclusión a la que no puede llegar la madre (37). La madre entiende la raíz de la rareza de la protagonista, y con el mecanismo que Martínez describe en relación con el concepto de las dos aceras (ver p. 9), excluye a su hija de la suya.

2.4 Las relaciones sexuales

Después de haber abandonado a Clara en la casa de campo hacia el final de la narración, la protagonista se va a la cama con su marido Julio. Esta escena ha causado mucha discusión entre los estudiosos de la novela; Linda Gould Levine cuestiona el hecho de que la narradora sucumbe a las proposiciones sexuales de Julio y de que experimenta goce en el acto, descrito –según ella– como una violación, y caracteriza la relación sexual como “a betrayal of the narrator to herself, Clara and her own sexuality, and more significantly, betrayal of Tusquets, author, to her character and reader” (207). Smith por su parte comenta la escena con las palabras “heterosexuality has rarely seemed as compulsory as here” (105). El estudioso inglés se muestra inclinado a interpretar el goce sexual de la narradora como sadomasoquista,

cuestionando la actitud de Levine y haciendo referencia al debate sobre el sadomasoquismo en círculos feministas en el tiempo de la publicación de su artículo. Leyendo el artículo sobre la heterosexualidad obligatoria de Rich, podemos constatar que este debate se había iniciado ya entre feministas lesbianas y heterosexuales cuando Tusquets escribió su novela, a finales de los setenta (17).

Pertusa considera que la narración de *El mismo mar* es una larga confesión (*La salida* 55), y siguiendo esta consideración se puede decir que la narradora se excusa de su comportamiento, explicando que se había emborrachado demasiado durante la cena con su marido (213). Sigue a Julio a la nueva casa, donde todo es blanco o de cristal, y deja que él la acomode sobre unos almohadones y la acaricie –“me lame, me toca, me chupa, me babea, me muerde”– mientras ella no siente nada, porque sabe que “todo se desarrollará inexorable hasta el final” (214). El marido tiende la narradora de espaldas, aferra sus manos y la penetra “con su sexo [...] como un alfiler al rojo vivo” (214), clavandola como una mariposa “en el fondo blanquísimo de la gran caja de cristal” (215). Tras las “acometidas sucesivas y brutales” de Julio, la narradora se esfuerza “para no gritar, para no gritar de dolor, pero sobre todo, ante todo, para no gritar de placer, este torpe placer que ha de llegar al fin” (215).

Al igual que Smith, consideramos que es la heterosexualidad obligatoria la que está puesta en escena en esta descripción. La relación sexual se compara con “una película que estuviera ya filmada”, con un guión endeble (214). Los dos siguen el guión disponible en la sociedad heterosexista, un guión que los dos han aprendido de memoria. Tal como expone Kate Millet en *Sexual Politics* de 1970, también la sexualidad es cuestión de aprendizaje (32):

Should one regard sex in humans as a drive, it is still necessary to point out that the enormous area of our lives, both in early “socialization” and in adult experience, labeled “sexual behavior,” is almost entirely the product of learning. So much is this the case that even the act of coitus itself is the product of a long series of learned responses – responses to the patterns and attitudes, even as to the object of sexual choice, which are set up for us by our social environment.

El aprendizaje sexual tanto de Julio como de la narradora tuvo lugar durante la dictadura franquista, cuando la Sección Femenina de la Falange Española, según el artículo de *El País*¹⁷ previamente mencionado, daba semejantes consejos a las mujeres: “Si [el marido] sugiere la unión, accede humildemente, teniendo siempre en cuenta que su satisfacción es más importante que la de una mujer. Cuando alcance el momento culminante, un pequeño gemido por tu parte es suficiente para indicar cualquier goce que haya podido experimentar”.

¹⁷ "Con un pequeño gemido, basta", *El País*, 10 de mayo de 2009. En línea: http://elpais.com/diario/2009/05/10/cultura/1241906403_850215.html (Fecha de acceso: 9 de enero de 2013)

El grito que la narradora se esfuerza por no emitir tal vez corresponde a la respuesta aprendida durante treinta años de matrimonio. La sugerencia de Smith de que la narradora experimente un goce sadomasoquista nos parece menos probable, teniendo en cuenta la indiferencia que muestra durante el coito. Hay sin embargo una alusión al sadomasoquismo en las primeras páginas de la novela, cuando la narradora rememora sus tardes primaverales en la iglesia preparando las ofrendas de flores a la Virgen. Ella recuerda cómo los jóvenes azotaban a las chicas con ramos de mimosa hasta que estaban recubiertas de un polvillo dorado, y este recuerdo se desliza a la imaginación de “un placer extraño, como si el mismísimo Savonarola nos tuviera allí atadas y desnudas, atadas y a su merced desnudas, mientras nos arañara con una uña larguísima y luciferina el espinazo” (20). Las reflexiones de la narradora concuerdan con las opiniones de Butler de que la sexualidad no es simplemente un atributo que uno tiene, o una serie de inclinaciones predeterminadas, sino un modo de disposición hacia los otros, a veces sólo a modo de fantasía¹⁸ (*Undoing gender* 33).

