

ESCRITURA SÁFICA Y ACADEMIA LÉSBICA

Estrella Díaz Fernández*

ABSTRACT

The white, male, and (hetero)sexist literary canon has excluded the minor and subversive voice of women and sexual minorities. The alternative mini-canon brought up by lesbian critics has privileged the authorial biological sex to include their work in the lesbian canon, beyond the models and examples they could propose. Therefore, fictions written by men have been dismissed, even though those could imply an empowerment for women, or identification among them as a way of learning. A clear example of this it would be *Tres días, tres noches* (1984), by Pablo Casado. This novel was published in the erotic collection *La Sonrisa Vertical* and exalts the feminine power and love between women. However, it didn't draw the attention of lesbian feminist critics, even though there were few narratives which showed relationships between women in the Spanish literature of 1984.

KEYWORDS: Lesbian literature, literary canon, lesbian feminist critique, 20th-century Spanish literature.

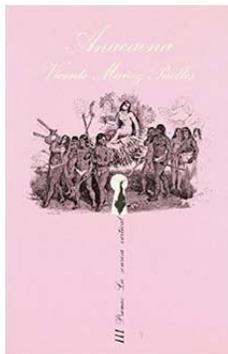
RESUMEN

El canon literario—blanco, masculino y (hetero)sexista—ha excluido las voces marginales y subversivas de las mujeres y las minorías sexuales; pero el minicanon alternativo propuesto por la crítica lesbiana ha privilegiado el sexo biológico autorial para la inclusión de su obra en el canon de la literatura lésbica, más allá de los modelos y referentes que una ficción pudiera proponer. Este hecho ha propiciado que se hayan desestimado creaciones escritas por hombres, aunque estas supusieran un empoderamiento de la mujer o una identificación entre mujeres como medio de aprendizaje. Ejemplo palmario sería *Tres días, tres noches* (1984)—publicada en la colección erótica *La Sonrisa Vertical*—de Pablo Casado, que, aunque exalta el poder femenino y el amor libre entre mujeres, no llamó la atención de la crítica feminista lésbica a pesar de que en el año 1984 aún eran escasas las narrativas que visibilizaran las relaciones entre mujeres en la literatura española coetánea.

PALABRAS CLAVE: literatura lésbica, canon literario, crítica feminista lésbica, literatura española del siglo XX.

* Doctora en Filología Hispánica, en la actualidad es investigadora postdoctoral en ADHUC—Centre de Recerca, Teoria, Gènere, Sexualitat, Universitat de Barcelona (ediaz@filcef.udl.cat). Ha publicado diversos trabajos sobre literatura española contemporánea y estudios de género en revistas y volúmenes académicos. En breve verá la luz su monografía titulada *Sonrisas verticales: homoerotismo femenino y narrativa erótica* (Icaria). Este trabajo forma parte del proyecto “Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México” (FEM2015-69863-P MINECO-FEDER).

En la Barcelona de 1977 nació La Sonrisa Vertical, una de las colecciones eróticas hispánicas más importantes del último cuarto del siglo XX, de la mano de la editora Beatriz de Moura y de su director, el célebre realizador cinematográfico Luis García Berlanga. Desde 1980, en su catálogo empezaron a incorporar ficciones originalmente escritas en español que albergaban en sus tramas personajes con sexualidades heterodoxas que hasta entonces habían sido preteridos, como es el caso de los volúmenes firmados por Leopoldo Azancot (*Los amores prohibidos*, 1980), Vicente Muñoz Puelles (*Anacaona*, 1980), Pablo Casado (*Tres días, tres noches*, 1984), Vicente García Cervera (*Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, 1985) o Eduardo Mendicutti (*Siete contra Georgia*, 1987), entre otros. Resulta oportuno advertir que, en el caso de las representaciones homoeróticas femeninas, buena parte de la crítica feministalésbica ha obviado el estudio de la narrativa erótica escrita por varones, con la consiguiente desestimación de creaciones de la colección que proponen un empoderamiento de la mujer—*Anacaona*, 1980, de Vicente Muñoz Puelles—o aquellas en las que la relación sentimental y sexual supone una identificación entre mujeres como medio de aprendizaje y consolidación de la condición de mujer—*Amada de los dioses* (2004) de Javier Negrete o “El telar de Penélope” (2010) de Antonio Altarriba, incluida en *Maravilla en el país de las Alicias*. Pero tal vez uno de los casos más relevantes de esta situación, y del que me ocuparé en este artículo, sea *Tres días, tres noches* (1984) de Pablo Casado, que no tiene cabida en el minicanon de la literaturalésbica, a pesar de la visibilidad manifiesta del homoerotismo femenino y de la propuesta del lesbianismo como opción sexual.



