

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La autoficcionalización del personaje femenino y su repercusión en el
tratamiento espacio-temporal en la narrativa de Esther Tusquets
Guillén**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Oliver Medina Torres

DIRECTOR

Marcos Roca Sierra

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La autoficcionalización del personaje femenino y su
repercusión en el tratamiento espacio-temporal en la
narrativa de Esther Tusquets Guillén.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Óliver Medina Torres

DIRECTOR

Marcos Roca Sierra

Madrid, 2015

A mis padres,
Esther y José Miguel

A mi mujer,
Vanesa

El escritor escribe un libro,
pero el libro todavía no es la obra;
la obra sólo es obra cuando, gracias
a ella, la palabra ser se pronuncia
en la violencia de un comienzo que
le es propio; acontecimiento que se
realiza cuando la obra es la
intimidad de alguien que la escribe
y alguien que la lee.

(Blanchot, 1992:16-17)

ABREVIATURAS¹

(Tusquets, 1979b): *El mismo mar de todos los veranos*, Lumen, Barcelona

(Tusquets, 1979a): *El amor es un juego solitario*, Lumen, Barcelona

(Tusquets, 1985c): *Varada tras el último naufragio*, Lumen, Barcelona

(Tusquets, 1985b): *Siete miradas en un mismo paisaje*, Lumen, Barcelona

(Tusquets, 1985a): *Para no volver*, Lumen, Barcelona

(Tusquets, 1997): *Con la miel en los labios*, Anagrama, Barcelona

(Tusquets, 2001): *Correspondencia privada*, Anagrama, Barcelona

(Tusquets, 2005): *Confesiones de una editora poco mentirosa*, RqueR, Barcelona

(Tusquets, 2007a): *¡Bingo!*, Anagrama, Barcelona

(Tusquets, 2007b): *Habíamos ganado la guerra*, Bruguera, Barcelona

(Tusquets, 2009b): *Confesiones de una vieja dama indigna*, Bruguera, Barcelona

(Tusquets, 2009a): *Carta a la madre y cuentos completos*, Menoscuarto Ediciones, Palencia

(Tusquets, 2010): *Pequeños delitos abominables*, Ediciones B, Barcelona

(Tusquets, 2012): *Tiempos que fueron*, Bruguera, Barcelona

¹A lo largo de esta tesis utilizaremos el modelo de citación de APA. El año de publicación al que haremos referencia es exclusivamente el de nuestra lectura y, por tanto, no siempre coincidirá con el de la primera edición.

AGRADECIMIENTOS

Quiero mostrar en este espacio mi agradecimiento sincero a todas aquellas personas que en alguna medida han contribuido a la elaboración de esta tesis. Con especial mención para mi familia. Sin ellos hubiera sido imposible. Su ayuda económica y, más importante aún, anímica durante todos estos años me impulsó con entusiasmo a la consecución de esta difícil tarea.

Gracias por todas y cada una de vuestras palabras de aliento. Los malos momentos, que fueron pocos, se hicieron más cortos por vosotros.

Gracias José Miguel, Esther, Davinia, Raúl y Néstor. Gracias Vanesa.

Por supuesto, no puedo olvidarme del profesor Marcos Roca Sierra. Su inestimable colaboración y sus doctos consejos en la dirección de esta tesis han hecho de este estudio algo de lo que sentirme orgulloso. Sus atenciones, su lectura puntual, sus observaciones y críticas siempre certeras fueron un estímulo tenaz. Sólo por eso estaría más que justificada su presencia en este apartado pero además fue quien me dio a conocer el Imaginario lacaniano. Siempre le estaré agradecido por ello.

Vaya mi gratitud, igualmente, para todos los profesores del Máster Universitario en Literatura Española de la Universidad Complutense de Madrid por su cátedra. Esta tesis tiene algo de ustedes: Marina Mayoral, Alicia Redondo, Rebeca Sanmartín, Álvaro Alonso, Epícteto Díaz, Manuel Fernández, María del Mar Mañas, Abraham Martín, Inmaculada Osuna, Francisca Rubio, Isabel Visedo, Paulino Ayuso, Víctor de Lama y Consolación Baranda.

Por último, quiero agradecer la ayuda de varios amigos y familiares. Víctor Bober, Borja López, Josué Cabrera, Sandra García y Áurea Torres. Muchas gracias...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
• PRECEDENTES	8
• METODOLOGÍA	10
• OBJETIVOS	12
• LÓGICA INTERNA DE LA INVESTIGACIÓN	13
CAPÍTULO 1. DESREALIZACIÓN DEL SUJETO TUSQUETSIANO	22
1.1. RETORNO AL YO PRIMIGENIO	23
1.2. FANTASÍA DEL CUERPO FRAGMENTADO	27
1.3. ESTADIO DEL EDIPO	33
1.4. LA METÁFORA DEL PADRE	36
1.5. METONIMIA DEL DESEO	37
1.6. ATRAVESANDO EL ESPEJO LACANIANO	43
CAPÍTULO 2. LA IDENTIDAD REFLEXIVA DEL YO	57
2.1. LA IDENTIDAD REFLEXIVA DEL YO	58
2.2. RELACIONES INTERNAMENTE REFERENCIALES	60
2.3. PROYECTO REFLEJO DEL YO	62
2.4. LA ELUSIÓN	67
2.5. LA COLUSIÓN	74
2.6. LA COMPLEMENTARIEDAD	75
2.7. AUTOFICCIÓN TUSQUETSIANA	78
CAPÍTULO 3. ESPACIO-TIEMPO, REMEMORACIÓN FICCIONAL	94
3.1. ESPACIO INTERIOR-TIEMPO REMEMORADO	95
3.2. INTERIOR-EXTERIOR: CRUZANDO EL UMBRAL	101
3.3. CASAS MATERNAS: PÓRTICOS ESPACIO-TEMPORALES	108
3.4. ESPACIO-TIEMPO: REMEMORACIÓN FICCIONAL	112

