

## Victimisme i palimpsest lesbiana a la narrativa de Carme Riera i Montserrat Roig\*

ANGIE SIMONIS  
Universitat d'Alacant

*Lo visible puede contener lo invisible*  
Novalis

*Di toda la verdad, pero dila de soslayo*  
Emily Dickinson

Sandra Gilbert i Susan Gubar van llençar el concepte de palimpsest a la literatura de dones l'any 1979. Segons elles, el context d'opressió del patriarcat i la cultura hegemònica als principis de la literatura de dones dificultaren l'expressió i la definició del *jo* creatiu femení, que només disposava d'un model, el dels homes. Les dones estaven representades com a àngels o com a monstres, com a verges o com a putes, dues imatges extremes que mataven la creativitat femenina. Aquesta dualitat influeix, naturalment, en el mateix extremisme de la dualitat lesbiana: masculina/perversa o asexualada/ingènua (és a dir, o la incapacitat/impossibilitat de sentir/produir plaer de la pseudo-home o de la pseudo-dona, o l'exageració de la sexualitat fins la degeneració de la perversa, oposada a la negació de la pràctica sexual de la ingènua).

Les estratègies de les escriptores a l'hora d'abordar la incapacitat de l'ésser subjecte literari es van bifurcar. O bé, imitaren la mateixa escriptura masculina i inclús adoptaren una personalitat i un pseudònim d'home, o bé es percep en la presència del palimpsest (Gilbert i Gubar, 1998: 87); això és, dient el que volien dir de forma enigmàtica o amb un doble sentit. Les dones que han volgut expressar sentiments o experiències lesbianes i homoeròtiques han usat freqüentment i durant molt de temps el palimpsest com a única forma d'expressar la seva creativitat. A les dificultats d'ésser subjecte literari se li han afegit les de ser subjecte social invisible i censurat moralment, per la qual cosa el *jo* lesbiana de l'escriptora s'ha d'escrutar curiosament sota capes espesses d'aparent i ingènua amistat, o deduir i interpretar des de símbols enigmàtics que moltes vegades freguen l'hermetisme.

En el peculiar context històric espanyol, les tímides i esporàdiques –encara que explícites– presències del lesbianisme a la literatura (que es van donar en el context incipientment liberal de principis del segle XX fins el cop militar que va acabar amb la II República), desapareixen completament després de la Guerra Civil i la profunda repressió del franquisme, tant des del terreny de les expressions alienes a l'autoria lesbiana com des de dins d'aquesta mateixa.

Probablement, existeixen multitud de palimpsests lesbians elaborats durant la dictadura, però es troben pendents de recerca i interpretació. Mostres d'amors velats, tan sols suggerits i solidaritat una mica sospitosa entre dones es poden trobar en la narrativa d'Ana M<sup>a</sup> Matute o de Carmen Martín Gaité, però res que podem catalogar contundentment de lèsbic, o anecdòtiques presències lèsbiques en narratives tan dispars com la de Mercè Rodoreda, Carmen Kurtz, Rosa Montero o Pilar Pedraza.<sup>1</sup>



Les revisions dels estereotips perversos denigrants del lesbianisme comencen, indubtablement, amb les primeres novel·les on es descriuen relacions homoeròtiques, afectives i inclús sexuals entre dones en jocs ambigus, sense esmentar mai el lesbianisme ni contemplar gairebé la convivència lesbiana com alternativa de vida a la heteronormativitat, sinó com a motiu de tragèdia, ocultació o renúncia a la felicitat.

La iniciació en la tònica de relació fracassada amb matisos tràgics (un tòpic de la incipient narrativa lesbiana que redimirà una de les imatges més maltractades socialment de les lesbianes, les professores que s'enamoren de les seves alumnes) s'inaugura amb el ja considerat clàssic de la literatura lèsbica, el relat de Carme Riera *Te deix, amor, la mar com a penyora* i que dóna títol al volum complet en castellà traduït com *Te dejo el mar*.<sup>2</sup>

Riera i el grup d'escriptors –majoritàriament catalanes– de la dècada dels vuitanta, que tracten d'alguna manera les relacions entre dones en la seva narrativa, es troben en un lloc fronterer pel que fa al discurs lesbià, entre el palimpsest i la reivindicació. Com a dones, expressen un discurs reivindicatiu que propugna nous models de dona i que comença a utilitzar un llenguatge propi, resistent a la internalització del mandat patriarcal i incompreensible per aquest. Però com a emissores de codis lesbians explícits encara els queda una fructífera dècada literària per a practicar l'ambigüitat, les insinuacions líriques i les metàfores suggerents d'una realitat a la qual li manca encara recolzament social per ser dita; un fet que arribarà als noranta.

El pas previ a la transparència ha de passar per la redempció de l'estereotip anterior. La formació feminista de Riera ens situa completament en el context d'una Espanya ja quasi democràtica, on les dones revelen la seva identitat, però on la veu lesbiana continua encara reprimida i requereix ser propagada dins el programa d'alliberament feminista de la sexualitat lesbiana.

Dins els paràmetres de la crítica literària tradicional, Luisa Cotoner recull en l'autora influències de la rebel·lia romàntica i de l'estètica fonamentalment modernista de finals del segle XX, que propicia l'hermetisme implícit al palimpsest:

Esta concepción, en definitiva hermética de la realidad, basada en la suposición de que las cosas esconden verdades veladas que es preciso sacar a la luz [...], se asocia, a mi entender, también con el arte de seducir. Jean Baudrillard [...] la asocia al juego de mostrar y esconder, a la subversión de cualquier clase de orden establecido, al dominio de la ambigüedad... su estrategia fundamental consiste en asegurar una especie de intermitencia entre el estar/no estar, entre la realidad y la apariencia, según la cual consigue eludir «sin tregua todas las relaciones en las que con Seguridad se plantearía en un momento dado la cuestión de la *verdad*». (Cotoner, 1991: 26)

