



La (otra) opción amorosa: "Te dejo, amor, el mar como una ofrenda," de Carme Riera

Author(s): María Pilar Rodríguez

Source: *Confluencia*, SPRING 1996, Vol. 11, No. 2 (SPRING 1996), pp. 39-56

Published by: University of Northern Colorado

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/27922358>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



University of Northern Colorado is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Confluencia*

JSTOR

La (otra) opción amorosa: “Te dejo, amor, el mar como una ofrenda,” de Carme Riera

MARÍA PILAR RODRÍGUEZ
Syracuse University, New York

Desire is an activity within a lack; it is an appetite stimulated by an absence. But it is never only a lack. Desire is a hallucinated satisfaction in the absence of the source of satisfaction. In other words, it is an appetite of the imagination.

Leo Bersani: *A Future for Astyanax*.

“La memoria impenitente”: así se titula una de las dos partes del primer libro de narraciones que componen la versión castellana de *Te dejo el mar* en el que se incluye el relato de Carme Riera que estudio en este apartado: “Te dejo, amor, en prenda el mar” (“Te deix, amor, la mar com a penyora,” 1975). La relación escrita, el recuento de la vida, se disocia en Riera del arrepentimiento, del castigo y de la corrección, y a su vez, se aparta del camino de la expiación y de la redención con las que la penitencia reconforta al/a pecador/a. La memoria en Riera es confesión y no lo es. Se configura como recuerdo del amor y del deseo, se acerca a la seducción y se aleja de la sumisión a la ley religiosa o moral.¹ A su vez, la rememoración da cuerpo a la vida de dos mujeres y narra la historia del desarrollo físico, intelectual y amoroso de ambas en unos relatos en los que los procesos de escritura y lectura adquieren gran relevancia para la propia noción del desarrollo.

“Creo que el escritor debe ser un buen seductor y la escritora una buena seductora, y que para seducir al lector lo que hay que hacer es buscar un tono confidente, cómplice, envolvente, y ese tono suele darse precisamente en la carta” (35). Así responde la autora a las preguntas de Neus Aguado en “Epístolas de mar y sol.” Riera concibe la carta como el modelo literario por excelencia. El texto literario y la carta tienen en común, en primer lugar, el hecho de que constituyen “una comunicación indirecta y aplazada, eso es, no inmediata.” Además, ambos “van a la búsqueda de un destinatario (. . .) con el objeto de

captar su atención y, si es posible, atraerle y aún persuadirle” (“Grandeza y miseria de la epístola,” 147–48). En este modelo de comunicación existe una insistencia en la seducción, en la persuasión del/a destinatario/a. La autora establece una nueva conexión entre la escritura de la carta como seducción y el deseo amoroso en su novela *Cuestión de amor propio*, cuando hace decir a su protagonista Angela: “toda escritura es una carta de amor, el texto no es más que un pretexto literario amoroso a la búsqueda de un destinatario” (24).

Instalándose en el espacio de la literatura epistolar, Riera escoge un modelo particular con una tradición muy antigua, ya que la carta de amor femenina que expresa el sufrimiento, el abandono y la desesperación es un topos clásico de la literatura epistolar, especialmente a partir de Ovidio. Uno de los dos epígrafes que abren el libro primero de la colección de narraciones de Riera, y que preceden al relato “Te dejo,” es un “Fragmento, jamás escrito, de Safo,” y dice así:

. . . (“Escogeré para siempre jamás tu
ausencia, doncella,
porque lo que de verdad amo
no es tu cuerpo,
ni el recuerdo de tu cuerpo
tan bello bajo la luna;
lo que de verdad amo
es la huella que has dejado
sobre la arena”). . .

El “Fragmento, jamás escrito, de Safo,” comienza por poner en entredicho la actualidad de la escritura misma. Ese epígrafe, que se presenta gráficamente encuadrado en una serie de puntos suspensivos, paréntesis, comillas y elipsis, nos llega a través de la recreación de Riera. Enfatiza de este modo la autora no sólo la fragmentariedad de la escritura de la poeta sino también la fragmentarización que sus escritos han sufrido en las manos de sucesivos editores y traductores a través de los siglos. Explícitamente, el fragmento se sitúa del lado de la ausencia, de la huella que el cuerpo deja sobre la arena, que se antepone no sólo a la presencia, sino incluso al recuerdo de ese cuerpo.

Pero hay algo más en ese fragmento jamás escrito. Supone el primero de los indicios que hacen pensar al/a la lector/a que la relación descrita en el texto es una relación lesbiana, por el amor que Safo, o la narradora, declara hacia esa “doncella.” No obstante, “Te dejo” se construye como un relato enigmático, ya que la prohibición y el tabú que recaen sobre este amor prohibido pueden atribuirse fácilmente al principio de la lectura a una diferencia de edad o a una diferencia jerárquica en sus respectivas posiciones como profesora y alumna. El sexo de las dos mujeres sólo se desvela abiertamente con el desciframiento de las cinco letras del nombre de la amada, María, que la narradora realiza al final del relato,

a pesar de que existen otros indicios que señalaré más adelante. Se mantiene en el resto la ambigüedad con respecto al sexo de las amantes mediante la utilización de adjetivos con terminaciones incambiables en oposición a los de terminación masculina o femenina, y en el original, mediante la utilización del pronombre “nosaltres,” que puede referirse a dos hombres, dos mujeres, o a un hombre y una mujer, como explica Riera a Geraldine Nichols (209). La autora ha mencionado en varias ocasiones su preferencia por la ambigüedad y el misterio, pero en este caso, la construcción del enigma conlleva un mensaje social y político importante al centrarse en la precaria situación que en ocasiones caracteriza a las relaciones lesbianas. La huella dejada en la arena es el objeto precioso y adorado en lo que tiene de precariedad y contingencia. Es una marca real, esculpida por el cuerpo, pero siempre en peligro de desaparición o de erosión, de ser borrada por el mar o por la presión de otros cuerpos. La huella presenta el enigma del signo gráfico del cuerpo de esa doncella que permanece como escritura fugaz. La noción del fragmento sugiere también que éste no es sino la parte de un proyecto más amplio, y así entramos por este otro camino en el mismo terreno de lo desconocido y lo incompleto. Brad Epps ha establecido acertadamente la conexión entre este epígrafe y la caracterización de la escritura lesbiana, que ha debido confrontar una historia de erosión y de olvido, de desautorización y de ausencia. Epps describe un compromiso constitutivo en el texto entre la presencia inscrita del deseo de la narradora y la ausencia del cuerpo que la huella recoge:

Presence is thus engaged with absence, as subject with object, in a mutually constitutive manner: I will always choose your absence, the absence of you; and You, in your absence, will always impress my presence, the presence of I; for such is the paradoxical condition of their, our, poetic possibility. Re-presented here as a trace or imprint (“l’empremta”) in the sand, absence does indeed impress presence (322).