3.5. ESPACIOS SIMBÓLICOS: CHOZA, NIDO, MADRIGUERA...	123
3.6. ESPACIO MÍTICO	127
3.7. «...Y WENDY CRECIÓ»	134
3.8. ESPACIO DEL CUERPO FEMENINO	144
3.9. ENTRADA AL VIENTRE MATERNO	154
3.10. EL MAR	157
CAPÍTULO 4. EL PALIMPSESTO COMO FORMA DE ESCRITURA	164
4.1. LA GINOCRÍTICA DE SHOWALTER	165
4.2. ¿UNA ESCRITURA DIFERENTE?	170
4.3. LENGUAJE DEL INCONSCIENTE	175
4.4. LA VOZ ANTERIOR A LA LEY	184
4.5. EL DIVÁN FREUDIANO	191
4.6. LA ESPIRAL REMEMORATIVA	194
4.7. ESCRITURA PALIMPSÉSTICA	200
CAPÍTULO 5. EL RETORNO DE HERMES	216
5.1. <i>COINCIDENTIA OPPOSITORUM</i>	217
5.2. EL LESBIANISMO MATERIALISTA	227
5.3. «DE LAS MADRES PERVERSAS Y LAS HADAS BUENAS»	234
5.4. MATROFOBIA	241
5.5. LA MIRADA DE MEDUSA	257
5.6. «EL SUEÑO DE LA INYECCIÓN DE IRMA»	269
5.7. NARCISISMO PRIMARIO	281
5.8. ETERNO FEMENINO: TUSQUETS-BUSQUETS	288
CONCLUSIÓN	292
ANEXOS	
1. ENTREVISTA	303
2. ESQUEMAS	317
3. GLOSARIO	320

BIBLIOGRAFÍA	341
ÍNDICE TEMÁTICO	360
RESUMEN	370
ABSTRACT	372

INTRODUCCIÓN

Todavía inspirados por la presente lectura de *El orden simbólico de la madre*, nos² vemos obligados a empezar este estudio del personaje femenino en la obra narrativa de Esther Tusquets abordando, como ya hiciese Luisa Muraro, «la dificultad de comenzar». Arrebatarle a la nada las palabras exactas y que éstas encajen perfectamente con nuestro pensamiento, el lenguaje y lo dicho nos parece una tarea tan significativa como imposible. Por este motivo, tomamos prestadas las suyas y las de Adrienne Rich en *Nacemos de mujer...* para que nos acompañen en tan señalado momento. Parafraseando a la feminista norteamericana, también tenemos abierto un cuadernillo en el que derramamos las primeras referencias y citas. Todas son importantes pero ninguna nos sirve para empezar. Algunas encontrarán cabida a lo largo de las siguientes páginas. Otras quedarán en el limbo de citas pendientes. El hecho es que, a base de referencias externas, el boceto de la introducción va tomando cuerpo.

² Utilizaremos la primera persona del plural para que, como defendió Umberto Eco en *Cómo se hace una tesis doctoral*, todo aquello que afirmemos pueda ser compartido por los lectores.

El punto de partida: la dificultad de empezar nos parece el idóneo por la perfecta coincidencia entre forma y contenido. Y lo hacemos, al igual que Muraro, como respuesta a la dificultad más esencial: «llevar a término una empresa hecha de palabras» (Muraro, 1994:3). Apoyarnos en *El orden simbólico de la madre* será el primer paso de los muchos que nos conducirán, de la mano de las heroínas tusquetsianas, a abandonar el orden patriarcal. Encontrar a la madre y saber amarla es, aparte de una aspiración del feminismo de la diferencia, la piedra angular de la escritura regresiva de Esther Tusquets. Una búsqueda afectiva que repite en toda su obra y que sitúa a la propia autora y a su madre en el centro de sus creaciones. Esta característica, denominada por la crítica como autoficcionalización, nos animará a examinar su narrativa, como si de su inconsciente se tratase, desde el punto de vista psicoanalítico; buscando en la misma los pilares de su motivación. Profundidades «lacustres»³ de tal calado que nos permitirán, al mismo tiempo que nos sumergimos en el universo

³ A lo largo de todo el estudio utilizaremos las comillas españolas para reseñar palabras o conceptos empleados por otros autores; incluida la propia Esther Tusquets y el resto de teóricos a los que citamos. Las comillas inglesas destacarán nociones propias.

tusquetsiano, tocar los cimientos de la literatura femenina posmoderna.

La lectura de su primera obra, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), para un trabajo de narrativa femenina nos condujo a una autora que hasta ese momento apenas conocíamos. Esta tarea, encaminada inicialmente a solventar con éxito una materia cuatrimestral, fue cobrando mayor importancia de la prevista a medida que avanzábamos en su lectura; para acabar confirmándose, ya leída la trilogía (*El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario* y *Varada tras el último naufragio*), en este ambicioso proyecto.

Apenas conscientes de la potencialidad del material de que disponíamos y de la variedad temática de la narrativa de Esther Tusquets nos propusimos investigar qué se había estudiado de la escritora catalana. Durante cuatro años leímos todas las referencias, artículos y publicaciones que localizamos. Desde el primer momento supimos que, a pesar del prestigio innegable de la escritora, no había tenido tanta repercusión en el mundo académico como en nuestra opinión se merece. Y, si bien es cierto que su trilogía despertó bastante interés en

los lectores y críticos a principios y mediados de los ochenta, sobre todo en las feministas europeas y norteamericanas, hasta donde hemos podido conocer, nadie, aparte de nosotros, se ha encargado de estudiar sus personajes femeninos a lo largo de toda su obra.

Es cierto que no todo lo publicado por Esther Tusquets entra dentro de los cánones novelescos. Además del cuento, la catalana también desarrolló una dilatada afición a contar sus vivencias sin la cortapisa de la ficción. Es el caso de sus memorias, artículos periodísticos, confesiones y *Correspondencia privada*⁴. Estos dos últimos apartados (especialmente sus memorias: *Confesiones de una editora poco mentirosa*, *Habíamos ganado la guerra*, *Confesiones de una vieja dama indigna*, -en menor medida puesto que apenas tiene relación con lo anterior- *Pequeños delitos abominables* y *Tiempos que fueron*: «elaborado a cuatro manos» por los dos hermanos Tusquets; a pesar de poseer una importancia investigadora sin parangón que nos permite poder cotejar lo real-biográfico con lo irreal-ficticio) apenas tienen cabida en forma de citas en este trabajo, ya que nos centramos en sus obras de ficción.

⁴Es el título de uno de sus libros autobiográficos.

Estas restricciones autoimpuestas dejan, por tanto, el citado estudio del personaje femenino en las siguientes novelas y libros de cuentos (ordenados cronológicamente): *El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario*, *Varada tras el último naufragio*, *Siete miradas en un mismo paisaje*, *Para no volver*, *La niña lunática y otros cuentos*, *Con la miel en los labios*, *¡Bingo!* y *Carta a la madre y cuentos completos*.

