

**EL DISCURSO DE LA CENSURA Y LA QUEERMENÉUTICA
ESPECULATIVA DEL SILENCIO: LA (IN)VISIBILIDAD DEL SAFISMO
EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE POSGUERRA**

**THE DISCOURSE OF CENSORSHIP AND THE SPECULATIVE
QUEERMENEUTICS OF SILENCE: THE (IN)VISIBILITY OF SAFISM
IN POSTWAR SPANISH NARRATIVE**

ALBA MARÍA GÁLVEZ VIDAL

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Resumen: Este trabajo explora tentativamente una genealogía de la representación sáfica en la literatura española de posguerra. Para ello, analizaremos cuatro novelas: *Oculto sendero*, de Elena Fortún; *Nada*, de Carmen Laforet; *La colmena*, de Camilo José Cela; y *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité. Analizaremos el safismo que de forma más o menos explícita aparece en ellas, implementando, en los casos en los que sea necesario, una queer-menéutica especulativa del silencio a partir de la cual se proyectará la potencialidad sáfica sobre los huecos interpretativos del texto. Asimismo, se establecerá una comparación de la representación de la homosexualidad femenina con la de la masculina. Los resultados evidencian una tendencia cada vez mayor a la invisibilidad sáfica en la narrativa conforme nos adentramos en el franquismo, algo que no se produce del mismo modo con la homosexualidad masculina. De este modo, los resultados vienen a constatar que, también en la ficción, el safismo estaba invisibilizado o, a menudo, se «armariaba» en forma de cándida e inocente afectividad entre muchachas.

Palabras clave: Safismo, lesbianismo, narrativa española de posguerra, discurso de la censura, queer-menéutica especulativa.

Abstract: This work tentatively explores a genealogy of sapphic representation in post-war Spanish literature. To do so, we will analyze four novels: «Oculto sendero» by Elena Fortún, «Nada» by Carmen Laforet, «La colmena» by Camilo José Cela, and «Entre visillos» by Carmen Martín Gaité. We will examine the sapphic elements, more or less explicitly



present in them, implementing, where necessary, a speculative queermenteútica of silence through which the sapphic potentiality will be projected onto the interpretative gaps in the text. Additionally, a comparison between the representation of female and male homosexuality will be established. The results indicate an increasing tendency towards sapphic invisibility in narrative as we delve into the Francoist era, something not occurring in the same way with male homosexuality. Thus, the findings confirm that, also in fiction, sapphism was either invisible or often «closeted» as candid and innocent affection between girls. After the case studies, the results show an increasing tendency towards sapphic invisibility in the novels analyzed as we move into the midst of Francoist regime, a tendency that does not apply in the same way to male homosexuality. Given that the realistic novels of the Spanish postwar period can be interpreted almost as sociological capsules, the results confirm that, also in fiction, sapphism was non-existent or, often, it was hidden in the form of candid and innocent affection between girls.

Keywords: Saffism, lesbianism, post-war Spanish narrative, censorship discourse, speculative queermenteutics.

Introducción

La literatura de representación sáfica¹ en Europa ha tenido sus idas y venidas a lo largo de la historia, aunque siempre, por desgracia, ha estado relegada al margen del canon literario. Desde sus orígenes, partiendo de la poesía de Safo y el mito de las Amazonas, una de las últimas muestras de estas representaciones fue la poesía de las mujeres andalusíes (Rubiera, 1990) que cantaban a la belleza de otras mujeres. Desde entonces, debido principalmente al catolicismo, el deseo y el amor sáfico desaparecieron prácticamente de la literatura europea. Así, desde el siglo XV hasta casi el XIX, el amor sáfico se ocultó tras un visillo de conductas de pretendida e inocente afectividad femenina (exceptuando algunas incursiones desde la fantasía masculina de la literatura francesa). Es ya en el siglo XX cuando gracias, entre otras, a la publicación de *The Well of Loneliness* (1928, Reino Unido) de Radclyffe Hall empieza paulatinamente a visibilizarse el lesbianismo, según relata Capdevila-Argüelles (2021). Este camino se irá extendiendo y ampliando posteriormente gracias a autoras como Virginia Woolf, Colette, Katherine Mansfield, etc. Sin embargo, en España ya se había producido para entonces el (re)nacimiento de la literatura lésbica, antes incluso que en Reino Unido, con *Zezé* de Ángeles Vicente en 1909 (Capdevila-Argüelles, ídem). Esta novela es una de las pocas muestras de literatura española de principios del siglo XX donde existe esa visibilización del deseo sáfico. Parece que después de ella pocas muestras más hay, dado que la Guerra Civil y la subsecuente dictadura vendrían a dismantelar los espacios, los derechos y las libertades que las mujeres habían ido conquistando progresivamente

¹ Utilizaré mayoritariamente el término «sáfico/a» en lugar de «lésbico» o «bollero» para incluir no solo el deseo y la identidad bolleros, sino también las polisexualidades bi/pan.

durante la II República.

La motivación de este trabajo surge de la inquietud de explorar tentativamente un primer hilo genealógico de la representación sáfica en la literatura española de posguerra, partiendo de la II República, donde ya existía alguna muestra, hasta la primera mitad de la dictadura franquista (cuando empezó el aperturismo). Sin embargo, esta intención se ve obviamente truncada por el aparato censor de la dictadura. El objetivo tanto de la iglesia, que ejercía un fuerte dominio sobre la educación, como de la Sección Femenina de la Falange era instruir a las mujeres siguiendo tres ejes de actuación: crear buenas amas de casa, adoctrinarlas para hacerlas útiles al sistema como vehículo transmisor de ideología en el seno de la familia, y alejarlas de la vida pública y política (Nicolás, 2005). Por ello, es lógico pensar que la censura franquista no permitiría la visibilización de ningún tipo de homosexualidad, pero especialmente de una realidad como la sáfica que pudiese subvertir el rol de la mujer como «ángel del hogar».