Hereves del romanticisme, les protagonistes de Riera «reivindican la pasió com la única fuente de todo placer, aunque también sea la causa de todos sus males» i per a elles «el amor es la única vía de conocimiento, pero siempre es un amor trágico que acepta de bien grado la autodestrucción que le es inherente». Les dificultats d'aquest amor produeixen el símbol de l'àngel rebel, «transfiguración del amor desafiante» i les seves protagonistes viuen històries d'amors maleïts (Cotoner, 1991: 23). Tècniques literàries que, en una interpretació més afí al meu propòsit i amb la reivindicació lesbiana, mostren una voluntat de fer pública la situació social insostenible i injusta de les relacions entre dones ja que, al mateix temps, desfilen en les seves narracions tota una gama de personatges misteriosos, desarrelats, hereus del maleïdisme (*malditismo*) i del decadentisme de l'uni-



vers literari de principis del segle XX. En concret, els personatges que encarnen les lesbianes, on

[...] el ser marginales se perfila como elemento configurador de su personalidad, aunque, en algunos casos, este factor de marginalidad se dé únicamente en el ámbito de su intimidad [...]. Surgen, pues, de su entorno como pura y simple expresión de su yo íntimo y perplejo frente a un mundo que, por unos u otros motivos, les es ajeno. (Cotoner, 1991: 26)

En canvi, per aconseguir l'equilibri entre el dir i el no dir explícits, Riera escull desaparèixer com a narradora i atorga una veu plena als seus personatges els quals dialoguen en llibertat dins el text i als qui concedeix la condició d'ésser autors implícits, transmetent una sensació de versemblança i creant una mimesi plausible de la realitat. Els relats que ens interessin s'articulen al voltant del gènere epistolar, en la carta de comiat que Marina escriu a Maria a «Tè deix, amor, la mar com a penyora» i en la pròpia versió de la història que anys més tard la mateixa Maria envia a Carme Riera a través del seu editor a «Jo pos per testimoni les gavines». Amb aquest grau de simbiosi entre realitat/ficció dels personatges/autors l'autora real en queda totalment al marge i els concedeix plena autonomia, sense cap possibilitat d'afegir explicacions suplementàries, judicis de valor o reflexions morals. Per a Luisa Cotoner «la utilización de la primera persona verbal responde también a una necesidad temática relacionada con la idiosincrasia especial de sus personajes, que sólo a través de la voz, sólo en la medida que pueden expresar su 'dolorido sufrir', consiguen en cierto modo liberarse» (Cotoner, 1991: 29). És a dir, explicitar la seva experiència lèsbica mitjançant la ficció creada per una autora.

A més dels temes evidents de l'amor i el *tempus fugit* virgilià, es perfilen altres referències més socials que tenen relació amb el context històric, com les repressions de la dictadura franquista,<sup>3</sup> amb els seus valors tradicionals enfrontats a la nova mentalitat de les generacions dels setanta. Les situacions en què les dones i l'explotació a la que la societat en general (i l'home en particular) les sotmet, són emeses sense caure en el manifest feminista. D'elles destaco el secret de l'amor lesbià «l'amor de què mai, per aquella època, no parlàvem», «que anomenàvem amistat», assetjat d'acusacions i condemnes:

T'amenaçaren en nom de la moral i els bons costums, et parlaren de conducta corrompuda, de perversió de menors, reberes anònims plens d'insults morbosos... (Riera, 1992: 23)

La veu condemnatòria del pare: «[a]quest és el camí de la depravació. T'enviaré a Barcelona, si això dura un dia més» (Riera, 1992: 23), unida a la inquietud del futur marit de Marina, configura la pressió de la cultura patriarcal.

En Toni coneixia, la hi havia contada fil per randa, la nostra història, sense oblidar el més mínim detall. Li semblà una història bella i malaltissa. Tu li caigueres bé, et trobà intel·ligent, amable, malgrat que en el teu aspecte hi veié qualche cosa rara, inquietant, obscurament perillosa. (Riera, 1992: 35)<sup>4</sup>

La pròpia culpa generada pels valors caducs fortament interioritzats en l'amant de més edat condueix a la ruptura:



Les nostres relacions duraren vuit mesos i sis dies exactament. Foren trencades a causa de l'escàndol públic i de la teva por d'enfrontar una situació de doble responsabilitat. (Riera, 1992: 23)

La teva tendresa era aspra aleshores, quan decidires que durant aquell estiu no ens hàviem de tornar a veure, perquè tu no volies que ningú et culpés de marcar la meua vida per sempre. (Riera, 1992: 26)

Múltiples recursos estilístics afavoreixen l'atmosfera de repressió i impotència: la mar, emblema de l'amor desafiant i del desig inassequible, que ahir era »immensitat blava« en un migdia de primavera i avui és »enlutada, greixosa, quasi pudent« (Riera, 1992: 19), es converteix simbòlicament en còmplice mut de la parella: «vaig escriure a la mar amb la intenció secreta que les ones et donessin, ran del teu portal, noves meves...» (Riera, 1992: 32);<sup>5</sup> muralles mongívoles que simbolitzen l'opressió de les amants i la influència del catolicisme en la condemna de l'amor lesbià: «Les murades, perquè són murades i no parets, dels convents de Santa Magdalena, les Tereses i les monges Caputxines, em queien damunt» (Riera, 1992: 28); paisatges naturals i idíllics identifiquen l'amor lèsbic amb la naturalesa, i durant tot el relat fan desfilar el passat sublim davant d'altres paisatges urbans, grisos i hostils del present per a ressaltar l'ambient asfixiant d'un amor impossible; sinestèsies que potencien la bellesa de l'amor lesbià:

I el món des dels teus braços era bell i trist com nosaltres, tenia un color indefinible, entre blau i lilós, a estones fosforescent, sota un maquillatge de neons. (Riera, 1992: 22)

En aquest relat s'inicia potser la utilització femenina del mite de Narcís amb la metàfora del mirall, freqüent en molts textos homosexuals, i que serveix per redimir el tòpic de l'amor degenerat, insuflant-li no només bellesa, sinó també espiritualitat.