Si el coito heterosexual para la narradora es un guión aprendido e infinitas veces repetido, la experiencia amorosa con Clara significa algo totalmente nuevo. Las primeras noches de amor se caracterizan por “la desolada violencia de las caricias” y una brutalidad tierna (181), pero durante la estancia en la vieja casona de la abuela encuentran otro ritmo. Las dos se buscan y se acarician sin tregua, y “los días y las noches se confunden en un acto único de amor infinitamente prolongado, un amor que Clara inventa para mí segundo tras segundo, pues ni ella ni yo sabíamos que pudiera existir siquiera” (181). Este acto de amor está “vacío de programas y de metas [...] no conoce apenas paroxismos ni desfallecimientos [...] porque donde el placer debiera culminar y el deseo morir queda siempre encendido un rescoldo sutil y voluptuoso” (181-182).

Nichols opina que Tusquets inscribe *la jouissance*, el goce sexual femenino, en la descripción de la relación entre las dos amantes, y constata:

If a woman wishes to “write her body” – as men have heretofore written theirs, imprinting their linear paradigm of desire on discourse – she must seek to reproduce her own “infinite” and diffuse (sexual) experience [...] (374).

Lo rompedor de la obra de Tusquets es sin embargo que no solamente inscribe el goce sexual femenino, sino la experiencia sexual lesbiana, ofreciendo descripciones de las caricias y del acto sexual entre las dos mujeres, como veremos en el siguiente subcapítulo.

¹⁸ En las referencias a *Undoing gender* nos hemos servido no solamente del libro en inglés sino también de la traducción al castellano de Patricia Soley-Beltran del primer capítulo del libro, que es accesible íntegramente en *Google Books*.

2.5 Las criaturas del agua, el mar y las plantas

Varios estudiosos han resaltado la importancia del imaginario marítimo y los seres acuáticos en la novela. La palabra “mar” está incluso presente desde el propio título, aunque allí se refiere al mar verde de los árboles en primavera (Smith 98). Bellver recalca la identificación del cuerpo femenino con seres míticos del mar, tales como ninfas, náyades, sirenas y ondinas. Es sobre todo Clara la que es comparada con los seres acuáticos, por ejemplo en la escena en la Ópera (126–139). La narradora le llama a Clara “una muchacha tonta, una sirena loca, la ondina más torpe del estanque” (134), para luego describirla como “una ninfa alada de ojos muy verdes y temerosos”, con un “cabello de sirena, que llega casi hasta el inicio de la cola” (135). En el palco privado de la Ópera, protegido de las miradas –“esta segura madriguera tan cálida y aterciopelada” (134)– las dos amantes se besan y se acarician. La narradora cuenta:

[...] acaricio 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 tiempo 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 [...] he llegado al fondo mismo de los mares, y todo es aquí silencio, y todo es azul, y me adentro despacio, apartando las algas con cuidado, por la húmeda boca de la gruta. (139)

El sexo está descrito, según podemos comprobar en la cita, como una gruta húmeda, al fondo del mar, poblado por algas, y como un organismo oceánico mitad vegetal, mitad animal. Según Zimmerman, las metáforas marítimas y de la naturaleza son frecuentes para describir tanto el cuerpo y los órganos sexuales como el coito en la literatura lesbiana norteamericana del último siglo (99). La poeta madrileña Gloria Fuertes también usa la imagen de una cenagosa cueva como metáfora de la vagina, en “Ser antorcha”: “... si yo fuera a tu cueva encenegada / para alumbrar tu cuerpo oscurecido...” (Castro 48).

Zimmerman opina que el uso del imaginario marítimo se debe a que no hay mejores metáforas para evocar la liquidez del sexo oral, considerado la técnica sexual de preferencia entre lesbianas (82). No hay descripciones de sexo oral en *El mismo mar*, pero el imaginario acuático es recurrente en las escenas eróticas. La primera noche que están juntas, Clara ha fumado hachís y ha bebido mucho, y se muestra al principio torpe pero anhelante, besando a la narradora con “una boca salobre y ardosa” (112). La narradora la agarra por la cintura, y sus manos se hunden “como en una ciénaga sin fondo”; la cintura tiene “la carnosidad fragante, levemente húmeda, de una flor tropical en el pantano”. No puede escapar del cuerpo de Clara; “estas blancas arenas finísimas que me devoran” (116).

