



Vides lesbianes: l'espai propi i compartit sota la mirada del sistema*

NORA ALMADA
Universitat Autònoma de Barcelona

*Aquí todavía estoy contigo
en esta casa o útero materno*
Cristina Peri Rossi, *Habitación de hotel*

Introducció

La temàtica lesbiana a la ficció espanyola i catalana va començar a partir d'un esbós d'interpretació lliure, condicionat pel nacionalcatolicisme, fins a fer-se cada vegada més visible. Si entenem aquesta temàtica lesbiana com la «experiencia identificada con mujeres (y) no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o haya deseado conscientemente una experiencia genital con otra mujer» (Rich, 1996b: 13), la presència lesbiana ja apareix insinuada en alguns personatges de la postguerra espanyola, com Natalia i Alicia a *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité; Andrea i Ena a *Nada*, de Carmen Laforet; o la impactant relació entre Leticia i Luisa a *Memorias de Leticia Valle*, de Rosa Chacel. Malgrat que el motiu d'aquest article no serà l'anàlisi d'aquestes obres sí suggereixo la lectura d'alguns estudis que permetran entendre més clarament l'evolució de la visibilitat lesbiana.¹ Podria dir-se que des de finals del segle XX i a l'entrada del nou mil·lenni, la presència lesbiana a la literatura, el cinema, la televisió, el còmic, és més habitual encara que, amb algunes excepcions, roman circumscrita a editorials especialitzades i a escenes escabroses que s'esperen especialment davant de la pantalla del televisor.

A partir de l'anàlisi de dos contes, un de Cristina Peri Rossi i l'altre de Flavia Company, en aquest article proposo analitzar de quina manera són vistos els espais familiars habitats per dones en relació i com resten encara vulnerables, permeables, al sistema imperant. L'espai sempre es defineix a través de qui l'ocupa, per les activitats que s'hi duen a terme, per les característiques dels elements que el contenen i per la simbologia que s'atorgui a cadascuna d'ells. La presència més que habitual de l'espai quotidià m'ha dut a indagar en un tema que m'atrau des de fa anys: els espais literaris creats per escriptors, i aquests llocs se m'han fet presents sovint a tall de zones tancades d'una manera impositada, que han necessitat de la força i del moviment, no només de les autores sinó de cadascuna de les protagonistes fruit de la seva creació. Ni Peri Rossi ni Company detallen amb descripcions exhaustives i de manera especial aquests espais, no obstant, narrativa-ment, aquests àmbits domèstics es configuren com un marc indispensable i simbòlic per evidenciar l'adins i l'afora, el sistema patriarcal exterior i les noves propostes que s'estableixen dins d'ells.

Peri Rossi, nascuda a Uruguai i que viu a Barcelona des de 1972, i Flavia Company, nascuda a Buenos Aires i resident a Barcelona des de 1973, són dues autores amb una obra dilatada i diversa, desenvolupada a Catalunya, que han fugit de les categoritzacions, tant





pel que fa a la temàtica de la seva obra com a l'etiqueta nacional que les marqui com a autores d'un país determinat. Ambdues exposen noves cartografies identitàries visibilitzant una realitat que prefereixen definir des de la seva existència més que des d'un nom que les encercli. Creen un espai de resistència on només està prohibit —o evidenciat— el poder opressor. Pretenc analitzar les dues obres des del punt de vista d'una temàtica lesbiana, tenint en compte que, segons la meua línia de treball, l'obra lesbiana «es aquélla en la que no sólo encontramos el establecimiento de fuertes lazos emocionales y/o físicos entre los personajes femeninos, sino en la que también podemos observar el esfuerzo del texto por validar las relaciones lesbianas en una sociedad que se resiste a aceptar y a reconocerlas como parte del espectro social» (Pertusa Seva, 2005: 27).²

D'aquesta manera, i més enllà de les preferències de vida de les autores, això em permetrà una major amplitud d'anàlisi.

L'ull que ho veu tot: la mirada de «El testigo», de Cristina Peri Rossi

El context de «El testigo» (Peri Rossi, 1997)³ és un espai familiar i aquest és el lloc des del que es posiciona una veu narradora masculina. Al tractar-se d'una evocació no queda definida l'edat actual en relació al temps de l'enunciació narrativa encara que sí el procés de la seva infantesa i la seva adolescència. Existeix un breu esment a algunes excursions però l'espai on es desenvolupen les accions serà un espai tancat, un espai de dones.

