



**SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES**

La identidad inestable en “Contra el amor en compañía”, de Carme Riera

The unstable identity in “Contra el amor en compañía”, by Carme Riera

Andrea Santamaría Villarroya
Universidad de Sevilla
andrea.almudena.s@gmail.com

Fecha de recepción:
15/04/2017

Fecha de evaluación:
15/09/2017

Fecha de aceptación:
07/10/2017

Abstract:

The aim of this article is to analyze the unstable identity of the main character of “Contra el amor en compañía” (1991), by Carme Riera, who as well as other stories from the same collection, shows a peculiar version about double and *alter ego*.

The contradictory impulses of the protagonist's identity reflect the struggle between the creative, imaginative, passionate woman, in contrast to the real, domestic, mother-wife one, in a perennial struggle with her own flesh, wrapped in a body that, like her repressed sexual desire, overflows everywhere. The writer and the real woman live in a strange symbiosis of contradictory dependence: the literary Coral writes erotic poetry, while the other Coral is inexperienced and frigid in her marriage relationship, until the end, when she manages to harmonize body, sexuality and writing in homoeroticism. Coral Flora rejects heteronormative sexuality to opt for the practice of onanism through the image of the mirror, which produces a metamorphosis of herself.

Our theoretical perspective is based on the assumptions of the ginocritic and, more specifically, on the concepts of identity and difference, present in the feminism of difference, which allow us to analyze the live-going development of the main character, from the internal contradiction which involves writing and living for others, to the reconciliation with herself in her own writing-sexuality.

Key words: identity; sexuality; beauty; desire; onanism.

Resumen:

El presente trabajo tiene como objetivo el análisis de la identidad inestable de la protagonista del relato “Contra el amor en compañía” (1991) de Carme Riera, que representa una variante peculiar del tema del doble y del *alter ego*, presente en otros relatos de la colección que lleva el mismo título.

Los impulsos contradictorios de la identidad de la protagonista reflejan la lucha entre la mujer creadora, imaginativa apasionada, en contraste con la mujer real, madre-esposa doméstica, en perenne lucha con su propia carne, enfundada en un cuerpo que, como su deseo sexual reprimido, se desborda por todas partes. La escritora y la mujer real viven en una extraña simbiosis de dependencia contradictoria: la Coral literaria escribe apasionada poesía erótica mientras que la Coral Mujer es inexperta y después frígida en su relación matrimonial, hasta que al final consigue armonizar cuerpo, sexualidad y escritura en el homoerotismo.

Coral Flora rechaza la sexualidad heteronormativa para decantarse por la práctica del onanismo a través de la imagen del espejo, que produce una metamorfosis de su persona.

Nuestra mirada teórica se basa en los presupuestos de la ginocrítica y, más específicamente, en los conceptos de identidad y diferencia, presentes en el feminismo de la diferencia, que nos permiten analizar el recorrido vital de la protagonista desde la contradicción interna que supone escribir y vivir para otros, hasta la reconciliación consigo misma en una sexualidad-escritura propias.

Palabras clave: identidad; sexualidad; belleza; deseo; onanismo.

1. *Contra el amor en compañía y otros relatos*

Se trata de una colección de relatos aparecida en 1991, traducida por la misma Carme Riera de su original catalán (*Contra l'amor en companyia y altres relats*). Esta circunstancia responde a la doble identidad lingüística (catalana y castellana) de nuestra autora y denota una de las características señaladas por gran parte de la crítica en su obra, es decir, el tema de la intertextualidad y del doble (Hina, 1995). De forma explícita, expone sus ideas en favor de la utilización de esta lengua en literatura, a la vez que hace un llamamiento para su dignificación.

Como señala la hispanista Geraldine Nichols (1989), las escritoras de la posguerra vivieron una represión lingüística por su condición de catalanoparlantes.

La edición está compuesta por diecinueve relatos, en los que los personajes comparten su afición por la lectura y la escritura. También, como señalan algunos críticos, la trama de muchos de ellos se encuentra fuertemente literaturizada. Así, José Teruel (1993) sostiene que uno de los motivos recurrentes es el de la novelización del aparato literario.

Los temas recurrentes son los de la relación entre la máscara y el personaje, el juego de las identidades contrapuestas y a veces contradictorias, las ambivalencias del yo y sus desdoblamientos, la difícil relación/separación entre el escritor, que vive de la imaginación, y su persona que, en cambio, vive la vida cotidiana. También Meri Torras (2000) enfoca su análisis hacia la intertextualidad y la metaliteratura que recorre estas páginas, donde se rinde homenaje al grupo poético de la Escuela de Barcelona.

