

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Piris Borrallo, Ana; Torras, Meri, dir. Los estereotipos sáficos en la literatura queer occidental new adult. 2024. 30 pag. (Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/300030>

under the terms of the  license



# **Los estereotipos sáficos en la literatura queer occidental *new adult***

Trabajo de Fin de Grado

2023-2024

**Ana Piris Borrallo**

Grado en Lengua y Literatura Españolas

**Tutora: Meri Torras Frances**

**Visto bueno:**

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Meri".

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	4
2.1 La literatura <i>new adult</i> ¿qué es? .....	4
2.2 El estereotipo sáfico.....	5
3. SEXO DISIDENCIAS SÁFICAS EN LAS NOVELAS <i>UNA ÚLTIMA PARADA Y DELILAH GREEN PASA DE TODO</i> .....	9
3.1. Asimilación de la heteronorma y lesbofobia subyacente en las novelas .....	9
3.1.1 La carencia de la feminidad masculina y la no conformidad del género en los romances sáficos.....	12
3.2. Las relaciones homoeróticas sáficas y la mujer como significante para el sujeto otro / masculino .....	14
3.2.1 La mujer como objeto de exhibición .....	18
3.3. El erotismo en las narrativas lésbicas .....	19
4. CONCLUSIONES.....	25
5. INVESTIGACIONES POSTERIORES .....	26
6. BIBLIOGRAFÍA .....	27
6.1. WEBGRAFÍA .....	28
7. ANEXOS .....	29

## 1. INTRODUCCIÓN

¿Cómo deberían representarse las identidades sáficas en la literatura? Esta es la pregunta que han debido de hacerse millares de autoras lésbicas y bisexuales a lo largo de las décadas cuando se han visto enfrentadas a la realidad sociopolítica de un sistema occidental que no ha permitido otras identidades o experiencias que no fuesen aquellas establecidas por la cis heteronorma. No obstante, cada vez hay más documentos, manifiestos y textos literarios que tratan de resignificar las identidades queer. Entre los cuales destacan las identidades lésbicas o bisexuales entre mujeres, a las que hemos catalogado como sáficas con el fin de no pasar por alto las identidades de personas no binarias en relaciones con otras mujeres.

Nuestro objeto de interés en este trabajo reside en la representación de las relaciones sáficas dentro de la cultura occidental. Específicamente en la materialización textual de dichas relaciones dentro del género literario *new adult*. Un género que, como hermano más maduro de la literatura juvenil, ha logrado captar a un gran número de lectores y hacerse un hueco significativo en el mundo literario. Aunque no tanto por su calidad narrativa, sino por la inserción de experiencias y realidades queer que, hasta hacia poco, hubiese sido impensable que se representaran. Con esto no solo nos estamos refiriendo a la presencia de personajes sáficos protagónicos, sino a la representación del erotismo lésbico y bisexual.

La elección de este género tiene como base el análisis de los personajes de dos novelas de romance sáficas extremadamente famosas: *Una última parada —One last stop—* (2021) de la autore<sup>1</sup> no binarie Casey McQuiston, y *Delilah Green pasa de todo —Delilah Green doesn't care—* (2023) de la autora trans Ashley Herring Blake. Con el fin de exponer cómo, en una sociedad donde rigen unos roles de género prefijados por un sistema cis heteropatriarcal occidental, la literatura sáfica está lejos de representar realidades queer que no sean aquellas aprobadas y validadas por el imaginario colectivo cisheteronormativo.

---

<sup>1</sup> Por una cuestión de referencia o respeto hemos considerado pertinente referirnos a McQuiston en lenguaje inclusivo, por lo que, se utilizará el pronombre personal no normativo en español *elle* a la hora de mencionar a la autore.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1 La literatura *new adult* ¿qué es?

La literatura *new adult* o para jóvenes adultos, tiene su origen en un concurso que se celebró en Estados Unidos por parte de la bloguera Georgia McBride y la editorial St. Martins Press, cuando repararon en la gran bajada de ventas que había dentro del sello juvenil: «[...] decidieron hacer un estudio de mercado con el cual descubrieron la obviedad que habían tenido delante todo el tiempo: sus lectores adolescentes habían crecido y, por lo tanto, ya no leían literatura juvenil, pero tampoco se mostraban receptivos a leer literatura adulta» (Molina Rodríguez, 2023: 7). Por lo que invirtieron en esta nueva exploración de un nuevo ámbito que mediara entre lo juvenil y la literatura adulta a partir de una competición en la que se presentaran nuevas obras literarias con protagonistas y temáticas más maduras que las de índole adolescente. Estas nuevas obras se caracterizaron por exponer, además, un acercamiento más introspectivo a los sentimientos y emociones de personajes de entre veinte a treinta años «tras su incorporación a la vida adulta y las responsabilidades que esto acarrea» (Molina Rodríguez, 2023).

El concurso tuvo una gran acogida, y, los organizadores, sin ser conscientes de ello, popularizaron el término que hoy en día conocemos como *new adult*. Sin embargo, a pesar de la gran recepción que tuvieron los libros, el sector editorial no claudicó a la apertura de este nuevo género en el mercado literario, y no fue hasta 2012, con el auge de plataformas de auto publicación como Amazon y Wattpad, que se logró la inserción de este nuevo ámbito en el sector adulto-juvenil. En 2017, con el aumento del volumen de ejemplares, comenzó a ser necesario catalogar las obras bajo un mismo nombre, y *el new adult* pasó a considerarse un subgénero de la literatura romántica.

Este nuevo género, sin embargo, al haberse convertido en un recién llegado aún sigue en un proceso de evolución y de ampliación de sus temas: «Al principio, la mayoría de las historias se centraban en la vida universitaria, [...] Hoy en día ya no se habla de *new adult* como sinónimo de historias románticas de veinteañeros, pues abarca otros subgéneros como el paranormal, la fantasía, etc. (Naughton, J., 2014)» (Molina Rodríguez, 2023: 8). Por lo cual, muchas veces pueden observarse confusiones entre la literatura juvenil y el *new adult* en varias librerías, puesto que comparten muchos subgéneros y temáticas con la gran diferencia de albergar personajes e historias más maduras. Para esclarecer estas

diferencias tan significativas Molina Rodríguez (2023) muestra en sus tesis una tabla comparativa con los datos recopilados de Aisling Twomey en 2020 y Sketch en 2021, en la que se observan las grandes diferencias entre ambos géneros (véase anexo 1).

La abundancia de libros vendidos de este subgénero implicó, además, que la literatura queer intentase —y lograse— integrarse dentro de este nuevo género en expansión. Implicando una doble catalogación editorial en las novelas queer con su sello de LGBTIQ+ *Friendly* junto a la de *new adult*. Estas novelas, caracterizadas por su ligereza de lectura para adultos que solo querían pasar el rato leyendo historias más maduras, pero que, a su vez, también merecían verse representados en los libros, han ido en aumento en los últimos años. El primer puesto lo encabezan las novelas formadas por parejas de hombres cis gays, las cuales han logrado abarcar tanto al público femenino heterosexual, como a la comunidad queer; mientras que las novelas sáficas han quedado relegadas al segundo lugar, siendo menos leídas y más buscadas especialmente por mujeres bisexuales y lesbianas. Hecho que demuestra la falta de representación y difusión, en comparación con las novelas románticas gays, que existe dentro del colectivo respecto a la literatura sáfica.

Además de la diferencia estadística de seguidores del género, el detalle más notable de los personajes que engloban las novelas *new adult* sáficas parecen navegar entre una doble vertiente de estereotipación lésbica y adecuación al sistema heteronormativo entre parejas de mujeres. Y, si bien dichos libros están escritos por personas que forman parte de la comunidad queer, incluso las propias lectoras de estos libros ya han reparado varias veces en la problemática de las representaciones de mujeres lesbianas y bisexuales que nos muestran estas novelas bajo la etiqueta de género sáfico.