También Leo Bersani en el epígrafe que encabeza esta sección habla del deseo conectado con la ausencia, y de la presencia (aunque ésta sea alucinatoria) del deseo inscrita en la ausencia de la fuente del placer. La huella participa de ambas características, establece la conexión entre el cuerpo y la escritura a través de los signos gráficos, grabados en el papel y en la arena, y nos devuelve a la importancia de la seducción en la forma epistolar. La arena, la palabra y el texto se convierten en los huecos que pueden acoger la presencia del ausente en el deseo que re-presentan, y abrazar a la figura corporal ausente. Epps recuerda el valor del testimonio que las cartas de Riera ofrecen frente al riesgo ético y político de relegar al sujeto lesbiano a un estado de virtualidad, “where nothing can ever really be” (317). La presencia y la ausencia, lo virtual y lo real se combinan y se conjugan en los textos de Riera. La escritura da una presencia al cuerpo ausente y, a su vez, se convierte en un acto de conexión erótica y de arma contra el olvido. Los relatos de Riera dan cuerpo a la existencia de una relación lesbiana y a un intrincado proceso de desarrollo para ambas

protagonistas que depende en este texto, más que en ningún otro, del poder extraordinario del amor tal como ellas lo experimentan. El amor condiciona sus vidas y sus actuaciones. Es un amor difícil e inaceptable, que no se desenvuelve en los términos socialmente establecidos y que no conduce a santificaciones ni institucionalizaciones de ningún tipo. El texto, mediante la escritura de las cartas, es en sí mismo un modelo formal de desarrollo alternativo, una encrucijada más que un camino recto orientado hacia un único destino final. La experiencia se revive en la escritura, las cartas se suceden y la fuerza intensa del amor y del deseo se dejan ver entre las líneas del texto. Los relatos sugieren una lectura atenta al proceso de la escritura más que al producto final. El cierre de las narraciones es abierto, contradictorio, incluso indefinible. La significación del texto se articula a partir de las posiciones de las protagonistas desde las cuales se revive la experiencia y se articula el amor y el desarrollo. En un texto que nos recuerda “que la única finalidad de nuestro amor era sencillamente el amor” (62), las nociones de producción y reproducción, tanto a nivel argumental como discursivo adquieren gran relieve. La “improductividad” del cuerpo en la relación lesbiana es uno de los motivos de rechazo hacia este tipo de sexualidad desde una postura heterosexista. Frente a esa interpretación de la finalidad, ceñida a la reproducción de la especie, el texto propone el amor y la presencia constante del deseo que asoma en la escritura por encima del logro de un resultado o del fin de un proceso.

Posición y desarrollo: el aprendizaje del amor a través de los signos

La primera carta constituye el relato “Te dejo,” y es el testamento epistolar que la narradora, al borde de la muerte, envía a su amada, María. No existen los signos habituales de la carta, tales como el encabezamiento, la fecha o la firma. Sin embargo, existen una serie de indicios que nos revelan la naturaleza epistolar del texto. En primer lugar, la presencia del “yo” y del “tú” como las personas gramaticales propias de escritora y destinataria, así como también del discurso amoroso, como señala Roland Barthes: “El pronombre de tercera persona es un pronombre pobre: es el pronombre de la no-persona, ausente, anula (. . .) Para mí el otro no podría ser un referente: tú no es jamás sino tú. . .” (*Fragmentos de un discurso amoroso*, 150).

Cuando la narradora de “Te dejo” emprende el recuento de su historia amorosa y de su vida, que sólo parece cobrar sentido a raíz de ese amor, nos traslada al momento fundamental de la historia, el del encuentro sexual: “aquel mediodía de primavera, rumbo a la isla” (53). El/la lector/a, que desconoce todavía la significación de tal episodio, recibe sin embargo otras pistas para situarse en el comienzo cronológico de la historia. La primera posición de la narradora se define por la edad y por una referencia al conjunto musical de moda en la época: “Tenía quince años -una canción del “Dúo Dinámico,” el conjunto musical de moda, hablaba de tiernas muchachas en flor, y tú me la cantabas para hacerme rabiar” (54). Más allá de la mera anécdota, la canción remite a ese momento de la adolescencia como tiempo de apertura al descubrimiento y conocimiento del mundo. Lo que no es sino una canción trivial revela, no obstante, una serie de atributos característicos

de la concepción habitual de ese momento del desarrollo femenino. Todas las canciones del “Dúo Dinámico” -*todas* las canciones de tema amoroso en esa época- hablaban del amor entre un hombre y una mujer. La adolescente es, por lo tanto, esa tierna muchacha que, como la flor, se va “abriendo” a un mundo patriarcal a través de esos modelos culturales disponibles. Los signos del vestido y del sistema educativo corroboran esta sensación de la adolescencia que se va creando en la auto-presentación de la narradora: “Durante aquel curso, el de quinto de bachillerato, sustituí los calcetines por medias de seda, estrené mis primeros zapatos de tacón y un vestido de fiesta. Era rojo, de terciopelo, ligeramente escotado” (54). A la adolescencia se unen ahora ciertos signos convencionales de la feminidad adulta y normativa: los tacones, las medias de seda y el escote del vestido.