María Camí Vela redonda en esta línea, cuando subraya el uso que se hace en estos relatos de lo carnalesco-fantástico, a través de la ambigüedad, la sorpresa y los oxímoros:

La escritora cuestiona las barreras que separan la vida de la ficción, lo racional de lo irracional, lo real de lo imaginario; consigue lo que en términos posmodernistas se denomina «de-doxificación», un cuestionamiento de lo que Barthes llama la «doxa», refiriéndose a la opinión pública o «Voice of Nature» y que Hutcheon ha destacado como el propósito principal del posmodernismo [...] (Camí Vela, 1999: 46).

En la colección *Contra el amor en compañía y otros relatos* (1991), todos estos elementos tienen como objetivo romper los límites y fronteras, combinando categorías diferentes u opuestas para descolocar al lector, pero, al mismo tiempo, alejar al escritor de su posición de autoridad. La literatura es despojada de toda trascendencia: si en el relato “La novela experimental” se establece una analogía entre el mundo de la religión y el de la literatura, paralelamente, el que lleva por título “Contra el amor en compañía”, la equivalencia se da entre el erotismo y la literatura.

En la citada compilación, muchas de las protagonistas de los cuentos son escritoras, y de alguna forma representan un juego de dobles o desdoblamientos. Por ejemplo, en “De Eva a María: relatos de mujer”, se nos plantea la rivalidad entre María Jaquetti, escritora consagrada, y Eva Guarini, rival que intenta desbancarla. En “Informe”, un investigador contrapone la crónica de dos escritoras con el fin de que se publique la vida de tan solo una de ellas. La primera tiene una carrera muy prestigiosa, sin embargo, sus vivencias, puesto que son ya conocidas por todos, carecen de importancia para realizar sobre ella una biografía. Mientras, la segunda es mucho menos famosa y, por tanto, más

interesante y misteriosa. “Contra el amor en compañía” vuelve sobre este tema, al narrar la doble personalidad de Coral Flora: poetisa de apasionados versos eróticos y, al mismo tiempo, virgen de soltera y frígida de casada.

El denominador común de algunos de los personajes femeninos que aparecen en esta colección es la práctica excesiva de la sexualidad, que se convierte en un definidor de sus identidades. Según las propias palabras de la autora, en una entrevista concedida a Sergi Doria para el diario ABC, “Contra el amor en compañía constituye” “Un erotismo ‘light’ años ochenta. Para describir escenas eróticas cuentas con pocas palabras: o caes en el vocabulario ginecológico o en la obscenidad” (Doria, 2013). En cambio, el lenguaje que se utiliza en esta colección es íntimo, y, además, está atravesado por la ironía y el humor “esta obra es un divertimento...los temas están tomados de forma humorística y por lo tanto no plantean temas trascendentales” (Aguado, 1991: 36). Este rasgo es señalado por críticos como Carme Gregori Soldevila (2011), Hina Horst (1995) y José Teruel (1993) como característico de todos los relatos, propiciado por sorprendentes efectos finales, y por la utilización de un lenguaje cómico. Carme Riera entrelaza dos elementos fundamentales, desde una perspectiva feminista: el cuerpo y la sexualidad libre. Según Kathleen Glenn (2000), se repiten en su obra la expresión del deseo femenino y un interés por la representación de la mujer y la alteridad, y en este texto concreto; la seducción, la transgresión y la marginalidad.

La relación entre sexualidad y escritura en la narrativa de Carme Riera se puede conectar, en parte, a las teorías del feminismo de la diferencia de Luce Irigaray (1974) o Hélène Cixous (1975), puesto que el descubrimiento de la sexualidad por parte de las protagonistas las conduce al encuentro con su verdadero yo, como sucede con la protagonista del homónimo relato:

Entre versos comenzó a acariciarse. Vio crecer sus pezones al contacto de sus hábiles yemas. De demoró en sus anchos muslos. [...] Pletórica de aciertos se durmió por fin admirando la propia destreza oculta tanto tiempo (Riera, 1991: 71-72).