El discurso de la censura y la queermentéutica especulativa del silencio

Tras la Guerra Civil, y debido, en primer lugar, a la férrea censura de la dictadura franquista y, en segundo lugar, a la transformación de la prensa en una herramienta al servicio del régimen, la narrativa recuperó la estética (neo)realista con un objetivo: reinstaurar la función crítica que le había sido arrebatada a la prensa a través de la narración realista de una realidad confiable. De esta forma, cuando los lectores se encontraban ante una realidad narrativa que hacía justicia a su contexto más cercano y contradecía las pretendidas verdades de la propaganda oficial del régimen, se activaba una crítica velada al totalitarismo de Franco. Para activar esa crítica al régimen, era necesario crear un discurso que desbloquease los mecanismos de la censura. Ese discurso, bautizado precisamente por Neuschäfer (1994) como «discurso de la censura», era una clase de ingenio lingüístico que, a pesar de su apariencia inocua, permitía a los autores decir lo que querían decir aun cuando estaba prohibido.

El «discurso de la censura» resulta estilísticamente tan realista que las novelas de esta época no solo recogen situaciones, costumbres y procedimientos reales, como si se tratase de un estudio etnográfico, sino que incluso llegaba a crearse un discurso concreto para los personajes atendiendo a su caracterización. Por todo ello, las novelas españolas de posguerra pueden ser tomadas casi como testimonios sociológicos de una era. Se ha demostrado previamente que, a pesar de sortear la censura, las novelas de este periodo eran herramientas políticas y encerraban mensajes subversivos para quien supiese descodificarlos. Por ejemplo, Carmen y Mario en la novela de Delibes *Cinco horas con Mario* representan a través del tropo *pars pro toto* (la parte por el todo) a las dos Españas y, concretamente Carmen, personifica una sátira del régimen franquista (Gálvez y Navarro, 2015). Por su parte, Carmen Martín Gaité llevó a cabo toda una crítica feminista a la situación femenina en el franquismo a través de su novela *Entre visillos*. En ella, evidencia que las mujeres están de por vida condenadas a la vida doméstica, lejos

del arte y la ciencia; o, en su defecto, a estar siempre vigiladas tras el panóptico del visillo en el espacio público (Gálvez, 2018 y 2019). También Camilo José Cela, entre muchos otros, recreó la España de posguerra en la cafetería madrileña de su novela *La colmena*, donde reinan la miseria, la desidia y la morbidez bajo la mano firme y totalitaria de Doña Rosa (Gálvez, 2018).

Si, por tanto, el principio poiético de la novela española de posguerra² era denunciar la barbarie del régimen franquista y alimentar una resistencia encubierta, es lógico pensar que dichas novelas albergarían determinados recovecos que permitiesen a las disidencias reconocerse y encontrarse en la ficción. Por ello, cabe pensar que no solo las disidencias políticas, sino también las de identidad de género u orientación sexual pudiesen tener un espacio en el que reconocerse.

Ese «discurso de la censura» del que habla Neuschäfer dependía indudablemente de que el ejercicio interpretativo de le lectore fuese lo suficientemente certero como para entender lo que originariamente se quería decir. Para ello, resultaba esencial activar una especie de hermenéutica del silencio, es decir, una interpretación de los huecos de significado que, ingeniosamente colocados, como migas de pan, iban marcando el camino hacia el completo entendimiento del mensaje. A veces también es posible que ese mensaje original no estuviese en el texto, pero que los huecos interpretativos de este permitiesen proyectar en ese ejercicio hermenéutico lo que le lectore querría haber leído.

El círculo hermenéutico (Ast y Schleirmacher [ambos citados en Mantzavinos, 2016] y Gadamer [2015], entre otros) es el engranaje que se acciona para llevar a cabo la interpretación de los textos. Este consiste en proyectar determinada información sobre los textos, que son considerados siempre como estructuras inacabadas. En el caso de la hermenéutica del silencio, el material político que el público meta debía proyectar sobre las novelas era, precisamente, el que activaba la crítica al régimen.

Esta hermenéutica del silencio no fue propia únicamente de la novela de posguerra, sino también de otros muchos productos culturales que dejaban siempre la puerta entornada para la encarnación de otros mensajes disidentes. Así sucedió, por ejemplo, con la copla, tal y como señala García:

Estaba abierta a dobles interpretaciones que a menudo ocultaban en el aparato metafórico propio del género mensajes de diversa índole que —descodificados por los oyentes— podían llegar a contravenir, como señala José Colmeiro, la doctrina nacionalcatólica con la que parecían avenirse (2022: 63).

Es, por tanto, lógico pensar que para poder atisbar esos espacios queer-

² Coincidimos con Barrero (1999) al considerar como «novela española de posguerra» toda la narrativa desarrollada desde el final de la guerra (1939) hasta el comienzo de la democracia.

sidentes donde reconocerse, era necesario desarrollar una queermenéutica especulativa del silencio: es decir, rellenar los huecos interpretativos del texto proyectando las experiencias sexo-genéricas de lo queer sobre ellos. Algunas de las novelas que analizaremos en este estudio deben ser estudiadas a través de dicha queermenéutica especulativa del silencio para poder tal vez encontrar esas genealogías sáficas que tratamos de explorar.

Objetivos y pregunta de investigación

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, pretendemos llevar a cabo un estudio de casos con cuatro novelas escogidas donde se analice el safismo que de forma más o menos explícita se recoge en ellas comparándolo también con la representación del deseo entre hombres. Esto nos permitirá evaluar si el borrado de la homosexualidad en la narrativa española de posguerra a través de la censura fue generalizado o especialmente implacable hacia el safismo. Para llevar a cabo este estudio nos planteamos dos objetivos que guiarán esta investigación:

- Recuperar una parte de las posibles genealogías sáficas en la literatura española de la primera mitad del siglo XX.
- Evidenciar, a través de un estudio de casos, el borrado progresivo del deseo sáfico en la narrativa de posguerra debido al aparato censor franquista, frente a la mayor permisibilidad con la visibilidad homosexual masculina en las mismas obras.