## 2.2 El estereotipo sáfico

Olga Maroto, en su tesis «*Plumofobia in the air: el estereotipo de la lesbiana ultrafemme*» ya nos advierte de la escasa información y desarrollo referente a los estudios sobre el lesbianismo y sus representaciones. Una de las obras más famosas que muestran el recorrido del estereotipo de la mujer masculina y su alineación con el safismo lo encontramos de la mano del autor Jack Halberstam<sup>2</sup>, en su magnífico libro: *Masculinidad*

---

<sup>2</sup> Conocido anteriormente como Judith Halberstam cuando se publicó *Female masculinity* en 1998.

*femenina* (2008) donde se reconocen dos teorías sobre la representación de la mujer masculina. Por un lado, la opinión más extendida afirma que la aparición de la mujer viril es un fenómeno relativamente reciente producto de las ideologías feministas, mientras que otra opinión plantea una cierta «relajación en la rigidez del género» como precursora de una posterior apertura para la identificación del género (Halberstam, 2008: 67). Aun así, el propio autor advierte de la problemática de llevar a cabo teorías y estudios históricos de la desviación del género heteronormativo: «se ha comprobado que es muy difícil teorizar la desviación sexual y de género de manera histórica, y a menudo este campo se divide entre investigaciones históricas no teóricas y modelos teóricos ahistóricos» (Halberstam, 2008:67).

En muchos países hispanohablantes donde la masculinidad fue reconocida como parte de la identidad de las mujeres queer (Halberstam, 2008: 7), surgieron varios términos en castellano para referirse a estas mujeres. Los más destacables fueron: «marimacha», «macha», «manflora», «buchá», «papi» y «bombero/ a», «camionera», «chicazo». Dentro de estas denominaciones, los términos marimacha/o», «macha», captaban perfectamente la idea de una fusión entre una conducta o actitudes masculinas en el cuerpo de una mujer (Halberstam, 2008: 7). Asimismo, el estereotipo lésbico se configuró a través de la ruptura del cuerpo de la mujer con la feminidad, de tal manera que la mujer, además de asumir una conducta asociada a los varones, empezó a insertarse en oficios socialmente pensados para el hombre.

No obstante, a pesar del reconocimiento de lo que comúnmente ahora denominamos *lesbian butch* —término que previene del inglés— o marimacho, la visibilización de la masculinidad en la mujer ha seguido demonizándose e invisibilizándose debido a la especial amenaza que supone para una sociedad donde «la norma pasa por la sacralización de la diferencia sexual» (Platero, 2009: 405). Un ejemplo de «combinaciones especialmente letales para la heteronormatividad» (Platero, 2009) que no podemos —ni debemos— pasar por alto lo encontramos en las personas transexuales que escogen no operarse para encajar en los parámetros sociales, y quieren verse cómodos con su cuerpo; junto a la «la masculinidad encarnada en un cuerpo de mujer unido al deseo lésbico» (Platero, 2009: 405); entre otros.

En el panorama español, Platero (2007) comentó el caso de una mujer masculina —Raquel Morillas en *Gran Hermano*— que tuvo cierta visibilidad en la televisión española, pero solo como una «curiosidad para debates morboso sobre las formas aceptables e

inaceptables de la identificación lesbiana» (Halberstam, 2008: 8). Recientemente, la creadora de contenido Júlia Salander, activista feminista y lesbiana en las redes sociales, comentó la reacción del público frente al beso lésbico de la cantante Aitana en mitad de su concierto. Salander (2024) argumentó, a través del ejemplo, como «las lesbianas y bisexuales hemos pasado de ser denostadas a ser un reclamo». No obstante, también añadía que, si bien dichos actos pueden llegar a ser positivos puesto que ayudan a visibilizar las relaciones entre dos mujeres, las relaciones sáficas solo parecen ser un reclamo «si somos guapas y femeninas», de tal manera que, para ser bien recibidas tanto por la sociedad como por los medios de comunicación, la mujer sáfica debe insertarse en la heteronorma y manifestar una presentación femenina que se ajuste al canon. Asimismo, nos recuerda el reclamo que supone la mujer lésbica en la pornografía, ocupando una de las categorías más buscadas en el porno:

Al sistema no le molesta que dos mujeres femeninas, guapas y sexualizadas se morreen, por qué no lo entiende como una amenaza. Al revés, se enmarca en algo gracioso. Las dos amiguitas que de fiesta se besan, o, peor aún: algo que excita a los hombres. Otra vez las mujeres cosificadas para el deleite de los hombres (Salander, 2024).

Maroto, en su tesis, comenta como, a pesar de las muestras de diversidad de representación, el imaginario colectivo de la sociedad heteronormativa parece estar dividido entre dos estereotipos: la lesbiana butch o marimacho y la lesbiana *ultrafemme* (2013). A partir de obras cinematográficas expone, además, una cierta diferencia dentro del estereotipo butch: por un lado, existe el tipo de lesbiana butch «presentada como marimacho, grotesca, fea, basta, agresiva y antisexy (a ojos heteronormativos)» (Maroto, 2013: 32), que es el resultado de la demonización de la imagen de la masculinidad femenina por no cumplir con el orden heteronormativo y tambalear el sistema de roles de género. Asimismo, aclara que dicha representación tiende a encontrarse en el cine heterosexual, y es poco usual su representación en el cine LGBT. En segundo lugar, destaca otro tipo de lesbiana butch en la película *If These Walls Could Talk 2* (2000), en el que se observa una butch transgénero que «ya se representa sexy y atractiva, si bien sigue generando rechazo social incluso entre las propias lesbianas» (Maroto, 2013: 32).

Sin embargo, el estereotipo que más se ha extendido es el de la lesbiana *ultrafemme*. Una mujer lesbiana caracterizada por ser «guapa, con pelo largo, maquillada, delgada, fina, deseable, correcta, disponible sexualmente, de clase media-alta y sin pluma, estereotipo que es representado en la pornografía y la erótica heteronormativa» (Maroto, 2013). Este

modelo también se ha atribuido, prejuiciosamente, sobre las mujeres bisexuales. De manera que se plantea a la mujer como un sujeto femenino que, si bien puede sentirse atraída por otras mujeres, siempre tiene en cuenta al hombre. Por lo que se ejerce una doble violencia contra ella: por un lado, para la sociedad heteronormativa, y, especialmente para los hombres, la mujer bisexual es su fantasía lésbica sacada de la pornografía, y su gusto por otras mujeres no es un gusto real, sino una mera curiosidad para satisfacer a su pareja; mientras que, dentro del colectivo, es vista por las mujeres lesbianas como una intrusa promiscua en quien no pueden confiar ya que podrían serles infieles con un hombre.

El binomio estereotipado entre *butch-femme*, si bien no es la realidad social del momento —ni lo fue en el pasado—, fomenta la imagen estereotípica de una sexualidad mucho más divergente y amplia de lo que se pretende simplificar, pero, además, parece establecer una división de contrarios en la que se acepta y se reclama aquella que gusta y se mantiene dentro de la cisheteronorma, y se rechaza y demoniza aquella que amenaza los roles identitarios asignados socialmente y rompe con el binarismo de género, generando aperturas en el campo de la identidad contrarias a como se habían prefijado por el sistema socio-político. Ya lo decía Halberstam en su prefacio: «En realidad, llama la atención lo poco que se ha escrito sobre la masculinidad en las mujeres; de hecho, nuestra cultura muestra bastante inquietud ante la mera posibilidad de que haya mujeres masculinas» (2008: 29).

### 3. SEXO DISIDENCIAS SÁFICAS EN LAS NOVELAS *UNA ÚLTIMA PARADA* Y *DELILAH GREEN PASA DE TODO*

#### 3.1. Asimilación de la heteronorma y lesbofobia subyacente en las novelas

Uno de los aspectos más destacables en las novelas *Una última parada* y *Delilah Green pasa de todo* reside en la notable bisexualidad de una de las dos protagonistas que conforman la pareja lesbica. Algo que ciertas creadoras de contenido de novelas queer ya han evidenciado con anterioridad. Si bien hay una cierta diferenciación entre August y Claire y su manera de vivir su bisexualidad, ambas parecen encajar en el estereotipo del que nos hablaba Maroto (2013). Tanto August como Claire, a pesar de que no tienen la misma edad, son caracterizadas por ser mujeres femeninas y canónicamente atractivas —aunque con algunas diferencias significativas—, es decir, la mujer bisexual, no lesbiana, bien aceptada por la heteronorma.