Entremezclado con esta presentación aparece el rasgo más caracterizador del aprendizaje para la narradora: el descubrimiento del amor transforma su mundo, altera sus percepciones de la realidad y modifica su comportamiento. Como afirma Gilles Deleuze: “Enamorarse es individualizar a alguien por los signos que causa o emite. Es sensibilizarse frente a estos signos, hacer de ellos el aprendizaje (. . .) El amado implica, envuelve, aprisiona un mundo que hay que descifrar, es decir, interpretar” (*Proust y los signos*, 15–16). La narradora va a interpretar intensamente cada uno de los gestos, las palabras y las miradas de la amada. Más aún, su presencia va a ser tan poderosa para su desarrollo que la transición de adolescente a mujer se explica en base al descubrimiento del amor y a la influencia del “tú”: “Pero me gusta saber que llegué a ti en el momento más crítico de mi adolescencia, cuando empezaba a ser mujer, y que tu influencia, para que acabara siéndolo, fue decisiva” (54). Los primeros encuentros entre las dos mujeres se producen en el concierto del Teatro Nuevo, a través de miradas encontradas en la oscuridad. Esta se privilegia sobre la luz del escenario iluminado. Los ojos de la narradora se apartan del escenario y se centran con fijeza en la figura de la profesora (“Un día, salíamos de un concierto de Bach, me dijiste que yo te traspasaba con la mirada. Me preguntaste qué quería pedirte con aquella manera de mirar, escudriñadora, como si te rebuscara el alma,” 54). Pero la amada tampoco concentra su vista en el espectáculo (“Cerrabas los ojos mientras las luces se apagaban y solamente el escenario permanecía iluminado. De vez en cuando (. . .) me mirabas de reojo,” 54). Las miradas, directas u oblicuas, constituyen un nuevo espectáculo privado en la oscuridad o en la penumbra, y suplantán al espectáculo público en toda su iluminación. También la narradora de “Y pongo” alude a esas miradas, “en un teatro repleto de Bach:” “Unos ojos que me traspasan con toda la fuerza, la rabia y también el hechizo, que no he vuelto a encontrar en ninguna otra manera de mirar. . .” (134). Teresa de Lauretis señala la tradicional “. . . identificación activa, masculina, con la mirada (las miradas de la cámara y de los personajes masculinos) y la identificación pasiva, femenina, con la imagen (cuerpo, paisaje)” (*Alicia ya no*, 228). Las miradas que cruzan las mujeres en estos textos poseen, por el contrario, toda la intensidad y el ardor del sentimiento amoroso rescatado -y recatado- de la exclusividad masculina.

Una escena similar en la que la insólita mirada entre dos mujeres se convierte en la protagonista de la narración se desarrolla en el maravilloso cuento de Ana María Moix: “Las virtudes peligrosas.” Estas dos mujeres cruzan sus miradas cuando asisten a la ópera, a través de sus prismáticos: “generadores de un lazo únicamente perteneciente a ellas” (47). Así se describe este encuentro visual: “La mirada de una se clavaba en la otra, y viceversa; se poseían con urgencia y, a la vez, con la placidez de lo eterno” (43). La mirada es el vehículo de la posesión; en los relatos de Riera, esta mirada transmite además fuerza vital: “unos ojos que me miraban como si me obligasen a vivir. . .” (134). Esta mirada, catalizadora del desarrollo amoroso, participa del proceso del aprendizaje. Frente a la concepción generalizada según la cual la mujer, se posiciona como objeto de miradas y cuya única contemplación reside en verse a sí misma, esta mujer aprende a mirar a otra mujer y esa mirada le enseña a distinguir los signos del amor. En “Las virtudes peligrosas” el poder transgresor de la mirada sostenida entre las dos mujeres es advertida inmediatamente por el general, el esposo de una de ellas, quien muere finalmente enloquecido y envenenado por el sentimiento de desposesión que esa mirada le provoca: “. . . la mirada sostenida por las dos mujeres se convertía en una viscosa y cruel serpiente que se le enroscaba en el cuello. . .” (47). El general ya no mira sólo al objeto amoroso, sino más bien mira las miradas de ese objeto hacia otro objeto ulterior, miradas de miradas en las que al fin reconoce aquella figura de la serpiente, origen de la expulsión del Paraíso, principio del fin. Lo que resulta significativo en la comparación entre el relato de Moix y los de Riera es que en ambos casos las mujeres aprovechan la oscuridad del teatro para mirarse. La oscuridad constituye el espacio del deseo, alejado del centro del espectáculo y de la luz. El general, en el primer caso, es plenamente consciente del peligro de la oscuridad, que crea un espacio privado dentro del espacio público, cuando piensa:

. . . la oscuridad se vería obligada a dejar de proteger su secreta unión para dar obligatorio paso a la luz que volatizaría aquella isla privada, flotante, creada entre ambas. Con qué delectación presenciaria cómo el despertar de la vida pública y social abatiría aquellas manos y las relegaría al regazo femenino o al bracero de la butaca mientras sus astutas prolongaciones, los prismáticos, yacerían ciegos en el asiento contiguo. (48–49)

La mirada se convierte en un elemento de fuerza y misterio. La oscuridad se articula, además, como único espacio posible para el desarrollo del amor lesbiano en este contexto, condenado a no ser sino espectáculo privado, episodio oculto creado a espaldas de la iluminación y de lo público.

Se produce además en esta etapa un palimpsesto de sensaciones en el descubrimiento del mundo a través de la recuperación y de la revisión de lugares anteriormente mirados por la mujer de más edad: “Me llevaste a los rincones que tú habías descubierto muchos años atrás, en la adolescencia. . .” (55). Como señala Deleuze: “Aprender es, en primer

lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar. No hay aprendiz que no sea “egiptólogo” de algo” (12). Así es como la narradora describe las calles, los pueblos, las excursiones al campo: con el placer experimentado ante el descubrimiento de aquellos lugares en compañía de la otra mujer, tamizados por su amor. Más aún, en la nueva especularidad de este amor, las dos miradas descubren, las dos miradas se vuelven igualmente nuevas. Y si en una el amor nace en la adolescencia, en la otra, la adolescencia renace con el nuevo amor: “Mis ojos, que eran los tuyos, porque yo contemplaba el mundo a través de tu mirada, captaron matices, colores, formas, detalles, que a ti te parecían nuevos y sorprendentes” (55).

De la vista se pasa al tacto: los primeros besos y los primeros abrazos se describen en el espacio de las excursiones al campo. Es en este momento cuando dice la narradora:

Iba descubriendo el mundo al mismo tiempo que el amor iba descubriéndome a mí para hacerme suya. No fue en los libros ni en las películas donde aprendí a vivir la historia de nuestra historia. Aprendía a vivir, aprendía a morir poco a poco -aunque entonces no lo supiera-, cuando abrazada a ti, me negaba a que el tiempo se me escapase (56).