No solamente en esta colección, sino en su obra en general, Carme Riera se decanta por una perspectiva individual, íntima, de la experiencia, sin la falsa conciencia de la ideología, centrándose, no solo en cuestiones sexuales sino también, más ampliamente, en la dimensión afectiva. Concretamente, en lo que se refiere a la búsqueda de la identidad del yo femenino, pasa por una reivindicación del propio cuerpo de mujer, en la línea de las autoras francesas. En un artículo de 1982, declara abiertamente esta toma de posición:

Annie Leclerc (en su libro *Parole de Femme*) intentaba inventar una nueva palabra de mujer a través de su propio cuerpo [...] Le sigue *La jeune née* de Hélène Cixous y Catherine Clément [...] La escritura del

cuerpo fue un punto de partida, de toma de conciencia de la diferencia femenina [...] Tal vez la especificidad femenina de la literatura radique en el tono [...] Sin duda la repetición, la machaconería, la insistencia, no son más que la consecuencia de la impotencia femenina y de su necesidad de hacerse oír, aún a sabiendas de que no le van a hacer caso, puesto que la opinión de la mujer no tiene interés [...] (Riera, 1982).

Al mismo tiempo que Carme Riera escribe desde su posicionamiento como mujer, crea personajes que se diferencian del modelo patriarcal y androcéntrico. Una característica que comparte con otras escritoras de su generación, como sostiene Geraldine Nichols:

La 'segunda generación', representada por Riera, Roig y Tusquets, empieza a publicar veinte años después, ya muerto Franco, con un claro sentido de diálogo polémico con la propuesta anterior. En sus novelas, protagonizadas por mujeres adultas a la vuelta del amor o del exilio, elaboran un significado común de búsqueda que a pesar de sus diferentes variaciones se resume en un núcleo común de apertura, de rechazo de la idea de la caída culposa típica de la generación anterior (Nichols, 1992: 28).

Esta colección de relatos ha recibido atención por parte de la crítica, sobre todo en los años 90 y 2000 (Nichols, 1989, 1992; Teruel, 1993; Horts, 1995; Camí Vela, 1999; Torras, 2000; Glenn, 2000; Gregori Soldevila, 2011). Pero, la mayoría de los estudios presta sobre todo atención a los elementos narrativos. Este es el interés fundamental de Kathleen Glenn (2000) que analiza las estrategias discursivas y los efectos sorprendidos, resaltando la seducción como tema y técnica narrativa, estrategia consciente de la autora. También señala el juego que Carme Riera sostiene entre las normas literarias y las normas sexuales, destacando el lazo indestructible que se da entre erotismo y humorismo. Este podría ser uno de los rasgos que definen, no solo a nuestra autora, sino también a toda la segunda generación, compuesta por Roig y Tusquets, además de Riera, como señala Geraldine Nichols (1989, 1992).

Por último, el análisis de Teruel se centra en el relato *Mon semblable, mon frère*, pero destaca de toda la colección el hecho de que Carme Riera rebase "los tópicos registros de lo que se ha venido en llamar literatura de mujeres" (Teruel, 1993: 417). Nuestro análisis, en cambio, parte del presupuesto contrario, es decir, enmarcando el cuento en los conceptos teóricos del *écrire-femme* (Irigaray, Kristeva, Cixous) que ahonda precisamente en la transformación identitaria de la protagonista que, en el placer de su sexualidad descubre al mismo tiempo su verdadero estilo literario, liberándose de todos los convencionalismos que rigen el destino de las mujeres de su entorno.

1.2 La identidad inestable en “Contra el amor en compañía”

En primer lugar, la protagonista de este relato se nos presenta en abierto rechazo al prototipo de mujer española, sobre todo a la de los dos primeros tercios del pasado siglo. Esta característica es compartida por otras autoras de su mismo periodo literario, que presentan personajes parecidos, relacionados con el prototipo de la ‘chica rara’, término acuñado por Carmen Martín Gaité en su ensayo de 1987 *Desde la ventana*. Son mujeres reprimidas sexual y sentimentalmente por parte de quienes las rodean que, consciente o inconscientemente, sienten un gran afán por rebelarse y oponer resistencia contra las imposiciones sociales. Su precursora podría ser Andrea, la protagonista de *Nada* (1945), de Carmen Laforet. Conviene no olvidarse tampoco de Julia, de Ana María Moix, cuyo libro recibe el mismo nombre (1970) o Elia, protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* (1978), escrito por Esther Tusquets. Todas estas mujeres rompen con la identidad femenina tradicional, bien sea a través de relaciones lésbicas, bien a través de experimentar muchas relaciones con hombres, como sostiene Carmen Martín Gaité (1987), las protagonistas de la novela de posguerra se atreverán a vivir su rareza con impotencia y orgullo.

