



Re/presentacions del desig lèsbic a *Sévigné* (Júlia Berkowitz), de Marta Batllebò-Coll*

NOEMÍ ACEDO ALONSO
Universitat Autònoma de Barcelona

*Lo que no puede definirse,
no puede fijarse en la pantalla*
Marguerite Duras

*«El cine es la lengua escrita
de la realidad*
Pier Paolo Pasolini

Introducció

Sévigné (Júlia Berkowitz), la pel·lícula de l'escriptora i cineasta catalana Marta Batllebò-Coll, per la qual va ser guardonada amb el prestigiós Premi Nacional de Cinema al 2006 –dos anys després de la seva estrena– no és –o no només–, malgrat el que pugui suggerir el títol, una adaptació cinematogràfica de l'obra de la cèlebre M^{me} de Sévigné ni una recreació de la seva vida al *salon* Fouquet de París. El film posa en diàleg diversos llenguatges artístics com la literatura, el teatre, la fotografia i el cinema per abordar, fonamentalment, la complexitat del desig. Tot i que, en tractar aquest tema també es parla –com no pot ser d'una altra manera al meu entendre– d'amor i de mort, d'emocions i de passions, de sexualitats i d'afectivitats –es visibilitza, especialment, la sexualitat lesbiana, tot i que la crítica no se'n fa gaire ressò–, de dol, de dolor i de pèrdua. Com m'és impossible analitzar detalladament la forma en què es tracten i es representen aquests temes a la pel·lícula, en aquest article em centro concretament en les narracions corporals que (d)escrui el desig lèsbic, en les formes en què aquest, d'una banda, és visibilitzat i, de l'altre, sistemàticament silenciada a les (bones) crítiques que rep el film.

Primer intertext: Les epístoles autobiogràfiques de Mme de Sévigné

*No
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia*
Alejandra Pizarnik

La *Correspondance* que M^{me} de Sévigné va escriure a la seva filla Françoise-Marguerite, un cop es va convertir en M^{me} de Grignan i se'n va anar a viure lluny de París, són considerades un dels llegats històrico-literaris més rellevants del segle XVII. Retratada com



una «enèrgica i prolífica epistològrafa», l'escriptura de M^{me} de Sévigné destaca per tenir una gran «naturalitat [...], fluïdesa i abundància», superiors a la d'autors com Walpole i Gray (Woolf, 1999: 159-160). De les set-cents seixanta-i-quatre cartes que s'han conservat –em refereixo concretament a les que va escriure a la seva filla–, no hi ha cap en què es repeteixi la forma d'acomiar-se (Martínez, 2004-2005: 267). Aquest tret és molt significatiu –senyal de la cura que posa en l'escriptura–, però ni molt menys es pot considerar el més destacable. El to de les cartes, a mesura que es va avançant en la lectura, denota que l'emoció de *qui escriu* va canviant, i el que en un principi comença sent –almenys així ho identifiquem a la contemporaneïtat– un sentiment d'enyorança per una filla que ha anat a viure lluny de casa, –*tendresse*, com diu Roger Duchêne (1982: 161), un dels investigadors que ha estudiat amb més devoció aquest llegat–; acaba convertint-se en una autèntica i desenfrenada passió.

Hi ha declaracions de M^{me} de Sévigné a la seva filla que bé podrien ser posades en boca de qualsevol amant. A una carta escrita el 6 de maig de 1671 li confessa: «je vivrai pour vous aimer, et j'abandonne ma vie à cette occupation, et à toute la joie et à toute la douleur, à tous les agréments et à toutes les mortelles inquiétudes, et enfin à tous les sentiments que cette passion me pourra donner» (Sévigné, 1988: 50). La intensitat d'aquestes paraules cada cop es manifesta de forma més virulenta, de manera que no se sap, ben bé, com interpretar aquest amor que sent per la seva filla. Virginia Woolf es posiciona en la controvèrsia suscitada per la crítica –com es recorda a la pel·lícula, la marquesa va ser excomunicada de l'església– i diu al respecte:

[T]é una sensibilitat que intensifica els seus múltiples anhels i que assoleix el seu extrem més irracional en l'amor que sent per la seva filla. L'estima igual que un home ja gran s'estima una amant jove que el fa patir. Va ser una passió recargolada i morbosa, que li va provocar moltes humiliacions i de vegades la va fer avergonyir d'ella mateixa. (Woolf, 1999: 160)