El aprendizaje del mundo y el aprendizaje del amor vuelven a fundirse en esta cita, en la que convergen varios puntos de interés en el texto. En primer lugar, existe la tensión del descubrimiento: la joven descubre el amor en esa profesora que le “enseña” a conocer el mundo más allá de los ejercicios de matemáticas, pero simultáneamente el amor la descubre a ella. El amor amplía sus posibilidades y su campo de acción y acoge a la protagonista, la “hace suya.” Hay además en esta cita una alusión a la ausencia cultural de representación del lesbianismo en la literatura y en el cine. Como indica Bonnie Zimmerman: “Heterosexual societies render lesbians invisible and unspeakable” (*New Lesbian Criticisms*, 9). Frente a la carencia de modelos culturales donde reconocerse, la propia experiencia y el cuerpo de la amada se convierten en los únicos espejos para el aprendizaje. Este fenómeno es aún más significativo si atendemos al proceso de “mise en abîme” que se origina con la lectura de este texto: el/la lector/a al principio puede verse reproduciendo los mismos principios heterosexistas que surgen de esa carencia de libros e historias donde poder aprender un modelo distinto de desarrollo sexual y amoroso. Por ello este pasaje a la vez repite y subvierte la ceguera o la negativa de la sociedad a reconocer o a aceptar la existencia lesbiana. Estos relatos se convierten en uno de los primeros “libros” donde una futura joven podría aprender a leer la “historia de su historia.” En cualquier caso es éste un aprendizaje múltiple para la protagonista; se exploran la ciudad y las emociones al mismo tiempo que se establecen los primeros contactos físicos con el cuerpo de la amada. Más aún, el conocimiento inicial implica un reconocimiento posterior, ya que los espacios y emociones descubiertos en la adolescencia se reviven años más tarde cada vez que se rememora la experiencia amorosa. Desde la posición de la escritura, la narradora afirma:

“Y todavía hoy, a ocho años de distancia, soy capaz de entusiasmarme recorriendo desde aquí, con los ojos cerrados, el barrio marinero del Carmen . . .” (55), aludiendo seguidamente a otros lugares que visitaron juntas en aquel tiempo. El placer experimentado en ese primer descubrimiento de la mirada todavía se conserva a través de un recuerdo que es algo más, ya que supone el espacio de recreación de los momentos compartidos. También la narradora del segundo relato se deleita en el gusto del recuerdo; para ella existe el placer de lo conocido y reconocido. La felicidad del pasado enturbia, no obstante, la percepción del doloroso momento actual. Ese amor estancado y sin continuación posible se vive como felicidad henchida de amargura: “Mientras tanto, a fuerza de saborear recuerdos minúsculos, vivencias de antaño, que he ido acumulando durante décadas, compruebo que para mí, la felicidad es un sabor rancio, fermentado, mohoso, a memoria fosilizada” (133).

El momento climático del encuentro amoroso sucede durante esa primera posición adolescente de la protagonista, y queda señalado como un punto de partida clave y como un segundo nacimiento, un nuevo comienzo vital: “Me fabriqué un calendario para mi uso personal, en el que los años, los meses, los días, empezaban en el preciso instante en que el azul era perfecto, tu cuerpo de seda. . .” (54). La unión sexual de los cuerpos transcurre en el primer relato a bordo de un barco durante una excursión. En la descripción de este pasaje, el cuerpo y el texto se desnudan simultáneamente, y los ojos y las palabras esculpen a un tiempo el cuerpo de la amada y lo inscriben en la carta amorosa: “Y apareció tan perfecto como una estatua de la que me sentí creadora, ya que eran mis ojos los que lo acababan de cincelar.” Los dedos circulan sobre la piel de forma semejante a la huella que deja la pluma sobre el papel, dibujando y recreando las formas del cuerpo de la amada: “Luego, como en un rito, mis dedos se deslizaron danzando sobre tu piel y volvieron a dibujar tus labios y una por una todas las formas de tu cuerpo” (58). La carta de amor inscribe en sí misma el erotismo lesbiano, como señala Meese: “Or as the pen makes its tracks across the body of the page, its friction and its struggle to mark the course faithfully, our passions inscribed energetically in the body of language in the mind: a love letter” (3).

Frente a todo lo innombrable e innombrado (“El amor del que jamás hablábamos por aquel entonces,” 56), el siguiente pasaje describe un momento de comunión. El encuentro sexual se proyecta en la escritura,² y la carga erótica del fragmento no es sino una actualización de tal encuentro:

Segundo a segundo -en el reloj de nuestras venas era la plenitud del mediodía- temblaba mi cuerpo acariciado por tus manos, nos acercábamos, como si, con fortísimos reclamos, nos llamaran a un misterioso lugar inefable. Un lugar fuera del tiempo y del espacio (un mediodía, un barco) hecho a nuestra medida, donde íbamos a caer sin posibilidad de salvación porque aquella era la única manera de salvarnos, porque allí, en las profundidades, en el reino de lo absoluto, de lo inefable, nos esperaba la belleza confundiendo con mi/tu

imagen mientras me miraba en el espejo de tu cuerpo. Allí, en el refugio seguro, en la rendija más íntima, empezaba la aventura, no la de los sentidos, sino la de los espíritus, que me llevaría a conocer hasta el último latido de tu ser, abocada, ya para siempre, al misterio del amor y de la muerte. . . (59).

El encuentro sexual se articula como reflejo especular de los dos cuerpos femeninos y el lenguaje muestra una forma de conocimiento sexual que no reduplica la representación habitual del erotismo fálico.³ Si bien existen imágenes de superficie y de profundidad, éstas están en función del cuerpo y de la sexualidad femeninos. A través de las alusiones a la “rendija más íntima” y al reflejo especular en el cuerpo de la amada, se evita la imagen de la superficie plana, crítica que, como vimos, hace Irigaray al análisis lacaniano. El detenimiento y la intensidad del encuentro se traslucen por medio de una sintaxis morosa, cargada de interrupciones y de encabalgamientos que refleja -segundo a segundo- el acercamiento y la unión de los cuerpos.