El narrador és resultat d'una criança maternal la funció de la qual no només està duta a terme per la seva mare sinó també per les amigues de la seva mare. Encara que les definicions del terme lesbianisme han oscil·lat entre la presència, o no, de l'erotisme i la sexualització, m'inclino per la definició més oberta de Suárez Briones que inclou a dones que han tingut o no contacte sexual perquè: «una definición restrictiva del lesbianismo niega la posibilidad de la historia lesbiana y niega la variedad de experiencias históricas de amor entre mujeres» (Suárez Briones, 1997: 173). Tanmateix, voldria fer una apreciació del terme *amistat* que usa el narrador del conte. En haver estat criat sota aquestes circumstàncies, és possible i es dedueix, que tal vegada aquest sigui el terme utilitzat per la seva mare i les seves amigues de manera que ell pugui entendre una vida *diferent*, un espai que podria definir-se com a zona fronterera entre allò físic i allò espiritual. Aquest narrador és feliç en aquest món fluid i harmònic determinat pel model matern, bàsicament perquè és un món allunyat de la violència patriarcal: «—Me gusta mucho que no haya otros hombres en la casa— le dije una vez a mi madre, agradeciéndole que mi infancia no haya estado ensordecida por los gritos de un padre violento o de un amante exigente» (Peri Rossi, 1997: 59). És a dir, hi ha en ell una consciència clara de què en el món d'afora sí existeix aquesta presència, de què la violència és possible. I la connotació del terme *amistat* és avalada quan constata que el seu pare (separat de la mare quan ell era molt petit) segurament estaria tranquil per aquestes presències amistoses, tranquil·les, encisadores i *no sospitoses*.⁴ El seu món és un gineceu on no li interessa incorporar cap element extern (ni molt menys amics) perquè la seva vida té sentit en tant que la comparteix amb aquesta família de dones. Fins i tot les amigues prenen una jerarquia que, en determinats moments, supera a la materna: «En realidad, soy un tipo bastante solitario, y prefiero las máquinas a la compañía de otros como yo. Las máquinas o las amigas de mi madre» (Peri



Rossi, 1997: 59). Aquest és el nexa d'afinitat amb la mare: compartir tots i cadascun dels aspectes de la vida amb aquestes amigues.

Algunes d'elles han caigut a l'oblit però d'altres configuren la seva memòria. Un mostrar de tipologies de dones diferents conformen la vida familiar, malgrat que són dues dones les que recorda especialment, ambdues marcades per l'estereotipus: la de cabellera rossa, propera a la imatge de la Barbie, i l'altra, d'aspecte viril. Cadascuna estableix rols preestablerts, tanmateix és per la primera que el narrador hagués desitjat trencar el seu rol de gènere per poder ingressar al regne de llargues cabelleres i suavitats on ell també hagués volgut que el pentinessin i agombolessin. La segona dona, al seu torn, marca una diferència d'afecte:

Yo no le tenía tanto afecto como las otras, pero disfrutaba mucho con sus bromas y ganándole al ajedrez. Mi madre se molestaba un poco con la atención excesiva que me prestaba, y creo que alguna vez discutieron por eso, pero yo la tranquilicé, diciéndole a mi madre que yo la prefería sin lugar a dudas a ella, que era más bella y más inteligente. (Peri Rossi, 1997: 61)

Tal i com exposa Simonis (2008), l'ús de l'estereotipus sempre és negatiu i malgrat que s'hagi *ampliat* als darrers anys a prototipus més propers a la dona heterosexual (la lesbiana *femenina*) segueix existint el prejudici i la valoració anticipada.

Aquest marc que donarà pas a la nova mirada del narrador des del seu món perfecte, ple de jocs, televisió, pel·lícules i nits compartides. El punt d'inflexió serà Helena, una jove actriu a la que *han de* protegir. El plural és suggeridor perquè la mare inclou al narrador en aquesta vida: la tasca la duen a terme conjuntament, ella i ell. Si la visualització de les relacions afectives maternes és habitual en aquest espai interior, la mare li prohibeix veure el film que va rodar l'actriu perquè no és apte per a la seva edat; és a dir, existeix en aquesta família una coherència educativa que la mare posa en pràctica. És una mare que acata la llei pedagògica. Si des de la Grècia Antiga els homes exercien l'educació, en aquest espai de dones es feminitza la idea de mestre. La mare serà l'educadora d'Helena qui, juntament amb el narrador, haurà de fer *deures* d'anglès, francès i lectures de llibres. D'aquesta manera es reivindica l'activitat intel·lectual a l'espai quotidià i es trenca el binomi intel·lectual-masculí *versus* domèstic-femení. El narrador comparteix aquest ensenyament i viu des de dins els jocs, els intercanvis de roba i els espais de les dues protagonistes. A Peri Rossi és habitual la idea del doble, les simetries: «El deseo entre mujeres se convierte en un juego de espejos [...]. Una otorga reconocimiento a la otra en un juego de intercambio permanente en el que hasta el nombre propio, se cuestiona (Almada, 2009: 60). També ho expressarà al poemari *Lingüística general*: «Te amo esta y otras noches/ con las señas de identidad cambiadas/ como alegremente cambiamos nuestras ropas/ y tu vestido es el mío/ y mis sandalias son las tuyas» (Peri Rossi, 2005: 436).