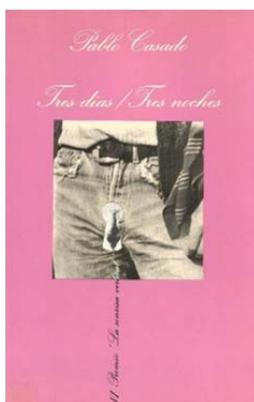
Para indagar sobre el porqué de esta exclusión debemos tener en cuenta, en primer lugar, que canon—del griego “kanon”, que quería decir “caña” y después “vara” o “regla”—es un término de origen religioso que pretende, desde la consolidación de los textos bíblicos, crear una selección de libros o autores, un “orden” de prioridad o preferencia de unas obras sobre las otras. Por supuesto, el término “canon” en el ámbito del arte o de la literatura comporta autoridad y excelencia, ética y estética (Miralles 99). Pero ¿cuál es la finalidad del canon? ¿Qué sentido tiene la lista? Como señala Marta Segarra (218), el canon siempre ha sido normativo y posee una clara función didáctica. En segundo lugar, deberíamos preguntarnos quién establece qué obras o autores pueden entrar a formar parte de esa lista, y es aquí cuando nos topamos con el término griego “krínein”—que significa “separar” o “distinguir”; el sustantivo que corresponde a este verbo es “krísis” y el adjetivo es “kritikós”, de los que derivan “crisis” y “crítica”. ¿Quién puede efectuar ese juicio de valor o crítica? y ¿quién ostenta esa vara de medir? Segarra recoge dos puntos de vista opuestos sobre esta cuestión (217-218): por un lado, Javier Marías afirma “que el canon lo establece sobre todo el tiempo, de una forma relativamente natural”, mientras que Félix de Azúa considera que “el canon es un capricho, un juego, un modo frívolo pero divertido de presentar los gustos personales, incluso si se disfrazan de juicio literario”. Asimismo, esta subjetividad propicia, como se queja Azúa, que “personas revestidas de notoriedad, como en el caso de [Harold] Bloom, [propongan] un canon con pretensiones imperiales”.

Resulta muy interesante—a la par que inquietante—esta apreciación si recordamos que las mujeres, durante siglos, no hemos tenido acceso a los dispositivos de dominio hegemónico—los libros y las armas—de un pensamiento universal que se definía como masculino. Esta circunstancia ha propiciado que se silenciara o negara la existencia de una visión ajena al orden del discurso (Cabanilles 230). Según argumenta Iris M. Zavala:

el hecho es que toda evaluación—lo que sea buena literatura, un clásico, o lo considerado mala literatura, o lo silenciado e ignorado—no es simplemente un juicio formal de la crítica académica (nosotros, que somos sus mediadores), sino una compleja red de actividades sociales y culturales que se revelan además en las relaciones de poder existentes dentro de cada comunidad y en su enfrentamiento con otras sociedades. [...] Claro que la pregunta de rigor sería: quién define el canon y lo que sea un artefacto cultural, y quién o en qué situación se determina; o, en palabras llanas, de quién es el canon. (14)