Desarrollo

Método

Este trabajo pretende realizar un estudio de casos en un corpus de novelas seleccionadas *ad hoc* para evidenciar la desaparición progresiva de la visibilidad sáfica en la narrativa que se desarrolló a partir de la Guerra Civil española. Para llevar a cabo este estudio, se seleccionó un corpus de novelas que fuese lo suficientemente representativo de la narrativa de posguerra como para servir al propósito de este trabajo. Las novelas que constituyen el corpus son las siguientes:

- *Oculto sendero* (2021), de Elena Fortún, escrita durante los años 30-40, representa el punto de partida antes de la dictadura, la visibilización sáfica en una novela que no llegó a ver la luz hasta pasados más de 50 años de la muerte de la autora. Esta novela, influida por el ambiente del Círculo Sáfico de Madrid³, recoge la herencia de algunas de las novelas lésbicas pioneras de principios del s. XX, pues retrata de forma realista la vida de M^a Luisa Arroyo, una pintora tardía, que a lo largo de su vida va descubriendo su lesbianismo, que acaba separándose de su marido y exiliándose fuera de

³ Fue una red de mujeres intelectuales y lesbianas, a la que perteneció Fortún, que llevó a cabo un importante papel sociocultural para el safismo en el Madrid de los años veinte.

España.

- *Nada* (1944), de Carmen Laforet, fue escogida como ejemplo del realismo existencialista de los primeros años de la dictadura. Este *bildungsroman* cuenta la llegada de Andrea, una muchacha huérfana, a la Barcelona de los primeros años de posguerra para estudiar. Andrea, que se alojará en casa de unos parientes donde vivirá entre miserias y violencias, descubrirá toda una nueva vida junto a Ena, la amiga que conocerá en la universidad. Andrea es, además, el arquetipo primigenio de la «chica rara», un tipo de personaje que poblará muchas de las novelas femeninas durante el franquismo⁴. Esta novela ha sido escogida también como ejemplo de narrativa donde se puede activar la queermenéutica especulativa del silencio.
- *La colmena* (1951), de Camilo José Cela, fue escogida como ejemplo de novela que incluía representaciones explícitas de safismo, pero que debieron eliminarse para pasar la censura. Esta novela representa, además, el paradigma del realismo de finales de los años 40 y principios de los 50, fuertemente influenciado por el tremendismo que inauguró Carmen Laforet. Es una novela coral con más de 300 personajes que, a través del tropo *pars pro toto*, ofrece un retrato fidedigno de la España de posguerra.
- *Entre visillos* (1958), de Carmen Martín Gaité, fue incluida como ejemplo de novela donde se puede llevar a cabo un ejercicio de interpretación de los silencios, tal y como sucede en *Nada*. Esta novela es, además, representativa de la llamada Generación del Medio Siglo, aquella que escribió mayoritariamente Realismo Social o Neorrealismo. Es una historia que se encuentra a medio camino entre la novela coral propia de los años 40 y la novela más intimista que llegará en los 60. Constituye el ejemplo perfecto de «discurso de la censura» dado que la censura franquista la tildó de inocua novela para chicas (Gálvez, 2018), aunque, en realidad, recogía una crítica velada a la situación de desigualdad social en la que se encontraban las mujeres durante el régimen.

Tras la selección del corpus de novelas, se llevó a cabo una lectura detallada de todas ellas en busca de posibles menciones u omisiones intencionadas donde se visibilizase el deseo o el amor sáfico. Asimismo, también se tuvieron en cuenta aquellas situaciones en las que podría proyectarse el safismo desde aplicando esa queermenéutica especulativa del silencio que hemos mencionado. Se

⁴ Carmen Martín Gaité (citada en Cajade, 2010: 493) definió este arquetipo, propio de la narrativa de posguerra, de la siguiente forma: «la ‘chica rara’, cuyo reinado inauguró la heroína de Carmen Laforet [Andrea, en *Nada*], no sólo rechazaba la retórica idealización de ‘sus labores’ predicada por la Sección Femenina, sino que empezaba a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía: la de que no existe el amor de novela rosa».

prestará atención en el análisis no solo a la expresión del deseo sáfico, sino también a la materialización de una posible identidad disidente de la norma femenina alineada con los valores tradicionales de la mujer.

En el epígrafe siguiente se ofrecerán los resultados y la discusión del estudio de casos separándolos no por orden cronológico atendiendo a las fechas de publicación, sino al mayor o menor nivel de visibilización sáfica explícita que hemos hallado en ellas. El orden de exposición será el siguiente:

- Safismo explícito (no publicado): *Oculto sendero*, de Elena Fortún, es el ejemplo de una novela escrita por una mujer durante los años 30 y principios de los 40 siguiendo la tradición anterior, es decir, ofreciendo una completa visibilización del deseo y del amor sáfico, así como de una identidad disidente. Fue, sin embargo, una novela que nunca se llegó a publicar durante el franquismo, por lo que, obviamente, no se sirve del discurso de la censura para crear silencios potencialmente interpretables.
- Safismo explícito (censurado): *La colmena*, de Camilo José Cela, es el ejemplo de novela escrita durante los años 40, ya de tradición neo-naturalista y tremendista. Desde una postura claramente masculino-deseante, ofrece un único ejemplo de deseo sáfico que no llegó a ver la luz. La novela se publicó censurada primero por el peronismo en Argentina (1951) y, posteriormente por el franquismo, en España (1955).
- Safismo fácilmente interpretable (publicado): *Nada*, de Carmen Laforet, fue escrita en el periodo entre *Oculto Sendero* y *La colmena* y ofrece mucho material susceptible de ser interpretado desde una identidad y deseo disidentes. Es una novela que sí sorteó la censura.
- Safismo difícilmente interpretable (publicado): Por su parte, *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, es la novela que menos potencial sáfico posee. Sin embargo, presenta todo un catálogo de feminidades (entre ellas, por ejemplo, la de la «chica rara») que sí pudieron haber alojado o encarnado algunas identidades disidentes durante el franquismo.