Coral Flora Gaudiosa, de “Contra el amor en compañía”, comparte con todas ellas la característica de intentar liberarse de la sexualidad normativa impuesta, que identifica el prototipo de la mujer tradicional. El relato narra la historia de una joven poetisa de 18 años recién cumplidos, exiliada junto con su familia en México, a la que le gusta escribir sonetos eróticos. Los múltiples intentos fallidos por ganar concursos literarios, que provocan en ella un hambre voraz, la conducen a la obesidad. Contrae matrimonio con Martí Baixeres, un cajista de casi setenta años que le publica su obra y con el que acaba teniendo un hijo.

Se transparenta en el relato una crítica feroz al patriarcado desde una perspectiva feminista: el desequilibrado matrimonio entre personas de diferentes edades¹, la sumisión sexual de la mujer al hombre, la exigencia de tener un cuerpo que responda a los cánones de belleza, la afirmación del deseo femenino, etc. Carme Riera se pone como objetivo plasmar dos formas interrelacionadas de la represión, la sexual y la personal, que van a forjar las dos diferentes identidades de la protagonista.

¹ Carme Riera muestra un matrimonio entre un hombre mayor y una chica joven, que aparece como algo normal en obras clásicas como en *El celoso extremeño* (1613) de Cervantes, *El viejo y la niña* (1786) y *El sí de las niñas* (1805) de Leandro Fernández de Moratín o *La Regenta* (1885) de Leopoldo Alas "Clarín", mientras que en este relato es la diferencia de edad lo que causa la descompensación en la pareja. Tanto los objetivos como los intereses de cada uno son completamente distintos; mientras que Coral es apenas una niña de carácter soñador y aspiraciones literarias y personales, Martí es un señor que ya ha vivido lo suficiente como para no querer nada más que tranquilidad y la estabilidad en su vida.

El juego del yo, presente en otras obras de la misma autora, se desarrolla aquí a través de dos marcos contradictorios. Uno es el de la identidad estable catalana, representada por la comunidad en la que la protagonista se mueve: “A sus tres años sorprendía a los refugiados con *rodolins* patrióticos y a los siete los componía de encargo para recitarlos en las reuniones de exiliados que habían recalado en México” (Riera, 1991: 61). Esta pertenencia se manifiesta casi como un refugio en el que Coral Flora se recorta su espacio vital, en contraposición con su inestabilidad interna. Precisamente el otro marco es el de la identidad cambiante con respecto a su *ser mujer*, su metamorfosis, su transformación, que la llevan desde su resignada pasividad con respecto a su destino a una posición de dueña de sí misma. Como subraya Horst Hina “después de la búsqueda de la identidad el juego de las identidades, el placer de subvertirlas, de deshacerlas” (Hina, 1995: 1).

En el relato que nos ocupa, la suplantación del personaje por otro, que caracteriza otras novelas, se realiza aquí a través de un desdoblamiento, materializado a través del símbolo del espejo, frente al que Coral Flora contempla su forma y su verdadero ser:

Un buen día, tras una jornada agotadora, encerrada en su alcoba se miró al espejo mientras se desnudaba. Su cuerpo le recordó a las Venus rubenianas y le pareció atractivo (Riera, 1991: 71).

Nuestra protagonista se encuentra desnuda en un momento clave del relato que la conduce hacia su primer orgasmo. Como apunta Juan Eduardo Cirlot (2004), la desnudez identifica la belleza moral y espiritual, a la vez que atrae irracionalmente a lo intelectual.

El espejo es un tópico literario, especialmente frecuente en la escritura de mujer, y está íntimamente relacionado con la identidad y la diferencia. Hasta que Coral no se mira en el espejo y contempla su reflejo bello y lleno de vida no sabe nada de sí misma. El encuentro con su imagen adquiere una gran importancia, puesto que, “La imagen es precisamente la manera superior en que puede presentarse un saber, ya que todo conocimiento tiende, por síntesis, a ir hacia lo visual” (Cirlot, 2004: 256).

Mientras que Coral Flora vive para los demás, su cuerpo grueso supone un impedimento, pero cuando empieza a vivir para sí misma descubre que es atractivo, aunque no sea socialmente aceptado. Como sostiene Hélène Cixous, la protagonista siente la necesidad de recuperar el cuerpo que le había sido confiscado, un cuerpo del que no se había atrevido a gozar antes (Cixous, 1995).