Estando en la casa de campo de la abuela, la narradora equipara a Clara, la casa y su infancia y dice “quiero hundirme en ellas, quiero perderme en ellas, quiero sumergirme en ellas como en un mar quieto y templado” (153). Cuando hacen el amor, narra que “el placer brota [...] de lo más hondo de nosotras y asciende lento en un oleaje magnífico de olas espumosas y largas” (155). Como vemos, hay en las escenas eróticas continuas referencias al mar, a las olas, y a los terrenos pantanosos.

Las citas muestran además que el cuerpo, la carne, está comparado con la carnosidad de las plantas (las algas, una flor tropical). En el inicio de la novela, la correspondencia es la inversa; Tusquets describe las flores de la fiesta de la Virgen con metáforas del órgano sexual masculino:

Entre la corola grasienta –olor a carne muerta– de los lirios, asomaban los penes amarillos envueltos en pelusa, y todavía más obscenas, más sucias, más putrefactas, unas florecillas blancas diminutas [...] rodeaban como una lluvia de semen las rosas y los lirios. (19)

Con esta erotización del texto, Tusquets abre el camino a las descripciones del amor carnal que siguen. Tanto las representaciones del acto sexual entre mujeres como el imaginario erótico representaron algo insólito para la narrativa española de la época, como confirma Bellver (14).

2.6 El motivo de la avifauna y las mariposas

Las semejanzas estilísticas y temáticas entre *El mismo mar* y *Tiempo de silencio*, la novela de Luis Martín-Santos publicada en 1961, han sido comentadas por varios de los estudiosos. Sobre todo se ha señalado la recurrencia del motivo de la avifauna en ambas novelas. Hay sin embargo una diferencia importante entre los dos autores en su uso del motivo. Mientras Martín-Santos describe los miembros de la alta sociedad madrileña como “las aves por su nacimiento adscritas a elevados climas sociales” (161), y continúa ejemplificando las diferentes especies de aves presentes en una recepción académica, tanto hombres como mujeres, Tusquets reserva la comparación con aves a las lesbianas.

La asociación entre homosexuales y aves tiene una larga tradición en la lengua y la literatura española. Según Sahuquillo, los poetas homosexuales de la generación del 27 usaban los motivos de aves y alas simbólicamente, en un lenguaje poético difícil de descifrar (291-297). En “Oda a Walt Whitman” (de *Poeta en Nueva York*), Federico García Lorca usa sin embargo las diferentes denominaciones de la época de manera directa –“maricas de las ciudades [...] / *Faeries* de Norteamérica, / *Pájaros* de la Habana”– en describiendo un cierto tipo de homosexuales.

La denominación más común de un hombre homosexual en España sigue siendo *marica*¹⁹, y la expresión coloquial *tener pluma* se usa para homosexuales afeminados. Se constata en la entrada de *pluma* en el *Diccionario gay-lésbico* que “las plumas las sueltan las aves, metáfora que se repite en la imaginería homosexual”. En *El mismo mar* encontramos la palabra *marica* una vez; se cuenta que Maite, la amiga de la narradora, devoraba natillas “con otro amigo *marica* en la montaña” (39).

En la fiesta de la alta sociedad catalana a la que acuden la narradora y Clara, la anfitriona está descrita como “un objeto rarísimo y exquisito”, “un magnífico ruiseñor de oro y esmeraldas” llegado de otro mundo (101), una alusión al cuento de H. C. Andersen *El ruiseñor* (Glenn 38). Cuando la narradora y la anfitriona están a solas dentro de la casa, la anfitriona se le acerca, la acaricia y la besa, susurrando “dime que tú también sientes lo que yo, dime que no has podido pensar en otra cosa desde que nos conocimos” (102). La narradora piensa que “el ruiseñor de pedrería se ha metamorfoseado en un pájaro loco” (102), para luego constatar que es un ser inanimado que está despertando a la vida, una mujer de carne que ahora nace o que ella descubre tras sus máscaras. La comparación de la anfitriona con un pájaro continúa, ahora con el añadido de serpiente como símbolo de pecado: “tengo la lengua del mujer-pájaro, del mujer-serpiente, enroscándose a la mía” (103). La protagonista logra sin embargo liberarse de la mujer-pájaro, preocupada de que Clara u otra gente puedan ver lo que está pasando.