Helena ve configurada amb unes característiques físiques properes a l'estereotipus femení heterosexual i es converteix en l'única que pot entrar a la cambra del narrador i que té una doble missió: acompanyar-lo en la seva solitud i, a la mare, en el seu desig. Vol-dria aturar-me en la imatge d'Helena perquè la seva bellesa, el seu *ésser* femení, la fa més visible per aquest narrador *home* que comença a qüestionar-se el seu rol.

En aquesta vida familiar triangular, on la mare ocupa el vèrtex superior, tot comença a girar al voltant d'Helena. Dos elements en governen el límit: l'hora de la nit, un espai que marca la retirada de les dues dones i la solitud del narrador, a l'altra banda de la porta



del dormitori de la mare. Aquesta porta es transforma en un bloqueig i només pot ser traspasada amb aprovació de la seva mare. És justament un matí, quan entra a acomiadar-se de la seva mare, que descobreix el cos d'Helena. A partir d'aquest moment, aquest cos esdevindrà el centre de la seva vida, el motiu de desconcentració als estudis, l'objecte del desig, compartit amb la seva mare:

Tenía ganas de estar con Helena, pero era la hora en que ella pertenecía a mi madre. Fui al baño y me masturbé. Lo hice pensando en los senos de Helena y en las piernas de mi madre [...] Ni siquiera las piernas de Helena me gustaban tanto como las piernas de mi madre. (Peri Rossi, 1997: 64-65)

Com posa de manifest el paràgraf suara transcrit, la simetria, el joc del doble que generen una i altra provoquen un doble desig al narrador. Si Helena és el punt de partida del seu desig també esdevé el camí que comporta una mirada sexual vers la mare. Només darrera la porta podria contemplar el que sap i imagina, un cos o un altre, però ell és testimoni d'aquest desig i no partícep:

Escuché cerrarse la puerta de la habitación grande. Seguramente las dos habían ido a echarse un rato en la cama, juntas. Imaginar ese momento me causaba dolor y placer al mismo tiempo. Podría adivinar, como en una pantalla, a mi madre, quitándose la blusa blanca, de seda, y a Helena, despojándose de sus pantalones de terciopelo negro. Podía imaginarme la piel de mi madre y la piel blanca de Helena. Podía verlas comparando sus senos, sus muslos, sus pubis. Todo en silencio, para no provocar mi curiosidad. Todo en silencio, para simular que dormían. (Peri Rossi, 1997: 65)

L'atracció dels cossos de les mares és habitual a la primera infantesa. Malgrat que el narrador ja és adolescent quan tenen lloc aquests esdeveniments, l'aproximació a la dissimulació d'ambdues dones es relaciona directament amb el seu concepte d'amistat deserotitzada. L'amistat és allò que s'exposa obertament de la porta cap enfora. Cap endins, l'erotisme és fora del seu camp de visió i l'amistat es *deforma*. Ell sap com són els cossos però no pot veure'ls, coneix aquest nou cos resultant, producte de la simetria, el fascina i el repel a la vegada: «La puerta permanecía bloqueada, con ellas adentro, cerrada para mí. Yo era el excluído, el rechazado, el ausente» (Peri Rossi, 1997: 65). En aquest fragment hi ha un adjectiu que crida especialment l'atenció: es fa evident que queda fora de l'escena però l'autoanomenar-se *ausente* (absent) confirma que la seva presència podria (hauria de) ser possible. Per a ell, aquesta escena només podria ser completa des de la seva mirada voyeurística, per la que ambdues dones es despersonalitzen i es converteixen en objectes, en el lesbianisme de consum eròtic heterosexual.

Resulta suggeridor destacar que el desenllaç narratiu es precipita el dia que el narrador rep un premi a l'institut (és a dir, del sistema), en un concurs de dibuix. En el desig de compartir la seva alegria trenca la rutina habitual, arriba abans a casa seva i percep la llum encesa darrera la porta tancada. Esperonat pel seu premi, no obeeix l'ordre de la seva mare de no entrar. El mateix narrador defineix aquesta acció com una irrupció: en entrar a la cambra prohibida entra, en realitat, a la intimitat de la seva mare. El conte de Barbablava ha capgirat els seus papers. La dona d'aquell conte es transforma en adolescent encuriosit a qui no li quedarà cap marca per la seva curiositat sinó que més aviat deixarà la seva, en aquestes dones, per sempre. La imatge de la mare es deforma perquè «en



cuclillas, a medio vestir, (buscaba) en el suelo, como una perra, las prendas que le faltaban» (Peri Rossi, 1997: 67). Se'ls tira al damunt fent ús de la força física i, si en aquest instant, la contemplació del cos nu d'Helena el fascina, en percebre que plora (una cosa que mai no va veure fer a la seva mare), comença a menysprear-la i torna a qüestionar els habituals rols de gènere (aliens).