Sense salvació, car aquella era l'única manera de salvar-nos, perquè allà baix, al regne de l'absolut, de l'inefable, ens esperava la bellesa, que es confonia amb la teva-meua imatge quan em mirava a l'espill de la teua carn. I al recer segur, a l'esclatxa més íntima del teu cos, allà, començava l'aventura, no dels sentits, de l'esperit, millor, que em portaria a conèixer el darrer batec del teu ésser, abocada, ja, per sempre més, al misteri de l'amor i de la mort... (Riera, 1992: 25)

El treball de redempció, no només de l'amor entre dones, sinó de la relació entre professora i alumna que combat el tòpic, tan utilitzat en la literatura de principis de segle, de la perversió de la primera i de la ingenuïtat de la segona, se centra en la inversió dels termes: és l'alumna de quinze anys la que es capfica en seduir i convèncer la professora, a la que considera guia i mestra en el seu viatge cap a l'amor/coneixement: «[e]m complau, per altra banda, pensar que vaig arribar a tu en el moment més crític de la meua adolescència, quan començava d'ésser una dona i que tu influïres poderosament perquè acabés de ser tal i com ara sóc» (Riera, 1992: 20). En aquesta estratègia que combat l'estereotip<sup>6</sup> és ella qui porta en tot moment la iniciativa de la relació i qui insisteix en que continuï davant la resistència de la professora, qui defuig i rebutja, patint per totes dues.

Les nostres relacions no tenen cap sentit, no està bé que continuïn. No vull fer-te mal ni



fer-me'n. No en faríem res d'aquest amor que no condueix enlloc, que no té cap finalitat... (Riera, 1992: 29)

La culminació del contra-estereotip és convertir al botxí en víctima de l'amor tràgic, incompresa i solitària, que consola la impossibilitat del seu amor amb l'evocació del record de l'estimada perduda i clama la seva injustícia en un plany desesperat que ningú no escolta. Es completa en la segona part del relat, publicada dos anys després en el volum *Jo pos per testimoni les gavines* i que recull la veu de Maria. Des del psiquiàtric on es troba interna i després de llegir el relat «Te deix, amor, la mar com a penyora», d'una tal Carme Riera, la protagonista en un primer moment se sent completament sorpresa de ser tractada amb humanitat, cosa que reforça la reivindicació de revocar el costum injust que, a causa de les repeticions, s'ha convertit en una veritat social: «No es pot imaginar la sorpresa enorme que em causà veure'm gairebé retratada però, per un esguard generós i benevolent...» (Riera, 1981: 10). Després, tot i insistir en mantenir l'anonimat, es fa ressò de la necessitat de donar a casos com el seu «testimoni viu d'uns fets reals». Destaca, d'aquesta versió carregada d'amargor i enyor, un vívid penediment per no haver sabut aprofitar l'amor, per temor a la condemna social i a l'ostracisme, que igualment ha patit, de manera involuntària, per evitar preguntes doloroses:

Barataria totes les hores que em resten de la meua vida per reviure aquella, per repetir-la gaudint amb fruïció, però, cada instant, tot i sabent-ne la fugacitat deletèria. [...]

I no el rebutjaria com aleshores amb frases de moral a l'ús, en què tampoc no creia, mentre per dintre em negava als fortíssims reclams del desig, mentre esquitxava l'ansia immensa de fer-me seva, de fondre'm dins l'espill de la seva carn...

[...] com fou de difícil per a mi, aleshores, en una ciutat provinciana com la nostra, plena d'ulls espiant-mos, plena de xerrameques i murmuracions, acollir el seu amor.

[...] Si el temps, però, com en un miracle em concedís el do que li deman, si tornés en aquella hora màgica, li restaria al costat enamorada i amb els ulls assedegats de la seva imatge esperaria la mort. (Riera, 1981: 15-17)

Al final de la història de la Marina hi ha una nota d'esperança que reflexa la possibilitat de l'existència d'amors com el seu per a les generacions més joves, la filla que va néixer i que durà el nom de la seva estimada, però al final del segon relat la tragèdia es completa: Marina se suïcida a la mar i Maria no pot sentir més dolor ni més impotència, i s'assenyala d'aquesta manera la injustícia patida per les generacions marcades per la repressió.

Malgrat tot, això pot ser un obstacle per a una altra lectura més optimista: que Riera inaugura un nou dir de les coses, creant significats nous per als valors convertits en tòpics per la cultura tradicional. El suposat suïcidi de Marina, amb el seu tradicional significat de covardia o d'alternativa desesperada, segons María Camí-Vela, «significa también un acto de amor y una propuesta de búsqueda de una voz propia para futuras generaciones de mujeres», la carta que escriví a la seva amant «será el testamento, la ofrenda a las futuras generaciones representadas en su futura hija» (Camí-Vela, 2000: 49). És una entrada a l'ordre simbòlic de la mare, tant al llenguatge com en l'imaginari biològic:

Si se tiene en cuenta que la carta-texto es escrita justo antes de dar a luz, se podría concebir un doble parto, por un lado la hija, y por el otro la carta. La protagonista da a luz

a una doble posteridad: una corporal y otra lingüística, señalando quizás la muerte de una generación y la esperanza en una futura generación de mujeres, representada por la hija, como creadoras de sus propios textos y de sus propias vidas. (Camí-Vela, 2000: 50)

L'exili voluntari de Maria pot interpretar-se també com el rebuig del discurs establert davant l'acceptació de la «normalitat» i la resistència de la memòria de la seva estimada. De la mateixa manera que a la protagonista de «The yellow wallpaper», de l'escriptora nordamericana Charlotte Perkins Gilman,<sup>7</sup> el tractament mèdic l'imposa la passivitat i l'abandonament de l'escriptura, als que ella s'hi resisteix tenaçment perquè «sería renunciar de golpe a mi culpa, aceptar el orden de las cenizas, retroceder ante lo prohibido, a instancias de la expiación... No quiero desistir de mi rebeldía». A través de l'escriptura de la memòria «propone una nueva clase de escritura que rompe con ese discurso lineal y logocéntrico que predomina en la cultura patriarcal occidental» (Camí-Vela, 2000: 53). I trenca, també, aquest paper pintat de silenci que oprimeix la seva necessitat de «dir» el seu amor.