En el seno de *La Sonrisa Vertical*—que se erige también, por su ambiciosa autoridad literaria, en “canon” de literatura erótica—numerosas narrativas incorporaron personajes femeninos que, en un momento u otro de la trama, mantienen relaciones homoeróticas, aunque esta representación se encuentre, la mayoría de las veces, en las creaciones escritas por hombres. La colección cuenta también con dos de los títulos más prominentes del panorama narrativo lésbico en lengua española en el último cuarto del siglo XX: *Entre todas las mujeres* (1992) de Isabel Franc, y *Tu nombre escrito en el agua* (1995) que, aunque publicada bajo el seudónimo de Irene González Frei, mis investigaciones me llevan a sugerir que fue escrita por un hombre (Díaz Fernández 2018). Estas dos creaciones se encuentran dentro del canon de la literatura lésbica en lengua española y han sido muy valoradas por la crítica feminista lesbiana. Debemos señalar que, según la clasificación de M^a Àngels Cabré—que se inicia en los años setenta—las “madres” serían Esther Tusquets, Cristina Peri Rossi, Ana María Moix, Carme Riera y Maria Mercè-Marçal, aunque la investigadora se centra en autoras residentes en Catalunya (o en los Països Catalans), sin tener en cuenta ni el lugar de nacimiento ni la lengua. Las genealogías que trazan tanto Angie Simonis como María Castrejón se remontan hasta inicios del siglo XX y engloban las representaciones lésbicas desde una óptica tanto femenina como masculina—heterosexual u homosexual. Según María Castrejón (2008), Angie Simonis (*Yo*) y M^a Àngels Cabré, las creaciones de Isabel Franc e Irene González Frei iniciaron un nuevo periodo—o generación—y, a diferencia de las de las “madres”, en las que se describen relaciones homoeróticas, afectivas e incluso sexuales entre mujeres de manera ambigua, “sin mencionar nunca el lesbianismo ni contemplar la convivencia lesbiana como alternativa de vida a la heteronormativa” (Simonis, *Yo* 173), la voz narrativa ya revelaba su identidad y se nombraba como lesbiana.





Pero, si consideramos que una novela “lésbica” puede definirse como aquella que pudiera contener relaciones eróticas entre mujeres, no podemos dejar de observar una obra tan paradigmática como *Tres días, tres noches*, de Pablo Casado. Publicada en 1984, el autor dotaba de voz a Rosa, una joven madrileña que, tras una serie de desventuras, conocía a cuatro muchachas con las que acababa estableciendo un profundo vínculo que combinaba afectividad y erotismo lésbicos. Resulta oportuno señalar que el tratamiento autodiegético femenino por parte de un escritor, aunque pudiera parecer trivial, se revela como insólito en la colección—y en la literatura erótica en general—ya que los hombres que han escrito bajo un punto de vista femenino generalmente se han ocultado bajo un seudónimo o han firmado con un nombre de mujer; ha sido la crítica la que, años después, ha acabado desestimando (o desvelando) esa falsa autoría. Ejemplos palmarios serían *Memorias de una cantante alemana* (1977), *Historia de O* (1983), *Emmanuelle* (1985), o *Historia de una prostituta vienesa* (1991), por citar algunas; todas ellas están firmadas por mujeres, aunque la crítica sospecha que pudieran tratarse de imposturas y ocultar una identidad masculina.

La trama de la novela que nos ocupa, que dura tan solo tres días y tres noches, retrata los años de la movida madrileña; desde un inicio el espacio—el barrio de Malasaña—y el lenguaje con que se expresa la protagonista—plagado de voces de argot del mundo de la droga—permiten que emplacemos el relato en una época muy concreta e incluso “gloriosa”, a juicio de Jordi Amat: “Fueron años durante los cuales (¡por fin!) una parte de la juventud española bailó, bebió, se amó y se drogó despreocupadamente sobre la tumba de Franco. Años de entronización de lo lúdico” (37).