PRECEDENTES

Quien más se aproximó al contenido de nuestra tesis fue el catedrático de Literatura española Santos Sanz Villanueva con la publicación, en 1998, de *La Eva actual*. Un trabajo en el que examina a las protagonistas de las primeras cinco creaciones de Tusquets. Esta «Pentalogía de la mujer actual», como él mismo la denominó, podría haber sido el primer estudio al completo de las heroínas tusquetsianas de no ser porque un año antes, en 1997, la autora ya había publicado *Con la miel en los labios*.

Casi en idéntica situación se encuentra la profesora norteamericana Stacey L. Dolgin. En su

artículo «Esther Tusquets: proyección novelística de la psique femenina» estudió este aspecto en las cuatro primeras novelas («tetralogía»), dejando a un lado el libro de cuentos: *Siete miradas en un mismo paisaje*.

A partir de aquí se abre un ramillete de investigadores que analizaron en mayor o menor medida lo que años más tarde se conocería como *Trilogía del mar*. Hablamos, entre otros, de la estudiosa lituana Biruté Ciplijauskaitė, el profesor Gonzalo Navajas⁵, la hispanista Geraldine C. Nichols y la profesora Alicia Redondo. Para todos ellos el análisis de las novelas de Tusquets se incluyó dentro de proyectos más amplios como el estudio de la novela femenina, la novela española posmoderna o mujeres y narrativa. Una tangencialidad crítica que, aunque útil para contextualizar a la autora dentro de su generación, no logra, por otra parte, la concreción necesaria para poder declararla como tusquetsiana.

Esta especificidad la observamos, en cambio, en varios trabajos monográficos. Diferentes estudiosos entre los que se encuentran Roberto Manteiga, María Sergia Guiral, Julián Valbuena, Paola Solorza y Yamile

⁵ Aparte de analizar la trilogía tusquetsiana, también publicó «*Siete miradas en un mismo paisaje* de Esther Tusquets: un estudio del erotismo frustrado» en la revista *Hispanic Journal*.

Silva examinaron desde múltiples perspectivas *El mismo mar de todos los veranos*, la primera novela de Esther Tusquets. Estos investigadores y otros tantos que no hemos citado, y se indican en la bibliografía, abordaron aspectos tan diversos como la relación que mantiene con el feminismo, la riqueza de su contenido mitológico, la intertextualidad y las múltiples referencias literarias que la sostienen, su adscripción a la Posmodernidad y sobre todo, su estilo y erotismo. Todas ellas, valiosas propuestas que nos delimitaron la línea investigadora a seguir.

METODOLOGÍA

Descartada desde el primer momento la tesis de compilación, quedaban las opciones de abrir nuevas vías de estudio o profundizar las ya existentes. A mitad de camino entre lo uno y lo otro, decidimos hacer un trabajo interdisciplinar que abordaría, amparado en el razonamiento abductivo de Umberto Eco, el estudio del personaje femenino tusquetsiano. Privilegiar esta inferencia, como ya hiciese Charles Sanders Peirce en su semiótica, en detrimento de la deducción e inducción fue, en parte, reconocer que el

camino que se vislumbraba, máxime en esa etapa inicial, era incierto. Sólo podíamos confiar en el éxito de nuestra hipótesis y seguir adelante.

Al igual que Guillermo de Baskerville en *El nombre de la rosa*, nos propusimos descifrar e interpretar la trilogía tusquetsiana como si de una piedra Rosetta se tratase, para cotejar, avanzada la investigación, si el principio inferido por este método y su aplicación al resto de su narrativa pudiera ser factible y, por tanto, considerado cierto. Esta conjetura inicial que nos sirvió de base, y que creemos poder demostrar a lo largo de los siguientes capítulos (especialmente el último), fue la idea de que el desamor materno originó la necesidad de escribir en Esther Tusquets. Para poner a prueba esta teoría apriorística recurriremos a todas aquellas materias que puedan sernos de ayuda a la hora de despejar dicha incógnita. Aunque entre ellas, es justo decirlo, destaque especialmente el psicoanálisis.

Una vez aclarado este primer objetivo, nos encontraremos en una posición idónea para abordar los siguientes:

OBJETIVOS

- 1) Explicar las instancias Imaginaria y Simbólica de Jacques Lacan.
- 2) Exponer el «proyecto reflejo del yo» que define, según Anthony Giddens, la sociedad Posmoderna.
- 3) Desarrollar teóricamente la dualidad discursiva y cronológica del espacio-tiempo tusquetsiano.
- 4) Justificar la existencia de una escritura propia en la mujer tomando como ejemplo la narrativa de Tusquets.
- 5) Y, por último, ubicar con exactitud el hecho traumático del desamor materno en el desarrollo psicológico de la autora.

Estas proposiciones iniciales marcarán de un modo definitivo la estructura de la tesis, puesto que cada capítulo de la misma será un intento de desarrollarlas. De ahí derivará la lógica interna de la investigación.

LÓGICA INTERNA DE LA INVESTIGACIÓN

En el primer capítulo: «Desrealización del sujeto tusquetsiano» seguimos el enfoque lacaniano de la teoría freudiana del Edipo; o lo que es lo mismo, la relación con las diferenciaciones sexuales. Estudiada su repercusión desde el punto de vista literario por algunas autoras españolas como María Teresa Caro (*La escritura del otro*) y Elena Gascón (*Un mito nuevo: La mujer como sujeto/objeto literario*); y extranjeras como Toril Moi (*Teoría literaria feminista*), Luce Irigaray (*Ese sexo que no es uno*), Julia Kristeva (*Semiótica*), Helen Cixous (*La risa de la medusa*), Geraldine C. Nichols (*Escribir, espacio propio...*), Iris Zavala (*Breve historia feminista de la literatura española...*), Judith Butler (*El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*)... ha sido duramente criticado, especialmente por el feminismo de la diferencia, por ubicar al falo como «significador privilegiado» (Zavala, 1998:212).

Esta discutible, si nos atenemos a sus comentarios, línea de investigación tiene fácil descargo. Estudiamos el psicoanálisis, al igual que hizo Luisa Muraro con la filosofía, con la idea de que

remontándonos a sus orígenes comprenderíamos «el resto». Hacerlo pasaba, necesariamente, por su principal figura: Sigmund Freud. De su extensa aportación teórica nos interesó especialmente su segunda tópica (ello, yo y superyó⁶) y la versión lacaniana de la misma: la tríada R.S.I. (Real, Simbólico e Imaginario⁷). Dos formas fundamentales de dividir y estructurar el aparato psíquico que más tarde aplicaríamos al sujeto literario tusquetsiano.