A ese encuentro sucederá el dolor de la separación. La ruptura de esta primera posición y la transición a la fase de exilio geográfico y amoroso viene provocada por la figura paterna, que da voz a la ley patriarcal con sólo dos frases: “Este es el camino de la depravación. Te mandaré a Barcelona si esto dura un día más” (57). Como dice Epps: “The father is, in effect, the bold guarantor of an ever-present principle of reality, by which pleasure is civilized, moralized, and checked” (19). Estas dos frases permanecen en la cabeza de la joven, pero sólo en el momento de la escritura, en la oscura privacidad de la carta, es capaz de revelar este episodio a su destinataria. El castigo impuesto por el padre provoca inmediatamente sentimientos de culpabilidad e impotencia, y genera el silencio y la incomunicación. Los principios de realidad que menciona Epps son entonces también internalizados por la narradora, que adopta una actitud de aparente “normalidad” como medida de defensa ante la situación: “Te mentí, a mí nadie me había dicho nada. Todos se comportaban con normalidad” (57). El aprendizaje de los signos no conduce únicamente al descubrimiento del mundo a través del amor, sino que también obliga al conocimiento de los principios reguladores de la moral en lo referente a la conducta sexual. Así explica Deleuze la pluralidad de mundos en el aprendizaje: “Sin embargo, la pluralidad de los mundos radica en que estos signos no son del mismo género, no aparecen de la misma forma, no se dejan descifrar del mismo modo y no tienen una relación idéntica con su sentido” (13). En efecto, si el conocimiento del amor se llevaba a cabo a través de la mirada en los paseos, las excursiones, y el contacto de los cuerpos; el aprendizaje de los principios de realidad viene de la mano de la palabra, de los rumores, de los anónimos y de esos “comentarios a media voz” (57), además de las frases del padre que para siempre resonarán en su cabeza. La mentira aparece como forma de supervivencia y el castigo se transforma en un premio: “Mi padre me mandaba fuera de Mallorca como premio a las buenas notas que había sacado en los exámenes de junio” (57). Finalmente este momento culmina en otro descubrimiento decisivo, el de la soledad en que la sitúa este viaje, pero sobre todo esta

mentira, que si bien es emblemática de los sentimientos de culpa mencionados, por otra parte es el principio de un único reducto exclusivo para la adolescente y de su posicionamiento personal frente al mundo: la mentira no reproduce ni al padre ni a la amada, sino que crea esta posición intermedia de la que sólo ella participa.

El paso de la primera posición, que se caracterizaba por los encuentros, el descubrimiento del amor y de la felicidad, a la segunda posición, que es la del exilio, la soledad y el re-conocimiento, se especifica con precisión cronológica: "Nuestras relaciones duraron ocho meses y seis días exactamente." Las causas de tal ruptura también se mencionan: "Se rompieron por culpa del escándalo público y de tu miedo a enfrentarte con una situación que te exigía una doble responsabilidad" (56). Este puede ser otro de los indicios de la relación lesbiana: la interferencia escandalosa de lo privado y lo público, de las relaciones especulares (amantes) y las relaciones de autoridad (maestra/alumna, adulta/adolescente). Es por ello que el enigma continúa, su solución sólo puede enterearse en pequeños destellos que cobran su plena significación en una atenta relectura del texto.

La segunda posición es, por lo tanto, la del exilio fuera de Mallorca, separada de su amante. La amenaza de tal separación se anticipa en los días previos a la partida. La realidad se transforma: "Es un mundo sensualmente pobre, abstracto, deslavado, despojado: mi mirada atraviesa las cosas sin reconocer su seducción; estoy muerto a toda su sensualidad, fuera de la del «cuerpo encantado»" (Barthes, 190). A la insensibilidad frente al mundo externo se une la ira provocada por la anticipación del exilio:

Fueron días de hiel, lacerados por absurdos latigazos de rabia, viscosamente ensalivados por babosas y limacos. Me sentía vacía, estéril, ajena, apenas me reconocía a mí misma. Empecé a odiarlo todo: la gente, la ciudad, y aquel verano, tierno, que comenzaba. (57)

La interrupción del proceso amoroso provoca la discontinuidad del desarrollo que provocaba el contacto con la persona de la amada, de la misma manera en que ese contacto desencadenó anteriormente el ansia de descubrimiento del mundo y de sí misma. Sin embargo, comienza ahora otro tipo de aprendizaje, el de la decepción, la frustración y la impotencia, que continuará hasta el fin de su vida. La partida y el reencuentro entre las dos protagonistas se caracterizan por la imposibilidad de continuación, ya que la profesora, desde la nueva posición que adopta, se limita a repetir el viejo discurso de la autoridad, las nociones oficiales: "Esto no puede continuar. Tenemos que poner punto final a nuestras relaciones, porque no tienen ningún sentido" (58). Estas palabras pronunciadas antes de la partida, son repetidas, casi literalmente -repetición de repetición-, en la primera conversación tras el regreso: "Nuestras relaciones no tienen sentido, no deben continuar (. . .) ¿Qué íbamos a hacer con este amor que no conduce a ninguna parte, que no tiene finalidad ninguna?. . ." (62).

Durante las ausencias y en los momentos de separación, se establece una relación epistolar entre las protagonistas que culminará con la escritura de la larga carta que constituye el primer texto. Existen a lo largo de ambos relatos una proliferación de cartas escritas y re-escritas, cartas y postales que se envían y se reciben, y otras que se escriben sin que nunca alcancen a su destinataria. Hay cartas que se rompen y se tiran al mar, cartas enigmáticas y llenas de misterios, y cartas formales y burocráticas. Y sobre todo, están las epístolas literarias que constituyen el propio texto que leemos. Una conexión clara entre la escritura de las cartas y el deseo amoroso se hace palpable en la primera ocasión en que la narradora se aleja físicamente de su amada, precisamente en ese verano en que se ve forzada a salir de Mallorca. El deseo de seducir y de atraer el cuerpo ausente se manifiesta de este modo:

No te olvidé. Todas las noches te escribía y guardaba cuidadosamente las cartas en un cajón cerrado con llave, imaginándome que tú podrías leerlas una por una. Sé muy bien que era una pizca de felicidad el pensar que la lectura de mis cartas, que ya formaban un buen montón, te ocuparía durante horas, horas en las que volverías inexorablemente a mí. (60)