La redempció de la lesbiana perversa i el tòpic dels seus amors pecaminosos entre alumna i professora segueixen inclús revisant-se i rescrivint-se avui dia, com en el cas de la novel·la de Beatriz Gimeno *Su cuerpo era gozo*. És aquesta una inquietud que traspasa les escriptures més recents, que insisteix en el mateix plantejament de les relacions lèsbiques, allò que no deixa de ser un símptoma de què l'acceptació de la diversitat encara es troba lluny de l'imaginari comú. El cert és que el propi contra-estereotip ha acabat per convertir-se en un tòpic de la literatura lesbiana. Gimeno segueix l'esquema de la història d'amor amb final tràgic, que resulta d'allò més encertat donat que el context del franquisme no afavoria precisament les relacions entre dones. La novel·la ens ofereix amb un marcat realisme les conseqüències tràgiques de la repressió de la dona en aquella època i a aquest mateix fet li afegeix un nou tema poc explorat encara des de la perspectiva lesbiana com és el de l'amor intergeneracional, sense traces de perversió, entre una jove i una dona adulta. Gimeno ens proposa en conjunt una imatge entenedidora, malgrat el seu dramatisme, de moltíssimes lesbianes a qui no vam conèixer i a qui ningú va retre homenatge.

Hi ha, en canvi, un altre personatge lèsbic de Riera que es manifesta encarnant la ideologia heterosexista. Es troba al relat «Qui enviava flors a na Glòria» (Riera, 1992: 63-80),<sup>8</sup> on una narradora en primera persona declara a la policia la relació que mantenia amb la seva cosina desapareguda, amb qui vivia, i que ella sospita que ha estat assassinada pel seu promès, un taxidermista estranger. Encara s'afanya a assegurar que «la moralitat més absoluta va prevaler en les nostres relacions, que no tingueren res de prohibides» (Riera, 1992: 64) i davant les sospites de la policia de què mantingués algun tipus de relació afirma que «Glòria i jo, per tal d'evitar l'escàndol, reservàvem les nostres intimitats per als moments en què romaníem soles, a la cambra, a recer de la nit»; entre elles «tot fou d'una absoluta netedat» (Riera, 1992: 64), utilitzant els termes patriarcals garants de la normativitat. En canvi, en la seva absència/presència d'allò innombrable es dedueix el seu amor per la Glòria: «[l]a seva absència és per a mi tan dolorosa que em fa desitjar la mort» (Riera, 1992: 63), «Glòria fou la persona més important de la meua vida i, entre totes les que he conegudes, la que més m'interessà» (Riera, 1992: 63-64).

Quan Glòria li comunica que es casarà amb en Hans, davant la por que se l'endugui a l'estranger, els ofereix de viure a casa seva. Quatre setmanes després de la seva desaparició, el seu estat és tan depressiu que «sense les meves conviccions religioses, encara més

fortes que la meua pena, hauria fet un disbarat» (Riera, 1992: 77). A la Glòria a troben un mes després, se sospita que embalsamada per Hans la mateixa nit que va desaparèixer, adornada amb valuoses joies i coberta de roses i gladiols d'hivernacle. Ara bé; ¿qui li ha portat les flors a en Hans, enmig de la muntanya erma? La història acaba amb una confessió igualment ambigua «en el meu deliri era jo mateixa qui duia les flors a na Glòria» (Riera, 1992: 80). ¿Ha estat la gelosia de la seva cosina i no la bogeria del nuvi el que ha provocat l'assassinat de Glòria?

L'home apareix com el destructor de la unitat de les dues dones, «símbol de la voz patriarcal» (Camí-Vela, 2000: 26), però la cosina de Glòria és la dement que no pot suportar la vida sense ella, dos rivals representatius dels dos vèrtexs del triangle que competeixen per la possessió de la seva bellesa, ja que Glòria és tan bonica que «fa mal». Aquesta concepció de l'amor d'una dona per una altra en termes de competició amb l'home conserva encara molt de l'estereotip negatiu que no deixa opció a l'autonomia de la relació entre dones per sí mateixa, sense la intervenció de l'home. És necessari l'autoconeixement per a immunitzar-se de la influència del poder masculí que tot ho envolta i ho condiciona, i trobar aquest espai alliberador des d'on es doni lliurement la relació entre iguals que no impliqui possessió. Aquesta funció de l'actor masculí serà més tard contraestereotipada, donant-li el paper de perdedor en el trio. Essent l'etern competidor, l'amenaça, l'element que pot desestabilitzar l'equilibri de la parella femenina, les lesbianes no voldran tenir relacions amb dones bisexuals en les que es pugui donar el risc de rivalitat amb un enemic davant el qual no desitgen rebaixar-se a competir.<sup>9</sup>

Per últim, quant a les imatges visuals de la lesbiana masculina o la lesbiana sexuada proporcionades per la cultura dominant, que acudeixen a la imaginació del receptor del text habituat a la seva estètica, l'estratègia s'articula en la no representació: no hi ha descripcions físiques que ens permetin visualitzar les protagonistes de la relació lesbiana, només retalls de parts dels seus cossos disseminats per la narració, els ulls, les mans, el cos nu vetllat per la semipenombra de la lluna, l'olor... No podem *veure* ni a Marina ni a Maria en el seu «Te deix, amor, la mar com a penyora», no sabem quin aspecte tenen, el relat no ens permet recrear cap imatge preconcebuda.