Claire es descrita a través de los ojos de Delilah como una mujer preciosa, sexy y femenina. Rasgos físicos que coinciden con la portada del libro:

Sí, era guapísima. Ojos marrones profundos, pestañas largas, pómulos altos y una boca con los labios de color rojo intenso que le entraron ganas de morder [...]. Claire era curvilínea y sexy, con un puntito friki, [...] con las caderas y el culo un poco más anchos que entonces (Herring Blake, 2023: 35-36).

Asimismo, su identidad es definida por dos elementos fundamentales: es madre de una niña y estuvo casada con un hombre cis heterosexual. Tras quedarse embarazada a los diecinueve años, se dedicó a la crianza y al hogar con la compañía de su esposo, no obstante, tras la ruptura, tomó la dirección de la librería del pueblo y, a la par que redecoraba el local, se ocupó de la crianza de su hija de once años. Por lo que, aparte de ser una mujer atractiva, también es dulce, maternal y sentimental y logra compaginar su papel de madre con un negocio laboral. Representando los valores del ideal femenino del sistema cis heteropatriarcal (Herring Blake, 2023: 24-25).

August, por otra parte, aunque también cuenta con una ilustración de su físico, parece desentonar en cuanto a la delgadez heteronormativa tan aclamada por el sexo masculino. En varias ilustraciones, tanto las aprobadas por la autora como las realizadas por los fans, notamos un tipo de cuerpo no normativo y una vestimenta que incide menos en su identidad femenina. Y, a pesar de su distintivo pelo pelirrojo, un cliché que ya se ha hecho notar en las novelas *new adult* sáficas del momento, su forma de comportarse parece

diferir un poco del estereotipo femenino de mujer guapa, delgada, fina y correcta, sobre todo debido a su personalidad apática, cínica y contraria a relacionarse con cualquier tipo de persona (McQuiston, 2021: 25-26). No obstante, el papel más pasivo que toma en lo referente a Jane, junto con el hecho de ser virgen, acaban desentonando con la caracterización inicial. Por lo que, la novela, en vez de mostrarnos a una mujer indiferente y autónoma de las reglas sociales, acaba por presentar la imagen de una mujer un tanto inexperta, tímida y reacia a la interacción social que, tras la intervención de una mujer mucho más dominante y masculina, comienza su viaje de aprendizaje personal.

Por otra parte, tenemos a Delilah y Jane, dos personajes que, si bien parecen tener muchas similitudes en cuanto al rol masculino que desempeñan en la trama, poseen varias diferencias relevantes en lo referente a su presentación femenina y masculina. Las construcciones de estos personajes no nos dejan de parecer intrigantes debido al rol que representan y la forma en que les autores las han planteado en sus obras. Ambas mujeres son lesbianas y sus descripciones constan de rasgos más masculinos o varoniles. Pero hay ciertas carencias en su caracterización que nos hace pensar en su papel como una forma de reemplazar al sujeto hombre-masculino de las novelas heterosexuales.

Ambas lesbianas son famosas por haber tenido muchas experiencias románticas o sexuales con otras mujeres, creando una cierta desigualdad de experiencias lésbicas con sus contrapartes femeninas y bisexuales. Con esta información podemos observar una división pasiva / activa en consonancia con sus parejas. Como si la mujer lesbiana representase al hombre de la relación, con todo un repertorio de conquistas y experiencias sexuales detrás de él, y la mujer bisexual asumiera el rol del personaje tímido, virgen y pasivo a la espera de ser conducida por su activa dominante masculina. En otras palabras, parece haber una intención de reproducir los roles de género del sistema occidental para encajar la relación lésbica dentro del patrón heteronormativo.

Este binomio estereotipado entre un sujeto femenino de sexualidad “ambigua” junto a otro más masculino ha sido objeto de estudio en muchas representaciones cinematográficas. Gutiérrez y Parada en su artículo «Estereotipos lésbicos en personajes cinematográficos: Monster y Kids are alright», ya advertían lo siguiente:

[...] el estereotipo que muestran de la mujer lesbiana en el cine es mayormente masculino, en su forma de actuar y vestir, interactuando siempre con una más débil y femenina además de tener una orientación sexual ambigua (2017: 13).

Sin embargo, a pesar de los roles tan estandarizados que interpretan, sus caracterizaciones cuentan con un detalle más. Debido a su condición de mujer lesbiana su cuerpo también es un objeto deseante. Delilah y Jane no son individuos enteramente masculinos, no son “el hombre” del que hablaba Mulvey en «Placer visual y cine narrativo»: «Frente a la mujer como ícono, la figura masculina activa (el ego ideal del proceso de identificación) [...]. Es una figura en el paisaje» (1975: 372). En estos dos sujetos no recae un «reconocimiento en el espejo» por el cual se filtra la mirada masculina, sino que también son sujetos deseantes, vistas con deseo por sus contrapartes que sí están sujetas al rol pasivo-femenino novelesco y cinematográfico.

En Delilah, tenemos, tanto la representación dominante de una mujer con una vida sexual activa que no parece mostrar interés en interactuar de forma afectiva con otras mujeres: «[...] ¿Me escribirás? Delilah le dio la espalda a la mujer y se dirigió al vestíbulo. [...] —Claro, sí. Sabía que no lo haría. Nunca lo hacía» (Herring Blake, 2023: 18); como una cierta reafirmación de su belleza y de su atractivo físico por el resto de los personajes como por la propia Delilah, ya que ella misma, aunque la autora trate de calificarlo de forma peyorativa, se define como una mujer deseada. Su yo adolescente era: «un fantasma rodeado por un halo de pelo oscuro e indomable y unos ojos azules que siempre miraban las baldosas deslucidas del suelo, la gótica rarita [...]» (Herring Blake, 2023: 34); ahora, con sus treinta años: «no había cambiado mucho desde el instituto. Sí, sus gruesas cejas estaban un poco más controladas y había aprendido a usar menos delineador, pero, por lo demás, seguía igual» (Herring Blake, 2023: 38). Además, en la ilustración de la portada tenemos una confirmación absoluta del atractivo femenino de Delilah: un cuerpo delgado lleno de tatuajes, la melena negra e indomable y los típicamente preciosos ojos azules.

En cuanto a Jane, además de la confirmación de su identidad butch, su retrato, desde la perspectiva de August, es el siguiente:

Piernas largas... es una chica. [...] con unos pómulos y una mandíbula arrebatadores y la piel morena dorada. Tiene el pelo moreno, corto y despeinado [...] La tía más buena que August ha visto en su vida acaba de repasarla con la mirada [...] No puede creer que un ángel del metro butch la haya visto llorando con las tetas manchadas de café (McQuiston, 2021: 27).

Esta descripción, si bien se distingue totalmente de los postulados de Maroto (2013) ya que Jane no es una mujer agresiva, grosera, basta y antisexi, sino que es percibida por August como alguien sumamente atractivo; contiene unas implicaciones étnicas y sociales que, afortunadamente, algunas mujeres lesbianas racializadas ya han criticado.

Nos referimos al concepto de la *manic pixie dream girl* racializada dentro de la narrativa blanca queer:

The Queer Love Interest of Color is many things at once. They are the racial Manic Pixie Dream Girl of the white queer narrative. They are attractive because all love interests are required (by law) to be. They are the perfect foil to the main character: mature where they are childish, experienced where they are naive, intelligent where they are carried through life via luck alone. They have a special interest or talent and may be, depending on the will of the writer, very aware of systematic racism. They share their culture's food and/or non-English language with their partner. They can also serve as a "guiding light" to our queer main character, holding their hand and comforting them as the white lead grows and furthers their understanding of themselves. The Queer Love Interest of Color is teacher, sex guru, endlessly loving, and sometimes entirely disposable, easily replaced by a white love interest after furthering the lead's development. [...] The Queer Love Interest of Color is not a character that is meant for the queer audience of color. It is a character meant for the white gaze (Monet, 2019).