Resultados y discusión

- *Safismo explícito (no publicado): Oculto sendero, de Elena Fortún*

En *Oculto sendero*, la temática es abiertamente lésbica dado que la trama gira en torno a la vida de M^a Luisa Arroyo, su autodescubrimiento y experiencias lésbicas a lo largo de la vida. De haberse publicado en la época en la que se escribió, podría haber supuesto para las sáficas de posguerra un remanso de alivio donde leerse y reconocerse, como le pasa a la propia M^a Luisa cuando conoce a otras mujeres lesbianas en la ficción. De hecho, la novela está ambientada en la II República y termina con el exilio de la protagonista, que ya reconciliada con toda su identidad, huye del país. Por desgracia, María de la Encarnación Gertrudis Jacoba Aragoneses y de Urquijo, que es como se llamaba en realidad Elena Fortún, mantuvo la novela oculta y fue únicamente en sus últimos años de vida cuando la

compartió con su amada Inés Field previa petición de hacerla desaparecer si ella fallecía (algo que, por suerte, esta no hizo).

En ella podemos encontrar de forma explícita referencias tanto a una identidad *masculina/butch* bollera como al deseo sáfico. Por ejemplo, en lo que a la identidad se refiere, ya desde pequeña (desde la primera página del libro, de hecho), M^a Luisa se descubre distinta a las otras niñas por cuanto que quiere, una y otra vez, aparentar ser un niño y expresa su deseo de vestirse como un hombre cuando crezca:

Dentro hacía calor y había muchas niñas disfrazadas como yo... ¡Todas creían que yo era un niño! Esto me entusiasmaba de tal manera, que hacía lo posible por imitar los gestos de los chicos, estirando los brazos y poniéndome a horcajadas sobre la silla (Fortún, 2021: 169-170).

—»Eres una niña tonta... ¿qué harás cuando seas mayor?

—Vestirme de hombre y montar a caballo (115).

Conforme va creciendo, M.^a Luisa sigue evidenciando su disidencia identitaria en la gestualidad y en la forma de vestir, así como en sus inquietudes, que distan mucho de las que se esperaban de las mujeres de la época:

Estas camisas con falda gris o negra componían mi alivio de luto y me daban un aire [...] un poco andrógino, que me encantaba sin saber por qué (189).

¡Si yo no quiero ser una madre de familia! ¿Si no me quiero casar, ni estudiar piano, ni coser, ni hacer cuentas! Solo quiero leer, leer todos los libros que hay en el mundo... Pero no se lo puedo decir a nadie porque todos se enfadan y me riñen... (221).

Esa identidad disidente que desde la infancia es para ella tan evidente resulta también obvia para la gente que la rodea, ya sean hombres heteros, incluyendo a su marido al que terminará por abandonar al final de la novela; o mujeres sáficas que se reconocen en ella:

Los hombres siempre vieron en mí un ser extraño, poco femenino, al que gustaban de humillar como si sospecharan en mí cierta rivalidad ridícula... ¡Yo sí que les envidiaba! ¡Su libertad, sus trajes sencillos, estrictos, sin ninguna fantasía, su derecho de comportarse naturalmente, sin afectación...! (267)

—¡Qué desastre! —comentó ella, al fin—. ¡Qué desastre es una mujer como nosotras casada! Un verdadero desastre...

¿Por qué me comparaba con ella? Como no fuera porque las dos nos vestíamos lo mismo no podría comprender qué nos unía (80).

E incluso ella misma, tras aceptar su identidad artística y homosexual, llegará a hacer afirmaciones como las siguientes:

El artista es tal vez el tercer sexo [...] Es que el artista lleva en su cerebro y en su alma comprendidos los dos sexos (444-445)

Los míos son esos que despreciáis, Joaquinito, Fermina, Lolín, Rafita... los parias de una sociedad normal que no tiene otro fin más que reproducirse, los que habéis echado de vuestras honradas casas, llenas de lujuria, lloros de chicos y olor de pañales... Ellos son mis compañeros de camino y me voy con ellos (494)

Por su parte, aunque el deseo lésbico no posee mucho protagonismo en la novela, como de hecho sucedió en la vida de la propia autora que decidió que la forma más segura de vivir su identidad era desde el platonismo; sí existen algunas referencias a lo largo del libro al primer despertar erótico, a la falta de deseo por los hombres y al primer beso lésbico:

—Pues... que a mí no me gustan los hombres...

—¡Me alegro! Con que te guste tu marido te basta y te sobra.

—Es que tampoco...» (301)

Durante la noche, en la oscuridad, yo veía los labios gordezuelos de Mary, como una pesadilla... [...] Y era que el amor carnal me producía un estado febril... me atacaba al cerebro... Sí, no cabía duda» (345)

Sus manos apartaron las mías de los ojos, se aproximó más hasta sentir su aliento en la cara y echándome los brazos al cuello apretó su boca contra la mía... sentí la pulpa húmeda de sus labios carnosos en los que se hundieron los míos... y el mundo dejó de existir... (404-405).

En esta novela, aunque de forma puntual, también se evidencia el deseo

entre hombres y la identidad marica en algunos de los amigos que M^a Luisa va conociendo a lo largo de su vida (Joaquinito y Rafita, mencionados más arriba, son un ejemplo de ello). *Oculto sendero* evidencia, por tanto, que antes de la dictadura y/o durante los primeros años de esta se escribía literatura que incluía la visibilidad explícita del deseo y la identidad homosexuales tanto masculina como femenina.

- *Safismo explícito (censurado): La colmena de Camilo José Cela*

La colmena, con sus más de 300 personajes pululando por el Madrid de los primeros años de posguerra, supone una fiel representación de la España de los años 40 marcada por la miseria y la hambruna. Por ello, existen cientos de realidades que se encuentran reflejadas en sus páginas: desde el escritor de izquierdas (Martín Marco) condenado a vagar sin nada que echarse a la boca, hasta las familias que malviven con apenas unas latas y algo de pan, pasando por la muchacha que se prostituye para conseguir la medicación de su novio, el café dictatorial de doña Rosa y el piso-prostíbulo de doña Celia, una viuda que alquila habitaciones por horas para sacarse algo de dinero.