Aquestes paraules ens han de fer pensar des d'on i com s'estan llegint les *lettres choisies* de la marquesa. Si la lectura de Roger Duchêne feta el 1982 segueix coincidint amb la que va fer Virginia Woolf al seu dia, al 1932, centrada encara en aquest conflicte materno-filial on el que escandalitza és un «amor que no toca», que resulta inapropiat, vol dir que les cartes, per molt que hagin estat recuperades des de l'àmbit literari, segueixen sent interpretades com un document històric on el passat es transcriu amb un llenguatge (pres com) denotatiu. Per tant, si realment es considerés un *text literari* –que demana ser interpretat i reescrit des de/a la *nostra* lectura–, les epístoles de M^{me} de Sévigné podrien ser llegides des del gènere de la autobiografia.

A l'assaig *Soy como consiga que me imaginéis* s'analitza com es produeix aquest creuament genèric entre l'epístola i l'autobiografia:

Autobiografía y epistolografía no son campos excluyentes; se ha reconocido el carácter autobiográfico de la carta privada, pero los paradigmas desde los que se ha ido definiendo el género epistolar, sobre todo en tanto que una práctica femenina, contrastan violentamente con la concepción dominante de la autobiografía, entendida como una práctica masculina, porque suponía un acto de revelación pública absolutamente impensable para la mujer. (Torras, 2003: 29)

Les dones no només van gosar trencar les fronteres entre el públic i el privat, sinó que les epístoles, com «constituye[n] una magnífica muestra de la difuminación de la frontera que separa la vida de la literatura, las presuntas realidades de las ficciones, dado que el texto supone un esfuerzo vital y literario de construir un yo ficticio y no por ello menos verdadero» (Torras, 2003: 39), els van permetre desdibuixar també aquest altre tipus de frontera entre realitat i ficció. De manera que les *lettres choisies* de la marquesa es podrien interpretar com una fabulosa autobiografia on hi ha dues dones que s'estimen.

Si les epístoles poden ser llegides des del gènere de l'autobiografia, es podria problematitzar *el jo autobiogràfic*, que ha estat considerat com una creació discursiva ficcional pel deconstruccionisme o com el *reflex* de la instància autorial per part de la crítica més tradicional. Paul de Man, al cèlebre article «La autobiografía como desfiguración» (*apud.* Loureiro, 1991: 113-118) i Jacques Derrida, a *Otobiografías: La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio* (1976), fonamenten la postura deconstruccionista que considera el jo autobiogràfic com una creació textual que només pot tenir lloc a l'escriptura. Després de la polèmica *mort de l'autor*, no tindria molt de sentit llegir les cartes autobiogràfiques com a narracions de vida en què el personatge protagonista i l'autora fos una i la mateixa persona. A més, les formes contemporànies de la identitat aboguen per considerar aquesta com un procés d'escriptura, un esdevenir, en què «la ipseidad del sí mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar la una sin la otra» (Ricoeur, 2007: XIV). De manera que la instància autorial es converteix, com suggereix Michel Foucault, en la figura que (es des)dibuixa (a) el contorn del text. Aquest fet té com a conseqüència que no es pugui prescindir completament de la figura de l'autora en la interpretació de les cartes, però això no implica que tota la lectura recaigui en la figura de l'autora.

Considerant tot això, rebutjaríem la línia interpretativa que llegeix en les cartes la transcripció de la vida de la marquesa, i optem per interpretar-les com *epístoles autobiogràfiques* que destaquen, justament, per la creació literària –però no per això són menys vàlides ni vertaderes– que fa i desfà el personatge sevignesc. La «passion» (Duchêne, 1982: 161) de què parla la crítica es podria considerar, doncs, fruit d'una *escriptura apassionada*, enèrgica, incesant, on *qui parla no és qui escriu*, sinó el propi llenguatge. És possible, llavors, llegir les cartes com una autobiografia lèsbica,² com l'amor, el desig i la passió que senten i comparteixen dues dones. A més, aquesta autobiografia reuneix tots els ingredients de l'amor tràgic, perquè no té correspondència, si se'm permet el doble joc de paraules: les *lettres* de M^{me} de Sévigné, malauradament, les hem de llegir amb/des d'una *gran absència*, ja que les cartes de M^{me} de Grignan –si és que va haver-hi resposta– no s'han conservat. Per tant, tot el que s'afirma dels sentiments de la marquesa són suposicions sobre una *no-correspondència* de M^{me} de Grignan.