En la salida al mar unos días después, la anfitriona es una de las acompañantes; “ha subido a la barca metamorfoseada en cisne negro; tiene sin duda preferencia por los disfraces de ave” (105). La narradora contempla de nuevo el escenario a través del filtro de sus lecturas, y la nombra Odette, del cisne negro en el ballet *El lago de los cisnes*. Clara está descrita primero como el patito feo (del cuento de H. C. Andersen) y luego como un cisne blanco, una Odile, el otro cisne del ballet (106–107). En la narración del drama pasional que se desarrolla en la barca, la referencia a los pájaros es continua, “pájaros brujos”, “un pájaro exótico”, “asamblea de aves”, “cisne negro y cisne blanco salpicados de espuma dorada, hostiles los dos, obstinadamente mudos y enfrentados”, “un cisne negro, un patito feo y un pavo real”, “aves de corral en tonta competencia gallinácea” (106-109). Según el *Diccionario gay-lésbico*, varias de las especies que figuran, como pato y pavo real, se usan o se han usado para

¹⁹ "Pájaro que tiene cerca de medio metro de largo y unos seis decímetros de envergadura, con pico y pies negruzcos, y plumaje blanco en el vientre y arranque de las alas, y negro con reflejos metálicos en el resto del cuerpo. Abunda en España, se domestica con facilidad, es vocinglero, remeda palabras y trozos cortos de música, y suele llevarse al nido objetos pequeños, sobre todo si son brillantes." (DRAE)

nombrar a homosexuales. Tusquets retoma esta tradición, con la diferencia de que usa los nombres de pájaros para referirse a lesbianas y no, como es de costumbre, para referirse a homosexuales masculinos. El hecho de que los nombres, como el patito feo o los cisnes, a la vez aluden a obras literarias hace la interpretación de las metáforas más compleja.

La metáfora de la mariposa para asignar la homosexualidad de una persona también tiene una larga tradición en la lengua castellana; hay vestigios de que se usaba la palabra tan temprano como en el siglo XVII. Según el *Diccionario gay-lésbico*, sirvió para referirse a los sodomitas que fueron castigados a morir en la hoguera durante la Inquisición, en analogía con las mariposas nocturnas que se acercan a las velas.

Tusquets usa la metáfora de la mariposa al narrar lo sucedido durante los días en que se encierran las dos amantes en la casa de la abuela. Lo que para la narradora había sido un juego se ha convertido ahora en amor (181). Clara teje un capullo de seda alrededor de la narradora, de forma que, según narra, “volveré a nacer transformada en mariposa, hasta el día en que podré quizá volver a volar, y comenzar incluso con Clara esta existencia que ella prefigura y va inventando” (199). El último hilo del capullo lo tendrá que tejer la narradora, pero no lo logra; cuando su marido Julio la llama a la casa de la abuela, ella va a su encuentro. Pero antes de ir, le promete a Clara que estará de vuelta pronto, y que cenarán “a la luz de las velas, rodeadas por el zumbido de las mariposas nocturnas”, y le asegura que “ni una de estas mariposas habrá de quemarse las alas” (203).

La narradora, sin embargo, acabará traicionando tanto a Clara como a sí misma, pues no inicia “el aprendizaje solitario de volar” (211) sino que se queda con Julio. Piensa en la cena que le ha preparado Clara en el patio, y en que “se vayan consumiendo lentamente las velas, y todas las mariposas nocturnas caigan una tras otra al suelo o sobre el mantel con las alas abrasadas” (213). Julio la trae a su piso, decorado en blanco, “una caja para mariposas muertas”. Cuando realizan el coito (ver 2.4), ella se siente como “una pobre mariposa agonizante [...] que no puede ni siquiera agitar las alas” (215).

La narradora y Clara se ven una última vez, en el hotel donde Clara está preparando sus maletas para volver a Colombia, “intacta o casi intacta su capacidad de andar sobre las aguas [...] de aprender a volar y de que le nazcan alas”. Volveremos al motivo del vuelo en el subcapítulo 2.8.

2.7 Al margen de la sociedad y fuera de la ley

Como explicamos en la introducción, en España las relaciones homosexuales estaban prohibidas por la ley hasta que la nueva constitución democrática entró en vigor en diciembre

de 1978. Los españoles de los años setenta, sufriendo las secuelas de casi cuarenta años del franquismo, eran en su mayoría heterosexistas y homófobos, y las lesbianas y los gays eran relegados a la clandestinidad. Había que protegerse de las malas lenguas. Esta circunstancia se refleja en la novela; las dos mujeres procuran no ser vistas juntas, y se retraen a la casa de la ciudad o a la casa de campo de la abuela, las dos “antiguas madrigueras” (40) de la narradora. Durante su larga estancia en la casa de campo, sólo salen una vez: “Escapamos furtivas con el alba, yo porque no quiero ni imaginar lo que estarán diciendo de nosotras las gentes de este pueblo, que me conocen y acechan y desaprueban desde niña” (186).