Una altra de les constants en la ficció i plasmació de l'experiència lesbiana que és present al relat de Carme Riera i que segueixen altres autores en major o menor grau, (un element necessari per a la dignificació del seu imaginari literari i social), és el rescat de la tradició lesbiana i homosexual que en «Te deix, amor, l'amar com a penyora» treu el cap en la referència prèvia al relat, un «Fragment mai no escrit de Safo».<sup>10</sup>

\*\*\*

En aquest treball també faré una breu aproximació a la narrativa de Montserrat Roig, una de les autores catalanes que realitza una revisió de la història de les dones, tendència que comença a manifestar-se en el camp de la narrativa femenina al voltant d'aquesta època, esperonada pel feminisme i pels nous discursos de les dones en l'estat espanyol. Historiadors, escriptores, periodistes, militants polítiques, artistes, etc. articulen la veu silenciada de la dona espanyola durant els anys de la dictadura. Montserrat Roig, escriptora compromesa i periodista mediàtica, no només per la seva recuperació de la memòria de les dones en el segle XX espanyol, com ja han assenyalat autores (especialment Duplàa, 1996: 1), m'interessa perquè en la seva novel·la *L'hora violeta*<sup>11</sup> (la tercera de la saga de dones de les famílies Ventura-Claret i Miralpeix)<sup>12</sup> el germen de la inquietud *po-*

*lítica* i identitària com a dones de les protagonistes és una història de relacions lèsbiques no consumades. Es tracta de «La novel·la de l' hora violeta», la part més important de l'obra donat que és la que li dóna el títol.

En ella s'hi explica la relació de la Kati i la Judit, recuperada a través dels diaris i testimonis de la Patrícia, cunyada de la Judit, de la pròpia Judit i d'una narradora omniscient que, en una desendreçada i fragmentària cronologia va desgranant els seus sentiments durant el període de la Guerra Civil.

La Judit, una francesa casada amb en Joan, que ha deixat la seva carrera d'afamada pianista pel seu matrimoni, coneix a l'esbojarrada Kati durant els mesos que el seu home és al front i ella està embarassada de la seva filla Natàlia. Quan ell torna, després del final la guerra i quatre anys de presó als camps de concentració, la Judit rememora les circumstàncies del seu frustrat amor. Encara que al conèixer-se, la Judit sembla sentir animadversió per la Kati a causa de la seva frivolitat, una tarda de pluja es troben totes dues soles i comencen a intimar, convertint-se en amigues inseparables, unides pel seu desig d'activitats mentre els homes es troben al front, ocupant-se de l'assistència als nens orfes i abandonats. «La nostra relació va començar amb aigua» (Roig, 2001: 125).<sup>13</sup> La Kati se suïcida en els últims dies de la guerra, quan rep la notícia de la mort d'en Patrick, l'únic home a qui ha estimat en la seva vida. Tanmateix, en saber la malaurada nova, la Kati li proposa a la Judit de fugir juntes, però aquesta es nega perquè ha de quedar-se a esperar el seu marit. La Judit tan sols ha plorat una vegada a la vida, quan li van portar la carta que la Kati li va escriure abans de suïcidar-se. Molts anys després, es considera una covarda davant la seva filla Natàlia, quan descobreix que aquesta ha decidit no casar-se, deixant entreveure que la seva covardia ve de no haver-se decidit a marxar amb la Kati i escollir quedar-se parapetada en un matrimoni sense els riscos que hagués implicat una fugida i la convivència amb la seva amiga. La pèrdua de la Kati ha omplert d'apatia la seva vida, no té interès pels seus fills, ni pel seu marit. «I jo, sense la Kati. Em sento buida» (Roig, 2001: 113). Al tornar el seu marit del captiveri, queda embarassada d'en Pere, que naixerà amb disminució psíquica i a qui estimarà més que a cap dels altres fills (a més els metges pronostiquen que morirà abans dels vuit anys): «És un amor inútil pensen. Me l'estimo precisament per això, perquè és un amor inútil. Ningú no me'l prendrà» (Roig, 2001: 116). Com el de la Kati, l'amor pel seu fill és un amor sense futur, però només seu, fruit simbòlic de la seva relació frustrada amb la Kati. Quan en Pere mor als quinze anys, decideix no tornar a tocar mai més el piano. La Kati l'animava a compondre música, a crear una simfonia per a ella, però ella ha estat només capaç de crear el nen sense futur.

La Kati, abans de la guerra, era una dona frívola i promiscua, segons l'opinió de la societat, que col·leccionava un amant rere un altre. Però, en la part que li correspon narrada en tercera persona, descobrim que per a ella els homes són joguines del seu afany de seducció, el sexe amb ells no la satisfia, fingia un plaer que no sentia per a no ser menys moderna perquè ella és «la Coco Chanel catalana», la que sempre portava «sostenidors i, tan remenuts», «faldilles plisades» i amants curiosament enumerats, com la francesa diva de la moda i el *glamour*. Però en realitat, la Kati admira la Coco perquè «havia passat la mateixa infància que la Kati, sense pares i recollida a casa d'unes ties carques i reprimides». És una nena perduda, òrfena i solitària, que va jurar no assemblar-se mai a la protagonista de *Cumbres borrascosas*<sup>14</sup> (per qui la seva mare va posar-li el nom) perquè «la passió destrueix», que comença a trobar-se a sí mateixa amb l'horror de la guerra i la injustícia, amb l'amor incondicional, sense judicis morals, que li proporciona la Judit. La resta de dones del seu voltant no li mereixen cap respecte: «les dones són romàntiques per





dissimular la blederia, afirmava. Ella podia fer el mateix que els homes, córrer, tenir diners, dominar» (Roig, 2001: 145). En la seva amistat amb la Judit troba la confirmació que amb els homes no és possible comunicació que es gaudeix amb una dona, són éssers que l'avorreixen i només podria enamorar-se d'un home molt especial, que fos dèbil i vulnerable; això és el que li succeeix quan coneix en Patrick, l'únic que plora amb sinceritat als seus braços. La primera vegada que el veu, el que més li van atraure van ser els seus ulls: «I pensà, els ulls de la Judit em fereixen tant com els ulls d'en Patrick» (Roig, 2001: 154). I l'estima perquè «tenia, als ulls, una barreja d'innocència i de fe [...] Però també hi notà feblesa. I molta por» (Roig, 2001: 158). En Patrick és un home casat, però ella l'admira perquè mai no parla malament de la seva dona.