La identidad sumisa y patriarcal de Coral Flora, cuya sexualidad está absolutamente controlada y normalizada, da paso a otra de “mujer salvaje” matriarcal, en la que la sexualidad queda a su libre albedrío:

Entre versos comenzó a acariciarse. [...] Luego sus dedos excitados se entretuvieron en deshacer los caracolillos del vello púbico hasta que finalmente, en el

momento preciso, su mano se adentró en la hendidura
y se tomó a sí misma (Riera, 1991: 71).

El mismo nombre de Coral Flora Gaudiosa es un anuncio de este destino de trasfiguración. Sus elementos constituyen los puntos clave de la personalidad de la protagonista. En el *Diccionario de símbolos* el coral se define de la siguiente manera: “El coral es el árbol marino. Participa por ello de dos simbolismos que refunde: el del árbol (eje del mundo) y el del océano (inferior) o abismo” (Cirlot, 2004: 145). El color rojo que lo caracteriza parece una anticipación de la pasión sumergida de la protagonista. Por otro lado, tanto el árbol como el agua son símbolos matriarcales primitivos que se relacionan con la sexualidad y la fertilidad, en este caso literaria. De hecho, la facilidad de Coral para componer versos se presenta como algo intrínseco: “había adquirido tal virtuosismo que componía obscenidades versificadas como quien hace calceta, sin esfuerzo” (Riera, 1991: 65).

El segundo nombre, Flora, hace referencia al trasfondo vegetal de la Gran Madre. El último elemento, Gaudiosa, que significa gozosa, es una clara referencia a la segunda identidad que la protagonista va a adquirir, a través del placer que le produce la masturbación, pero también a través del encuentro con su propia palabra, hasta ese momento “cautiva” y al servicio de los deseos de su marido. Gaudiosa señala la apoteosis de una felicidad plena en la que la protagonista consigue “tomarse” a sí misma.

La escritora y la mujer real viven en una extraña simbiosis, como sucede en la novela *Joc de miralls* (1989) de la misma autora. El tema del doble, como señala la misma Hina (1995), caracteriza toda la producción de Carme Riera de finales de los años ochenta, periodo en el que se enmarca este relato. Por otra parte, este desdoblamiento de la protagonista es evidente a partir de las primeras líneas, donde la dependencia o el juego de gemelas entre la Coral real y la Coral literaria, es la premisa fundamental a través de la cual se construye toda la trama narrativa:

La llamaron Coral Flora Gaudiosa por puro gusto. No imaginaban que de esa manera habrían de ahorrarle la necesidad de buscarse seudónimos para los primeros concursos literarios en los que habría de participar, pues nadie iba a creer que un nombre tan estrafalario no fuera inventado (Riera, 1991: 61).

La transformación de la protagonista provocará un cambio en la temática de su poesía. Las diferentes identidades por las que va pasando son paralelas a los diferentes géneros literarios de los que se va ocupando: cuando está soltera practica una poesía erótica heterosexual, que se corresponde con un deseo masculino. Una vez casada se ve obligada a transitar por otros géneros que no le interesan en absoluto, como el de la poesía familiar, para al final del relato poder recuperar un género literario propio, enraizado en su homoerotismo:

A los nueve meses de matrimonio dio a luz a un niño que heredó sus ojos de pasmo y la nariz prominente de su padre, y para quien compuso una serie de poemas maternales. [...] Pese a la insistencia de su marido en que volviera a la poesía erótica, Coral Flora le aseguraba que no tenía tiempo ni humor (Riera, 1991: 69).

Además, existe un juego de contraposiciones entre el ser anónimo, invisible, que es Coral como madre y esposa, y la gloria a la que aspira como escritora. Se asoman aquí otros temas recurrentes en otras obras de nuestra autora, como la esquizofrenia, las falsas apariencias: “pese a las apariencias versificadas, Coral Flora se casó virgen” (Riera, 1991: 68), las dualidades patológicas: “Ella pensaba fundar una familia decente, como todas las muchachas decentes, aunque fuera poetisa” (Riera, 1991: 64), el juego entre el yo auténtico y el impostor, que hablan de los antagonismos y las fuerzas que pugnan dentro del yo:

Ni siquiera la buena acogida del libro, que sobrepasó la admiración de la colonia catalana y llegó hasta la mismísima Barcelona, donde fue elogiado por la crítica (en la montserratina *Serra d'or*, fue saludada como la nueva Alfonsina Storni en catalán), pudo arrebatarle su melancolía quizá porque sólo ella sabía que la mercancía con que traficaban sus palabras era falsa y que además había sido robada. Sus veros no eran otra cosa que pura estafa, una estafa que cotidianamente se hacía a sí misma obligada por Martí Baixeres, a quien comenzaba a odiar (Riera, 1991: 70-71).