Els versos de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, que es troben citats a l'epígraf d'aquest apartat –extrets d'un llibre significativament titulat *El deseo de la palabra* (1972), són també un bon exemple de com el llenguatge –l'escriptura epistolar, com va experimentar *el personatge de M^{me} de Sévigné*– no porta l'amor de la persona estimada, sinó que redobla –i per aquesta raó encara intensifica més el dolor– la seva absència.

A la pel·lícula *Sévigné (Júlia Berkowitz)*, les cartes de M^{me} de Sévigné apareixen en aquest doble vessant, com a signes absents i presents. Les úniques paraules que se senten del personatge sevignesc són posades en boca de la protagonista, la Júlia Berkowitz –a qui es veu llegir els tres volums d'epístoles–: «Embarcada a la vida sense el meu consentiment». Un cop la Júlia les pronuncia en veu alta, entén que no només les està dient el personatge que vol interpretar, el de M^{me} de Sévigné, sinó ella mateixa. El conflicte emocional



que pateix des que va morir la seva filla l'obliga a retirar-se dels escenaris com actriu, tot i que segueix dins el món del teatre, ja que és «la directora estrella del teatro catalán», com reconeix el seu marit (4'); treballa al *Teatre Públic*. Com no ha pogut tancar encara el procés de dol —aquest és, des de la meua lectura el nucli del conflicte—, té un bloqueig emocional que dificulta totes les seves relacions: la que manté amb la seva primera passió, el teatre; amb el seu marit, el crític teatral Gerardo Valcárcel, i amb el seu amant, el programador Ignasi Basauri. L'adaptació teatral que escriu Marina Ferrer sobre la vida i l'obra de M^{me} de Sévigné, i que envia al *Teatre Públic* per a que la representin, propicia la trobada entre ella i la Júlia Berkowitz, i entre aquesta i el personatge sevignesc, que la durà de nou als escenaris.

El personatge de M^{me} de Sévigné —el de l'adaptació teatral de la Marina— que fa de mirall de la Júlia Berkowitz té... el seu mateix *conflicte materno-filial* o el seu mateix desig? La pel·lícula juga amb la confusió entre realitat i (meta)ficció, i és el personatge de la Júlia el que es deixa reinterpretar i reescriure pel de M^{me} de Sévigné. Perquè gràcies el que es planteja sobre M^{me} de Grignan, ella no només indaga sobre el que la manté unida a la seva filla Tanit, morta prematurament en un accident, sinó el que comença a sentir per la Marina, l'autora de l'adaptació teatral. Aquest fet porta a escena un dels fantasmes de la sexualitat lesbiana (fantasma, tot s'ha de dir, vist pels mateixos/es que tracten de posar nom al que va sentir *M^{me} de Sévigné per M^{me} de Grignan*, llegides com a personatges històrics i no de ficció). La con/fusió Marina/Tanit s'estableix des d'una de les primeres escenes del film. La Júlia es troba sopant en un restaurant amb el seu marit i es queda mirant una dona a qui no coneix (la Marina), i li diu al Gerardo: «Me recuerda a Tanit» (7'28"). Però és una impressió que Gerardo no comparteix en absolut. Un cop deixa a la Júlia, perquè sap el que està passant entre ella i la Marina, li confessa: «Se parece tanto como un marsupial a una chinche» (58'46"). És a dir, només és una il·lusió òptica, fruit, potser, del procés de dol que no ha tancat.

Segon Intertext: Representació teatral o el personatge absent

La identificació entre el personatge de la Júlia i el de M^{me} de Sévigné ja es deixa veure al títol de la pel·lícula, *Sévigné (Júlia Berkowitz)*. Probablement, encara que no es digui en cap moment, aquest sigui també el títol que acaba tenint l'adaptació teatral que reescriuen la Marina i la Júlia, i que, com es deixa entreveure al final del film, és tot un èxit. El joc representatiu, propi de l'art dramàtic, que es dona normalment entre actriu i personatge, en aquesta pel·lícula va molt més enllà, perquè Júlia Berkowitz no només s'encarrega de reescriure, readaptar i encarnar el personatge sevignesc, sinó que *ella, també, es deixa (re)escriure pel personatge*.