Durante toda la trama el papel de Jane es la del interés amoroso queer de August. Su caracterización parece perderse en el desarrollo personal de su pareja femenina blanca, y, su físico, a pesar de la reiteración de su identidad butch, en vez de resignificar los roles de género y las identidades queer, está planteado a través del prototipo de la mujer delgada y/o androgina, como si la idea de una mujer masculina, marimacho, *masc* o butch consistiera en vestir chupas de cuero y en tener un cuerpo plano y delgado. Algo que, además, se queda a medio camino entre la feminidad y la masculinidad e, indudablemente, no tiene esa pluma masculina de la que nos hablaba Maroto (2013) en su tesis. Jane, a diferencia de Delilah, no ha mantenido las características de la feminidad canónicamente atractiva para que su historia de amor sea válida, sino que se ha convertido en un estereotipo cosificado por la comunidad queer occidental.

### 3.1.1 La carencia de la feminidad masculina y la no conformidad del género en los romances sáficos

En los últimos años se ha popularizado el concepto de «*butch shortage*», para reprochar la falta de lesbianas masculinas. No obstante, las propias activistas butch criticaron como dicha concepción parecía basarse más en el canon de belleza y de género que las lesbianas femeninas proyectaban a sus correspondientes parejas marimacho. Este gusto por mujeres masculinas, pero con una presencia más feminizada y físicamente normativa queda reflejada a través del personaje de Jane. El personaje, en vez de construirse como una lesbiana butch en contra de la conformidad de género, resignificando el espacio de fealdad que las identificaba como mujeres indeseables (Halberstam, 2008), sobre todo para los

varones y la heterosexualidad (Platero, 2009b), ha terminado por convertirse en un sujeto pasivo más reducido al ideal de belleza patriarcal. Un sistema que, además, ha tenido el beneplácito de las lesbianas y bisexuales caucásicas que ven en las mujeres butch una fantasía andrógina-masculina con la que representar una performance romántica, objetualizando sus cuerpos y sus identidades a la par que sus experiencias como mujer no normativas y discriminadas por la sociedad.

Es fundamental, como bien exponen Gutiérrez y Parada (2017: 15), la relación que tienen la marginalidad, la discriminación y la pobreza en la exposición de los estereotipos de género. La novela expone las discriminaciones y las experiencias de género que vivió el personaje de Jane como mujer racializada en los 70:

—Había gente en el grupo pacifista que odiaba a los gays y gente en la comunidad de lesbianas que odiaba a los asiáticos [...] algunas de las chicas querían que me pusiera vestidos, como si así los heteros fueran a tomarnos más en serio. Y ahí estaba yo, punk asiática y bollera (McQuiston, 2021: 235).

No obstante, a pesar de sus evidentes características asiáticas y de su tan remarcable historia, su personaje no para de ser descrito como la fantasía estereotipada de las lesbianas blancas que buscan tener relaciones sexoafectivas con mujeres butches que tengan un cuerpo que se ajuste, aunque tenga diferencias étnicas, y, por lo tanto, físicas, al ideal de belleza caucásico.

Esta búsqueda o normatividad lésbica inconsistente se ha configurado a través de un imaginario colectivo conformado a base de reiteraciones visuales (Moreno Hernández, 2010: 38), de manera que se ha estipulado una norma en las estructuras sociales teniendo como base al sistema cis heteropatriarcal. Jane no es la primera lesbiana butch literaria feminizada, sino el resultado de lo que la sociedad autoriza o valida cuando las redes visibilizan las “buenas” masculinidades femeninas. Derivando en una aceptación de las mujeres butch o marimachos siempre y cuando cumplan con los parámetros del ideal de belleza occidentales. Afiliándose a la norma y desligándose de su propósito inicial como protesta contra la bipartición sociopolítica de los roles de género:

[...] la masculinidad en las biomujeres también es enormemente atractiva. Terriblemente sexy. La masculinidad forma parte de espacios de deseo propios de las relaciones butch/femme o daddy/boy, de las culturas lésbicas, trans, y también BDSM. [...] Por otro lado, la masculinidad de las biomujeres se puede percibir como una amenaza ya que supone una desestabilización de las categorías sexuales al uso, dentro del marco heteronormativo conocido (Halberstam, 2008). Implica una ruptura con la idea de la masculinidad como escenario exclusivo de los varones y desestabiliza los binarios (mujer/nombre; homo/hetero; amigos/enemigos). La masculinidad de las mujeres pone en tela de juicio dos

importantes normas, la heterosexual y la diferencia sexual y, así, sus guardianes reaccionan para mantener la legitimidad de las mismas (Platero, 2009b: 407-410).

El beneplácito del público respecto a las novelas *Una última parada* y *Delilah Green pasa de todo* ha sido bien recibido gracias a la subyacente presencia femenina de todos los personajes protagónicos. Claire y August son las protagonistas femeninas extraídas de cualquier novela erótica heterosexual; Delilah es el “chico malo” en un cuerpo feminizado y canónicamente atractivo; y Jane es una lesbiana butch socialmente aceptada debido a la falta de masculinidad tan demonizada en las mujeres masculinas. De forma que, si bien hay muestras de representación sáfica, los estereotipos siguen marcando una regla fundamental en su construcción literaria, evitando cualquier tipo de resignificación de género y aperturas de representación en cuanto a las identidades no binarias o a las transmasculinidades.

### 3.2. Las relaciones homoeróticas sáficas y la mujer como significante para el sujeto otro / masculino

Tras exponer la presencia estereotipada de los personajes novelescos, consideramos oportuno abordar la cuestión de las representaciones eróticas en ambas obras. Si bien es cierto que libros como *Delilah Green pasa de todo* y *Una última parada* pueden haber resignificado la exposición y la inclusión de experiencias lésbicas en la literatura *new adult*, uno de los detalles más significativos recae en las representaciones de la sexualidad entre dos mujeres.

La creadora de contenido Sunny Lu publicó recientemente un video en YouTube reivindicando la falta de representación lésbica en las novelas sáficas. Uno de los argumentos que más controversia causó fue su crítica sobre la ausencia de experiencias lésbicas butch y la gran cantidad de parejas sáficas constituidas por mujeres bisexuales, que, además, tenían una fuerte tendencia a ser presentadas por sus autoras como mujeres femeninas:

Ashely Herring Blake in the first book of the Brighfall series, *Delilah Green doesn't care*, she does a similar thing: two bisexual women who get together. It might be one lesbian and one bi woman, it varies between all of her books, but it is always like two feminine women (2024).

Cabe destacar que, visibilizar la bisexualidad, debería ser fundamental para exponer la marginalidad y la exclusión que tienden a sufrir las personas bisexuales. Sin embargo, parece bastante curioso cómo todos los personajes bisexuales en las novelas sáficas acaban desempeñando el rol del sujeto pasivo / femenino, mientras que las mujeres propiamente lesbianas se adhieren a los roles dominantes en las relaciones sexuales.

Moreno Hernández (2010) en su epígrafe: «El imaginario de la sexualidad lesbiana» retrata como a lo largo de la historia dentro de la producción artística encontramos un gran vacío en miradas que no sean las de los hombres (2010: 38). Hecho que coloca a las mujeres en la posición del objeto, nunca del sujeto, de forma que las representaciones de la sexualidad femenina acaban por invisibilizarse, sin llegar si quiera a reproducirse, más aún cuando hablamos de las representaciones de la sexualidad lesbiana (2010: 38-39):

Si cerramos los ojos e intentamos evocar alguna imagen representativa de los cuerpos lesbianos, sin duda nuestra memoria se plagará de imágenes pornográficas. ¿Por qué supone esto un problema? Es sencillo: el problema reside en que las imágenes pornográficas son el único referente de nuestra sexualidad, y estas imágenes no sólo son tremadamente falsas, es que además niegan la posibilidad de que las lesbianas tengan una sexualidad propia. Invisibilizan nuestros deseos, colonializan nuestros cuerpos, anulan nuestro placer. Pero, sobre todo, no se nos permite representar nuestras propias fantasías. (Moreno Hernández, 2010: 39).