Queda patente la voluntad de nuestra escritora de deshacer la pretendida esencialidad de la identidad femenina, acercándose a posiciones como la de Linda Alcoff, que sostiene el condicionamiento de dicha identidad “por una red de elementos que tiene que ver con los otros” (Alcoff, 1988: 433). Efectivamente, la primera identidad de Coral está absolutamente condicionada y coartada por la presencia de su marido, mientras que su segunda identidad puede desarrollarse solamente a partir de desaparición de este. La subjetivación de la protagonista se pone en marcha a partir de su posición de resistencia a los deseos de su consorte, para terminar en un juego de complicidades consigo misma:

A veces hasta imaginaba delicias que hasta el momento sólo habían aflorado entre las líneas de sus poemas [...] «Debo ser frígida», concluyó al despertarse de una siesta, pero aquella misma tarde inició un largo poema que fragmentado iba enviando a su marido por correo urgente (Riera, 1991: 69-70).

El proceso de alejamiento del propio cuerpo se describe aquí como el desmembramiento del cuerpo del texto. El tema del rechazo de la sexualidad masculina aparece también en otras obras de Carme Riera.

Como señalan varias críticas literarias, constituye otro de los rasgos distintivos de las escritoras de su generación, que la describen “como algo violento, animalizado, brutal y sucio, carente de la ternura y la literatura que pueden proporcionar las relaciones femeninas” (Romero *et al*, 1987: 351). La misma idea de casarse está contemplada desde el punto de vista bastante indiferente de la protagonista que, en vez de guiarse por impulsos románticos o pasionales, considera con resignación otros aspectos más prácticos y banales: “Coral Flora sonreía sumisa. Al fin y al cabo, Martí Baixeres era de confianza, la admiraba como poetisa, tenía un buen pasar y era soltero. Hubiera podido ser peor” (Riera, 1991: 67).

Nuestra protagonista se convierte en la representante de toda una generación de mujeres reprimidas en su sexualidad. Carme Riera se detiene en la austeridad y la severidad rigurosamente ajustada a las normas de la moral de la época que, junto con la coacción de las mujeres educadas durante la dictadura franquista, crean una figura femenina completamente insegura, como son todas las de la colonia catalana en la que ella vive: “Coral sorprendió a la concurrencia con un encendido poema erótico envuelto en perfectos endecasílabos blancos. Los aplausos, sin embargo, no fueron unánimes. Tímidos, discretísimos los de las señoras [...]” (Riera, 1991: 63).

El matrimonio de Coral es absolutamente tradicional, en el que ella se muestra una mujer dependiente del marido, tanto en la forma en la que se acomoda a las exigencias de su sexualidad, como en las necesidades de su vida literaria, puesto que depende de él para la publicación de sus obras. Martí Baixeres se nos muestra como un marido posesivo, que pretende dominar a su mujer incluso hasta después de muerto:

Coral Flora guardó un luto riguroso por el difunto, del que incluso hizo partícipe a su hijo tiñéndole de negro los pañales. Su marido se lo dejó todo con tal de que no volviera a casarse (Riera, 1991: 71).

Coral Flora decide considerar la arcaica y egoísta decisión de su difunto esposo y sacrificar su vida por «respeto» a él. De ahí su elección del onanismo, que le permite al mismo tiempo vivir su sexualidad, respetar la voluntad de su consorte y mantener las apariencias sociales. Mientras que no existe en ella ninguna sombra de culpabilidad por la elección erótica adoptada, en cambio, él vive toda su vida bajo el signo de la duda y del remordimiento. “Quizá en la cama la he decepcionado –se torturaba sin querer admitirlo del todo– [...] Siento no poderte hacer feliz, pichona, repetía el desgraciado en su agonía” (Riera, 1991: 69-71). Algunos elementos denotan también una visión negativa y animalizada de la protagonista en la consideración de su marido, como es la utilización en varias ocasiones de los apelativos “pichona” o “vaca” (p. 67).