Es precisamente en este último escenario donde se produce la única escena sáfica de la novela que, de hecho, nunca llegó a publicarse, dado que fue censurada tanto por el peronismo argentino, donde se publicó por primera vez la novela, como por el franquismo español. No fue hasta 2016, con la publicación de una edición inédita con las partes censuradas de la novela, cuando pudimos acceder a ese extracto. En esas páginas, Lola, una criada que está liada con un señor llamado don Roque, va a mantener relaciones con este, pero este decide irse a última hora. Con la libido por las nubes, Lola, que se encuentra en el piso de doña Celia, le pide a esta que le busque a alguien para «terminar la faena» y esta hace pasar a la habitación a un muchacho, vendedor de ajos, que resulta ser (o así lo interpreta Lola) maricón. Lola, frustrada por no poder satisfacer su deseo tampoco con él, abusa del joven y termina teniendo sexo con doña Celia que ha estado, con permiso de la primera, observándolo todo desde detrás de una cortina:

Lola se levanta como una furia, tiene el pelo revuelto y los ojos le echan fuego. Se quita la bata y se queda plantada igual que una estatua, desnuda como su madre la echó al mundo.

—¡Anda de ahí! ¡Cerdo! ¡Marica!

El hombre se levanta también, está demudado.

—¡Por favor, señorita!

—¡Golfo! ¡Lila! [...]

La mujer lo suelta y se tira sobre la cama, boca arriba, con los muslos muy separados, cogiéndose la entrepierna con las manos. Doña Celia sale, desnuda, de detrás de la cortina y se echa sobre Lola, le lame todo el cuerpo. Lola la deja hacer.

Se tapa la cabeza con la almohada y se mete un dedo por el culo. Sobre la habitación flota el respirar de las dos mujeres: el de Lola, agotado, ansioso el de doña Celia, que ha caído sobre los baldosines haciéndose una paja (Cela, 2016: 377-380).

Parece evidente que la única aparición del safismo en la novela de Cela no responde a la intención de visibilizar la disidencia, sino a la necesidad de satisfacer una fantasía sexual masculina, pues no aporta nada a la trama y, de hecho, se eliminó de la versión finalmente publicada sin gran problema y sin que Cela se plantease siquiera acudir al «discurso de la censura» para mantener esa representación.

Al contrario que con el safismo, la novela sí incluye una representación explícita de la homosexualidad masculina en los personajes de Julián Suárez Sobrón, la Fotógrafa, y José Giménez Figueras, el Astilla, que aparecen en varias ocasiones a lo largo de la trama y, de hecho, resultan detenidos y retenidos en la Dirección General de Seguridad⁵ (Cela, 1979: 131-133). En ese pasaje resulta además evidente que no era la primera vez que Julián y José eran detenidos por el mismo tipo de cargos. Resulta por tanto curioso que la novela atravesase con éxito el aparato censor franquista incluyendo personajes, con parte de trama a su cargo, que visibilizaban la homosexualidad masculina; y que, sin embargo, la única referencia (si bien es cierto que erótica) al deseo sáfico hubiese de ser censurada para poder publicarse.

- *Safismo fácilmente interpretable (publicado): Nada, de Carmen Laforet*

Cuando Andrea llega a Barcelona ilusionada por estudiar en la universidad, además de ver sus expectativas frustradas al empezar a convivir con sus parientes en la desidia de la miserable casa de la calle Aribau, empezará a descubrir en su interior determinada realidad que, si bien pudo habersele pasado a la censura, es bastante evidente si activamos la queermentética especulativa. Antes incluso de que la propia Andrea se dé cuenta de esa realidad propia, Gloria, la mujer de su tío con quien convive, ya le pregunta coqueta si la considera bonita y joven. Unas páginas más tarde, el lector despierta también a ese deseo que empieza a gestarse en el interior de la protagonista:

Gloria, enfrente de nosotros, sin su desastrado vestido, aparecía increíblemente bella y blanca entre la fealdad de todas las cosas, como un milagro del Señor. Un espíritu dulce y maligno a la vez palpitaba en la grácil forma de sus piernas, de sus brazos, de sus finos pechos. Una inteligencia sutil y diluida en la

⁵ Este organismo era el encargado de mantener la moral y el orden públicos durante la dictadura franquista atendiendo, entre otras cosas, a lo estipulado por la Ley de Vagos y Maleantes.

cálida superficie de la piel perfecta. Algo que en sus ojos no lucía nunca. Esta llamada del espíritu que atrae en las personas excepcionales, en las obras de arte. Yo, que había entrado sólo para unos segundos, me quedé allí fascinada [...] Aquella noche, casi sin darme cuenta, me encontré iniciando una conversación con Gloria, y fui por primera vez a su cuarto (Laforet, 2011: 91-92).

Algo así como una locura se posesionó de mi bestialidad al sentir tan cerca el latido de aquel cuello de Gloria, que hablaba y hablaba. Ganas de morder en la carne palpitante, masticar. Tragar la buena sangre tibia... Me retorcí sacudida de risa de mis propios espantosos desvaríos, procurando que Gloria no sorprendiera aquel estremecimiento de mi cuerpo (169).

También ese deseo se despierta por la madre de su amiga Ena, cuando la conoce:

Tal vez la madre de Ena había vuelto a sentarse al piano y a cantar. Me corrió un estremecimiento al recordar aquella voz ardorosa que al salir parecía quemar y envolver en resplandores el cuerpo desmedrado de su dueña. Aquella voz había despertado todos los posos de sentimentalismo, de desbocado romanticismo de mis dieciocho años» (153).

Pero sin duda por quien más siente Andrea es por la propia Ena que constituye una figura central en su vida tanto en Barcelona, como posteriormente en Madrid cuando huya de la calle Aribau y vaya a vivir con ella en la capital:

Aun en los tiempos en que no pensaba ser su amiga, yo le tenía simpatía a aquella muchacha y estaba segura de ser correspondida. Ella se había acercado algunas veces para hablarme cortésmente con cualquier pretexto. [...] Ena tenía una agradable y sensual cara, en la que relucían unos ojos terribles. Era un poco fascinante aquel contraste entre sus gestos suaves, el aspecto juvenil de su cuerpo y de su cabello rubio, con la mirada verdosa cargada de brillo y de ironía que tenían sus grandes ojos (111-112).