La Kati menyspreava els homes que malparlaven de les seves dones. Pensava, ¿com pot estimar una altra dona l'home que no és capaç de voler la pòpia esposa? (Roig, 2001: 156)

És a dir, la Kati estima a un home que té característiques considerades culturalment com a femenines. Finalment, aquest amor queda frustrat amb la mort de l'home al front i immediatament la Kati va a buscar la Judit per a marxar amb ella, lluny de Barcelona i de la derrota de la República.

Vint-i-dos anys més tard, una nit en què tots dormen a la casa, Judit rememora una altra nit semblant, aquella en què la Kati va marxar per a no tornar mai més i sent l'ànima d'ella.

[...] que em ronda i em diu, tornaré, Judit, tornaré, i ja no hi haurà res que ens separarà, ni cap llei ni cap guerra, converteix-me en allò que vulguis, Judit, seré riu i platja, còdol i tronc. Omple la casa del meu fantasma, Judit, omple-la del meu record. La meua veu esquinçarà la monotonia dels capvespres de Barcelona, no em treguis de tu, Judit, amor de la meua vida, amor de la meua mort. Sento tot això i ja no sé si me l'invento, la Kati... Però sé que ningú ja no em pot matar aquest record i que sempre el duré amb mi. El duré com duia la maneta d'en Pere. (Roig, 2001: 164)

La història s'enriqueix amb el testimoni de Patrícia, la cunyada de la Judit, al 1964, el dia de la seva vetlla. En les seves frases es va descobrint, poc a poc, que la Patrícia ha estat secretament enamorada d'ella durant tota la seva vida. «Era bonica, la Judit. M'agradava, no em cansava de mirar-la. Judit, que bonica eres. I jo, tan lletja» (Roig, 2001: 129). Admirava la seva bellesa, la seva elegància, la seva finor: «Sé que a mi em trobava pagesa». Era com una reina «feta per a portar corona», tocava el piano com els àngels. Li tenia també una mica de por, perquè mai no reia, «[n]omés quan ella i la Kati seien al jardí de casa, a l'ombra del llimoner, aleshores totes dues reien, i això que era la guerra i tots ens moríem de por» (Roig, 2001: 128). Quan la seva cunyada pateix una apoplexia i es converteix pràcticament en un vegetal, la Patrícia la cuida amorosament i pentina durant hores els seus fins cabells blancs. Es tracta d'una escena de sensualitat manifesta:

Jo li pentinava, i era seda el seu cabell. M'hi passava hores, tot acariciant-li el cabell. M'agradava fer-ho a poc a poc, a la quietud de la galeria, a les fosques [...] M'hi estremia, m'agradava, i no sé pas per què. [...] Ningú no ens veia. Ens estàvem soles, a la galeria sense llum. Tu al balancí, la cadireta de boga d'en Pere a la vora, mentre em deixaves fer. Et dei-





xaves anar entre les meves mans. Si no hagués estat impossibilitada no ho hauria pogut fer, això de pentinar-la a les nits sense lluna, que són les que m'agraden més. Però venia en Joan i me la prenia. Sempre me la prenia, en Joan. (Roig, 2001: 129-130)

La Patrícia, poruga i dèbil, ha sentit sempre pànic vers els homes, als que sempre ha considerat com els seus amos, primer el seu pare i el seu germà, després el seu marit.

El pare i en Joan em feien por. Tots els homes me'n feien, de por. També me'n va fer l'Esteve. (Roig, 2001: 134)

Mai no va tenir una bona opinió de la Kati (probablement per gelosia), a qui compara amb una aranya destructora dels homes: «em sembla que la Kati hauria estat capaç de matar per tal d'aconseguir l'home que desitjava» (Roig, 2001: 137). Però, secretament, li envejava la seva manera lliure de viure:

[...] en el fons del fons, ens hi moríem d'enveja. La Kati feia el que volia, i també ho va fer durant la guerra, la més optimista de totes, segura que, si guanyaven els rojos, les dones viuríem d'una altra manera. La guerra és de tots, ens repetia, no solament és cosa dels homes. Ells al front i nosaltres aquí, per a canviar aquesta vida tan estúpida que portem. (Roig, 2001: 139)

I envejava encara més la relació que mantenia amb la Judit: «Confesso que sentia molta enveja d'aquelles hores que passaven plegades, i també me'n feia que no tinguessin por. Me'n sentia exclosa i em venia una pena molt grossa» (Roig, 2001: 133). «La Judit anava tot el dia amb la Kati, amunt i avall, com si totes dues s'haguessin tornat boges [...]. Sí, no vaig entendre mai com van ser tan amigues durant la guerra, la Judit i la Kati» (Roig, 2001: 140).

En la mort de la Judit, reclama com un dret ser ella qui la vetlli: «L'Encarna, que té els ulls humits, vol vetllar la Judit. No, a la Judit, la vetllaré jo. Vull quedar-m'hi. Això no m'ho treu ningú» (Roig, 2001: 140). El que no ha pogut fer en vida, ho ha fet durant la malaltia i ara, amb la seva mort, vol ser l'última persona que l'acompanyi.

Però el més interessant de la visió de la Patrícia és que creu que la Natàlia, la seva fillola, la filla que va tenir la Judit durant el bombardeig en plena relació amb la Kati, s'assembla a ella, encara que no hi ha cap vincle sanguini entre elles: «Encara que té l'energia del meu pare, el vell Miralpeix, i també el bellugueig de la Kati, i això que no tenen cap parentiu. No ho sé..., sembla com si la Natàlia s'hagués endut un bon tros de l'ànima de la Kati... Ai, Déu meu, quines coses de dir...» (Roig, 2001: 133).