Así pues, dentro de esa “despreocupación” propia de la movida, Rosa decide acompañar a Yaki, un camello del barrio, a Marruecos para comprar “un poco de ‘jash’” (39). Este periplo—que acaba convirtiéndose en un viaje iniciático para ella—los lleva a Sevilla, Ceuta y Tárfifa. Durante el trayecto, la protagonista tiene que “sufrir manoseos continuos, [...] rodillazos cariñosos” (53) por parte de un camionero que les recoge en la carretera; también se ve forzada a realizar una felación a un dependiente de Galerías Preciados de Sevilla, quien ha sido testigo de cómo robaba unas maravillosas “zapatillas de gamuza azul” (65). Asimismo, la relación con Yaki, su acompañante, tampoco es ideal, ya que se siente engañada cuando descubre que el destino no era Marruecos sino Ceuta y que él pretendía que fuera ella quien transportara toda la droga, además de mantener unas relaciones sexuales insatisfactorias entre ambos (100-101). En contraposición a estas relaciones “heterosexuales”, se visibiliza, desde un inicio, la atracción de Rosa por otras mujeres en su adolescencia y sus fantasías eróticas con una rubia que conoció en Mallorca:

Yo estoy desnuda y noto sus suaves manos entre mis nalgas. Besos largos y sustanciales: aprieto mi pubis al suyo [...] Tanto la empujo para sentir su dureza que caemos al suelo, yo encima. Reímos y nos separamos para beber

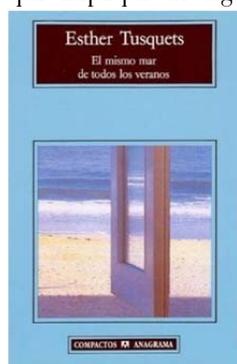
una gota de champán. La domino esperando recuperar mi posición. ¡Qué sensación sentir su peso bajo mi cuerpo! ¡Cómo nunca lo había sentido! Al lamerle la oreja, un fino pendiente blanco de bisutería se desprende, sigo su trayectoria chupando a discreción su cuello. (48)

Finalmente, tras abandonar a Yaki, la actante principal acaba conociendo en Ceuta a cuatro muchachas que también llevan hachís encima para pasar por la frontera. Pronto se establece entre ellas una especie de empatía o atracción, propiciada por la experiencia común vivida: “hay que ver lo que unen estas cosas—digo. Parece que nos conocemos de toda la vida” (122). La protagonista decide quedarse unos días con sus nuevas compañeras en Tarifa y, de manera natural, se inician entre ellas los primeros escarceos sexuales: “De momento no reacciono: estoy viendo la negrura de su pubis encima de mi ombligo, cierro los ojos y pienso en ello totalmente excitada (llegando a imaginar en un flash su sexo abierto), abro los ojos y muevo la cabeza a los lados. [...] En el giro, los dos cuerpos siguen muy juntos, sus senos en los míos, vientre contra vientre, yo pongo las piernas abiertas para devolver la presa” (154).

Una posible interpretación que podría realizarse de *Tres días, tres noches* estaría relacionada directamente con el “continuum lésbico” que proponía Adrienne Rich. Rosa acaba estableciendo un profundo vínculo con las muchachas que conoce en el ferry; cabría preguntarse el porqué de esa rápida unión entre ellas, ¿por haber compartido una experiencia vital o porque son todas mujeres? Consideramos que la confesión de sus deseos lésbicos en la adolescencia o sus recurrentes fantasías eróticas—nunca con hombres—no solo apuntan hacia esa “identificación entre mujeres” que, según Rich, “es una fuente de energía” (76). Esta lectura, a mi juicio aceptable, adquiere poca consistencia por dos motivos: el autor y la crítica. El primer punto tronca con la cuestión planteada por Meri Torras: “¿Qué convierte un texto en texto lesbiano? ¿El tema? ¿La autora? ¿Qué convierte una autora en una autora lesbiana? ¿Su vida privada? ¿Sus confesiones públicas?” (130). Nótese que estos interrogantes están planteados en femenino y no en masculino, hecho que, implícitamente, excluye aquellas obras que pudieran estar escritas por un hombre, como en el caso que nos ocupa. Sobre esta cuestión, cabe señalar que diversas investigadoras (Horno Delgado; Cabanilles) aluden a la “memoria” femenina—como sinónimo de “experiencia”—la cual “nos hermana, nos internacionaliza, nos diversifica [y] nos enseña a amar” (Horno Delgado 150), aunque Diana Fuss, siguiendo a Jean Grimshaw, expusiera que “la experiencia no aparece claramente en segmentos, de tal forma que sea siempre posible separar lo que en la experiencia de una se debe a ‘el ser mujer’, de lo que es debido a ‘el estar casada’, ‘el ser de clase media’, etc.”. La investigadora concluye que “‘la experiencia’ es un terreno bastante incierto en el que basar la noción de una clase de mujeres. Ciertamente, la ‘memoria’ o ‘experiencia’ no ‘hermana’ a todas ‘las mujeres’” (130). Claro ejemplo serían las declaraciones de Mercedes Abad, quien afirmaba que “no se considera ‘portavoz de su sexo’” y que “la mujer a menudo dista mucho de ser un buen modelo para una lectora femenina, como indican los preceptos feministas” (Alborg 34). Pero, ¿cabría suponer que la “experiencia lésbica” aún a todas las lesbianas? No en todas las narrativas lésbicas se