El deseo sáfico de Andrea termina por evidenciarse cuando Pons la besa y ella no siente más que desagrado, aunque es cierto que, si no activásemos la queermenéutica, este episodio podría también interpretarse como rechazo debido a una falta de consentimiento al recibir ese beso.

En lo relativo a la identidad, Andrea es, por supuesto, el prototipo original de «chica rara» hasta el punto de que los chicos la consideran como una más. Así se lo hace saber Pons cuando la invita a visitar el estudio de Guíxols:

Hasta ahora no ha ido ninguna muchacha allí. Tienen miedo a que se asusten del polvo y que digan tonterías de esas que suelen decir todas. Pero les llamó la atención lo que yo les dije de que tú no te pintabas en absoluto [...] Y, en fin, me han dicho que te lleve esta tarde» (186).

Esta disidencia identitaria de Andrea parece ser también la responsable de su amistad con Ena, quien no acostumbra a tener amigas. Algo que llama la atención de la madre de esta última, tal y como le explica la propia Ena a Andrea:

Mi madre me pregunta por ti y parece alarmada... Estaba contenta de que al fin simpatice con una chica; desde que tengo uso de razón me ha visto rodeada de muchachos únicamente... (197).

Por su parte, Ena también parece corresponder a Andrea en esa afectividad femenina sobre la cual planea el safismo. Ena le confiesa a Andrea que sentía el mismo interés por conocerla que por conocer a su tío Román (con quien precisamente tendrá una supuesta aventura después) y, posteriormente, también le confesará lo mucho que la quiere:

—Tu tío es una personalidad. Solo con la manera de mirar sabe decir lo que quiere. Entender... parece algo trastornado a veces. Pero tú también, Andrea, lo pareces. Por eso precisamente quise ser tu amiga en la Universidad. Tenías los ojos brillantes y andabas torpe, abstraída, sin fijarte en nada... Nos reíamos de ti; pero yo, secretamente, deseaba conocerte (194).

—¿Sabes que te quiero muchísimo, Andrea? —me dijo—. Yo no sabía que te quisiera tanto... No quería volver a verte, como a nada que me pueda recordar esa maldita casa de la calle de Aribau... Pero cuando me has mirado así, cuando te ibas... (275).

Y es que Ena parece encarnar también ese prototipo de «chica rara» al margen de la feminidad canónica franquista, infeliz con su propia realidad. Así lo evidencia una conversación que Jaime, el pretendiente de Ena, tiene con Andrea:

—¿Quieres mucho a Ena?

—Muchísimo. No hay otra persona a quien yo quiera más [...]

—No la dejes sola esta temporada, que la acompañes... A ella le pasa algo extraño. Estoy seguro. Creo que es desgraciada» (216-217).

Algunas de las descripciones junto con los huecos interpretativos que podemos hallar en la novela de Laforet permiten que, siendo leídos desde la queer-menéutica del silencio, el lector reconstruya especulativamente lo que sucede entre ambos personajes, e, incluso, pueda imaginar un futuro sáfico feliz para ambas en Madrid, dado que la novela termina con un final abierto.

Por último, y a pesar de que la sospecha de homosexualidad masculina podría planear sobre algunos de los amigos que frecuentan el estudio de Guixols, no existen en *Nada* huecos interpretativos que pudiesen recoger una proyección de homosexualidad masculina sobre el texto, al contrario de lo que sucede con Andrea y Ena. En el corpus escogido de novelas para llevar a cabo este estudio, *Nada* es la excepción en lo que a visibilidad de la homosexualidad masculina se refiere.

- *Safismo difícilmente interpretable (publicado): Entre visillos de Carmen Martín Gaité*

En *Entre visillos*, Carmen Martín Gaité expone todo un catálogo de femiñidades (la casadera, la solterona, etc.) entre las que destaca el estereotipo de «chica rara» que ya inauguró Carmen Laforet en la literatura de posguerra. Si bien es cierto que no existen alusiones directas al deseo entre mujeres, el fantasma del safismo sobrevuela los personajes femeninos de Martín Gaité, tal y como asegura Ribeiro de Menezes (citada en Capdevila-Argüelles, 2021).

El estereotipo de «la chica rara», sobre el cual precisamente teorizó Martín Gaité, está caracterizado por la orfandad, el interés por la intelectualidad, las inquietudes contrarias a los postulados instaurados por la Sección Femenina de la Falange (el matrimonio, la maternidad, la domesticidad), y, de acuerdo con Capdevila-Argüelles (15), «la ambigüedad genérico-sexual». Estos rasgos pueden encontrarse en las protagonistas de *Oculto sendero*, de *Nada* y de *Entre visillos*, por lo que también sobre Tali y Elvira podríamos proyectar esa identidad disidente.

En la novela, tanto Elvira como Natalia son huérfanas (la primera de padre, la segunda de madre) y ambas tienen interés por la intelectualidad: Natalia quiere seguir estudiando cuando acabe el instituto y Elvira está fundamentalmente centrada en cultivar su arte. Ambas características, impropias para muchachas de la época, ya siembran la duda sobre sus identidades. Carmen, la protagonista de *Cinco horas con Mario*, que representa al ideal franquista (Gálvez, 2018), afirma así: «¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse? ¿qué saca en limpio con ello, dime? Hacerse un marimacho, ni más ni menos, que una chica universitaria es una chica sin femineidad» (Delibes, 1978: 75). Por su parte, M^ª Luisa, la protagonista de *Oculto sendero*, afirmaba más arriba que «El artista es tal

vez el tercer sexo [...] Es que el artista lleva en su cerebro y en su alma comprendidos los dos sexos [...]» (Fortún, 2021: 444-445). Estos dos extractos narrativos ilustran la opinión pública sobre las mujeres que eran artistas o se dedicaban a estudiar y nos permiten sembrar la duda en torno a las identidades de Tali y Elvira.