Las cartas se escriben para llenar una ausencia. Como señala Barthes, la ausencia es la figura de la privación. Y en el discurso de la ausencia, el otro está ausente como referente y presente como alocutor, y ello crea una distorsión en una suerte de presente insostenible y angustioso (47). Si bien Barthes presenta una imagen cercana a la posición de la narradora, que escribe desde otra ciudad a un “tú” que se siente cercano, hay además en el discurso de la protagonista un ansia de encuentro posible a través de las cartas. Pero esas cartas no siguen el proceso epistolar completo. Su lectura, que podría propiciar la comunicación, jamás llega a producirse, ya que quedan cuidadosamente guardadas en ese cajón cerrado con llave.⁴ Cuando la protagonista marcha a estudiar a Barcelona, se establece una correspondencia de cartas enviadas y recibidas. En ellas, la ciudad y la tristeza se difuminan entre las líneas de la caligrafía y forman un todo que sin embargo falla a la hora de expresar los sentimientos que provoca la ausencia. La incapacidad del lenguaje para la comunicación del sentimiento se intenta subsanar con alguna frase amorosa escrita en un lugar secreto, privado bajo lo público, interno tras lo externo, invisible tras lo visible: debajo del sello.⁶ La joven se refiere así a las cartas escritas durante este período:

Pero eran tristes y mi tristeza, mezclada con los grises, con los ocre, de las nubes y las fachadas, se difuminaba entre las líneas de mi caligrafía hasta diluirse. Quizá por eso la melancolía, la añoranza, la angustia no eran del todo perceptibles, una vez cerrado el sobre y pegado el sello. En ocasiones, debajo de este último, te había escrito con letra de pulga alguna frase amorosa, para darte una sorpresa si, a impulsos de una voz apagada pero inteligible que te indicara el lugar secreto, te decidías a despegarlo (64).

Lo minúsculo, lo apagado y oculto se propone como alternativa para la transmisión de la frase amorosa en oposición a lo externo y visible. Más adelante hay otra larga carta escrita por la narradora en la que ésta se esfuerza, sin éxito, por inventar un nuevo destinatario. Se trata de crear una unión íntima entre las cartas y el mar como posibles transmisores del deseo amoroso: “. . . le escribí al mar, con la secreta intención de que las olas llevaras hasta el umbral de tu puerta noticias mías” (65). El mar es a un tiempo el destinatario y el mensajero encargado de funcionar como intermediario y transmisor del amor y del deseo. El lenguaje se convierte ahora en un instrumento acariciador; la carta es el espacio para la actualización del encuentro amoroso: “Me pasé toda la noche contigo. A ratos la pluma se deslizaba con tanta morosidad, tan delicadamente sobre el papel que era como si te acariciara en silencio” (65). Similarmente dice Barthes: “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo” (82). Pero esta carta al fin desaparece, se rompe en mil pedazos que se lleva el viento, y desaparece.

Con la constatación de la imposibilidad de ese amor, y desde su regreso a Mallorca, la narradora entra en una tercera posición que abarca sus años universitarios. En ella se combinan la decepción, que Gilles Deleuze considera un momento fundamental del aprendizaje (*Proust y los signos*, 46), con el recuerdo constante de la amada, que nunca desaparece: “Intentaba podar tu recuerdo -quería brotes nuevos en una primavera nueva- pero no lo conseguía” (67). Comienza entonces a nacer con toda fuerza esa necesidad de la memoria impenitente, la necesidad de repetir lo otro, lo oculto, lo privado, lo ausente, que dará lugar a la narración en último término. La capacidad de rememorar y de revivir los acontecimientos en la ausencia nace del deseo y como tal se articula. Existe, sin embargo, una cierta inmovilidad interna y privada del amor en esta etapa en la que, sin embargo, hay una gran actividad en las influencias públicas o externas: festivales, actuaciones, lecturas, reuniones políticas, excursiones, etc. Y para ambas protagonistas se presenta en esta fase la oportunidad de contraer matrimonio. Meese señala la presencia del lesbianismo dentro de la institución de la heterosexualidad: “The lesbian is born off/in it” (16). Zimmerman establece una diferencia entre la existencia en relación a una institución y la existencia dentro de ella retomando las palabras de Meese, y concluye en términos dialécticos: “Couldn’t we say that lesbianism exists both inside and outside heterosexuality?” (*New Lesbian Criticism*, 6). Estas nociones resultan complejas en el contexto de los relatos de Riera; si bien la relación lesbiana parece nacer como una fuerza viva entre las protagonistas y la propia relación se constituye como lugar del aprendizaje amoroso, la presión de una sociedad heterosexista se impone por medio de amonestaciones y de la institución matrimonial.

En estos relatos, los prejuicios públicos de la sociedad retratada se manifiesta de forma clara en las palabras del padre, que censuran la idea del proceso o aprendizaje erróneo a través de la relación lesbiana: “el camino de la depravación.” Pero incluso la aparente aceptación de la historia lesbiana por parte de Toni, el futuro esposo de la joven, no deja de ser problemática: “Le pareció que se trataba de una historia enfermiza y bella.

Tú le caíste bien, te encontró inteligente, amable, a pesar de que en tu aspecto percibió algo raro, inquietante, oscuramente peligroso” (68). Tras las impresiones del novio se trasluce la amenaza que siente ante dos de los males habitualmente atribuidos al lesbianismo: la enfermedad, propia de las explicaciones psicoanalíticas habituales de la homosexualidad, y el peligro que siente la sociedad patriarcal ante lo que entiende como un alejamiento de la mujer de sus funciones habituales de esposa y madre. Como afirma Adrienne Rich en “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence,” cualquier afirmación que trata la existencia lesbiana como marginal, menos normal, o como imagen especular de una relación heterosexual, queda seriamente debilitada (120). Tras la aparente tolerancia y comprensión desplegadas por el joven se muestra la imagen del lesbianismo que tiene el que puede considerarse como sector más progresista de la sociedad del momento.