Este andamiaje psicoanalítico lo reforzamos, a su vez, con el estadio del espejo de Jacques Lacan. Las aportaciones del psiquiatra francés sobre esta cuestión y su interpretación de la obra freudiana nos sirvieron de estímulo para localizar la frontera exacta entre el inconsciente pre-edípico y el consciente edípico. Un punto intermedio entre los órdenes Imaginario y Simbólico, situado entre la tercera etapa del estadio del espejo lacaniano y el primer tiempo del Edipo freudiano, que hemos querido

⁶ Las palabras subrayadas se encuentran definidas según el *Diccionario de psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis en el glosario anexo.

⁷ En adelante, cada vez que aludamos a cualquier registro de la tríada lacaniana: Real, Simbólico, Imaginario (RSI), lo escribiremos con mayúscula para distinguirlo del adjetivo común y de algunas locuciones. En el caso de citas textuales, respetaremos la grafía del original.

representar con un espejo; y más concretamente con su atravesamiento.

Un espejo que actúa, al igual que la madriguera en *Alicia en el País de las Maravillas*, de membrana permeable entre uno y otro orden; poniendo en comunicación al sujeto (Simbólico) con el yo primigenio (Imaginario). Si proseguimos con la identificación carrolliana, parece que su secuela: *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, sigue trayéndonos «siniestras»⁸ analogías con las heroínas tusquetsianas.

Esta línea interiorizante de la construcción de la identidad sostenida por Lacan, donde la imagen no es sólo un reflejo pasivo, nos conducirá, en el segundo capítulo, a una lectura sociológica del asunto: «La identidad reflexiva del yo», del sociólogo inglés Anthony Giddens. Una instancia que explica la adquisición identitaria del individuo posmoderno a través de la transfiguración de la vida por la emoción de realidad.

⁸ Según Freud, lo siniestro socava la lógica simbólica y restaura la experiencia imaginaria de la realidad gracias a un efecto estético sublime. Éste se puede resumir en seis escenarios: el doble, la repetición, la amputación, el presagio, lo vivo que parece muerto y viceversa y lo fantástico encarnado. Cualquiera de estas situaciones nos retrotraen momentáneamente a la indefinición psicológica del orden Imaginario lacaniano.

Esta (de)-construcción psicótica de la identidad es teorizada, a su vez, desde el punto de vista de la psiquiatría fenomenológica-existencial por el psiquiatra escocés Ronald David Laing. De su análisis del yo nos interesan tres conceptos teóricos que podemos aplicar al sujeto tusquetsiano: la complementariedad, la elusión y la colusión. Para no prolongarnos en su explicación diremos que la complementariedad es el requisito básico para la adquisición de la identidad personal. Una identidad que necesariamente depende de un otro para que el proceso de autoconocimiento pueda completarse. Un progreso que, a su vez, está compuesto por dos formas básicas: la elusión (solamente está implicado un sujeto) y la colusión (están implicados dos o más).

En este «juego» de identidades que define la evolución psicológica del individuo, la autoficción tusquetsiana, como narración elusiva que es, nos acerca a la figura de su autora desde un punto de vista que trasciende los límites de lo real-biográfico y lo irreal-ficticio, para acabar entrelazándose en un nudo indisoluble que los contiene a ambos. En su interior, circunscrito, hallamos el espectro temático que lo compone.

Temas recurrentes como: el fracaso de su generación en el intento de cambiar el mundo y buscar la felicidad, la pérdida de paraísos prometidos, su desencuentro con la burguesía catalana, el conflicto materno-filial, el mar -«siempre el mar»⁹-, la vejez, el desamor... sólo pueden traer tal suerte a sus protagonistas. Por eso no sorprende que en todas sus novelas y, en menor medida, puesto que no ocurre en todos, en sus cuentos sus heroínas sufran un desengaño amoroso (de diversa índole; bien sea una infidelidad confesa o no, una ruptura sentimental oficial, la muerte o desaparición del amor juvenil...) que desestabiliza el normal discurrir de sus vidas e interrumpe la linealidad de la historia.

Una ruptura, contextualizada en el tercer tema de este estudio desde la perspectiva fenomenológica del espacio: «Espacio-tiempo, rememoración ficcional», que desembocará en la búsqueda de un refugio en el que poder recomponer su desmantelada identidad. Para ello, las protagonistas de Tusquets recurren al espacio interior bachelardiano, localizado en sus antiguas

⁹ Con este nombre ha titulado Tusquets su último cuento. Lo publica en 2009 en *Carta a la madre y cuentos completos*, y es un tema que además de verse reflejado en su obra, también aparece en sus títulos: *El mismo mar de todos los veranos*, «En la ciudad sin mar», «Siempre el mar» y *Trilogía del mar*; la recopilación de sus tres primeras novelas en un solo volumen.

viviendas familiares (véase el caso de la casa materna o de la abuela). Un lugar «sagrado», si citamos a Mircea Eliade, en el que rememoran y recrean un pasado siempre más acogedor que el realmente vivido e infinitamente mejor que el que les espera en el exterior. Creándose por tanto, y gracias al binomio realidad-literatura, las condiciones idóneas para la rememoración ficcional de su pasado.

De esta manera, consiguen parapetarse tras una barrera que trasciende los límites temporales del presente (puesto que las casas dejan de pertenecer al ahora de la narración y se convierten en espacios siempre pretéritos y rememorados pertenecientes a la esfera del discurso) que, además de protegerlas, les ofrece la posibilidad de viajar entre ambas instancias. Un itinerario que irá de la universalidad (universo) de sus casas a la particularidad de los cuerpos de las amantes, para acabar adentrándose en ellos. Un metafórico viaje que les ha de llevar, una vez rebasada la «gruta» vaginal, al amniótico mar del inconsciente femenino.