Además, ninguno de los dos personajes se identifica con los postulados femeninos como el matrimonio o la maternidad, ambas evidencian estar en contra, a pesar de que al final de la novela Elvira decida casarse con Emilio como forma de buscarse un futuro. Asimismo, Elvira no se maquilla (como Andrea en *Nada*) al contrario que el resto de las muchachas de la novela; no quiere oír hablar a Emilio de ser novios, y se siente ahogada por la presión social, que la hace sentirse diferente al resto:

—Además, mujer, no se ha pintado nunca, ¿se va a pintar ahora? Parecería que estaba celebrando algo en vez de estar de luto. [...]

—Yo estoy bien, no lo hago por lo que digan. Si tuviera ganas de pintarme, me pintaría (Martín Gaité, 2013: 147).

—Elvira, dime, somos novios, ¿verdad que somos novios? [...]

—No lo echas a perder todo, por favor, no digas esa palabra (160).

Bueno, pues otros lo han dicho. Lo sé. Me complico la vida, me hago preguntas y me meto en líos. Digo lo que pienso y lo que siento; no tengo miedo de lo que piensen de mí. Y estoy contenta a pesar de todo, siendo como soy (111).

Por su parte, Natalia no muestra ningún interés por ponerse de largo o por cualquier otro de los asuntos que la sociedad y su familia esperan de ella como mujer: «Le he dicho que si tengo que ser una mujer resignada y razonable, prefiero no vivir» (255).

Por último, el único extracto que, tal vez, podría llevarnos a pensar en que tras esas disidencias identitarias se esconde una cierta ambigüedad sexo-genérica es, justamente, cuando Natalia conoce a Elvira y esta la invita a visitarla a su casa:

—¿Vendrás a verme?

Y me extrañaba la insistencia, porque no comprendo que pueda tener nada de interés mi amistad para una chica mayor. Me besó. [...] me he enterado de que son los hijos de don Rafael y de que ella se llama Elvira. Tiene los ojos más bonitos que he visto (209).

En ambos casos, Natalia y Elvira se sitúan al margen del canon femenino y representan identidades disidentes que, si bien no necesariamente tenían por qué

ser leídas como sáficas, sí dejan la puerta abierta a otras significaciones y suponen cierto potencial para aquellos lectores que quisiesen leerlas de forma especulativa.

Por otro lado, en el caso de la homosexualidad masculina, podemos implementar esa queermenéutica del silencio con el hermano de Elvira, Teo, en torno al cual existen ciertas pistas a lo largo de la trama. Así lo describen en el libro:

Teo era serio y poco sociable. Nunca había ido al Casino ni se le había conocido novia. A las meriendas que alguna vez había dado su hermana, no salía, ni llamaba a las chicas por su nombre, aunque las conociera bastante. Distante. Una especie de imposible. A Elvira era inútil sonsacarle algo de él, de sus gustos, de la vida que hacía (220).

Y sobre esa comunicación cortada que hace imposible las confesiones entre hermanos, como dice Mayoral (2013: 34): «Queda flotando [...] un airecillo de maledicencia, de sospecha, de algo quizá inconfesable, que enturbia la seria y respetable figura del futuro notario». Sobre el lector, una vez más, queda/ba la responsabilidad de activar o no esa queermenéutica especulativa.

Discusión general

Mediante el análisis de los resultados, hemos observado que existe en efecto un cambio de discurso en la visibilidad explícita del safismo en el corpus de novelas. En *Oculto sendero*, de Elena Fortún, el safismo no solo es explícito, sino que su descubrimiento constituye de hecho la trama central de la novela. Es una novela que se escribió en una época donde el lesbianismo había empezado a visibilizarse en buena parte de la literatura europea, por lo que parece lógico que Fortún escribiese su libro siguiendo esa misma estela. Si seguimos el hilo cronológico, *Nada*, de Carmen Laforet, es ya un ejemplo claro de la estética del «discurso de la censura» donde, de una forma subrepticia y casi anecdótica, la queermenéutica permite especular con el safismo de Ena y Andrea y visibilizar de una forma velada una realidad prohibida por el régimen franquista.

En el caso de *La colmena*, la única novela del corpus escrita por un hombre, la intencionalidad de la referencia sáfica no era visibilizar esa realidad creando espacios de resistencia, sino (para sorpresa de nadie) saciar una fantasía sexual masculina y aumentar el contenido sórdido, morboso, propio del naturalismo tremendista que caracteriza la novela. Por último, Martín Gaité crea en *Entre visillos* determinados huecos interpretativos (aún más parcos que los de Laforet) que permiten proyectar expectativas sáficas sobre algunos de los personajes femeninos.

En tres de las cuatro novelas (exceptuando *Nada*) la homosexualidad masculina es explícita en mayor o menor medida, lo cual no supuso problema alguno para atravesar el filtro de la censura. Esto nos lleva a pensar que, de manera obvia,

el deseo entre hombres estaba más visibilizado y tal vez por ello más naturalizado incluso en la literatura que el deseo entre mujeres (tanto socialmente como por la propia censura).

Nos aventuramos, tentativamente, a arrojar algo de luz sobre los posibles motivos por los cuales la representación sáfica en las novelas analizadas se ve reducida conforme nos adentramos en el franquismo, ya sea debido a la censura o por propia elección estética (posiblemente también por autocensura). El primero de los motivos sea probablemente que, como ya se dijo, la mujer poseía un importante valor para el engranaje franquista, puesto que constituía un vehículo transmisor de ideología en el seno de la familia: al manejar las voluntades femeninas, privándolas del conocimiento y de la vida política y pública, se ejercía un control directo sobre ellas y sobre sus espacios de «dominio»: los núcleos familiares. Las mujeres formaban parte, por tanto, del aparato panóptico del régimen franquista, y la visibilidad del safismo y de otros modelos de feminidades habría desbaratado el sistema.

El segundo motivo podría ser que el precedente de literatura sáfica desarrollado durante los siglos anteriores es el de la inocente afectividad entre muchachas, y ese es precisamente el tropo al que acudió la narrativa de posguerra para «armar» de nuevo el safismo cuando las libertades alcanzadas durante la II República fueron cercenadas. Así, el estereotipo de la «chica rara» y la amistad entre Ena y Andrea, y entre Natalia y Elvira servirían estilísticamente al propósito de volver a invisibilizar unas identidades que, tal vez, y aquí estamos especulando, podrían haberse representado de forma más disidente de haber sido otro el contexto.