propone una entronización del lesbianismo o este se presenta como una opción viable y empoderadora sino que, a menudo, esta opción sexual se plantea como problemática.

En segundo lugar, cabe destacar que *Tres días, tres noches* no ha llamado la atención de la crítica feminista lésbica, a pesar de que en el año 1984 aún eran escasas las narrativas que visibilizaban las relaciones entre mujeres en la literatura española. En relación con las escenas sexuales, el autor maneja algunas elipsis para tratar el homoerotismo femenino; esta figura retórica, si bien mengua el propósito de visibilización de una sexualidad heterodoxa, favorece que los personajes lésbicos no queden estereotipados y, por consiguiente, no se ciñan al género erótico para complacencia de un público únicamente masculino. Evidentemente, en esta ficción las actantes no se nombran como “lesbianas”, ni se produce una “salida del armario”—el “coming out of the closet” se desarrollará en las creaciones de la segunda generación, a partir de 1992—aunque tampoco se utiliza una técnica confesional que implique de algún modo el arrepentimiento de la protagonista. Es decir, no hay



remordimiento de ningún tipo ni una vuelta a los valores patriarcales como sí se produce en las narrativas de Esther Tusquets y Carme Riera: la profesora de literatura de *El mismo mar de todos los veranos* abandona a Clara y vuelve con su marido, mientras que la voz narrativa de *Te deix, amor, la mar com a penyora* rememora ese amor de juventud desde la distancia, a punto de morir, casada y embarazada. Por su parte, *Tres días, tres noches* exalta el poder femenino y el amor libre entre mujeres y se aleja de valores tradicionales; asimismo, el final abierto no permite esclarecer si el “lesbianismo” de Rosa se contempla como una opción vital, aunque sí como una opción sexual relevante.

El canon formado por la crítica académica—como ya hemos visto, irrefutablemente blanco, masculino y (hetero)sexista—excluye las voces marginales y subversivas de las mujeres y las minorías sexuales, pero el canon alternativo propuesto por la crítica lesbiana, cuyo objetivo, como afirma Meri Torras, es “modificar el canon ortodoxo, añadiendo nombres y obras de autoras lesbianas o releendo textos canónicos desde una perspectiva lesbiana” (133) privilegia el sexo autorial para la inclusión de su obra en el canon de la literatura lésbica, más allá de los modelos y referentes que proponen. Según Beatriz Suárez Briones:

La crítica lesbiana comienza con el establecimiento de una tradición de escritura y escrituras lesbianas; y aquí cobra especial importancia el considerar que las lesbianas se han visto sometidas a una doble marginación sexual: como ‘mujeres’ y como ‘lesbianas’; la ‘arqueología’ de la escritura lesbiana ha de tener muy en cuenta que en una sociedad misógina y homofóbica las escritoras lesbianas han tenido que codificar en un mensaje oblicuo sus mensajes o recurrir a la autocensura; de nuevo nos encontramos con el tema de la necesidad de una tradición y de los modelos: *las críticas lesbianas celebran su identidad “nombrando nombres”, creando un sentimiento de*

tradición y continuidad histórica, de comunidad y orgullo identitario al dar a conocer que “grandes mujeres” de todos los tiempos fueron y son lesbianas [la cursiva es mía]. (“La ‘segunda ola” 33)