En este espacio primigenio y nocturno, descrito por Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, donde son características las

estructuras sintéticas o dramáticas de la coincidencia de los contrarios, las míticas o antifrásticas y las de repetición y perseverancia, hemos reconocido los sintácticos trazos de la narración tusquetsiana. Una escritura propia que estudiaremos en el cuarto tema: «El palimpsesto como forma de escritura». Su huella literaria nos conducirá a la «ginocrítica» de Elaine Showalter y su categoría «de mujer¹⁰»; basada en el autodescubrimiento que padecen ciertas autoras en el proceso de elaboración de sus novelas. Una especificidad que nos hará plantearnos la posibilidad de una escritura diferente entre hombres y mujeres. Para responder a esta cuestión retomaremos la teoría lacaniana del estadio del espejo y nos aproximaremos al estudio de las afasias de Roman Jakobson. Gracias al psicoanálisis y a la teoría de la comunicación podremos justificar la particularidad de la voz femenina, que nada tiene que ver con el sexo del autor. Una voz anterior a la «ley del padre» y de la que no hay que atender al significado, sino a la caricia rítmica y acompasada, consoladora y amorosa de

¹⁰ Queremos aclarar que, aunque la categoría «de mujer» sea la que mejor defina a la escritura tusquetsiana, debido a la interdisciplinariedad de este trabajo no nos será posible referirnos a ella siempre en los mismos términos. Utilizaremos a menudo el calificativo de «femenina» y, desde luego, no lo haremos atendiendo a la definición que de ella hace Showalter.

su timbre. Un idioma no aprendido que presenta un gran parecido con lo que Julia Kristeva denominó «*le sémiotique*» y que es característico del texto tusquetsiano.

Esta relación de la escritura con los procesos primarios pre-edípicos nos animará a continuar la búsqueda de la verdadera autora en el texto. No nos referimos con esto al cotejado de los datos biográficos localizados en la ficción, sino más bien al cribado de su obra literaria en busca de esa metáfora, metonimia o lapsus que nos permitiría, según la doctrina freudiana, adentrarnos en su inconsciente. Con esta hermenéutica premisa abordaremos, en el quinto capítulo: «El retorno de Hermes», el análisis del conflicto materno-filial que rige su narrativa. Una «chirriante» y «pesada» puerta de entrada al inconsciente tusquetsiano que se abre con la lectura de la primera página de *El mismo mar de todos los veranos* y que no hemos querido cerrar, incluso después de muerta la autora.

Una vez situados en su interior, la estatua de Mercurio -Hermes para los griegos- nos señala el camino a seguir. Su presencia, además de materializar formalmente el componente mitológico de este capítulo,

nos advierte del cambio de régimen que se establece en la escritura tusquetsiana. Atrás ha quedado la apolínea luz. El vestíbulo y su oscuridad dionisiaca -metafórico pre-consciente freudiano en este edificio psicoanalítico- constituyen la antesala del inconsciente al que inmediatamente vamos a acceder. Sólo nos separan, como a su protagonista, unas escaleras. Su ascensión (regresiva) nos llevará, finalmente, a la «trastienda» de la consciencia de Tusquets. Un lugar que nos permitirá alcanzar la última instancia lacaniana: lo Real; y con ella, siempre a través de la mirada (de ahí el guiño a el cuento de Carmen Martín Gaité) deseante, la contemplación del trauma tusquetsiano.

La exposición pública de esta herida mal curada que tiene por resultado la escritura será nuestro cometido final. La llevaremos a cabo con el máximo respeto hacia la autora y su familia y la mayor profesionalidad crítica. Un trabajo que, desde el atrevimiento que da la ignorancia (no somos profesionales del psicoanálisis), esperamos sea similar al dictamen de su psicoanalista, amigo y personaje literario, Jorge Belinsky.

Con esta enorme tarea...comenzamos.

I

DESREALIZACIÓN DEL SUJETO TUSQUETSIANO

Sumario: 1: Retorno al yo primigenio.-2: Fantasía del cuerpo fragmentado.-3: Estadio del Edipo.-4: La metáfora del padre.-5: Metonimia del deseo.-6: Atravesando el espejo lacaniano.

1. Retorno al yo primigenio

Los personajes femeninos de Esther Tusquets, enfrentados a situaciones emocionales límites (el desamor entendido como menoscabo de un pilar básico de la naturaleza del individuo), tienden a perder la noción de la realidad. Inmersos en ese caos psicótico¹¹ que abraza el cautiverio voluntario, sus heroínas recurren al aislamiento; eligiendo para su destierro lugares muy conocidos y deshabitados. Son siempre ambientes familiares, seleccionados por haber

¹¹ «Kaplan, Sadock y Grebb destacan tres parámetros que resultan, a juicio de los autores, importantes para delimitar las psicosis y que son: la incapacidad para distinguir la realidad de la fantasía, la evaluación de la realidad deteriorada y la creación de una nueva realidad» (Spagnuolo, 2001).

albergado, en algún momento de sus etapas infantiles, vivencias importantes para sus protagonistas.

Intentan evadirse de la opresiva realidad que les espera fuera y para ello no dudan en prolongar su encierro todo lo posible. Podría pensarse que este retiro es premeditado o contiene algún fin terapéutico conocido por quienes lo buscan con tanta celeridad. El caso es que lejos de todo pensamiento «racional», las protagonistas de Tusquets, una vez iniciado el viaje hacia la introspección, «no piensan», o de hacerlo lo hacen en otra instancia de la realidad donde no son¹²; subvirtiendo el fundamento cartesiano «"cogito ergo sum" (el que habla es el que piensa y es, por lo tanto, el sujeto)» para trasladarlo a otro lugar: «"pienso allí donde no soy, por lo tanto, soy allí donde no pienso"» (Caro, 1999:259). Este límite del hombre y que representa la mujer es lo «Verdadero», lo «Real» para el psicoanalista francés Jacques Lacan. Una categoría que no viene representada por las palabras y que se identifica, más bien, con sus faltas y carencias: lo no representable.

¹² «"La mujer no existe" es una controvertida frase de Jacques Lacan que según ha explicado Jacqueline Rose, feminista lacaniana, no significa que las mujeres no existan, «sino que el estatus de "la mujer" como categoría absoluta y garantizadora de fantasías es falsa» (Rose, 1982:48).

Sus heroínas han viajado al otro lado del espejo y allí todo es regido por la imagen especular. Nos movemos en el ámbito de lo rememorado, lo revivido-inventado, lo irracional. Un universo Imaginario que les reconforta y envuelve a modo de líquido amniótico. Una vuelta a la madre en términos lacanianos. Inmersión intrauterina, si proseguimos con la metáfora¹³ de la tan reiterada «cálida madriguera». El caso es que este reemplazo, notorio no sólo a nivel psicológico del personaje, es el desencadenante de la trama y el que interrumpe la linealidad de la historia. Es un cambio de estatus que altera el devenir del actante¹⁴ y nos invita a nosotros, meros espectadores, a seguir los derroteros inversos¹⁵

¹³ Según Lacan «el mecanismo de las formaciones del inconsciente se asimila a los mecanismos del lenguaje de acuerdo a dos figuras fundamentales: la metáfora o condensación y la metonimia o desplazamiento. Hay en los síntomas, en los sueños, en los actos fallidos y en el chiste una estructura homogénea. En ellos rigen las mismas leyes estructurales de condensación y desplazamiento que son las leyes del inconsciente. Estas son las mismas que crean el sentido dentro del lenguaje» (Fages, 1973:48).