Amb actitud de voyeur, observa l'escena de *pornografia* creada per ell. I, com afirma Rich, «la pornografía no se limita a crear un clima en el cual resultan intercambiables el sexo y la violencia; amplía la gama de conductas consideradas aceptables para los hombres en la relación heterosexual, conductas que una y otra vez despojan a las mujeres de su autonomía, dignidad, potencial sexual, incluido el potencial de amar y ser amadas por mujeres en la reciprocidad y la integridad» (Rich, 1996a: 30). El fill, erigit en observador, contempla aquesta carn com un tot conformat per mugrons i pubis, i s'allunya de l'habitual mirada de la dona (des de la dona) que Peri Rossi sempre proposa a la seva obra i que captura les parts segmentades i no sempre en relació amb la genitalitat, habitual a la masculinitat tradicional i a la mirada androcentrista. La subtilesa eròtica de la primera part es transforma en fúria.

Amb instruccions ràpides, precises i perverses establirà l'accionar d'Helena, que haurà de tocar, besar i pessigar l'altra dona, la mare. A la indicació final, quan Helena cobreixi l'altre cos, ell caurà damunt del cos d'Helena i la penetrarà. En aquest acte Helena no només actua com el cos violat sinó també com el cos intermedi, el cos filtre, mitjançant el qual posseirà la seva mare:

Su cuerpo, más delgado y firme, cubrió el de mi madre. Vi los cabellos más cortos de Helena, sus nalgas redondas, sus pies desnudos. El cuerpo de mi madre apenas sobresalía bajo el de Helena [...]. Ahora eran cuatro senos los que yo veía, cuatro piernas, dos torsos unidos, como una prodigiosa estatua doble, como dos hermanas siamesas unidas por el cordón umbilical [...] Encimado, yo era la tercera figura del tríptico. (Peri Rossi, 1997:70)⁵

El triangle s'ha capgirat i el vèrtex jeràrquic l'ocupa ara ell. M'agradaria apuntar la reflexió de Susan Carvin: «La violación de la madre por el hijo y no el matrimonio patriarcal, se convierten en el primer dominio masculino» (Rich, 1996a: 37). I quan l'acte es consuma: «Estallé como una flor rota. Deflagré» (Peri Rossi, 1997: 70) serà ell qui tanqui la porta perquè ja és l'home de la casa, l'autoritat, la clau que obre totes les barreres. El fill continuarà essent dins de la matriu però des d'un altre lloc, el lloc de l'*home nou*.

A l'escena final es constata que aquestes dues dones, que són *amigues*, els mancava el sexe de l'home, «la sexualidad como atributo masculino activo» (Villalba Indurria, 2008: 170). Al seu llibre *Solitario de amor* (1989), Peri Rossi maldava per esfondrar, també a partir del llenguatge, la figura masculina centrada en el fal·lus, perquè el protagonista sabia que la unió sexual amb la dona estimada era imprescindible perquè se sentia condemnat a la solitud, ja que «[...] soy el afuera y tú eres el adentro. Y afuera es el desamparo, la miseria, el frío, la noche, la necesidad de habitar. Vivo en el afuera buscando, siempre, entrar» (Peri Rossi, 1989: 97); tanmateix, aquest narrador protagonista acaba essent definitivament expulsat de la dona estimada perquè el seu fal·lus (clau) no podia obrir cap porta. Al conte analitzat, la idea d'estrangeritat que té el narrador testimoni confirma la visibilitat d'aquesta forma de vida que té davant dels seus ulls i de la que se sent exclòs; per això decideix atribuir-se el poder d'accionar damunt *la porta*. L'experiència iniciàtica del fill tindrà lloc a partir de la violència sobre la mare i la dona amb qui ella comparteix



la vida. La innocència acaba amb la possessió i el poder. Per tal de configurar la seva identitat masculina haurà d'exercir una violència lesbòfoba (o amigòfoba?). La ruptura definitiva del vincle maternofilial fa que imposi la seva llei.