La Natàlia va néixer pel març de 1938, ho recordo bé perquè era el mes de les bombes fortes, les bombes que van fer tant de mal a la ciutat [...] I també recordo que la Kati va fer un petó a la nena i va dir, si poguéssim tenir fills sense passar per la vicaria! [...] Sí, la Natàlia em recorda la Kati. (Roig, 2001: 136-137)

A *El temps de les cireres*, publicada el 1976 i que se centra en la vida de Natàlia, es torna a insistir en la mateixa idea, que la seva fillola és «una barreja, doncs, de la Paquita i la Kati, l'esbojarrada de la Kati que se suïcidà el 1939 i que Déu l'hagi ben perdonada» (Roig, 1995: 19).



No hi ha descripcions físiques que permetin construir una imatge masculina o femenina de les dones d'aquesta narrativa. Les que se suggereixen poden sentir atracció/amor cap a altres són completament acceptables socialment, sense rastre de degeneració, i la frustració del seu possible lesbianisme és una faceta més de la falta de llibertat de les dones i de la manca d'autonomia sobre el seu cos.

És una reivindicació feminista la que fa Roig, no específicament lesbiana, la d'ofèrir una altra alternativa al matrimoni heterosexual, com la solteria o la separació en altres personatges femenins, que permeti a les dones escapar de la normativa patriarcal. Com a resultat d'aquesta repressió, totes les dones que he analitzat viuen existències ermes i tràgiques, cap d'elles es desenvolupa com a persona a través de l'amor de l'home i el seguiment d'allò socialment acceptable. La Judit es rebela renunciant al seu paper de mare (excepte amb en Pere, que sap que morirà), la Kati amb el suïcidi davant la impossibilitat de viure lliurement després del fracàs de la República, la Patrícia amb el silenci.

Encara a *El temps de les cireres*, que transcorre durant la democràcia, la imatge de les lesbianes segueix sent tòpica i homòfoba, com la que es revela en una descripció d'una professora de Natàlia: «Males llengües afirmaven que era lesbiana i que reprimia els seus impulsos «desviats» a través del canal de l'educació a les adolescents» (Roig, 1995: 30). Es segueix associant a quelcom *brut* i aliè a l'experiència de les dones *normals*, que només practica gent *degenerada*, com actrius eròtiques de la talla de Maria Schneider (la protagonista de *El último tango en París*, famosa en l'època pels seus escàndols sexuals):

La Maria Schneider s'havia tornat boja per una amiga seva i havia plantat el director d'una pel·lícula, a Roma, ben bé al mig d'un rodatge, la Sílvia pensava, no sé per què no diuen clar que és lesbiana, aquesta noia és bruta, però no bruta de no rentar-se, és bruta d'una altra manera, no sé com dir-ho... (Roig, 1995: 50)

Malgrat això, s'incideix en la hipocresia social i la incapacitat de les dones per a reconèixer i anomenar els seus propis desitjos perquè la que expressa aquesta opinió és la Sílvia, cunyada de la Natàlia, que té relacions lesbianes en grup amb les seves amigues (Roig, 1995: 184-188).<sup>15</sup>

En canvi, a tot això haig de concloure que les novel·les de Roig no són novel·les lesbianes, sinó feministes, encara que hi hagi retalls en el seu interior, com hem vist, de les qüestions més complexes que contempla el programa del feminisme lesbià. Podria dir-se que són novel·les de dones que contenen reivindicacions lesbianes, sense tractar centralment el lesbianisme, i que aquest, és el palimpsest d'un lesbianisme positiu elaborat amb exquisida subtileza i mestratge.

## Notes

- \* Traducció de Jéssica Faciabén. El contingut d'aquest article pot trobar-se també, amb lleugeres variacions, al capítol «La Segunda Generación: Descubrimiento y goce. Palimpsesto lesbiano y victimismo» a Simonis, 2009: 169 i ss.
- 1. A *Crónicas del desamor* de Rosa Montero, Haydée Ahumada percep matissos esperpèntics en la inclusió de lesbianes, supeditades al món de la marginalitat. Més models marginals els podem trobar a Mercè Rodoreda, que el 1982 publica *El carrer de les camèlies* on apareix un nou model de lesbiana, el de la *vo-yeuse* al personatge de Constanza, l'encarregada de trobar homes per a la soltera Cecília, una nena de la guerra abandonada i recollida per la parella formada per Jaime Rius i Magdalena. També Pilar Pedraza

influida per Sade, ens introdueix amb la seva novel·la *La fase del rubí* (publicada per l'editorial Tusquets el 1987) en el model lesbià de la sexualitat perversa, manifestada a través de ritus satànics, vampirisme, zoofília, incest i relacions sadomasoquistes de la Imperatrice de los Cobos Grimani, protagonista de la narració. M<sup>a</sup> José Palma Borrego fa un breu recorregut per les presències lesbianes a la literatura espanyola, desvetllant-nos referències esporàdiques anteriors que segueixen la línia denigrant del lesbianisme, com les de Delibes amb les «marimachos», a *Cinco horas con Mario*, o com antecedent de models lesbianes a *Duermen bajo las aguas*, de Carmen Kurtz, «donde las monjas inglesas de un internado afirman que no les gustan las 'amistades estrechas' entre chicas, pues a causa de ellas han tenido ciertos problemas». Esmenta també l'especial «afinitat» de Magdalena i María a *Nubosidad variable*.