¹⁴ Concepto teórico y operativo creado por A. J. Greimas que puede definirse como aquellas clases de actores, papeles funcionales o sintácticos, que desempeñan distintas entidades -entre ellas personajes- en el nivel de la historia de cada relato. El actante es distinto del actor o personaje, un papel semántico, y de la figura, un papel temático; ambos conceptos también codificados por el teórico francés.

¹⁵ «El reconocimiento de sí mismo a partir de la imagen del espejo se efectúa -por razones ópticas- a partir de indicios exteriores y simétricamente inversos. Es por eso que la unidad misma del cuerpo se esboza como exterior a sí misma e invertida» (Dor, 1994a:92).

(hablando de espejos podría decirse reflejos) a la creación del sujeto desde la perspectiva psicoanalítica lacaniana.

Para seguir avanzando en este primer capítulo es necesario explicar minuciosamente el estadio del espejo de Jacques Lacan. Una teoría que fue desarrollada a lo largo de prácticamente toda su carrera profesional. Ya en el año 1936, con treinta y cinco años, presentó su primer ensayo analítico sobre el asunto. Este escrito fue la primera piedra teórica de una construcción en constante evolución que encontró en la difusión a través de seminarios¹⁶ semanales (desde 1953 hasta 1979) la forma perfecta para transmitir la viveza de su obra. Si tenemos en cuenta que el psiquiatra murió en 1981 y los seminarios terminaron en el año 1979, podemos decir sin miedo a equivocarnos que su *corpus* teórico le acompañó hasta sus últimos días; teniendo, por tanto, un peso importantísimo dentro de su vasta aportación al psicoanálisis del siglo XX. Su influencia directa en este estudio hace necesaria la explicación minuciosa de muchos de sus conceptos; especialmente

¹⁶ Los veintiún libros de «El seminario» de Jacques Lacan están traducidos al español y editados por Paidós.

los que afecten y definan la creación del personaje narrativo de Esther Tusquets.

2. Fantasía del cuerpo fragmentado

El primero de ellos tiene que ver con el cuerpo; más concretamente con lo que Jacques Lacan denominó: «fantasía del cuerpo fragmentado». El niño cuando nace no es consciente de su físico. Es incapaz de controlar la mayoría de sus movimientos y no acierta siquiera a imaginarse como un ser independiente del mundo que le rodea. Pensemos en esos niños recién nacidos que tardaban más de una semana en abrir los ojos. En esta etapa inicial, el infante no se ha separado de esa masa ingente y multiforme que le circunscribe y pensaría, de poder hacerlo, que sus límites físicos son iguales a los espaciales; puesto que psicológicamente sigue perteneciendo a ese todo indivisible al que se somete:

El bebé, al nacer, no sólo es completamente dependiente, sino que no es capaz de diferenciarse cognitivamente de su medio ambiente. No diferencia entre el sujeto/self y objeto/otro. Esto significa que

no diferencia entre la gratificación y sus necesidades y deseos. El bebé se experimenta como inmerso sin solución de continuidad en el mundo en general y en su madre o en los encargados de cuidarlo en particular. Sus exigencias y expectativas (que no expresa como deseos conscientes sino de modo inconsciente y preverbal) fluyen de esta sensación de fusión. (Chodorow, 1984:98).

Una vez que avanzamos en el desarrollo del bebé (ha pasado el tiempo, no sería exacto detallar un período concreto porque depende de cada niño aunque algunos especialistas lo sitúan entre los seis y los dieciocho meses de edad —tercera etapa del estadio del espejo—) llega un momento en el que el infante tiene un primer contacto con su imagen especular; se ve reflejado en el espejo y en un tercer momento del estadio se reconocería. Pero antes de eso, comencemos por explicar el primer peldaño de los tres que componen la «noción de totalidad unificada» del individuo lacaniano o, lo que es lo mismo, la conquista progresiva de la imagen de su cuerpo.

En un primer momento el niño percibe la imagen de su cuerpo como la de un ser real al que intenta acercarse o atrapar. «Este primer tiempo de la

experiencia demuestra que hay una confusión primera entre uno mismo y el otro» (Dor, 1994a:91).

En la segunda etapa, el niño llega a descubrir que el otro del espejo no es un ser real sino una imagen. «Además de que ya no intenta atraparla, la totalidad de su comportamiento indica que desde ahora sabe distinguir la imagen del otro de la realidad del otro» (Dor, 1994a:92).

En el tercer momento confluyen los dos procesos anteriores puesto que el infante se asegura de que el reflejo del espejo es una imagen y no un ser real y porque constata que la imagen mostrada es la suya. «Al reconocerse a través de esa imagen, el niño reúne la dispersión del cuerpo fragmentado en una totalidad unificada que es la representación del cuerpo propio» (Dor, 1994a:92). Esta sensación produce un gran regocijo en quien es reflejado. Lacan pone énfasis en el “¡ah!” de júbilo¹⁷ del niño:

¹⁷ Con respecto a esta cuestión, la psicoanalista francesa Eugénie Lemoine-Luccioni añade un importante matiz, con el que, si bien no estamos completamente de acuerdo (sobre todo en la especificidad sexual y en la duración), apreciamos un gran parecido con el viaje de las protagonistas tusquetsianas. Y es que para dicha pensadora: «a diferencia de lo que sucede en el caso del varón, para la niña no hay *júbilo* ante el espejo, puesto que en ella no habría sólo una *asunción* o construcción de sí misma a partir de la imagen corporal, sino también una *captación* (en el sentido de captura). La niña entra en el espejo y no sale nunca de él» (Tubert, 1988:123).

La imagen del semejante regocija al niño, porque la ama; encuentra en ella lo que le falta. Unidad, dominio, libertad motriz. Por su mirada puede estar entero allí afuera. [...] Esa imagen tiene un poder de morfogénesis: no es puro reflejo pasivo, sino engendramiento del yo del niño. Aquello que se llama sentimiento del cuerpo propio, donde la sensación interoceptiva del cuerpo proviene de esa matriz que es la imagen del otro. (Julien, 1992:37).