La sexualitat lesbiana xoca frontalment amb la fantasia heterosexual i el model matern de l'inici s'aniquila. En entrar en tensió amb la mare a partir del desig de posseir el seu (d'ella) objecte de desig, el narrador instaurarà un nou ordre, el que sempre ha estat extern a aquest espai. Si la cultura ha privilegiat la relació entre mare i fill, el narrador de «El testigo» se n'aprofita. Fins a aquest moment l'element heterosexual quedava als marges. Si en aquest espai familiar el lesbianisme no és un obstacle i s'estructura com la forma rectora d'una vida familiar, a partir del seu desig, el narrador no reconeix la construcció que han fet amb les seves vides aquestes dues dones i l'anul·la, en benefici propi, perquè:

La ética patriarcal en lo que respecta a las mujeres es, como es sabido, especular. La construcción tradicional de la feminidad es una construcción en masculino, es decir, concebida para reforzar la concepción que el hombre tiene de sí mismo.[...] Cuando la mujer deja de ser el objeto que refleja la imagen esperada por el sujeto masculino, provoca desconcerto y resistencia. (Carabí, 2000: 173)

El narrador esdevé el *veritable* protagonista i envaeix i cancel·la l'existència lesbiana tal i com existia fins a aquest moment. El testimoni passa a tenir una actitud activa i violenta, una mirada normativa externa, la del poder patriarcal i la heteronormativitat. El fill es converteix, per imposició, en representant del poder hegemònic. Si cada persona busca, des de la seva identitat, tenir un lloc a la societat, el narrador començarà amb la seva pròpia família. Passa de ser *testimoni* (*testigo*) a actuar des d'una suposada i necessària (per a ell) obligatorietat heterosexual. Aquesta casa es completa i normalitza a partir de l'evidència de la sexualitat masculina.

Narrativament, el text posa en tensió a la mirada del narrador que dóna títol al conte i que té una clara marca genèrica que determinarà de manera decisiva aquestes vides lesbianes. El que em sembla més inquietant del conte de Peri Rossi és aquest final obert i aparentment tancat: es tornarà a tancar la porta? Es denunciarà la violència de gènere? Aquesta narració estableix que les relacions entre dones no poden salvaguardar-se, ni tan sols als espais que no aixequen *sospites*.

L'ull en el producte aliè: una mirada sobre «Una vida en común», de Flavia Company

Al llibre *Con la soga al cuello*, Flavia Company reuneix una col·lecció de relats de temàtica diversa, entre els que n'hi ha tres que tenen el lesbianisme com a tema central. Si a dos, l'erotisme i la sexualitat es conformen com a eix central,⁶ al relat «Una vida en común» l'espai familiar i domèstic es configura al voltant de la realitat social. M'interessa especialment comparar un text d'una forta càrrega eròtica –com l'analitzat de Peri Rossi– amb un altre on l'erotisme resta suggerit. No és la meua intenció dessexualitzar el lesbianisme sinó obrir l'experiència entre dones tal i com va quedar definida a l'inici d'aquest article i validar-la des de totes les perspectives. Al conjunt de la seva obra, Company sem-



pre ha donat cabuda a vincles que reflexionen a propòsit de la identitat i que superen la imposició del sistema heterosexual.

El 30 de juny de 2005 el Parlament espanyol va aprovar la Ley del matrimonio homosexual i el començament de la legalitat de totes les persones que fins aleshores vivien al marge de determinats beneficis els que les famílies heteroconstruïdes gaudien per sistema. Judith Butler (2006) ha plantejat el risc que comporta aquesta llei en funció de legitimar (o no) unxs i altrxs. Tanmateix, si les lesbianes s'han omès al llarg de la història de la literatura, al relat de Flavia Company, la protagonista és una lesbiana madura que pateix una invisibilitat encara més marcada i que ha desenvolupat una vida en comú no reconeguda, ni socialment ni legal.

Cal considerar que als moviments feministes de Catalunya i de l'Estat espanyol hi han participat dones amb una dilatada trajectòria. En el cas concret de Catalunya, el col·lectiu de lesbianes va reunir-se per primera vegada el 8 de juny de 1977, amb la necessitat imperiosa i acceptada de formar un grup. Des del moment que decideixen formar part del Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) s'adonen que, en aquest àmbit, el lesbianisme acaba convertint-se en un subtema, malgrat que conjuntament lluitaran contra la Ley de Peligrosidad y rehabilitación social. Tant les lesbianes com les feministes prenen consciència de què «En certa manera, les lesbianes no patien les contradiccions sorgides de les relacions amb els homes i, per tant, l'enfrontament era directament contra el sistema patriarcal. La mateixa manera de viure –nosaltres érem el nostre propi discurs– era ja un atemptat intolerable a l'ordre establert» (Llinás, 2008: 95).⁷ Aquest marc històric exposat breument vol contribuir a contextualitzar el relat, malgrat que el text no especifiqui cap militància política de les protagonistes.