Cuando se reproducen las escenas eróticas en *Delilah Green pasa de todo* encontramos una hipersexualización de los cuerpos de Delilah y Claire (Herring Blake, 2023: 218-224). Delilah, además, es quien tiene el control de toda la situación. Es ella quien se encarga de dirigir a Claire en varias de las escenas eróticas y, cuando no es Delilah el sujeto controlador del objeto sexual, las posiciones se invierten y es Claire en otra escena quien toma el mando sobre el cuerpo de Delilah (Herring Blake, 2023. 288). De forma que reproducen un escenario en el que alguna de las dos mujeres debe ser la pasiva —el objeto en cuestión—, y la otra el sujeto dominador —el sujeto que controla la acción—. Esta dinámica pasiva / activa también queda reflejada en el comportamiento de los personajes. Claire, si bien ha consentido la situación, se muestra tímida, pasiva, y permite que sea Delilah quien ejerza el rol dominante:

La invadió una oleada de timidez. Siempre había sido rellenita, y siempre le había gustado, incluso se sentía segura de sí misma, pero la primera vez en la cama con alguien nuevo siempre la provocaba un breve ramalazo de timidez. Fue a cubrirse el vientre con las manos, pero Delilah le sujetó los brazos y los movió hasta colocárselos por encima de la cabeza (Herring Blake, 2023: 220).

La heterosexualidad obligatoria se ha perpetuado en todos los campos de la existencia de diversas maneras (Moreno Hernández, 2010) y el campo de las relaciones sexuales lésbicas es una extensión más de la imitación de los patrones heterosexuales. Claire está viviendo su primera experiencia sexual con una mujer y Delilah lo sabe, pero, si bien hay consentimiento —algo impensable en la pornografía lésbica—, la experiencia erótica se centra en reproducir imágenes que parecen sacadas de la pornografía:

Claire le agarró las caderas y le separó las piernas; tiró de ella hasta que se sentó a horcajadas sobre sus muslos, con las palmas apoyadas en sus costillas. Cuando el centro caliente y resbaladizo de Delilah se encontró con el montículo de Claire, ambas mujeres gimieron (Herring Blake, 2023: 223).

Un motivo por el cual *Delilah Green pasa de todo* recibió varias críticas negativas, a pesar de ser una de las novelas sáficas más famosas, fue por la aparente obsesión sexual que tienen tanto Delilah como Claire a lo largo de toda la novela: «I never got particularly invested in Claire. [...] She's also weirdly sex-crazed. If she's not obsessing about Ruby, she's obsessing about sex» (Miller, 2023). Obsesión que nos recuerda bastante a la representación lésbica que muestra el porno en lo referente a las relaciones sexuales entre mujeres, «producida siempre desde el punto de vista masculino, casi siempre heterosexual, y con la finalidad de su propia excitación» (Moreno Hernández, 2010: 41).

En *Una última parada* el discurso erótico está narrado desde el sujeto femenino, No obstante August es el objeto deseante mientras que Jane vuelve a ser el sujeto dominante de la acción (McQuiston, 2021: 261-262). Lo destacable, sin embargo, es el retrato que reproduce August de Jane:

[...] se derrite al notar como su carne se le ofrece. Todas las partes de Jane son espartanas, prácticas, convertidas en lo que son tras años de supervivencia, y, aun así, de algún modo, se abre a ella. Jane siempre se entrega» (McQuiston, 2021: 264).

Aunque Jane está ejerciendo el mismo rol activo que Delilah, el control de los roles objeto / sujeto en esta novela está marcado por las características sociopolíticas de los personajes. Jane es la lesbiana butch, la mujer masculina y dominante, pero August es el personaje blanco del libro, y su papel como el sujeto blanco colonizador obstaculiza la división de roles de poder. Por lo que, a pesar de ser Jane quien tiene control sobre la acción escénica, es August la que tiene sometido el cuerpo de Jane, de forma que puede despojarla, mediante el discurso narrativo, de las cualidades de fortaleza y masculinidad, es decir, de los elementos identitarios del personaje butch. Como si el sexo implicara un

momento de rendición y vulnerabilidad para la mujer, independientemente de la presencia masculina y de la identidad butch de Jane.

Si tenemos en cuenta las palabras de Mulvey (1975): «De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sustentan, la figura masculina no puede llevar la carga de la cosificación sexual» (2075: 371); por lo que, para sexualizar a Jane y poder reproducir una escena erótica, August debe arrebatarle cualquier rasgo identitario que pueda confundirla con un sujeto masculino. Eliminando, así todas sus características varoniles, con el propósito de la cosificación sexual.

Quizás hubiese sido más oportuno reivindicar las realidades queer entre mujeres si Jane no hubiese sido un objeto sexuado más y el erotismo entre August y Jane se hubiese utilizado como excusa para exponer diferentes experiencias sexuales dentro de las identidades queer, tales como el rol *pillow princess*<sup>3</sup> / *stone butch*<sup>4</sup>, que ayudasen a reivindicar y visibilizar realidades al margen de la heteronorma, junto con muestras de experiencias que abrieran el cerco al espectro asexual dentro de las relaciones homoeróticas sáficas.

Es significativo la forma en la que los cuerpos femeninos deben adscribirse a un rol determinado para ser aceptados socialmente. Este tipo de cuerpo debe ser canónico, heteronormativo y femenino, y, si alguna de sus características resalta por la ausencia de feminidad, la norma indica que debe desaparecer todo rastro de masculinidad cuando se reproduzcan las escenas eróticas. Como si los cuerpos lésbicos, por su condición de mujer, debiesen atender a las necesidades heteronormativas masculinas, reproduciendo los patrones eróticos heterosexuales y ocupando un rol como significante para el sujeto otro / masculino:

La mujer, pues, habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora del mismo (Mulvey, 1975: 366).

---

<sup>3</sup> A common term amongst lesbian circles and queer women, pillow princesses are a type of bottom who don't reciprocate some or all sexual acts. Pillow princesses are usually femme (though not always), often lesbian, and range from sweet to bratty and everywhere in between (Youngblood Gregory, 2024)

<sup>4</sup> [...] emerged from lesbian communities of the 1940s and '50s to describe butch lesbians who don't "receive" sexually, says feminist scholar and stone femme dyke Ollie O'Neill, M.A. The term became popularized with the publication of Leslie Feinberg's 1993 novel *Stone Butch Blues*, which tells the story of a working-class stone butch living in the 1950s (Youngblood Gregory, 2014).

### 3.2.1 La mujer como objeto de exhibición

Otro elemento fundamental típicamente asociado a las relaciones eróticas heteronormativas reside en la cosificación de los genitales y la sexualización de las partes del cuerpo como los pechos, las caderas o el cuello, zonas erógenas determinadas por un sistema occidental que únicamente tiene en cuenta la satisfacción de los sujetos masculinos: «Delilah deslizó las manos por los muslos de Claire» (Herring Blake, 2023: 218); «[...] Claire comenzó a bajar por su cuerpo, dejando besos en el cuello de Delilah, entre sus pechos y justo debajo de su ombligo [...]» (Herring Blake, 2023: 288); «[...] con la cintura marcada y las caderas afiladas [...] la forma de su cintura, los hoyuelos de los muslos, su pecho grande» (McQuiston, 2021: 264).

Tanto en *Delilah Green pasa de todo* como en *Una última parada* hay una reiterada descripción de las partes del cuerpo femeninas, una sucesión de imágenes que vuelca la mirada no sobre los sujetos como personajes lésbicos, sino como objetos a ser contemplados con el objetivo de generar un gran impacto visual en el lector. Este efecto narrativo es más evidente si lo relacionamos con la cámara y el cine: para lograr captar al espectador se deben escoger una serie de ángulos y perspectivas determinadas que eviten que aparte la mirada, por lo que, la reiteración de escenas sexuales y el primerísimo primer plano de las partes del cuerpo sexuadas de las mujeres son lo que más atraerán las miradas.

En su tradicional papel de objeto de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan «para-ser-miradabilidad» [to-be-looked-at-ness]. La mujer expuesta como objeto sexual es el leitmotiv del espectáculo erótico desde las pinups hasta el striptease, desde Ziegfeld hasta Busby Berkeley, ella significa el deseo masculino, soporta su mirada y actúa para él (Mulvey, 1975: 370).