2. En aquest estudi treballaré dos relats: «Te deix, amor, la mar com a penyora», del volum homònim de 1975, i «Jo pos per testimoni les gavines», que també dóna el títol al recull de 1977. Ambdós tenen traducció castellana, a càrrec de Luisa Cotoner, a *Te dejo el mar*.
3. S'inaugura el curs 64-65 «en nombre del Jefe del Estado» (Riera, 1992: 28) i Marina surt amb un estudiant de medicina del País Basc que fuig de la policia; més tard visita a un company detingut a la comisaria de Via Laietana per participar en una manifestació. Moltes referències culturals i polítiques: Raimón, Guillermina Mota, Serrat, CCOO, PSUC, etc.
4. L'actitud de'n Toni no deixa de palesar la prepotència i la superioritat com a home que li permet ésser condescendent amb la «rival» inferior i definitivament vençuda gràcies a la institució matrimonial, cimera del patriarcat per a les dones, que ell està en condicions d'oferir a Marina.
5. Per a Camí-Vela la mar (de Mallorca) és el paradís perdut d'on és expulsada la lesbiana per entregar-se a un amor prohibit. Apunta a una relació fonètica entre «de mar» i «d'amar», així com en el títol del relat *Te deix, amor, la mar (l'amar) com a penyora*. Aquesta mar femenina mallorquina és la mar dida que li cantava cançons de bressol, és a dir, l'ordre simbòlic de la mare lesbiana que es troba exiliada.
6. És el que jo he definit com una estratègia contra-estereotípica, és a dir, que contrarresta vetlladament l'estereotip denigrant de les lesbianes. Consulti's «Estereotipo y palimpsesto» a Simonis, 2009: 66 i ss.
7. Un relat clau i emblemàtic per a l'estudi del palimpsest que narra el procés psicològic, que culminarà en la bogeria, d'una dona tancada pel seu marit per a curar una neurosi ocasionada, segons el criteri del seu metge, per la seva afició a l'escriptura.
8. *Nota de la traductora*. A la traducció castellana rep el títol de «Gloria».
9. Succeeix en la novel·la de Lucía Etxebarria *Beatriz y los cuerpos celestes* amb el personatge de Cat.
10. En aquesta línia de reconeixement de la tradició silenciada, cal esmentar que a la traducció castellana, la secció «Sota el signe d'una memòria impenitent» que precedia el relat homònim de *Jo pos per testimoni les gavines*, es converteix en «No hay olvido, ni sueño», fent una cita de Federico García Lorca, de *Poeta en Nueva York*.
11. La saga s'inicia amb un primer llibre de relats *Molta roba i poc sabó* (1971) i continua amb les novel·les *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1976) i *L'hora violeta* (1980). En aquest estudi segueixo l'edició catalana.
12. El punt de partida de la novel·la és la petició de Natàlia a la seva amiga Norma, escriptora, que escrigui la història de la seva mare, Judit, i de la seva amiga Kati. Aquesta investigació i recuperació del passat de les dones serà un intent de reconciliació *post-mortem* de Natàlia, ja que, com la mateixa protagonista ens diu a la novel·la, va arribar a odiar-la pel seu abandonament. Guiomar Fages incideix en els conflictes amb la maternitat i entre mare i filla presents en l'obra.
13. L'aigua, una cop més, és un símbol femení poderós, no només de maternitat, sinó també de sororitat.
14. *Nota de la traductora*. Respectem el castellà de l'original de Roig, llengua amb què havia llegit el llibre la mare de la Kati (Roig, 2001: 145).
15. En un capítol de *El temps de les cireres*, Sílvia organitza reunions a casa seva els dissabtes amb les seves antigues companyes d'escola i els seus marits. Després del partit de futbol, ells s'absenten i elles s'emborraxen i es deixen portar per l'erotisme jugant al *mut*, un joc de la infantesa, extremadament simbòlic on diverses fan de monges i Sílvia de pecadora a la que cal cremar les mans per bruta i impura. Una altra representa el diable que comença a ballar i a acaronar una d'elles, fins que es van sumant totes al joc sexual. Quan, acabada l'orgia, les amigues marxen, Sílvia se'n va a dutxar i «Es passà sabó pertot arreu i, en acabar, es rascà amb la pedra surera. Es va fregar amb tanta força que el cos li quedà roig encetat. Així, ben neta, es digué» (Roig, 1995: 188).

## Bibliografía

- CAMÍ-VELA, María Antonia (2000), *La búsqueda de la identidad en la obra literaria de Carme Riera*, Madrid, Pliegos.
- COTONER, Luisa (1991), «Introducción» Carme Riera, *Te dejo el mar*, Madrid, Espasa Calpe.
- DUPLÁA, Christina (1996), *La voz testimonial en Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos*, Barcelona, Icaria.
- ETXEBARRÍA, Lucía (1998), *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino.
- FAGES, Guiomar (2007), «Conflictos maternos en *La hora violeta* de Montserrat Roig», *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. 01/09/2007 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/monroig.html>>.
- GILBERT, Sandra M. i Susan GUBAR (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- GIMENO, Beatriz (2005), *Su cuerpo era su gozo*, Madrid, Foca.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1992), *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- MONTERO, Rosa (1979), *Crónica del desamor*, Barcelona, Debate.
- PALMA BORREGO, M<sup>a</sup> José (2005), «La literatura lesbiana española: un lugar casi desierto», *Inverses*, 5, Châtillon, Societé des Amis d'Axieros: 202-212.
- PEDRAZA, Pilar (1987), *La fase del rubí*, Barcelona, Tusquets.
- PERKINS GILMAN, Charlotte (2006), «El Empapelado amarillo», *Entre horas: el desafío de una narrativa femenina en una época de cambio*, Teresa Gómez i Aranzazu Usandizaga (eds.), Barcelona, Lumen: 147-172.
- RIERA, Carme (1991), *Te dejo el mar*, traducció de Luisa Cotoner, Madrid, Espasa Calpe.
- (1992<sup>1975</sup>), *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona, Planeta.
- (1981<sup>1977</sup>), *Jo pos per testimoni les gavines*, Barcelona, Laia.
- RODORÉDA, Mercè (1982), *La calle de las camelias*, Barcelona, Edhasa.
- ROIG, Montserrat (1972), *Ramona, adéu*, Barcelona, Edicions 62.
- (1995<sup>1976</sup>), *El temps de les cireres*, Barcelona, Edicions 62.
- (2001<sup>1980</sup>), *L' hora violeta*, Barcelona, Edicions 62.
- SIMONIS, Angie (2009), *Yo no soy esa que tú imaginas: el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*, Universidad de Alicante/Centro de Estudios de la Mujer.