Company no fa ús de l'erotisme sinó de les característiques d'una vida en comú, com indica el títol, feta de complicitats i d'una quarantena d'anys compartits. Les dues protagonistes no estan casades però tenen un pis a nom de totes dues i una única jubilació. El punt d'inflexió d'aquesta història comença amb les sospites de Miriam, una de les protagonistes. Les seves certeses no tenen res a veure amb el romanticisme i l'eros sinó amb un detall petit i prosaic: la troballa d'un pot de iogurt aixafat amb la data de caducitat passada. Aquest detall, encara que no sembla que hagi de tenir relació amb la temàtica d'aquest article, serà el punt de partida per posar de manifest la debilitat social i l'empobriment d'alguns col·lectius. La sospita donarà lloc a una sèrie d'accions de recerca, no mancades d'humor, perquè no hi ha dramatisme en aquestes vides. Miriam té por que algú estigui abusant de les facultats que creu que ha perdut la seva companya Rita. Aquesta dada és la que posa de manifest determinats rols entre ambdues dones, que no estan relacionats amb les imposicions heterosexistes sinó que responen a l'ordre domèstic que elles controlen: Miriam és la que cobra una pensió ridícula (perquè Rita no va fer aportacions socials) i Rita s'encarrega de fer màgia per sobreviure amb la quantitat minsa de diners. Considero que Company malda per evidenciar i denunciar la mancança social, tan d'actualitat en aquests moments, però no s'aparta mai d'una trama ordida amb matisos lesbians, fins i tot en la definició de l'opció de vida: «Miriam siempre decía: pues no tendremos una situación boyante, vale, pero bollera, sí que es, no me lo negarás» (Company, 2009: 19). Si circumscriu la història a dues dones espanyoles que comparteixen les seves vides des de l'època franquista (una condició ni evident però que imagino en relació al lloc de publicació del llibre i al temps de convivència de les dues protagonistes) podem imaginar una sèrie d'estratègies diverses que hauran inventat per poder dur a terme el seu desig, generalment reclus a l'àmbit privat. En un article recent, Matilde Al-



barracín Soto investiga, entre diverses dones que van viure la postguerra espanyola, un ampli catàleg d'eufemismes per anomenar aquestes relacions sense nom social (o amb noms pejoratius), que corroboraven o definien un secret que només elles coneixien.

Aquests *assumptes* es vivien amb discreció:

(Un) aspecto básico para entender su supervivencia en una época de posguerra y represión política fue el factor económico [...] Acceder al mundo laboral y/o ser ayudadas por otras mujeres fueron prácticas que significaron una diferencia cualitativa para ellas, algo que les permitió evitar el sometimiento a los deseos familiares por encima de los propios. (Albarracín Soto, 2008: 193)

Però Miriam i Rita s'han *modernitzat* i juguen amb paraules actuals, encara que socialment les considerin com *germanes*. Ningú no vol veure-les com a *parella*. Elles són *bo-lleras* i busquen jugar amb el rol que els han assignat. N'hi ha prou amb l'escena on Miriam apareix al supermercat després d'un llarg període de temps, moguda per la voluntat de descobrir algunes qüestions: «Hemos estado fuera unos días, visitando a otras hermanas de la misma *congregación*» (Company, 2009: 21). El joc de paraules és evident. Elles sí consideren que formen part d'un col·lectiu, malgrat que sigui diferent al de la *omissió social*.

Miriam creu que Rita menteix i aquesta possible mentida esperona els seus records:

Rita le estaba mintiendo. ¿Por qué? No era la primera vez y la anterior había sido muy dolorosa. Prefería no acordarse de aquel desliz de juventud por culpa del cual estuvieron a punto de separarse. Miriam nunca había llegado a entender que Rita pudiera haberse acostado varias veces –nunca supo con exactitud cuántas– con aquella guarra. (Company, 2009: 21)

El desig eròtic es fa més evident a través del record i activa el desig actual. Miriam sap que el joc de seducció entre totes dues roman viu, tot i que pot perillar per la bella caixera del supermercat, un desig que manté en secret perquè ja *no tiene edad para eso*. Però la *fidelitat* s'ha transformat i ha trascendit (que no anul·lat) el desig eròtic. I si hi ha alguna cosa a la que Rita és fidel és al fet que a Miriam no li falti res. Per tal de verificar-ho, Miriam decideix seguir-la i comprova que els restaurants de la zona col·laboren per tal que aquesta velleta entranyable que no arriba a final de mes amb la jubilació. Tanmateix, a la intimitat, entre una i l'altra no hi ha diferència, no s'exerceix poder, i quan Miriam descobreix el motiu de l'engany comparteix la senzillesa d'un sopar com si fossin davant del menú més exòtic. Sostingudes pel desig, es prometen una nit de luxúria.