La ilegalidad del amor homosexual y los prejuicios contra los homosexuales naturalmente tuvieron consecuencias para la representación de lesbianas y gays en la literatura española. Las obras literarias tenían además que pasar la censura franquista, por lo que las referencias al amor homosexual tenían que ser cifradas o ambiguas (Castro 39). En su artículo sobre Gloria Fuertes, Elena Castro muestra como la poeta madrileña usa la figura del *mendigo* en sus versos, parodiando y transformando el discurso del poder. En 1954, la *Ley de vagos y maleantes*, aplicada a vagabundos, mendigos, y proxenetas, había sido modificada para incluir también a homosexuales, lo cual dio lugar al uso eufemístico del término vagabundo o mendigo para referirse a los homosexuales (Castro 47). Se puede notar una referencia velada a este uso y a la ley también en *El mismo mar*; la narradora llama a Clara “un gato vagabundo” (124, 199), y habla de “los felinos callejeros y salvajes, los gatos auténticamente libres y perseguidos” (226). El motivo del gato también puede ser una alusión a *Julia* de Moix; la protagonista de esta novela tenía de pequeña dos gatos, y cuando uno de ellos escapó, su abuelo anarquista le explicó que “entre los animales también hay los que prefieren la libertad” (127). De adulta, la protagonista reflexiona que “quizá fuera necesario saltar como Porky [el gato] hizo; arañar y protestar para liberarse del agobio” (192); pero no logra hacerlo.

Las dos amantes de *El mismo mar* transgreden tanto la ley como las normas sociales, y Tusquets refuerza la imagen de ellas como transgresoras con la ayuda de la figura de la bruja y de la guerrillera. En la literatura anglosajona, la bruja servía como símbolo para las autoras lesbianas, como muestra la siguiente cita de Zimmerman (66):

The only victimized figure to have captured the lesbian imagination is the witch. Rehabilitated as a feminist hero as early as 1969 [...], the witch is a female archetype that incorporates aspects of both victimization and power. Within patriarchy the woman outlaw is traditionally perceived as either a whore or a witch. Since the former is a heterosexual symbol [...], the latter is the outlaw figure adopted by lesbian writers. Historical evidence suggests that the women accused of witchcraft were those existing on the fringes of society [...] modern lesbians –women living on the borders– are the witches of our time.

Clara es descrita como “propensa a extraños cultos selénicos y prohibidos” (88), una referencia a la brujería. Por la noche después del paseo en barco previamente comentado, cuando la narradora, Clara, su amiga y la mujer-pájaro se juntan en la casa de campo bebiendo wiski y fumando hachís, la mujer-pájaro y la joven amiga de Clara empiezan a relacionarse. A la narradora, relajada por la influencia del hachís, le atrae Clara, y se siente “pronta a escapar en un vuelo, a encaramarme al palo de la escoba de la bruja más bella y joven, la del sexo más ávido y la del gato más negro, no, no es esto, a encaramar a Clara al palo de mi escoba” (114). Hacen el amor, y describe la narradora que “andan sueltas las meigas y las brujas calientes del sur, entre maullidos de gatos negros encelados y furioso restregar de sexos ávidos contra las escobas” (112). Enlaza así la brujería con la sexualidad desenfrenada.

Según Farwell, la asociación entre el deseo femenino incontrolado y la brujería tiene raíces en el imaginario medieval y renacentista (*The Lesbian Narrative* 160). Y el deseo femenino más incontrolable para el patriarcado, y por eso más amenazador, es el deseo lésbico; ésta era la opinión de los sexólogos de los finales del siglo XIX (*ibid*). Vemos en este pasaje cómo la autora parodia tanto la opinión de los sexólogos de la sexualidad lesbiana como la larga tradición de asociar a las lesbianas con la brujería.

De las cuatro mujeres presentes en la casa, sólo la narradora es española; Clara es de Colombia, la amiga que la acompaña es de Francia, y la mujer-pájaro, o la mujer del emperador como también es llamada, es “importada de tierras muy lejanas” (101). Es significativo que las tres no sean de España; puede argumentarse que se sientan más libres de embarcarse en aventuras amorosas, estando lejos de sus tierras de origen y del control social de sus familias. No llegamos a saber el nombre de las otras dos mujeres, como tampoco el de la narradora; es como si la narradora las protegiera de un posible rechazo público manteniendo sus nombres en secreto. La mujer del emperador será sin embargo castigada por su comportamiento; la protagonista cuenta que “parece que el emperador ha descubierto por fin su nota falsa, la nota discrepante en su elegante melodía, y la ha devuelto como temí a sus tierras remotas, en un destierro inapelable” (161).

Cuando el amor entre la narradora y Clara se ha profundizado, Clara inventa un futuro común para ellas, “un futuro que tanto puede situarse en los suburbios de Marsella como en las selvas colombianas, y a veces parece desarrollarse en París o en Nueva York o en la misma Barcelona” (184). Clara planea una fuga al exilio, a sitios donde el control social sea menos estricto o donde haya un ambiente más tolerante, como en París o Nueva York. Para Clara, el amor entre ellas es tan excepcional, que “debe llevarnos a trasgredir por fin todos los

límites, a violar de una vez para siempre todas las normas, y luego a reinventarlas” (185). Imagina a las dos disfrazadas de guerrilleras por las selvas colombianas, escribiendo sonetos y acariciándose entre los asaltos y los combates, realizando “el viejo sueño de ver unidos arte, amor y revolución” (185).