Asimismo, la exhibición de la mujer funciona en dos niveles diferentes: «como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público» (Mulvey, 1975: 371), de forma que la representación de su cuerpo queda sometida a la cosificación del propio personaje junto a la del lector/espectador. Situación que se incrementa en muchas narrativas lésbicas *new adult* debido a la doble participación femenina.

Cuando analizamos las caracterizaciones de Claire, Delilah, Jane y August, no podemos evitar encontrar muchos símiles entre todas; incluso en las escenas eróticas las imágenes narrativas son prácticamente idénticas. No parece haber una producción individual de

personajes, sino un modelo femenino sujeto a la mirada del espectador. De manera que el cuerpo femenino quede objetualizado como un objeto deseante por los demás personajes y el propio lector<sup>5</sup>.

### 3.3. El erotismo en las narrativas lésbicas

Barrera Velasco (2019) abordó el tema del erotismo como una forma de manifestar las identidades lésbicas en el panorama narrativo español. Hasta los años setenta, obras que representaran identidades lésbicas eran prácticamente escasas. Hitos representativos fueron: *Zezé*, de Ángeles Vicente, publicada en 1909 o, bastante más tarde, *Oculto sendero*, de Elena Fortún, escrita en los años cuarenta (Barrera Velasco, 2029: 243). «Bataille, en su famosa obra *El erotismo* (1957), ya se refirió al carácter iniciático de la experiencia sexual [...] un cuestionamiento consciente de lo que él denomina “experiencia interior”» (Barrera Velasco, 2029: 243-244):

El erotismo es [...] un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. [...] debo subrayar de entrada que, si hablo de los movimientos del erotismo de forma objetiva, es porque la experiencia interior nunca se da con independencia de las impresiones objetivas; la hallamos siempre vinculada a tal o cual aspecto, innegablemente objetivo (1957: 22)<sup>6</sup>.

Los estudios de la narrativa lésbica derivaron en el análisis y concreción de varios rasgos comunes dentro de las novelas publicadas antes de los noventa. Uno de los aspectos más frecuentes fue el retrato de las relaciones lésbicas en el ámbito privado. Sin embargo, esas relaciones aparecían reflejadas de formas diversas en distintos textos; de la misma manera que el erotismo, ejerciendo diversas funciones narrativas en cada caso particular (Barrera Velasco, 2019):

Muchas de estas novelas, desde los años setenta hasta los inicios del siglo XXI, muestran escenas eróticas extensas y de una notable explicitud y tienden a organizarse en torno a dos vertientes, que coinciden con las expuestas por Eva Legido-Quigley (1999). A saber, una vertiente erótica vitalista y otra que vincula el sexo con la muerte (2019: 246).

Las narrativas sáficas posteriores a los noventa retomarían muchos de estos presupuestos, no obstante, añadirían ciertos cambios. De forma que empezarían a mostrarse novelas

---

<sup>5</sup> En estos casos el uso del masculino *lector / espectador* no refiere necesariamente a un hombre, sino a una determinada mirada de consumo cis heteropatriarcal blanca.

<sup>6</sup> Bataille, Georges [1957] (1997), *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets.

donde el erotismo sería un recurso narrativo para la celebración del placer sexual de la mujer. María Pilar Rodríguez (2003) analizó el caso de la novela *Efectos secundarios* (1996) de Luisa Etxenike: «novela que se aleja de la versión thanática para aproximarse definitivamente a una experiencia vital más cercana a Eros, ligada al gozo sexual y al conocimiento vital» (2003: 99). Una obra que, además, contribuyó a crear espacios posibles para la experiencia de amor entre mujeres y, a su vez, creó nuevas fórmulas en lo referente a la expresión del placer (Rodríguez, 2003).

Estas, y muchas otras obras, mostraron cómo la relación homoerótica permitía a las protagonistas conocerse a sí mismas, descubrirse como mujeres e investigar sobre su propia sexualidad, para llegar, así, al reconocimiento de su propia identidad (Barrera Velasco, 2029). Asimismo, permitieron la creación de posteriores narraciones lésbicas en las cuales el placer y el gozo sexual acabaría siendo uno de los puntos fundamentales, sino el único, de las novelas. Entre las cuales encontramos las obras de los autores de novelas *new adult* como Ashley Herring Blake o Casey McQuiston. Sus obras, no obstante, tienen una cierta peculiaridad narrativa en cuanto al erotismo que ha sido observado por varios lectores.

Lejos de las propuestas de las experiencias sexoafectivas entre mujeres que mostraron muchas autoras lesbianas desde la década de los setenta hasta la actualidad, el género *new adult*, catalogado como un género narrativo con un impacto literario poco significativo, y descrito por su público como un género creado para «para pasar el rato», ha derivado en la creación de novelas sáficas centradas únicamente en mostrar a dos mujeres practicando sexo. En otras palabras, teniendo como finalidad la mirada voyerista.

El problema de estas narrativas no reside tanto en la representación de la experiencia sexual, sino en el cómo se representa, es decir, una imitación pornográfica donde las lesbianas y bisexuales siguen siendo vistas como objetos sexuales al servicio de la mirada masculina blanca cisheterosexual (Moreno Hernández, 2010: 42), un público al que definitivamente no van dirigidas dichas novelas, ya que, a duras penas pueden conseguirse en librerías y su difusión depende de plataformas específicas de creadores de contenido queer.

Esta mirada masculina blanca cisheteropatriarcal también crea una problemática en este tipo de novelas, ya que salvaguarda el mito del amor romántico que creó el sistema occidental. Por un lado, sostiene que la mujer es un individuo incompleto sin su pareja

masculina y, por otro, fomenta la conservación de los roles de género en la representación de las relaciones lésbicas. Asimismo, este sistema romántico cisheteropatriarcal ha otorgado al sujeto masculino el derecho de la contemplación, por lo que genera unas realidades del erotismo y del amor que sirven a su gusto y norma, además de acomodarlo en una posición de voyeur, de forma que el sujeto femenino debe perpetuar estas ideas a través de su cuerpo.

En las novelas quedan reflejadas las funciones que realizan los sujetos femeninos: objetos deseantes o sujetos dominadores —esto último en el caso de Delilah y Jane—. En consecuencia, a la hora de representar el erotismo observamos como, inconscientemente, se tiene en cuenta la contemplación de la mirada masculina. Hecho que muestra la reproducción de unos roles muy marcados impuestos por un sistema que crea una determinada transacción entre los cuerpos disidentes y sus deseos eróticos y su aceptación en la esfera pública a cambio de la permanencia de los modelos que el sistema cisheteropatriarcal ha dado por válidos.

En *Delilah Green pasa de todo* la escena erótica se reproduce como una secuencia de imágenes sensuales de los cuerpos de Delilah y Claire. Ambas mujeres están realizando una performance muy pautada y progresiva hasta llegar a la culminación orgásmica. Primero: los besos; después: desnudarse; seguidamente se tocan todas las partes erógenas; y, finalmente, alcanzan el clímax (2023: 217-225). La narración sexual no es subversiva; no hay una evocación al Eros femenino; podemos observar a dos mujeres realizando el acto sexual, pero la forma en la que se produce el erotismo es una copia de la concepción erótica heterosexual: besos + pechos + genitales = orgasmo. Fin.

Lenguas, dientes y jadeos en bocas abiertas. [...] Los dedos de Delilah siguieron ocupados en sus pezones, apretando y jadeando hasta que Claire jadeó en su boca, con la ropa interior tan mojada que sentía la humedad en los muslos. Se apartó y le tiró de la camiseta negra a la otra mujer. Necesitaba sentir piel sobre piel, sudor, yemas y lenguas [...] —¿Quieres pasar al dormitorio? —preguntó Claire. [...] La mujer se limitó a sonreír y deslizó una pierna entre las suyas, presionando el muslo contra el centro de Claire. Abrió las piernas y alzó las caderas al encuentro de Delilah cuando la otra mujer se acomodó entre ellas. [...] Claire giró sus propias caderas y luego las movió en círculos para que su hueso pélvico rozase a Delilah justo donde debía. [...] La mujer se desplomó en el colchón a su lado [...] Le enmarcaba la cara una maraña de rizos enredados, encrespados y salvajes, la definición misma del pelo postcoital (Herring Blake, 2023: 217-225).