El teatre és, de fet, un dels exemples paradigmàtics de la paradoxa que planteja tota representació:

Representar es substituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. (Enaudeau, 2000: 27)





De manera que la presència de l'actriu s'esborra per representar el personatge, però el que presenta i representa no és pròpiament el personatge, sinó la seva absència. Perquè no podem arribar a ell sinó és a través de la presència –i l'esborrament simultani– de l'actriu. Aquest intercanvi de màscares on no hi ha una identitat última que pugui aprehendre's és el mitjà que permetrà el diàleg continu entre la Júlia i M^{me} de Sévigné. Però aquest no seria possible sense la *veu de l'autora*, la Marina, que guia en tot moment cap a on ha d'anar la reescriptura, l'artística, de Sévigné, i la personal, de la Júlia.

La Marina, quan acompanya la Júlia al Montseny i accepta fer el que en un principi són petits canvis a l'adaptació teatral, veu una fotografia de la Júlia amb la seva filla, la Tanit, i comenta: «M'agrada com t'abraça» (19'54"). Aquest detall de la fotografia, en què es fixa la Marina, serà reprès quan les dues viatgin a Grignan –el procés de reescriptura de l'obra ha avançat al mateix ritme que el procés d'enamorament entre elles– i passen per la residència on viu la mare de la Júlia per donar-li un àlbum de fotos. Allà es tanca el cercle, perquè la mare de la Júlia es diu Tanit, com la seva filla. I aquest detall es troba també a la vida de M^{me} de Sévigné, perquè la seva filla Françoise-Marguerite porta el nom de la mare de Marie de Rabutin-Chantal (M^{me} de Sévigné), morta quan ella només tenia set anys. El fet de posar el nom a la filla de la mare, absents en tots dos casos, en M^{me} de Sévigné, perquè es va quedar òrfena; en el cas de la Júlia, perquè va fer carrera política i es va sentir abandonada, dóna a la Marina la clau del que li passa a la Júlia: no ha pogut fer el procés de dol, perquè no plora a una filla morta, sinó a una mare absent. El que troba a faltar la Júlia, segons creu la Marina, no és la Tanit-filla, sinó la Tanit-mare, l'amor de mare que li dóna i que la Marina veu il·lustrat a la fotografia, per la forma protectora de com abraça la Tanit a la Júlia.³

La crítica feminista lesbiana ha estudiat com les etiquetes identitàries, *dones lesbianes*, són molt conflictives perquè estan creuades per la diferència, que és «irreductible i irrepresentable» (Torrás, 2010: 11) . En el film, tot i que els personatges femenins pertanyen a una mateixa cultura i temps històric, (auto)representen el gènere i la sexualitat de manera ben diferent. El lesbianisme de la Joanna i la Marina es deixa veure al principi de la pel·lícula. Les dues es troben també en el mateix restaurant on estan sopant la Júlia i el Gerardo, i sellen el seu retrobament amb un petó. La Marina, per altra banda, diu en dues ocasions que té una concepció oberta de la parella, idea que va en contra del que es dictamina des de l'ordre «heterosexual obligatori» (Rich, 1980). Personalment, la Júlia per mi és la més interessant, perquè el seu lesbianisme és fruit de la (de)construcció de la seva sexualitat i de la reinvençió que fa de la seva vida a partir del personatge sevignesc –que li ve donat de la mà, els ulls, la boca... el cos de la Marina–.

La sexualitat és, com estudia la investigació feminista i la teoria lesbiana des de posicions no essencialistes, una construcció cultural. És a dir, es posa en qüestió

la creencia en que la sexualidad es una fuerza natural que existe con anterioridad a la vida social, eterna, inmutable y transhistórica; la creencia en que somos de un determinado sexo y que nuestra sexualidad emana directa y naturalmente de ese sexo que somos, de que la sexualidad es el efecto espontáneo y no mediado del sexo. (Suárez, 2004: 6)