Comenta Zimmerman que la figura de la mujer guerrillera era popular en las novelas lesbianas de los años setenta, debido a la resonancia de las luchas armadas y revolucionarias de esta década, tanto en Latinoamérica como en otras partes del mundo (64-65). Menciona a Wittig, que en 1969 publicó su influyente novela *Les Guérillères*, como una de las escritoras que popularizó el concepto de la mujer que se aleja de la civilización y las leyes para convertirse en guerrillera.

Hemos podido constatar en este capítulo el uso de intertextos extraliterarios, como el discurso legal franquista y el discurso de los sexólogos, y de intertextos literarios, como el paralelo con el motivo del gato en *Julia* y el uso de los símbolos de la bruja y la guerrillera.

2.8 El vuelo y la fantasía

Como queda claro en los subcapítulos 2.4 y 2.6, la narradora no aceptó la posibilidad de metamorfosis a través del amor que le brindaba Clara; no existe ya para ellas un futuro al que “habrían de volar muy pronto las dos convertidas en radiantes mariposas” (184). El tema del vuelo subyace a lo largo de la novela, no solamente por las referencias a aves, mariposas, y brujas, sino también por las alusiones a *Peter Pan* y al país de Nunca Jamás. El cuento de J.M. Barrie trata de la niña Wendy y sus hermanos pequeños que, con la ayuda de la figura de Peter Pan, salen volando por la ventana hacia una isla fantástica, el país de Nunca Jamás. La narradora se había refugiado en esta isla de ensueño, en el país de Nunca Jamás, durante su solitaria infancia (193-194), una infancia que en cierto modo, al igual que Peter Pan, nunca había logrado dejar.

Mientras Clara mantiene intacta su capacidad de aprender a volar, la narradora sabe que para ella no existe (porque así lo elige ella) “la menor posibilidad de aprender a volar –ni ganas tengo ya de que me crezcan alas–, de seguirla más allá del estrecho marco de cualquier ventana y emprender juntas la ruta hacia las tierras de Nunca Jamás” (228). Ha perdido la capacidad de fantasear. Butler escribe en *Undoing gender* sobre la importancia de la imaginación; dice que es parte de la articulación de lo posible, y que nos lleva más allá de lo que es meramente actual o presente hacia el reino de la posibilidad. La supresión de la

fantasía es, según Butler, un medio para procurar la muerte social de una persona (29).

Tusquets refleja esta concepción en la descripción de cómo la narradora proyecta su futuro:

[...] un zombi bien amaestrado y moviente me sustituirá con eficacia y hasta con ventaja en las cenas de gala y los estrenos cinematográficos, en la universidad, en mis noches de amor, si son noches de amor las largas cabalgadas de un desconocido sobre mi cuerpo muerto.
(228)

La narradora es consciente de que su incapacidad de realizar el sueño de un futuro común con Clara implica que para ella la vida será una vida de zombi, una no vida. Para Clara en cambio hay esperanza; mantiene intacta su capacidad de imaginarse una vida diferente.

3 Conclusiones

Partimos de la hipótesis de que Tusquets se ha valido de intertextos de la literatura con temática homosexual del siglo XX, algo que hemos podido comprobar a lo largo del análisis. Apuntaremos a continuación las estrategias de intertextualidad con *la narrativa lesbiana*:

1. La trama es ubicada en un ambiente universitario a finales de la primavera, que es un molde literario común en la narrativa lesbiana (2.1).
2. Se trata de una historia de amor entre una profesora y su alumna, que es conforme a este molde literario, pero que también enlaza con obras españolas que habían tematizado el amor lesbiano en los años setenta (2.1).
3. La descripción física de Clara se alinea a los retratos clásicos de lesbianas como andróginas de los años veinte del siglo pasado en adelante. En la descripción psicológica de la protagonista, tanto de niña como de adulta, hay un parentesco intertextual con otras descripciones literarias de lesbianas; tomamos como ejemplo una de las más conocidas, la de Stephen en *The Well of Loneliness* (2.3).
4. Las metáforas para representar el cuerpo femenino y el coito lesbiano son tomadas de un imaginario marítimo, que incluye tanto seres míticos (sirenas, náyades) como naturales (grutas húmedas, algas, olas). Son metáforas comunes en la narrativa lesbiana del siglo XX (2.5).
5. Tusquets introduce la figura de la bruja, símbolo de la transgresión rehabilitado por las escritoras lesbianas de EE.UU. de los años setenta, que la autora usa para parodiar la concepción de los sexólogos de las lesbianas como desenfrenadas (2.7).
6. Otra figura que introduce en el texto es la guerrillera, que por su valor de transgresora y luchadora fue un símbolo popular en la narrativa lesbiana de los años setenta (2.7).