La cuarta y última posición de la narradora es la del momento de la escritura, que ya se anunciaba desde la primera página: “Desde aquí, desde mi ventana, no puedo ver el mar” (53). Esta posición reaparece en otros lugares a lo largo del relato por medio de alusiones al presente de la narración: “Y todavía hoy, a ocho años de distancia. . .” (55), lo que sitúa la edad de la protagonista en veintitrés años, a partir de los quince iniciales. Por otra parte es también el momento de la “productividad”: en oposición al amor entre las mujeres, que no tenía “ninguna finalidad,” la narradora revela ahora su embarazo y el alumbramiento inminente: “El médico opina que probablemente dentro de diez días ya habrá venido al mundo” (68), y anuncia asimismo lo que ella considera su muerte próxima. Esta muerte que sigue al embarazo es extremadamente reveladora (véase el estudio de Epps), y no es la menor de sus connotaciones la idea de la violencia que tal principio de reproducción ha impuesto en el cuerpo femenino. La reproducción de la especie parece, en este caso, exigir el sacrificio supremo de su propia vida. Se despidе la narradora del texto buscando nuevamente una íntima unión con el mar, precisamente en el lugar donde se produjo la unión de los cuerpos:

Creo que probablemente no conoceré a la niña -porque será una niña, estoy segura- y no podré decidir su nombre si no lo hago ahora. Quiero que le pongan el tuyo, María, y quiero también que echen mi cuerpo al mar, que no lo entierren. Te suplico que esparzas mis cenizas en aquel remanso donde las aguas espieron nuestro amor, para que las acoja la inmensidad ilimitada. Te añoro, añoro el mar, el nuestro, y te lo dejo, amor, en prenda (68).

El desenlace de la vida de la protagonista es otro enigma; no conocemos el final de la historia. Es éste un momento de gran intensidad en el que nuevamente el nombre, el cuerpo y el mar se combinan con la escritura en un intento de reproducción especular. Esta unión adquiere sin embargo unas características muy destacadas por la presencia de la hija, María, que lleva el nombre de la amante, y que nos devuelve a la dedicatoria con la que Riera abre el libro: “Para mi hija María.” También Safo tuvo una hija, Cleis, que heredó su

nombre de la abuela materna. La sucesión matrilineal se establece en todos los casos, y en este momento final del relato se une al “nacimiento” del lesbianismo, que por medio del nombre de la hija y de la amante, confiere por fin la caracterización homosexual a lo que hasta este momento podría haberse interpretado aún como una relación heterosexual.

Con respecto a la sucesión matrilineal, en un momento del relato, la narradora acusa a María de hablar como si fuera su madre, a lo que ésta responde: “Te aseguro que me habría gustado serlo” (64). Epps recoge este episodio, y añade refiriéndose al final del relato:

This maternal exchange, articulated in a mood of (im)possibility, sets the stage for the intricate changes of position at the story's close, where the lover, as daughter, becomes a mother, and the beloved, as mother, a daughter; where María is the richly liquid name of the lover, daughter, and mother, together (326).

El enigma de la identidad de la amada queda resuelto, pero se crean nuevos misterios en torno a la vida/muerte de la narradora, y en cuanto al futuro de las dos Marías. Nuevamente se enfatiza el proceso sobre el producto, la producción sobre la reproducción. Si bien la reproducción biológica se anuncia, la preeminencia de la línea matrilineal y la mera función de posible intermediario adjudicada a la figura paterna en este final -será el portador de la carta-, confirman la importancia del amor lesbiano como eje central en la vida de la protagonista.

La narración concluye con una nota testamental. El mar se entrega en prenda a la amada, ese mar que es tan querido por ser el espacio en el que consumaron su amor. El testamento es múltiple; la protagonista, sintiéndose al borde de la muerte, entrega la relación de su vida (su “memoria”), el próximo nacimiento de su hija, las cenizas que irán a parar al mar, y su declaración de amor, el alumbramiento de ese amor lesbiano que fue reprimido e incompleto durante su vida.

Una y otra vez, en los distintos niveles de análisis del texto, el proceso de interpretación inagotable se prefiere al resultado definitivo, la fabricación de sentidos al producto fijo y acabado. La lectura y relectura atentas se sugieren como alternativas a la conclusión predecible. En una entrevista con Geraldine Nichols, la autora menciona diversas anécdotas en las que ciertos autores persisten obstinadamente en atribuir un sexo masculino a la amante de la protagonista, tales como los supuestos errores en la escritura del nombre de “María” (“Maria” en el original). En estas correcciones, algunos lectores o editores proponen “Mario” o “Mariá” -nombres propios masculinos en castellano y catalán respectivamente- como alternativas, insistiendo en imponer el modelo heterosexual normativo frente a la relación lesbiana. Shoshana Felman en *What Does a Woman Want?*, presenta un magnífico análisis de lo que denomina “crítico realista” en relación con el tema de la locura:

. . . the readable is designed as a stimulus not for knowledge and cognition but for acknowledgement and re-cognition, not for the production of a question, but for the reproduction of a foreknown answer delimited within a preexisting predefined horizon, where the "truth" to be discovered is reduced to the natural status of a simple given, immediately perceptible, directly "representable" through the totally intelligible medium of transparent language (39).

En estos lectores que suplantán la identidad de la amada con los re-conocidos nombres propios, la proyección del esquema heterosexual crea, especularmente, un doble masculino allí donde existe una mujer. El relato se aleja de este tipo de lectura y resiste y combate dichas interpretaciones. Se busca el conocimiento más que el reconocimiento, y en la imagen de lo igual se escribe la diferencia. Pero existe otra forma de *bildung* en el otro sentido de la palabra "re-conocimiento," (el que se revela en la expresión "reconocer que estaba equivocada"), en el sentido de quitarse la venda de los ojos y ver otras opciones de sexualidad y de desarrollo posibles, evitando el afianzamiento en lo socialmente aceptado como "real," "normal" o "moral."⁶ Elizabeth Meese asocia con la sexualidad lesbiana las ventajas de volver una y otra vez al texto: "Perhaps the notion of caressing and exciting a text, rather than penetrating or being spent, might serve as the figure for the infinite coursing of desire that is lesbian reading and writing" (100). En un contexto social que privilegia la penetración y la reproducción sobre la caricia y el juego, los textos de Riera subvierten la realidad oficial y configuran una presencia lesbiana prácticamente inexistente en el discurso autorizado.