La sexualidad de Martí Baixeres se ridiculiza a través de un prisma humorístico, que utiliza un lenguaje metafórico y nunca directo para referirse a la falta de pericia o al despiste de un marido que no puede cumplir con los deseos de su mujer:

Martí Baixeres después de pedirle que le declamara sus versos afrodisíacos, solía quedarse exhausto tras un único y rápido seísmo que para nada le afectaba a ella, pese a estar en el mismo epicentro (Riera, 1991: 68).

En una entrevista de hace unos años, Carme Riera [*apud* Nadal, 1994: 18-21] señalaba tres etapas o estilos en su producción: la literatura intimista, confidencial y poética de sus primeras obras, el registro irónico y distanciado de libros como *Epitelios tiernísimos* o *Contra el amor en compañía* y otros relatos [...] (Gregori Soldevila, 2011: 33).

La carencia de pasión de Coral en la vida real se compensa en la vida poética o en su actividad onírica: “Frecuentemente, en sueños, sin embargo, se veía poseída por los pescadores en una especie de violación pactada, puesto que ella no oponía ninguna resistencia [...]” (Riera, 1991: 70). A lo largo del relato es patente el escaso amor en su relación con el marido, mientras que el verdadero enamoramiento se producirá a partir del impulso narcisista del espejo, pudiendo considerar la relación que mantiene consigo misma como una especie de lesbianismo en soledad:

A partir de aquel día cuidó con mil ungüentos sus manos y usó guantes. Enamorada de sí misma y en paz, descubrió la felicidad del onanismo que practicó hasta el final de su muerte (Riera, 1991: 72).

Como señala Beatriz Slama (1981) el espejo supone el mito narcisista de una edad de oro, en el que evoca una sociedad de sororidad entre mujeres elegidas. El espejo hace cesar las contradicciones internas de la protagonista y señala la reconciliación consigo misma. Aunque, mientras que su identidad heterosexual era plenamente aceptada y encontraba acomodo en géneros literarios apreciados, su nueva identidad homosexual va a encontrarse con la contrariedad social: “en la madurez se autopublicó otro libro que fue recibido con gran escándalo” (Riera, 1991: 72).

El motor de la transformación de la protagonista es su deseo frustrado que, en un primer momento, vive en secreto, de forma inquieta y casi dolorosa, teniendo que contener permanentemente su impulso transgresor. Pero, involuntariamente, este deseo constantemente se escribe en sus textos y se inscribe en su cuerpo, que continuamente intenta salirse de los límites que le son asignados:

Coral pretendió enfundarse de nuevo en el traje de terciopelo sin conseguirlo. Casi rajó la s costuras y estropeó la cremallera [...] En cuanto al traje negro, te diré la verdad: lo desbordo (Riera, 1991: 65-67).

Las referencias al peso y al cuerpo son los síntomas de su inseguridad, la mirada de los demás funciona como un espejo que

devuelve a la protagonista las imágenes de una identidad distorsionada, donde la identidad simbólica-corporal del sujeto mujer, impuesta por los cánones de belleza, hace tambalear la identidad material-corporal del sujeto mujer real: “Parezco una fragata –se dijo a sí misma–. Debo causar pavor” (Riera, 1991: 70). La obesidad, que a lo largo de su vida es motivo de frustración, al final se convierte en un elemento de regocijo.

Las identidades contradictorias e irreconciliables que pueblan el interior de Coral reflejan la lucha entre la mujer idealizada, o la mujer normalizada, iconizada, y la mujer real, en constante pelea con su propia carne. El punto interesante de nuestra protagonista es la aceptación de su propia pluralidad interior: “Adelgazaré, prometió resuelta mientras sorbía un helado doble cubierto de jarabe de caramelo” (Riera, 1991: 66).

Carme Riera vuelve en este relato al tema de la escritora y de su colocación, tanto en el mundo literario como en el mundo real. Su estatus ambiguo se refleja perfectamente en Coral, cuyo cuerpo se encuentra al borde de la transgresión, pero al mismo tiempo reproduce la unión de dos identidades diferentes y en nuestra cultura irreconciliables, la del placer de la carne y la de los placeres del espíritu: “De su madre heredó un cuerpo de walquiria y su perdición por los dulces; del padre la misma mirada pasmada y facilidad versificadora” (Riera, 1991: 61), que a su vez reproducen la incompatibilidad de la esposa, madre, mujer doméstica con la creadora, escritora, mujer sin ataduras.