También hay intertextos que enlazan con las metáforas y eufemismos usados tradicionalmente en *los discursos sobre la homosexualidad masculina en la sociedad y en la literatura española*. Hemos comprobado la presencia de los siguientes intertextos:

1. Las metáforas de aves, que tanto en el lenguaje hablado como en cierta lírica se refieren a hombres homosexuales, pero que en esta novela se aplican a las lesbianas (2.6).
2. La metáfora de las mariposas, que alude a la costumbre de hablar de los sodomitas quemados en la hoguera como mariposas (2.6).
3. La figura del vagabundo, en el texto un “gato vagabundo”, que alude a que los homosexuales durante la dictadura franquista estaban incluidos en la misma ley que los vagabundos, la *Ley de vagos y maleantes* (2.7).

Varios de los intertextos de la narrativa lesbiana y de los discursos sobre la homosexualidad masculina en la sociedad española arriba mencionados no han sido discutidos en los previos estudios de la novela. Pensamos que se podría encontrar más intertextos relacionados con la homosexualidad en la novela, por ejemplo a través de una comparación son ciertos motivos con los motivos de poetas españoles como Lorca o Cernuda, que Sahuquillo analiza en su tesis de 1986.

Si estudiar la intertextualidad fue uno de los objetivos de nuestro estudio, el otro fue estudiar la construcción del sujeto lesbiano. La protagonista se construye, como hemos mostrado arriba, en parte por estrategias intertextuales; la descripción psicológica se alinea a previos modelos literarios. Pero Tusquets se ha servido también de otras estrategias:

1. La mirada. Nos damos cuenta de los deseos y la inclinación sexual de la protagonista a través de su manera de mirar a las mujeres (2.2).
2. Las diferencias entre la protagonista y Clara (de edad, de posición, de origen), que ayuden a construir a la primera como sujeto y a la segunda como objeto (2.1).
3. La agencia sexual. La protagonista desea a Clara y es activa en sus relaciones sexuales con ella, mientras se muestra indiferente en el coito con su marido y se imagina como un “cuerpo muerto” en los futuros coitos con él (2.4, 2.8).

Opinamos que es en el tratamiento de la sexualidad que Tusquets es una verdadera precursora: su novela critica severamente la heterosexualidad obligatoria, dos años antes de que Rich acuñaba el término. Y si Julia, la protagonista de la novela de Moix, solamente se había atrevido a hablar de “la extraña pasión” que siente por su profesora, en *El mismo mar* podemos seguir la historia de amor entre Clara y la protagonista, su profesora, desde los primeros encuentros vacilantes hasta las escenas de amor. Tusquets inscribe el deseo, el amor y la sexualidad lesbianos en la narrativa española, ofreciendo a los lectores y las lectoras un nuevo molde textual. Aunque la historia de amor entre Clara y la protagonista no tiene un final feliz –la narradora no logra liberarse de su contexto–, Clara representa la posibilidad de una vida y un futuro diferentes.

Bibliografía:

Fuente primaria:

Tusquets, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1990

Fuentes secundarias:

Allen, Graham, *Intertextuality*, London: Routledge, 2011

Barrie, J.M., *The Annotated Peter Pan*, ed. Maria Tatar, New York: W. W. Norton & Company, 2011

Bellver, Catherine G. "The Language of Eroticism in the Novels of Esther Tusquets", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 9 (1984): 13-27

Butler, Judith, *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad*, María Antonia Muñoz, trad. Barcelona: Paidós, 2007

Butler, Judith, *Undoing Gender*, London: Routledge, 2004

Castro, Elena, "Identidad lesbiana: ausencia y presencia en la poesía de Glora Fuertes", *Ellas y nosotras: Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, ed. Norandi, Elina, Madrid: Editorial Egales, 2009

Cornejo-Parriego, Rosalía, "Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 20 (1995): 47-63

Epps, Bradley y Katz, Jonathan, "Monique Wittig at the Crossroads of Criticism", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 13, 4 (2007): 423-454

Farwell, Marilyn R., *Heterosexual plots and lesbian narratives*, New York: New York University Press, 1996

Farwell, Marilyn R., "The lesbian narrative: The Pursuit of the Inedible by the Unspeakable", *Lesbian and Gay Studies in Literature, Professions of Desire*, eds. Haggerty, George E & Zimmerman, Bonnie, New York: MLA, 1995, pp. 156-168

García Lorca, Federico, "Oda a Walt Whitman", *Antología de los poetas del 27*, Madrid: Espasa-Calpe, 1982, pp. 244-248