Podemos afirmar, entonces, que la construcción de la identidad comienza a dar sus primeros pasos en una línea interiorizante (introyección); no se proyecta en una imagen, el niño no se exterioriza:

«El sujeto se identifica en su sentimiento de sí con la imagen del otro, y la imagen del otro viene a cautivar en él el sentimiento que tiene de su cuerpo». [...] De este modo Lacan, al designar por el estadio del espejo el fundamento del yo freudiano, subvierte la naturaleza del narcisismo primario: no un adentro cerrado sobre sí mismo, sino un afuera constitutivo de un adentro, una alienación originante. (Julien, 1992:38).

Este hecho se integra en una máxima que nos acompañará siempre: nacemos como individuos plenamente conscientes de nuestras limitaciones físicas una vez

que delimitamos la de los «Otros¹⁸». O lo que es lo mismo, nos configuramos como seres humanos propios a la vez que observamos a nuestros semejantes. Ese semejante que en el caso del estadio del espejo somos nosotros mismos reflejados y que en civilizaciones anteriores a la existencia del espejo valdría el reflejo del agua o la imagen de otro ser humano como espejo identitario:

Así pues, no es que el otro surja intrusivamente en el ya-ahí de mi mundo. No hay ningún ya-ahí de mi mundo. Porque mi mundo sólo podría aparecérseme al mismo tiempo que aparece el otro, puesto que es también por el otro —y en tanto otro— como se fabrica el yo. No estoy primero yo, y después el otro; no hay yo «antes» del otro. Porque es también el otro el que «permite» el yo; y esto además me hace tener la impresión, la ilusión de que me lo arrebatara al alterarlo. (Guillerault, 2005:171).

El hecho es que sin la existencia del Otro no tendría sentido el yo, puesto que ambas nociones

¹⁸ Antes de continuar es oportuno aclarar una distinción de suma importancia en el entramado categórico lacaniano. El «Otro o gran Otro» y el «pequeño otro», o simplemente, «otro». Dos conceptos que se antojan indispensables para su teoría y que debemos conocer. El «Otro» es un sujeto independiente de nosotros. El «otro», por su parte, no es realmente un otro, sino un reflejo, una proyección del yo en el espejo. En adelante, cada vez que hagamos mención a estos conceptos lo escribiremos con mayúscula o minúscula según corresponda. En el caso de citas textuales, respetaremos su formato.

surgen en el mismo instante y convergen en paradójica unión; ya que, aunque el yo está tratando de establecerse como una entidad absoluta e independiente, debe reconocer al Otro como semejante a él para, a su vez, ser reconocido por ese Otro:

Esto instauro una suerte de equivalencia [...] entre el yo y el otro. El yo es como otro, el yo es un otro y por lo tanto hay equivalencia entre lo que se juega en la relación con el semejante (pequeño otro, dirá Lacan) y lo que opera fundamentalmente entre «yo» y lo que de él me es reenviado como reflejo escópico en el espejo. (Guillerault, 2005:167).

Este proceso creador de la personalidad humana, y que gira en torno a la captación visual de las dimensiones físicas de nuestro cuerpo, conlleva implícito un gen embrionario que se va desarrollando en nuestro interior a la vez que nuestra propia conciencia. Hablamos de una «alienación radical» (originaria) con el otro, en palabras de Lacan. Ese otro que somos nosotros mismos a través del espejo. Ese otro que nos mira, con nuestras mismas facciones, a la cara. Ese otro que nos da la vida y que nos la arrebató por su sola presencia. En esta dicotomía

«mortal¹⁹», él o yo, se mueve peligrosamente el ser humano hasta que consigue superarlo en una etapa posterior: la entrada en el orden Simbólico.

El resultado es ahora la articulación fundamental de la agresividad entre yo y el otro. Si hay narcisismo, no es tanto, como piensa el vulgo, en el sentido del amor a sí mismo, sino más bien en el de que esto vendrá a alimentar una suerte de odio al otro; lo cual, por otra parte, no dejará de tener repercusiones incluso mortíferas en aquello que me enlaza (me aliena) a mí mismo con mi imagen. [...] Todo cuanto viene así a caracterizar esa tensión de relación llamada imaginaria a-a' confirma lo que hace de ella duplicidad constitutiva en la que el otro me sustrae, me arrebató a mí mismo, y en la medida en que al mismo tiempo me aparezco ante mí mismo, así sea con rabia, como un otro; un otro que soy, efectivamente. (Guillerault, 2005:168).

3. Estadio del Edipo

Para comprender el acceso al orden Simbólico es preciso retomar con Lacan el tema freudiano del Edipo;

¹⁹ «Bajo la imagen lenificante y engañosa de una (re) conciliación corporal unitaria, Lacan se mete a abrirnos los ojos y a ponernos delante, sucediendo a las fracturas de la fragmentación, aquello que fabrica en la sombra la figura de la muerte a través del imperceptible centelleo de lo real» (Guillerault, 2005:160).

es decir, de la relación con las diferenciaciones sexuales. «Al salir de la fase identificatoria del estadio del espejo, el niño que se perfiló como sujeto sigue manteniendo una relación de indiferenciación cercana a la fusión con su madre» (Dor, 1994a:93). El niño quiere colmar a su madre, quiere convertirse en objeto de su deseo²⁰, de su falta. Se identifica por tanto con el falo y se adentra en su problemática: constituirse él mismo como falo materno. «En este sentido puede hablarse de una indiferenciación fusional entre el niño y la madre puesto que el niño tiende a identificarse con el único y exclusivo objeto de deseo del otro» (Dor, 1994a:93). Llegados a este punto, es importante distinguir el falo con el órgano reproductor masculino. El primero no designa una realidad anatómica sino más bien los ideales y los valores que el Otro ansía. El concepto de falo, por tanto, debe desprenderse del contexto orgánico con el que se le confunde frecuentemente -sobre todo por la fuerte metonimización del término- y asociarse con su verdadera naturaleza: constituirse en el deseo del Otro. Sobre esta cuestión razona Judith Butler en *El*

²⁰ «El deseo del hombre halla su sentido en el deseo del otro, no tanto porque el otro posea las claves del objeto deseado como por el hecho de que su primer objeto es ser reconocido por el otro» (Fages, 1973:41).

género en disputa y afirma que los hombres «tienen» el falo, pero no que lo «sean», en el sentido de que «el pene no es equivalente a esa ley y nunca puede representarla completamente» (Butler, 2007:119).