La forma en la que se reproduce el discurso narrativo entre los personajes también es muy distintiva. El punto de vista va alternando constantemente entre Claire y Delilah, y nunca

acabamos de tener un punto fijo o una visión o experiencia única de su Eros interno. Hay una alternancia consecutiva que evita que el lector pueda entrar en la mente de las mujeres, porque, en realidad, no es lo importante de la escena. La focalización del narrador, que va saltando del punto de vista de Delilah al punto de vista de Claire de forma inconsistente, no quiere que sepas como piensa cada una, cuáles son sus inseguridades o como se sienten; el erotismo está narrado de forma que solo te importe ver una secuencia de imágenes increíblemente eróticas y pensadas para el placer masculino. Porque esa es la imagen que tiene el mundo sobre el sexo entre dos mujeres: nada de sentimientos; comunicación pre, durante y post coital; cuerpos no normativos con bello corporal, estrías y varices... solo sexo duro, rápido y placentero (Herring Blake, 2023: 258) en otras palabras, lo que nos muestra el porno. Acto que niega e invisibiliza, de nuevo, las sexualidades queer disidentes.

En la novela de McQuiston encontramos una narración similar: la escena erótica está articulada como una obra independiente con un principio y un fin y los elementos corporales de los que se vale la autora para transmitir el erotismo son los mismos que en el caso de *Delilah Green pasa de todo*. Asimismo, también encontramos una masiva idealización de la experiencia sexual lesbica relacionada a la simbiosis eros-psique como si el entendimiento sexual radicara en la idea neoplatónica romántica de base heteropatriarcal:

Se supone que debería haber una incomoda curva de aprendizaje con alguien con quien nunca has follado, pero no es así. Entre ellas hay una conexión que nunca ha tenido el menor sentido, desde aquella descarga de energía estática del día en que se conocieron, y es como si se hubiera abierto camino en los vaqueros de la Chica del metro mil veces ya, como si Jane supiera desde hacía años que quería August (McQuiston, 2021: 268-269).

Un detalle remarcable es que, a diferencia de *Delilah Green pasa de todo*, *Una última parada* sí que conserva un único punto de vista: observamos la escena desde la mirada de August. Si bien esta perspectiva se adhiere a los modelos narrativos heterosexuales en los que el sujeto femenino es quien toma la palabra, es bastante interesante como la escena si focaliza la atención en un único personaje, de forma que sabemos cómo se siente, lo que está imaginando y las reacciones que produce en su cuerpo compartir el deseo erótico con una lesbiana butch:

August se fija en que Jane se lame el labio inferior y un millar de imágenes se suceden en su mente a tal velocidad que tiene miedo de desmayarse: el pelo corto de Jane entre sus

dedos, sus dientes hincándose en las líneas de tinta del bíceps de Jane, dedos mojados, bocas mojadas, fluidos por todas partes (McQuiston, 2021: 261).

Además, la escena sexual se está reproduciendo en un vagón de tren, un lugar enteramente público, de forma que parece revertir la idea de que el placer disidente debe reproducirse en el ámbito privado, dato que nos remite a las palabras de Barrera Velasco (2019) al recordarnos que, en ocasiones, el desarrollo de lo erótico se produce en espacios públicos como elemento reivindicador de las identidades queer en la esfera pública.

Por otra parte, una de las críticas más destacables en lo referente a este tipo de libros reside en la imitación de unos modelos literarios muy determinados. Las novelas de romance sáficas tratan de imitar tropos asociados a las novelas de romance heterosexuales, por lo que realizan calcos de los personajes “originales” para enclaustrar la relación sáfica en dinámicas que puedan gustar al lector. Esto deriva en la creación de personajes que, si estuviesen debidamente escritos deberían ser redondos, pero, como son una copia impostada de un molde, son tremadamente planos y estereotipados. Además, su dinamismo llega incluso a parecer forzado por la trama amorosa o el contenido erótico de esta. Como si el sexo fuese el motor que arranca la acción y hace avanzar a los personajes.

The construction of the novel also frustrated me; somehow, every major decision was made by whichever character was currently *not* in the POV position. [...] If Claire initiates, we are in Delilah's head. If Delilah makes a big move, we experience it through Claire. Both characters have doubts and insecurities, but I never felt I saw them overcome, because both characters always got to react to the other's advances (Miller, 2023).

*The Lavender Menace*, podcast creado por Sunny Lu y Reinassance, argumentó muchos elementos que ya hemos mencionado con anterioridad. Entre ellos destaca la crítica sobre la pobre caracterización que llevan a cabo las autoras de libros de romance lésbicos / sáficos. Como personas no binarias que se identifican como lesbianas sus críticas y sus consideraciones en lo referente a las autoras que escriben este tipo de novelas nos parecen de lo más atinadas:

People were also talking about like how lesbian romance authors sort of create these characters that seem like the image of an ideal sort of woman. Women are idealized in these books. They don't feel real cause they're too pretty and nice, and put together their flaws... [...] there's no internal world to tap into because people are incapable of writing a complex female character within a romance novel. Especially in a lesbian romance novel. Cause now you have two, what the fuck are you gonna do? You're already allergic to write one. [...] It's like they're playing dolls. It is like making two barbies kiss (Renaissance & Sunny, 2023).

Narrativamente hablando, les autores, a la hora de crear un personaje, no están obligados a que la caracterización de los personajes alcance a todos los públicos. Basta con dar un par de pinceladas de los rasgos físicos y psicológicos para que los lectores extraigan sus propias conjeturas, es decir, mostrar una octava parte del todo. Sin embargo, estas novelas parecen mostrar personajes huecos; presentándolos como modelos subversivos pero que, en el fondo, siguen siendo modelos. Prototipos “renovados” que se hacen llamar no normativos pero que cuentan con el visto bueno de la sociedad y, por definición, de los hombres.

La problemática pues, reside en que estas obras, como sus antecesoras, tenían la intención de ser subversivas y reivindicadoras, con el detalle añadido de ser entretenidas y poco complejas para que pudieran alcanzar a un público menos intelectual. No obstante, el juego narrativo pierde su sentido si el elemento fundador de la obra, en este caso el erotismo, no es un símbolo que desentrañar, sino una imagen a contemplar o, peor aún, un calco de los patrones ya conocidos que los cuerpos deben seguir, incluso en sexualidades aparentemente disidentes, para encajar en la norma social y reinscribir, continuamente, el amor romántico cisheterosexual. Y quizás el problema no sería tan trascendente si el Eros sáfico no desapareciera en el texto en aras del voyerismo masculino cisheteronormativo.

#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos analizado los estereotipos sáficos de dos de las novelas de romance lésbicas occidentales más famosas en la actualidad. Tanto *Una última parada* como *Delilah Green pasa de todo* parecen mostrar una vinculación directa con los prejuicios lésbicos que la heteronorma ha transmitido mediante la creación de un imaginario colectivo producto de la discriminación, la negación y el miedo a identidades subversivas que se alejan de los roles de género y plantean problemáticas en el sistema occidental cisheteropatriarcal.

No obstante, no podemos evitar pensar cómo, autores como Herring Blake y McQuiston, con identidades transgénero y disidentes, han optado por prescindir de las disidencias e identidades sáficas existentes para presentar modelos impostados de las narrativas heterosexuales. ¿Quiere esto decir que para lograr la inclusión de la literatura sáfica las mujeres y personas no binarias lesbianas y bisexuales tendrán que conformarse con este tipo de narrativas tan excluyentes?

Las mujeres sáficas hemos trascendido desde un lugar de invisibilidad, persecución y negación de nuestras experiencias e identidades a formar parte de una fantasía recreada y producida para ser exhibidas como un objeto de deseo para los hombres. De forma que la celebración del sexo lésbico sea permitido y válido bajo una ristra de requisitos cisheteronormativos. Es decir, que cumplan con los cánones de belleza, sean femeninas, y representen una obra sexual en la que sus cuerpos sean objeto del sujeto que las define.