Este intento por rescatar textoslésbicos pertenecientes a “mujeres” escritoras conlleva, como ya argumentara Meri Torras, un problema ontológico, pues no solo entraña la dificultad de delimitar qué se entiende por “textolésbico”—la vida de la autora o el tema— sino que, en el caso de que se apostase por los motivos temáticos se debería dar respuesta a la pregunta formulada por Suárez Briones: “¿qué hacer con todo ese copioso material folletinesco de porno-bodrios y pastiches pseudoeróticos producidos por escritores de toda laya fundamentalmente para un público de varones heterosexuales?” (“Desleal” 273). Sí, sin duda el personaje de la lesbiana ha estado cosificado, hipersexualizado o descrito en base a estereotipos reduccionistas en muchas de las narraciones escritas por hombres, pero no en todas. En México, por ejemplo, Elena Madrigal y Leticia Romero trazaron una genealogía del personajelésbico en el proyecto “escrituras sáficas”, sin atender al género biológico del autor. Como advierte Ernesto Reséndiz Oikión a propósito del espacio cultural mexicano:

la invisibilización y a veces el anonimato de las personajes, constituyeron estrategias de una poderosa tecnología política del cuerpo que construyó a las lesbianas en la literatura mexicana desde la lesbofobia y la misoginia. Aunque en su gran mayoría los escritores mexicanos refrendaron y reprodujeron el sistema de dominación patriarcal heteronormativo, cabe señalar que algunos jóvenes autores, en especial homosexuales, están proponiendo estrategias de empatía, reivindicación y articulación de un discursolésbico que no esté sometido al hegemónico. Nombrar es una manera de visibilizar y empezar a construir una historia. La crítica amplia y sistemática nos permitirá construir una historia de la literatura sáfica mexicana que dé cuenta de la complejidad y pluralidad de voces. La historialésbica es también nuestra. (169)

Si el canon transmite una ideología y está referido a un momento histórico, y ya hemos visto que “la experiencia” no engloba a todas las mujeres, ¿por qué desestimar representaciones literarias que pudieran ser empoderadoras y liberadoras para las mujeres o las propias lesbianas, independientemente del sexo del autor? Si el canon, los cánones, fueran más fluidos y abiertos tal vez no hubiera habido que esperar hasta 1992 para empezar a hablar de una segunda generación de literaturalésbica, generación que, por otra parte, pudiera estar encumbrando una obra escrita por un hombre, ya que *Tu nombre escrito en el agua* es señalada como “una de las primeras [novelas] escritas en lengua castellana abiertamente ‘lesbiana’” (Rodríguez Martínez 96) y considerada “un gran clásico lesbiano” (Simonis, “Silencio” 132). ¿Habría cambiado la configuración del canon de la literaturalésbica si Pablo Casado hubiera seguido la convención de parte de la literatura erótica y hubiera firmado con un nombre de mujer?

En 1969, en la Sociedad Francesa de Filosofía, Michel Foucault ofreció una conferencia que ha sido traducida al español bajo el título “¿Qué es un autor?”. En su reflexión planteaba que “lo propio de la crítica no es poner de relieve las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien tiene que analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas” (56). Al inicio de su disertación, el filósofo francés tomaba de Samuel Beckett el siguiente interrogante: “¿qué importa quién habla?”. Y yo me pregunto: ¿importa el sexo biológico de quien habla más que de lo que habla? Si, como señalaba Marta Segarra, el canon pretende imponerse como autoridad, tal vez deberíamos empezar a configurar un canon literario lésbico que resultara tan rico como empoderador y liberador, independientemente de la genética.