La pasión por la comida sirve como metáfora fundamental para encubrir la pasión erótica reprimida a lo largo de todo el relato. Ambos elementos, erotismo y gastronomía, quedan unidos en un mismo deseo: “a la excitación natural –no cabía duda de que estaba viviendo su primera aventura amorosa y, por qué no, la definitiva– debía añadir la urgente necesidad de comer que aquel estado le provocaba” (Riera, 1991: 65). Podríamos estar ante lo que sostiene Luce Irigaray (1974) a propósito de una sintaxis diferente que hunde sus raíces en el deseo del cuerpo: “pretendía justificar su silencio con el ánimo de acusar en ella (la carta) la necesidad del poema y acuciar su deseo para rentabilizarlo en versos” (Riera, 1991: 65). Paralelamente a los alimentos que “llenen” el cuerpo, la palabra viene a llenar en la vida de la protagonista la separación entre sus deseos y la realidad en la que vive.

Julia Kristeva (1974) señala que el lenguaje erótico-poético conlleva una diversa articulación entre deseo y palabra, creando entre ellos una relación de continuidad y complicidad, tal y como sucede en el relato de Carme Riera. Las fracturas del yo de la protagonista van a saldarse cuando encuentra ese lenguaje de sanación, las palabras para contarse y para escribirse sin distancias consigo misma:

Cuantos potros puse en los poemas
en mis manos están. Únicamente
mis dedos son los tigres
que me llevan a conocer el infinito (Riera, 1991: 72).

Referencias bibliográficas

- AGUADO, Neus. "Epístolas de mar y sol: entrevista con Carme Riera". *Quimera* 105 (1991): 32-36.
- ALCOFF, Linda. "Feminismo cultura versus postestructuralismo: crisis de identidad en la teoría feminista. In *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 13 (3) (1988): 405-436.
- CAMÍ VELA, María. "La de-doxificación en *Contra l'amor en companyia* de Carme Riera". In *España contemporánea*, 1 (1999): 45-58.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2004.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Ana María Moix (trad.). Barcelona: Anthropos, 1995.
- DORIA, Sergi. "Estamos en una sociedad erotizada de forma banal". *ABC* (2013) 1 de abril.
- GLENN, Kathleen. "Seducción transgresión y marginalidad en la narrativa de Carme Riera". In *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana, gallega y vasca)*, Iris M. Zavala (coord. gral.), 133-140. Barcelona: Anthropos, 2000.
- GREGORI SOLDEVILA, Carme. "Formes de la ironia en l'obra de Carme Riera". In *Els subjectes de l'alteritat. Estudis sobre la narrativa de Carme Riera*, P. Arnau y L. Cotoner (eds.), 33-57. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
- HINA, Horst. "El tema del doble en la narrativa de Carme Riera". In *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Derk W. Flitter, (ed.), Birmingham: Department of Hispanic Studies of the University of Birmingham, 1995b: 1-8.
- IRIGARAY, Luce. *Espéculo de la otra mujer* [1974]. Madrid: Akal, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. París: Éditions du Seuil, 1974.
- MARTÍN GAITE, Carmen. "La chica rara". In *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- NADAL, Marta. "Carme Riera, amb ironia, contra el solc del temps". *Serra d'Or* 411 (1994): 18-21.
- NICHOLS, Geraldine Cleary. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.
- . *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1992.
- RIERA, Carme. "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?". *Quimera* 18 (1982): 9-12.
- . *Contra el amor en compañía y otros relatos*. Barcelona: Destino, 1991.
- ROMERO, Isabel et al. "Feminismo y literatura: la narrativa de los años 70". *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, María Ángeles Durán & José Antonio León Rey (eds.),

Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid,
1987: 337-358.

SLAMA, Béatrice. "De la «littérature féminine» à «l'écrire-femme»: différence et institution". *Littérature* (1981): 51-71.

TERUEL, José. "Carme Riera, *Contra el amor en compañía y otros relatos*". *Anales De La Literatura Española Contemporánea* 18 (1993): 414-417.

TORRAS, Meri. "A favor de la complicidad compartida: 'Contra el amor en compañía', la ironía y la institución literaria". In *El espejo y la máscara: veinticinco años de ficción narrativa en la obra de Carme Riera*, Luisa Cotoner (ed.), Barcelona: Destino, 2000: 205-240.