Glenn, Katleen M. "*El mismo mar de todos los veranos* and the prism of Art", Mary S. Vasquez, ed. *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, Westport: Greenwood Press, 199, pp. 29-43

- Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo, *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, Crítica, 2011, pp. 177-183
- Hall, Donald E y Jagose, Annamarie, eds., *The Routledge Queer Studies Reader*, London: Routledge, 2013
- Hall, Radclyffe, *The Well of Loneliness*, London: Virago Press, 1982
- Hernández, Wilfredo, “From the margins to the mainstream”, *Tortilleras: Hispanic and U.S. Latina Lesbian Expression*, eds. Torres, Lourdes y Pertusa, Inmaculada, Philadelphia: Temple University Press, 2003, 20-34
- Johnson, Roberta. “On the Waves of Time: Memory in El mismo mar de todos los veranos”, *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, ed. Vasquez, Mary S, Westport: Greenwood Press, 1991, 65-77
- Lauretis, Teresa de, “Sexual indifference/Lesbian representation”, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York: Routledge, 1993, 141-158
- Levine, Linda Gould, “Reading, Rereading, Misreading and Rewriting the Male Canon: The Narrative Web of Esther Tusquets’ Trilogy”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12 (1987): 203-16
- Marks, Elaine, “Lesbian Intertextuality”, eds. Wolfe, Susan J. y Penelope, Julia, *Sexual practice/textual theory: lesbian cultural criticism*, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1993
- Martínez, Alfredo, *Escrituras torcidas*, Barcelona: Laertes, 2004
- Martín-Santos, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix Barral, 1996
- Millet, Kate, *Sexual Politics*, Chicago: University of Illinois Press, 2000
- Moix, Ana María, *Julia*, Barcelona: Seix Barral, 1970
- Navajas, Gonzalo, “Ficción y erotismo. La reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea”, *Verba hispanica*, 10 (2002): 13-24
- Nichols, Geraldine Cleary, “The Prison-House (and Beyond): El mismo mar de todos los veranos” *Romanic Review* 75.3 (mayo 1984): 366-85
- Ordoñez, Elizabeth J., “A Quest for Matrilineal roots and Mythopoesis: Esther Tusquets’ El mismo mar de todos los veranos”, *Crítica Hispánica*, Vol. VI, 2 (1984): 37-46
- Ordoñez, Elizabeth J., “Inscribing difference: *l'écriture feminine* and new narrative by women”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12 (1987): 45-58
- Perez-Sanchez, Gema, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*, Albany: State University of New York Press, 2007
- Pertusa, Inmaculada, *La salida del armario: Lecturas desde la otra acera*, Gijón: Llibros del Peixe, 2005

- Real Académica Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición,
 Web: <http://rae.es/rae.html>
- Rich, Adrienne, “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, María-Milagros Riveta
 Garretas trad. *Duoda*, nr 10, 1996, pp. 15-45
- Robbins, Jill, “The (in)visible Lesbian: The Contradictory Representations of Female
 Homoeroticism in Contemporary Spain”, *Journal of Lesbian Studies*, Vol. 7, nr 3, 2003,
 pp. 107-131
- Rodríguez, Félix, *Diccionario gay-lésbico*, Madrid: Editorial Gredos, 2008
- Sahuquillo, Angel, *Federico Garcia Lorca y la cultura de la homosexualidad: Lorca, Dalí,
 Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Diss. Stockholm:
 Stockholms universitet, 1986
- Servodidio, Mirella, “A Case of Pre-Oedipal and Narrative Fixation: *El mismo mar de todos
 los veranos*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12 (1987): 157-74
- Simonis, Angie, “Retratos en sepia: Las imágenes literarias de las lesbianas a principios del
 siglo XX”, *Ellas y nosotras: Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, ed.
 Norandi, Elina, Madrid: Editorial Egales, 2009
- Smith, Paul Julian, “The Lesbian Body in Tusquets’s Trilogy”, *Laws of desire: questions of
 homosexuality in Spanish writing and film, 1960-1990*, Oxford: Clarendon Press, 1992, 91-
 128
- Suñen, Luis, “El mito en el espejo”, *Insula* 382 (1978): 5
- Tsuchiya, Akiko, “Woman and fiction in post-Franco Spain”, *The Cambridge Companion to
 The Spanish Novel*, eds. Turner Harriet y López de Martínez, Adelaida, Cambridge:
 Cambridge University Press, 2003, 212-230
- Wittig, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Javier Sáez y Paco Vidarte,
 trad. Madrid: Editorial Egales, 2010
- Wolfe, Susan J. y Penelope, Julia, “Sexual Identity/Textual Politics”, *Sexual practice/textual
 theory: lesbian cultural criticism*, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1993, 1-24
- Zimmerman, Bonnie, *The Safe Sea of Women: Lesbian Fiction 1969-1989*, London:
 Onlywoman Press, 1990