Obras citadas

- Alborg, Carmen. “Desavenencias conyugales en los cuentos de Mercedes Abad.” *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Ed. Alicia Redondo Goicochea. Madrid: Narcea, 2003. 31-43.
- Amat, Jordi. “Primera memoria de la movida madrileña.” *Quimera* 240 (Febrero 2004): 37-38.
- Cabanilles, Antònia. “La literatura de les dones i el cànon.” *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*. Ed. Jaume Pont y Josep M^a Sala Valldaura. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs y Diputació de Lleida, 1998. 227-250.
- Cabré, M^a Àngels. “Plomes de paper: representació de les lesbianes en la nostra literatura recent.” *Accions i reinencions: cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant del segle XX-XXI*. Ed. Meri Torras Francès. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2011. 17-40.
- Casado, Pablo. *Tres días, tres noches*. Barcelona: Tusquets, 1984.
- Castrejón, María. ...*Que me estoy muriendo de agua: guía de narrativa lésbica española*. Barcelona: Egales, 2008.
- Díaz Fernández, Estrella. “Visibilidad lésbica, canon literario y paradojas autoriales: *Tu nombre escrito en el agua* (1995), de Irene González Frei.” *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*. Ed. Dieter Ingenschay. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2018. 65-78.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” *Litoral* (9 Junio 1983): 51-82.
- Fuss, Diana. “Leer como una feminista.” *Feminismos literarios*. Ed. Neus Carbonell y Meri Torras Francès. Madrid: Arco Libros, 1999. 127-146.
- Horno Delgado, Asunción. “Las literaturas de género y el canon.” *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*. Ed. Jaume Pont y Josep M^a Sala Valldaura. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs y Diputació de Lleida, 1998. 139-153.

- Madrigal, Elena y Leticia Romero. *Un juego que cabe entre nosotras: acercamientos a la crítica y a la creación de literatura sáfica*. Ciudad de México: Voces en Tinta, 2014.
- Miralles, Carlos. "Canonitzacions, cànons i crisis." *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*. Ed. Jaume Pont y Josep M^a Sala Valldaura, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs y Diputació de Lleida, 1998. 95-105.
- Reséndiz Oikión, Ernesto. "Las lesbianas en treinta y cuatro obras de autores mexicanos." *Un juego que cabe entre nosotras: acercamientos a la crítica y a la creación de literatura sáfica*. Ed. Elena Madrigal y Leticia Romero. Ciudad de México: Voces en Tinta, 2014. 139-170.
- Rich, Adrienne. *Sangre, pan y poesía*. Barcelona: Icaria, 2001.
- Riera, Carme. *Té deix, amor, la mar com a penyora/Jo pos per testimoni les gavines*. Barcelona: Edicions 62, 2014.
- Rodríguez Martínez, María Pilar. "Crítica lesbiana: lecturas de la narrativa española contemporánea." *Feminismos* (1. Junio 2003): 87-102.
- Segarra, Marta. "Notes entorn del cànon." *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*. Ed. Jaume Pont y Josep M^a Sala Valldaura. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs y Diputació de Lleida, 1998. 217-223.
- Simonis, Angie. "Silencio a gritos: discurso e imágenes del lesbianismo en la literatura." *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. 2. Amazonia: retos de la visibilidad lesbiana*. Ed. Angie Simonis. Barcelona: Laertes, 2007. 107-139.
- . *Yo no soy esa que tú te imaginas: el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2009.
- Suárez Briones, Beatriz. "'Desleal a la civilización': la teoría (literaria) feminista lesbiana." *Conciencia de un singular deseo*. Ed. X. M. Buxán Bran. Barcelona: Laertes, 1997. 259-279.
- . "La 'segunda ola' feminista: teorías y críticas literarias feministas." *Escribir en femenino: poéticas y políticas*. Ed. Beatriz Suárez Briones, M^a Belén Martín Lucas y M^a Jesús Fariña Busto. Barcelona: Icaria, 2000. 25-38.
- Torras Francès, Meri. "Feminismo y crítica lesbiana: ¿cuna identidad diferente?" *Feminismo y crítica literaria*. Ed. Marta Segarra y Àngels Carabí. Barcelona: Icaria, 2000. 121-141.
- Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Lumen, 1978.
- Zavala, Iris M. "El canon, la literatura y las teorías feministas." *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Vol 2. La mujer en la literatura española: modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Ed. Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1995. 9-20.