Aquestes creences queden desmuntades també amb el personatge de la Júlia Berkowitz, que explora un altre vessant de la seva sexualitat amb la Marina. Mai no se li posa l'etiqueta de *lesbianisme*, però aquest detall forma part de l'ambigüitat amb què es representa i es parla de les emocions. La Marina no vol *reduir* a una etiqueta –si és que



anomenar és equivalent a reduir— el seu desig, com tampoc ho ha fet amb el de Sévigné a la seva adaptació. Tot i que, s'ha de dir, en paraules de Meri Torras, «només [si les coses tenen un nom, en aquest cas, ens referim al lesbianisme] les podem pensar, les podem transmetre, les podem escriure, les podem llençar en els àmbits de debat i de discussió» (2010: 9). Però amb un nom no n'hi ha prou. A la pel·lícula se li posa al lesbianisme tot un relat, un relat que s'escriu i s'inscriu *en, des de, a, contra, sobre* el cos sexuals en femení de la protagonista i la que es converteix en la seva amant.

Si bé és cert que la complexitat del desig que s'explora a la pel·lícula no només es fa en el sentit *lèsbic*, s'ha de dir que és ben fefaent i visible com per a que la crítica no faci cap menció. Cal dir, però, que el cinema ja fa molt de temps va deixar de ser considerat simplement com un text, un discurs o un «suport-tècnic per vehicular una representació» (Colaizzi, 2001: vi). És a dir, aquesta lectura que faig no seria vàlida si només analitzés com són representades les dones lesbianes en el film. El cinema, segons proposa Giulia Colaizzi, ha de ser considerat com un acte i un fet:

El hecho fílmico entendido como acto cinematográfico incluiría no sólo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencias múltiples y distintas. (Colaizzi, 2001: vii)

Per tant, si també s'han de tenir en compte les lectures que s'han fet es pot dir que sobre el lesbianisme dels personatges esmentats pesa una invisibilització i un silenciament incomprensibles i injustificables. A més a més, la trajectòria cinematogràfica de Marta Batllebò-Coll, formada per tres llargmetratges, es distingeix precisament per abordar la sexualitat lèsbica, i aquesta pel·lícula no és una excepció. Perquè la crítica de diaris com *La Vanguardia*, *El correo Digital*, *Vilaweb* o de revistes com *Guía del ocio* no diuen res o ho fan només amb al·lusions? Em pregunto perquè passen per alt un dels temes més importants, per no dir el més important, que dóna lloc a la resolució del conflicte de la protagonista. Per exemple, Jordi Batlle que escriu una crítica favorable a *Guía del ocio* finalitza aquesta amb les següents paraules: «[...] Sévigné, en fin, le da un buen mordisco a nuestra realidad circundante abrazando el lema 'menos es más'. ¿Una escena para el recuerdo? La del beso, abrazo y lágrimas entre Azcona y Batllebò-Coll, conmovedora» (2005: 77). *I lèsbica*, afegiria, perquè aquesta escena és precisament on la Júlia expressa (verbalment, de forma clara i contundent, perquè corporalment ja ho ha fet abans) el seu amor per la Marina.

La crítica a la *La Vanguardia*, feta per Jordi Balló, es desfà en elogis amb la pel·lícula, però tampoc diu res sobre el lesbianisme de les protagonistes. L'únic que diu respecte aquest tema és:

Sévigné presenta un itinerario amoroso impredecible: nadie puede aventurar cuál será el resultado de los diversos roces que se producen en el filme [...] amor de madre, amor de amiga, amor de hija, amor de amante... formas todas ellas de un amor/pasión indefinible conjugado de otra manera y que encuentra su lejana inspiración en las cartas alumbradoras de quien da título al filme. (Batlle, 2005: 42)

Si bé és cert que la relació Júlia/Tanit i Sévigné/M^{me} de Grignan es pot considerar «un amor/pasión indefinible», així s'expressa en el film i així es vol deixar aquí obert l'inte-

rrogant sobre aquesta passió, la relació Júlia/Marina i Marina/Joanna és *visiblement lesbica*.