Sin embargo, lo que más significativo nos parece de esta situación, y donde consideramos que deberíamos poner el foco de atención, es en cómo las propias autoras lesbianas de romance sáfico, de quienes se esperaría una reivindicación del placer de la mujer; la representación de otras experiencias sexuales disgregadas de la concepción sexo-genital; y la inclusión de identidades no normativas como las vivencias de mujeres marimacho o butch y su consiguiente implicación en lo referente a las transmasculinidades, hayan optado por mantener los estereotipos sáficos, que, si bien han ido resinificándose, siguen suponiendo un problema para la visibilización de uno de los grupos más discriminados hasta por el propio colectivo LGBTIQ+.

Recordemos, por último, las palabras de Moreno Hernández (2010) quien reivindicó el papel que debían tener las artistas lesbianas en la producción de obras que mostrasen las realidades e identidades queer:

Las artistas lesbianas tenemos la oportunidad, y es necesario aprovecharla, de romper todos estos estereotipos mediante nuestra capacidad creadora, teniendo siempre presente, como dice Griselda Pollock, que nuestra acción artística *no consista simplemente en reemplazar determinadas imágenes opresivas con otras imágenes hechas por mujeres y sobre mujeres, sino más bien en deconstruir los procesos a través de los cuales se produce el significado y el sujeto adquiere una posición como sujeto sexuado* (2010: 42).

## 5. INVESTIGACIONES POSTERIORES

Tras los argumentos presentados, hemos advertido una serie de dudas o temas más específicos y extensos que, creemos, podrían generar investigaciones a posteriori:

- El mito romántico cisheteropatriarcal occidental trasladado a las narrativas queer.
- Deconstruir la mirada lesbiana: de la pornografía a la literatura erótica sáfica.
- Los tropos en las novelas de romance queer.
- Identidades y experiencias trans / butch en la literatura.
- La fantasía occidental de la *manic pixie dream girl* racializada.
- *The “butch shortage”* y la feminización de las identidades butch.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Barrera Velasco, P. (2019), «Breve panorama de la narrativa lésbica española del siglo XX: Funciones y relevancia del erotismo», *Siglo XXI, Literatura y Cultura Españolas*, 17: 241-269.
- Carpintero Simón, A. (2001), «Estereotipo de la mujer lesbiana en el cine: identidades lésbicas». In *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (2001)*. Universidad de Sevilla.
- Gutiérrez, M. L., Parada, B. V. (2017), «Estereotipos lésbicos», *Aportes*, nº 22: 8-15.
- Halberstam, J. (2008), *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.
- Herring Blake, A. (2023), *Delilah Green pasa de todo*. Traducción de Aitana Vega Casiano. Barcelona: Titania.
- McQuiston, C. (2021), *Una última parada*. Traducción de Ana Mata Buil. Barcelona: Molino.
- Molina Rodríguez, M. (2023), «New adult: el futuro de la literatura en las nuevas generaciones».
- Moreno Hernández, E. (2010), «Cuerpos lesbianos en (la) Red. De la representación de la sexualidad lesbiana a la postpornografía», Depósito Digital: <http://hdl.handle.net/10251/12671>
- Mulvey, G. (1975), «Placer visual y cine narrativo», Disponible en: <https://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>
- Maroto Delgado, O. (2013), «Plumofobia in the air: El estereotipo de la lesbiana ultrafemme» Dipòsit Digital: <http://hdl.handle.net/2445/55163>
- Platero, R. (2009b), «La masculinidad en las biomujeres: marimachos, chicazos, camioneras y otras disidentes.”» En *Jornadas Feministas Estatales. Granada, treinta años después: aquí y ahora*. Madrid: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, 405-411.

Rimmon-Kenan, S. (2002), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203426111>

Rodríguez, M. P. (2003), «Crítica lesbiana: Lecturas de la narrativa española contemporánea», *Feminismo/s*, (junio), 87-102.

Wittig, M., Zeig, S. (2023), *Borrador para un diccionario de las amantes* (1<sup>a</sup> ed.). Traducción: Cristina Peri Rossi. Madrid: Continta Me Tienes (Errementari S.L.).

## 6.1. WEBGRAFÍA

H. (23 de enero, 2024), «Review: One Last Stop». *Goodreads*.

Laurel [@bardsandnoble] 21 de marzo, 2023) «Reply about Delilah being a butch» [video]. *TikTok*. <https://vm.tiktok.com/ZGeP8TqMG/>

Lauren [@poppylaur] (3 de febrero, 2024), «Tv lesbians vs actual lesbians» [video]. *TikTok*. <https://vm.tiktok.com/ZGefvw6Ca/>

Lauren [@poppylaur] (10 de febrero, 2024), «Femmes dating femmes» [video]. *TikTok*. <https://vm.tiktok.com/ZGefvwFrg/>

Miller, A. (14 de Agosto, 2023), «Delilah Green Doesn't Care (Book Review)». A Blog of Books and Musicals. <https://funfandomblog.wordpress.com/2023/08/14/delilah-green-doesnt-care-book-review/>

Monet, A. (4 de Noviembre, 2019), «Queer Love Interests of Color and the White Gaze». *Medium*. <https://ashiamonetb.medium.com/queer-love-interests-of-color-and-the-white-gaze-8928b7b5e6ad>

Renaissance & Sunny [the lavender menace] (2023), «2023 movies, music, & books in review: our favourites & flops» [podcast]. *Spotify*. <https://tr.ee/6hrXqvDJKf>

Sunny Lu [a sunny book nook] (2024), «The problem with lesbian romance novels» [video]. *Youtube*. [https://www.youtube.com/watch?v=AkGbysZRB\\_w&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=AkGbysZRB_w&t=2s)

Tori [@heyitstoriiiii] (22 de junio, 2023), «Things that blew out my mind once I started being intimate with a woman» [video]. *TikTok*. <https://vm.tiktok.com/ZGefT155C/>

Youngblood Gregory, S. (2024), «What Is a Pillow Princess? Everything You Need to Know About Queer Stone Identities». *Them*. <https://www.them.us/story/what-is-pillow-princess-stone-butch-touch-me-not>

## 7. ANEXOS

Anexo 1:

	<b>Literatura juvenil</b>	<b>New adult</b>
<b>Edad del lector</b>	12-17.	20 - 30 (pese a que los adultos más mayores la leen para recordar o encontrar historias más "ligeiras").
<b>Edad de los protagonistas</b>	12-17.	20 - 30.
<b>Concepto</b>	"El elegido".	"Épica cotidiana".
<b>Visión del mundo</b>	Esperanza ciega.	Realidad aceptada.
<b>Situaciones</b>	Primeras veces.	Rutina vida adulta.
<b>Contenido sensible</b>	Nulo o apenas descrito.	Muy explícito.
<b>Formato</b>	Extensión máxima 300 páginas.	Sin extensión máxima.
<b>Lenguaje</b>	Sencillo, básico.	Elaborado (igual a la literatura adulta).
<b>Narrador</b>	Principalmente, en 1r persona.	En 1r persona o narrador omnisciente.
<b>Impacto e influencia en el lector</b>	Muy elevada.	Poco significativa.

**Grau: llengua i literatura espanyoles**

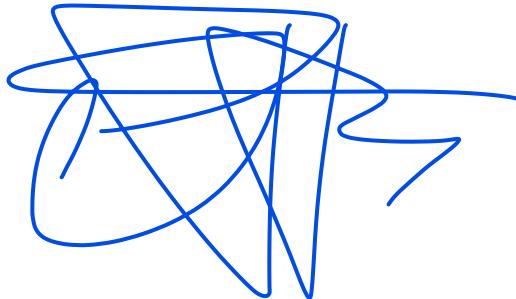
**Curs acadèmic: 2023-2024**

L'estudiant: Ana Piris Borrallo amb NIF: [REDACTED]

Lliura el seu TFG: «Los estereotipos sáficos en la literatura queer occidental *new adult*»

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 11 de juny de 2024.