En cualquiera de los dos casos, y teniendo en cuenta que las novelas del realismo de posguerra son aprehensibles casi como cápsulas sociológicas de una era, la conclusión lógica que podemos también extraer es que, al igual que en la ficción, la homosexualidad femenina durante el régimen se camuflaba tras conductas de inocente comadreo femenino y era prácticamente invisible. De ello son prueba también las cárceles para hombres homosexuales durante el régimen y la inexistencia de estas para mujeres, pues era principalmente el Patronato de Protección de la Mujer quien ocultaba y «redirigía» los pocos casos que trascendían [Guillén Lorente, 2018].

Conclusiones

Este trabajo pretendía llevar a cabo un estudio de casos con un corpus de novelas escogidas de la narrativa española de la primera mitad de la dictadura franquista con el fin de establecer una primera genealogía tentativa de las representaciones sáficas que hay en ellas. Para ello, en primer lugar, se seleccionaron las novelas *Oculto sendero* de Elena Fortún, *Nada* de Carmen Laforet, *La colmena* de Camilo José Cela y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, atendiendo a su representatividad para llevar a cabo una lectura pormenorizada poniendo especial atención a

las realidades sáficas representadas en ellas, e implementando, en caso de necesitarlo, una metodología de especulación queermenéutica que permitiese interpretar los potenciales huecos de significado desde el safismo. Además, para evidenciar la posible desaparición de la homosexualidad femenina en la narrativa durante la dictadura, se ha establecido también una comparación de esta con la representación de la homosexualidad masculina. Los resultados evidencian una tendencia cada vez mayor a la invisibilidad sáfica en las novelas analizadas conforme va avanzando el franquismo, tendencia que no se cumple del mismo modo en la homosexualidad masculina, llegando a haber personajes masculinos abiertamente homosexuales que pasaron la censura en pleno auge del franquismo.

Este estudio ha servido también, atendiendo a nuestro segundo objetivo, para recuperar una parte ínfima de las genealogías sáficas en la literatura española de la primera mitad del siglo XX. Una de las limitaciones de este análisis es, sin duda, lo reducido del corpus de novelas analizadas, pero nos gustaría remarcar que consideramos este estudio únicamente como una primera tentativa y que querríamos seguir explorando no solo otras novelas de la primera mitad del siglo XX, sino también aquellas publicadas durante la segunda mitad del franquismo para comprobar si las tendencias detectadas en este trabajo se mantienen o varían.

Sin duda, más estudios como estos son necesarios para entender cómo fueron las experiencias de nuestras genealogías queer durante una época en que los derechos y libertades de nuestro colectivo fueron conculcados, no solo para evitar que vuelvan a repetirse, sino también porque la comprensión del lugar del cual venimos nos permitirá establecer de manera más clara el camino hacia el cual queremos seguir caminando en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrero Pérez, Óscar (1999): «La novela (I)». En Santos Sanz Villanueva (Ed.), *Historia y Crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975* [Primer suplemento] (pp. 330-351). Barcelona: Crítica.
- Cajade Frías, Sonia (2010): «Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Un análisis desde la etnoliteratura». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXV (2), 489-518.
- Capdevila-Argüelles, Nuria (2021): «Introducción». En Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga (Dir.): *Oculto Sendero*. Madrid: Editorial Renacimiento.
- Cela, Camilo José (1979). *La colmena*. Barcelona: Noguer.
- Cela, Camilo José (2016): «La colmena inédita» [Trans. Adolfo Sotelo Vázquez y Noemí Montetes]. En *La colmena* (pp. 323-406). Madrid: Alfaguara.
- Delibes, Miguel (1978): *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino.

- Fortún, Elena (2021): *Oculto sendero*. En Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga (Dir.): *Oculto Sendero*. Madrid: Renacimiento.
- Gadamer, Hans-Georg (2015): *Verdad y Método II* (Trad. Manuel Olasagasti). Salamanca: Sígueme.
- Gálvez Vidal, Alba María; Navarro Coy, Marta (2015): «¿Es Carmen la misma persona cuando habla inglés? La traducción de unidades fraseológicas en Cinco horas con Mario». En Germán Conde, Pedro Mogorrón, Manuel Martí y David Prieto (Eds.), *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica: ámbitos, recursos y modalidades, Biblioteca fraseológica y paremiológica, Series «Monografías», 6*, (pp. 129-142). Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes.
- Gálvez Vidal, Alba María (2018): *La función de las unidades fraseológicas en la novela española de posguerra: una herramienta hermenéutica, un recurso para la resistencia* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, España.
- Gálvez Vidal, Alba María (2019): «Paremiias and Gender: Exploring Feminine Patterns within Spanish Postwar Novel». *Paremia*, 29. 195-210.
- García García, Lidia (2022): *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Barcelona: Penguin Random House.
- Guillén Lorente, Carmen (2018): *El Patronato de Protección a la Mujer: Prostitución, Moralidad e Intervención Estatal durante el Franquismo* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, España.
- Laforet, Carmen (2011): *Nada*. Barcelona: Destino.
- Mantzavinos, Chrysostomos (2016): «Hermeneutics». En Edward N. Zalta (Ed.): *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford: Stanford University Press.
- Martín Gaité, Carmen (2013): *Entre visillos*. Barcelona: Destino.
- Mayoral, Marina (2013): «Introducción». En Carmen Martín Gaité: *Entre visillos* (pp. 9-42). Barcelona: Destino.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994): *Adiós a la España eterna: La dialéctica de la censura. Novela teatro y cine bajo el franquismo* (Trad. R. Pilar Blanco). Barcelona: Anthropos.
- Nicolás Marín, María Encarna (2005): «La dominación política del régimen franquista». En María Encarna Nicolás Marín: *La libertad encadenada. España en la dictadura franquista, 1939-1975* (pp. 25-62). Madrid: Alianza.
- Rubiera Mata, María Jesús (1990): *Poesía femenina hispanoárabe*. Madrid: Castalia.