El aprendizaje del amor lesbiano es difícil y forzosamente paralelo al descubrimiento de las normas morales de una sociedad heterosexista y del peligro o el castigo que ésta le impone. Este aprendizaje no se configura de manera única sino que a través de las versiones y reescrituras subraya la diferencia e insiste en la necesidad de desarrollo personal a partir de unas premisas de tolerancia desafortunadamente ausentes en la sociedad del momento. Esas imposiciones pueden conducir a la muerte o a la locura, y en esas situaciones trágicas se plasma la extrema necesidad de cambio de la sociedad española, catalana y mallorquina del momento. Si bien el mensaje llega de forma velada, oculta o fragmentaria, la seducción opera con sus armas deletéreas. Se invita al/a la lector/a a acariciar estos textos y a reconocerlos, mudando posiciones, trasladando principios e instalándose en una nueva complicidad ante el amor lesbiano.

Notas

¹ El libro *Palabra de Mujer* (1980), que recoge otra versión castellana de las dos narraciones escritas por Riera, lleva además el subtítulo *Bajo el signo de una memoria*

impenitente. Aunque me baso en la traducción castellana de Luisa Cotoner, haré referencias ocasionales a este texto, ya que existen ciertas variantes significativas entre ambas versiones. Recientemente Kathleen Glenn ha señalado con detalle las diferencias existentes entre las distintas versiones castellanas y catalanas en su artículo “Reading and Writing the Other Side of the Story in Two Narratives by Carme Riera” y a él me remito para mayor información en este punto.

² Patricia Meyer Spacks utiliza términos franceses en un bello juego de palabras para describir el mismo fenómeno al estudiar las *Memoirs* de Fanny Hill: “The *lettre* becomes *l'être*; ‘letter’ becomes ‘being’: writing a letter signifies sexual desire, and it also plays out that desire” (*Writing the Female Voice*, 140).

³ Epps insiste en la importancia de la presencia de los cuerpos y en el carácter a la vez corporal y divino del erotismo en este pasaje. A las múltiples ausencias y fragmentaciones recurrentes en los relatos, se opone este momento de pasión carnal:

Yet what the flesh discerns is not its utter transparency or invisibility, not some dubious release through loss and disappearance. Instead, the body of the beloved retains a fleshy refuge, an intimate crevice or cleft (*l'esclétxa*), which harbors the secret pulse of being itself. In the fluid yet concentric movement from sea to body to crevice, lesbian desire assumes proportions at once almost mythic and divine (326–27).

⁴ Epps también establece la conexión entre la escritura de las cartas, la seducción y el deseo amoroso:

In other words, carefully guarded under lock and key, these letters do not see the light of day; they are not released, one by one, and read. But they do return, inexorably, intimately, as the desire for a return: of the reader to the writer, of the beloved for the lover, of the woman to the woman (324).

Quiero insistir en el papel terapéutico que la escritura supone, ya que la redacción de las cartas proporciona a la protagonista de “Te dejo” consuelo e incluso fugaces momentos de felicidad ante la ausencia.

⁵ Riera insiste en ésta y en otras narraciones en la naturaleza poco fiable de la escritura, y de la carta en particular, para la transmisión del sentimiento. En *Cuestión de amor propio*, la protagonista, Angela Caminals, define a la carta que está escribiendo como “este intermediario convencional” (12), y afirma: “Lo que escribo o digo es pálido reflejo de lo que quiero expresar” (18). También existen referencias a la caligrafía misma, que puede alumbrar o entorpecer la comprensión de la lectura.

⁶ Recojo el título de este ensayo de un proyecto que anuncia Linda Gould Levine en “The Censored Sex: Woman as Author and Character in Franco’s Spain” al referirse a los nuevos esfuerzos del movimiento feminista en España por tratar el tema del

lesbianismo: “Also, Alcalde and Moix are preparing a book on the topic called *La otra opción amorosa*” (305). Nunca he llegado a ver el resultado de tal proyecto pero el título me parece indicativo de la realidad española en 1975, donde el lesbianismo sólo podría apreciarse como “otredad.” La inclusión de esta noción en el paréntesis elimina en mi estudio esa obligatoria exclusión de las relaciones amorosas “normales,” a la vez que reconoce la dificultad de la situación en el contexto socio-político español de forma similar a la propuesta de Riera.

Obras citadas

- Aguado, Neus. “Epístolas de mar y sol. Entrevista con Carme Riera” *Quimera*, 105, 1991 (32–37).
- Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. México: siglo XXI, 1991.
- Bersani, Leo. *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*. New York: Columbia UP, 1984.
- De Laurentis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. (Trad. Silvia Iglesias) Madrid: Cátedra, 1992 (1984).
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos* (Trad. Francisco Monge) Barcelona: Anagrama, 1972.
- Epps, Brad. “Virtual Sexuality: Lesbianism, Loss and Deliverance in Carme Riera’s ‘Te deix, amor, la mar com a penyora’” en *¿Entiendes? Queer readings. Hispanic Writings* (Emilie Bergmann y Paul Julian-Smith, eds.) Durham: Duke UP, 1995: 317–345.
- Felman, Shoshana. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1993.
- Kauffman, Linda S. *Discourses of Desire. Gender, Genre and Epistolary Fictions*. Ithaca: Cornell, 1986.
- Levine, Linda Gould. “The Censored Sex. Woman as Author and Character in Franco’s Spain” en *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols* (Miller, Beth, ed) Los Angeles: Univ. of California Press, 1983: 289–315.
- Meese, Elizabeth. *(Sem)Erotics. Theorizing Lesbian: Writing*. New York and London: New York UP, 1992.
- Moix, Ana Maria. “Las virtudes peligrosas” en *Doce relatos de mujeres* (Ymelda Navajo ed.) Madrid: Alianza, 1990 (1982): 37–66.
- Nichols, Geraldine C. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Inst. for the Study of Ideologies and Literature, 1989: 187–227.
- Riera, Carme. *Te dejo el mar* (Trad. Luisa Cotoner) Madrid: Espasa-Calpe, 1991 (1975).

- . "Grandeza y miseria de la epístola" en *El oficio de narrar* (Marina Mayoral ed.) Madrid: Cátedra, 1989: 147–58.
- . *Palabra de mujer. Bajo el signo de una memoria impenitente*. Barcelona: Laia, 1980.
- . *Cuestión de amor propio*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- Spacks, Patricia Meyer. "Female Resources: Epistles, Plot, and Power" en *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*. (Elizabeth Goldsmith, ed.) London: Printer, 1989: 63–76.
- Zimmerman, Bonnie. "Lesbian Like This and That" en *New Lesbian Criticism* (Sally Munt, ed.) New York: Columbia UP, 1992: 1–15.