«Aunque la existencia lesbiana incluye tanto la ruptura de un tabú como el rechazo de un modo de vida impuesto» (Rich, 1996b: 14) la vida de les dones i les possibilitats que no han tingut, segueixen confrontant-se a partir d'un element social tan bàsic com l'economia.

En una societat on el culte al vigor i a la bellesa física solen acaparar l'atenció mediàtica, la vellesa de les dones rarament sol abordar-se a la literatura, encara menys de la dona vella lesbiana.⁸ Aquestes dones testimonien la presència històrica de les lesbianes. Si a través de codis específics les lesbianes van buscar codis de resistència a l'Espanya de postguerra, Company defineix un espai sense presència masculina i una construcció de la identitat lesbiana definida per l'amor, la companyia i la protecció recíproca davant de



la desprotecció social encara no resolta i que se simbolitza al títol del llibre que conté aquest relat. *Con la soga al cuello* estem (vam estar, estarem?), però la resistència lesbiana s'autoafirma, creix: «Quien no desea, no interroga al mundo» (Torras, 2009: 112). Flavia Company crea un espai d'intimitat que, tot i arriscant-se a mancances externes, es defineix des del desig i la intimitat d'una vida compartida.

Conclusions

Als dos textos analitzats no hi ha sospita, sinó evidència de vides lesbianes que es mouen entre el component afectiu i el component eròtic. No existeix fractura entre la realitat i el desig perquè es potencien mútuament. Al text de Peri Rossi, escrit a finals del segle XX a Barcelona, i al de Company, escrit al nou segle i al mateix lloc, s'expressa que les dones escullen lliurement des del desig de compartir, des de l'erotisme i la vida en comú. La relació entre elles ni es disfressa ni es cancel·la, es fa realitat. El lesbianisme ja no es presenta a la narrativa com un obstacle. Aquestes narracions posen de manifest un sistema de relació entre dones que expressen els seus desitjos a partir d'aquests vincles i, allunyats dels patrons heterosexistes, evidencien la presència dels seus cossos, amb o sense genitalitat. El lesbianisme sempre serà una opció política encara que si les relacions lesbianes poden veure's com una ruptura amb el patriarcat aquests textos demostren que els espais lesbians *visibilitzats* no han de quedar aïllats de les conseqüències del sistema patriarcal. A l'actualitat, plantejar prohibicions a la cultura literària catalana en relació a aquesta temàtica, no deixa de ser absurd i irreal, encara que si hem de tenir en compte la manera com aquestes autores ho fan des de la ficció, Cristina Peri Rossi i Flavia Company posen en acció una forma de vida que sempre va existir i exposen com aquests espais continuen, segueixen vigents, en el nou mil·lenni (tot i no estar desprovistos de la vulnerabilitat que el sistema els imposa). Aquests textos validen, sota l'ull del sistema, les vides i els espais lesbians en un context que comença a reconèixer-los. Ja ha arribat l'hora de començar a tenir-ne cura.

Notes

- * Traducció a càrrec de Meri Torras.
- 1. Suggerixo la lectura de la introducció del volum *Un deseo propio. Antología de escritoras españolas contemporáneas*, d'Inmaculada Pertusa i Nancy Vosburg, que defineix clarament l'evolució de la literatura espanyola en relació a la temàtica lesbiana; també –i molt especialment– l'obra de Rosalía Cornejo Parriego *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, que analitza l'obra d'autores espanyoles diverses des de la postguerra fins a l'actualitat.
- 2. Igualment, Angie Simonis Sampedro accepta provisionalment que «los textos lesbianos lo son porque contienen experiencias lesbianas consideradas así por la mayoría de personas que se reconocen a sí mismas como lesbianas, lo compartan o no las afamadas teóricas. Estas experiencias pueden ser o no sexuales, ascéticas o eróticas, militantes o indiferentes políticamente, conservadoras o marcadamente marginales, [...] y el largo etcétera de la diversidad lesbiana; pueden ser protagonizadas por lesbianas o por mujeres que no tienen muy clara su orientación [...]. Pero encontraremos en estos textos una serie de contenidos que nos harán identificarlos, gracias al sentido común y a la intuición (difícilmente abarcables por ninguna teoría) como comunes a experiencias lesbianas [...]» (Simonis Sampedro, 2008: 241-242). Les reflexions de Simonis i de Beatriz Suárez Briones –que veurem més endavant– faciliten i