Com apunta Giulia Colaizzi, el cinema, «en tanto que discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones» (2001: vii). Per tant, el que proposa aquesta representació cinematogràfica –jugant en diàleg amb la representació literària i la teatral– és un desafiament a la concepció de la dona lesbiana en un sol sentit. El lesbianisme de la Júlia Berkowitz és fruit d'un procés de (de)construcció de la seva sexualitat, de la seva manera d'entendre l'afectivitat i el desig. Aquest tret, que també ha estat silenciats per la crítica i que no queda apuntat quan s'esmenta «la complexitat del desig que explora el film» és molt important perquè, si el cinema és una poderosa tecnologia «que crea *reconnaissance* para el sujeto y contribuye a la naturalización del statu quo como estructura jerarquizada y jerarquizante» (Colaizzi, 2001: ix), pel·lícules com *Sévigné (Júlia Berkowitz)* s'apropien d'aquest poder per (re)produir –cinematogràficament parlant– noves subjectivitats, que han estat molt poc explorades a la pantalla.

Notes

- * Aquest article forma part de la investigació que s'ha dut a terme en el projecte «In/visibilitats. Conceptualitzacions i representacions de la dona lesbiana a Catalunya, a finals del segle xx - principis del xxi» (U-4/10), subvencionat per l'Institut Català de les Dones. Ha estat una investigació dirigida per la Dra. Meri Torras, investigadora principal del GRC Cos i Textualitat (2009SGR-0651), del qual formo part per això aquest treball també es vincula al projecte general del grup FFI 2009-09026.
- 2. Aquesta lectura no és meua. L'he considerat gràcies a una conversa que vaig tenir amb Jéssica Faciabén, que és qui em va proposar interpretar les cartes com una autobiografia lesbica. Agraïxo molt la seva generositat.
- 3. Una possible interpretació –*malintencionada*– diria que els temes del lesbianisme i la maternitat es troben entrelligats en el personatge de la Júlia, en el sentit que pot començar la relació amb la Marina quan tanca el procés de dol (¿una forma de desprendre's –en certa manera, no se'm malinterpreti– del paper de mare); com si es donés a entendre que les dones lesbianes no poden ser (bones) mares. Però, el personatge de la Joanna, exparella de la Marina, soltera amb tres fills, permet rebatre aquesta interpretació. Precisament, una de les troballes de la pel·lícula –no assenyalada per la crítica– és que les tres dones lesbianes que apareixen entenen la seva sexualitat de diversa manera.

Bibliografia

- BALLÓ, Jordi (2005), «De *Sévigné*», *La Vanguardia*, 10 de juny: 42.
- BATLLE, Jordi (2005), «Teatro y vida», *Guía del ocio*, 8 d'abril: 77.
- COLAIZZI, Giulia (2001), «El acto cinematográfico: Género y texto fílmico», *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 7, Barcelona, Universitat de Barcelona: v-xiii.
- DERRIDA, Jacques (2009), *Otobiografías: La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Madrid, Amorrortu.
- DE MAN, Paul (1991), «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos*, Ángel Loureiro (comp.), 29: 113-118.
- DUCHÊNE, Roger (1982), *Madame de Sévigné ou la chance d'être femme*, París, Fayard.

- ENAUDEAU, Corinne (2000¹⁹⁹⁸), *La paradoja de la representación*, traducció de Jorge Piatigorsky, París, Gallimard.
- MARTÍNEZ, Jerónimo (2004-2005), «El arte de la despedida en Madame de Sévigné», *Anales de Filología Francesa*, 13: 267-277.
- PIZARNIK, Alejandra (1972), *El deseo de la palabra*, Buenos Aires, Ocnos.
- RICH, Adrienne (1980), «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana», *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, 10, 1996: 15-45.
- RICOEUR, Paul (2006), *Sí mismo como otro*, Barcelona, Siglo XXI.
- SÉVIGNÉ, Madame de (2010¹⁶⁷¹), *Lettres choisies*, Roger Duchêne (ed.), París, Gallimard.
- SUÁREZ, Beatriz (2004), «De cómo la teoría lesbiana modificó a la teoría feminista (y vice-versa)», 01/08/2011. <http://webs.uvigo.es/pmayobre/pc/profesorado_11.htm#beatriz>.
- TORRAS, Meri (2003), *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Publics. de la Universidad de Cádiz.
- (2010), «La construcció de la dona lesbiana», conferència llegida a la Jornada de reflexió *Som lesbianes. Construïm el present*, Barcelona: 9-12.
- WOOLF, Virginia (1999¹⁹³²), «Madame de Sévigné», *Dones i literatura: assaigs de crítica literària*, Jordi Llovet (ed.), Isabel Clara-Simó (pròl.) i traducció de Jordi Ainaud, Barcelona, Columna: 159-163.