- flexibilitzen, des del meu entendre, l'apropament a l'anàlisi textual que proposo.
3. «El testigo» va ser escrit per Cristina Peri Rossi el 1997 i s'inclou en el llibre de contes *Desastres íntimos*. Marco Ferreri va comprar-ne els drets cinematogràfics, però la mort del director italià va impedir culminar el projecte.
 4. Podríem aclarir que el terme *amistat* sol venir lligat socialment a relacions no exclusives. La presència o no de la sexualitat serà una decisió de les persones que participen del vincle de l'amistat.
 5. Cal adonar-se que s'omet, en aquesta escena, la paraula *amiga*.
 6. Suggerixo la lectura de l'anàlisi dut a terme per Meri Torras (2009: 106-109) en relació als altres dos relats del llibre esmentat: «El pelo» i «Rodajas de limón».
 7. Moltes feministes radicals tenen en compte la mobilització lesbiana alhora que tenen present les reflexions de Simone de Beauvoir: «No está mal si existe una especie de vanguardia extremista en todos los movimientos. Y las lesbianas lo son dentro del movimiento feminista» (citada a Llinàs, 2008: 95). Vol-dria destacar que el Grup per a l'Alliberament de la Lesbiana va quedar conformat el novembre de 1978 i que l'any 1983 s'organitzen les Primeras Jornadas de Lesbianismo, a Madrid. Els estudis sobre relacions entre feminismes i lesbianismes són múltiples i impossibles d'abordar en l'àmbit d'aquest treball. Només volia referenciar el marc en relació al text analitzat.
 8. Autors com Simone de Beauvoir (*Une mort très douce*, 1964), Annie Ernaux (*Une femme*, 1989) o Doris Lessing (*The Diary of a Good Neighbour*, 1983) han abordat aquesta temàtica.

Bibliografia

- ALBARRACIN Soto, Matilde (2008), «Libreras y tebeos: las voces de las lesbianas mayores», *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Raquel Platero (coord.), Barcelona, Melusina: 191-212.
- ALMADA, Nora (2009), «Erotismo y subversión en la poesía de Cristina Peri Rossi», *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, Elina Norandi (coord.), Madrid, Egales: 53-74.
- COMPANY, Flavia (2009), *Con la sogá al cuello*, Madrid, Páginas de espuma.
- BUTLER, Judith (2006), *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.
- CARABÍ, Àngels (2000), «Feminismo y masculinidad», *Feminismo y crítica literaria*, Marta Segarra i Àngels Carabí (eds.), Barcelona, Icaria: 171-181.
- CORNEJO, Rosalía (2007), *Entre mujeres. Política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LLINÀS, Conxa (2008), *Feminismes de la Transició a Catalunya. Textos i materials*, Barcelona, Horsori Editorial.
- PERI ROSSI, Cristina (1989), *Solitario de amor*, Barcelona, Grijalbo.
- (1997), *Desastres íntimos*, Barcelona, Lumen.
- (2005), *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
- PERTUSA, Inmaculada i VOSBURG, Nancy (2009), *Un deseo propio. Antología de escritoras españolas contemporáneas*, Barcelona, Bruguera.
- (2005), *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera: Sylvia Molloy, Cristina Peri Rossi, Carme Riera, Esther Tusquets*, Gijón, Libros del Peixe.
- RICH, Adrienne (1996a), «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana», traducció de María Milagros Rivera Garretas, *Duoda. Revista de estudios feministas*, 10: 15-45.
- (1996b), «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana», traducció de María Milagros Rivera Garretas, *Duoda. Revista de estudios feministas*, 11: 13-37.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros (1998), *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria.
- SIMONIS, Angie (2008), «Yo no soy esa que tú imaginas: representación y discursos lesbianos

- en la literatura española», *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Raquel Platero (coord.), Barcelona, Melusina: 233-279.
- SUÁREZ, Beatriz (1997), «Desleal a la civilización: la teoría (literaria) lesbiana feminista lesbiana», *conCiencia de un singular deseo. Estudios lesbianos y gays en el estado español*, Xosé M. Buxán (ed.), Barcelona, Laertes: 257-279.
- TORRAS, Meri (2009), «Materias sex/textuales. Deseo, cuerpo y escriura en la obra narrativa de Flavia Company», *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, Elina Norandi (coord.), Madrid, Egales: 97-113.
- VILLALBA, Pilar (2008), «¿Techos de cristal o armarios de doble fondo? Análisis de discurso sobre el lesbianismo y la homosexualidad desde una perspectiva de género», *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Raquel Platero (coord.), Barcelona, Melusina: 139-171.