Esta primera etapa del Edipo concluye, en un segundo tiempo, con la intervención del padre, que priva al niño de sus aspiraciones fálicas y a la madre del falo. El padre pone tierra de por medio en su función "castradora" y, normalmente, madre e hijo son separados físicamente al cambiar de habitación. El padre retoma el lecho conyugal y el menor su nuevo dormitorio. «En cuanto a la castración, la falta a la que se refiere es simbólica, puesto que se remite a la prohibición del incesto que es la referencia simbólica por excelencia» (Dor, 1994a:96).

El padre es investido como representante de la ley («ley del padre») y tanto la madre como el hijo respetan su autoridad como poseedor del falo. Se ha instaurado un nuevo orden en la familia que da pie a la entrada en el tercer tiempo: la identificación con el padre:

Aquí es precisamente donde se opera el ingreso en el orden simbólico, el orden del lenguaje. [...] «Es en el nombre del padre donde reconoceremos el fundamento de

la función simbólica que, desde los confines de los tiempos simbólicos, identifica su persona con la figura de la ley». (Fages, 1973:17).

Y es a través de esta aceptación -nos dice Jean Baptiste Fages- cuando el niño entra en:

La constelación, en la tríada familiar, y encuentra en ella su justa posición. Supera la relación "dual" con la madre [...] se ha liberado, ha adquirido subjetividad. El niño penetra entonces en el mundo del lenguaje, de la cultura, de la civilización. (Fages, 1973:18).

4. La metáfora del padre

El momento esencial de esta etapa se materializa, por tanto, a través de la simbolización de la ley del padre. La ubicación del falo, nexos familiar, en el padre, su poseedor, hace que la madre "lo prefiera" antes que a su hijo; logrando interrumpir el vínculo "enfermizo" que les mantenía unidos. Esto les priva del cumplimiento de su deseo, de la plenitud del placer colmado. «El niño vive la intrusión de la presencia paterna como una prohibición y una frustración» (Dor, 1994a:95). La metáfora del padre

(cambiar un significante por otro) marca el devenir del correcto desarrollo psicológico del infante, que desde ese momento aceptará su nuevo rol en la familia y la posesión por parte de su padre de su objeto de deseo: su madre.

En un momento dado de la evolución edípica, el niño llega a asociar la ausencia de la madre con la presencia del padre. El niño supone que si la madre se ausenta de su lado es porque está presente junto al padre. Ese es el momento crucial en el que, para el niño, el padre aparece, primero, como un objeto fálico rival y luego como el supuesto poseedor del falo. El niño ha elaborado entonces una relación significativa ya que puede designar/nombrar la causa de las ausencias de su madre al convocar la referencia del Padre que tiene falo, es decir, el padre simbólico. (Dor, 1994a:106-107).

5. Metonimia del deseo²¹

La llegada del lenguaje, que se avecinaba próxima en anteriores etapas, se hace inminente una vez que el

²¹ «El deseo es metonimia. La metonimia inscribe la falta de ser en el orden significante, y por medio de la elisión del significante, posterga indefinidamente la significación. Y el sujeto accede al sentido de su deseo cuando está en juego la metáfora, el síntoma, significante corporal del deseo imposible» (Caro, 1999:260).

infante acepta la ley paterna. La ausencia de la madre se vuelve en cierta forma insoportable para el niño y éste se ve obligado a reaccionar. A pesar de que respeta a su padre como poseedor del falo, conector de que él no lo tiene, sigue intentando ser el objeto de deseo de su madre, y la única posibilidad de lograrlo es transformando el deseo de «ser» en deseo de «tener». Esta diferencia entre el ser y el tener alberga entre ambos un extenso recorrido: pasar de una posición virtual donde el yo lo incluye todo a una real que permite la tenencia del objeto, la simbolización, la sublimación. Esto obliga al niño a dirigir su tentativa hacia el campo de objetos sustitutivos de su petición original; convirtiéndolo en palabras y poniéndolo de manifiesto en una demanda²²:

El deseo aparece como consecuencia de la falta esencial que vivencia el niño separado de su madre. Tiende a colmar la falta —la castración— que implica esa separación de la madre. El niño desea ser el falo de la madre, el deseo del deseo de la madre, el

²² «La pulsión primitiva del sujeto, ser todo para su madre, es prohibida por el padre, autor de la ley; por el padre que priva al sujeto de la identificación con la madre. Reprimida, desconocida, la pulsión es relevada por un símbolo, por el lenguaje, más precisamente por la demanda» (Fages, 1973:37).

complemento de su falta. Al no poder colmar esa abertura, el deseo irá a volcarse en sustitutos de la madre. (Fages, 1973:36).

Transforma en palabras (demandas) todos sus anhelos y deseos no saciados, sublimándolos en una elaboración cultural que nunca le satisfará por completo. Freud lo ejemplificaba a través de un juego infantil universal: el *Fort-da*. Una traducción sencilla sería el "está-no está", en referencia a la aparición y desaparición mecánica del objeto en cuestión que el menor tiene entre sus manos. Con estas desapariciones y apariciones, el niño comienza a simbolizar las idas y venidas de la madre y, a su manera, se prepara psicológicamente para sus cada vez más largas ausencias. Freud le da importancia a la idea de que el niño, que ante el acontecimiento se encuentra en una actitud pasiva, asume en el juego un papel activo, haciéndose dueño de él. Es ahí, en la soledad de su cuarto, donde le imaginamos interpretando la pantomima asignada:

-¡Vete!, no te necesito, yo mismo te echo, mamá.

Este comportamiento infantil ante la separación materno-filial constata la desgarradora noción de la ausencia; hecho que provoca el nacimiento del símbolo²³ como sustituto del objeto usurpado. La palabra «mamá» se convierte desde el preciso momento de ser pronunciada en el mejor acompañante del bebé; como si, de alguna manera, la ausencia materna fuera algo menor por el simple hecho de poder manifestarlo. El lenguaje se da entonces en lugar de la realidad y hablar quedará marcado, en ese momento y para siempre, por la ausencia.

En el origen, antes del lenguaje, el deseo sólo existe en el plano único de la relación imaginaria del estadio especular; existe proyectado, alienado en el otro. La tensión que provoca no tiene salida. Es decir que no tiene otra salida –Hegel lo enseña– que la destrucción del otro. En esta relación, el deseo del sujeto sólo puede confirmarse en una competencia, en una rivalidad absoluta con el otro por el objeto hacia el cual tiende. Cada vez que nos aproximamos, en un sujeto, a esta alienación primordial, se genera la agresividad más radical: el deseo de la desaparición del otro, en tanto el otro soporta el deseo del sujeto. (Guillerault, 2005:183).

²³ «El símbolo es un fenómeno extralingüístico, que desborda cualquier concepción realizable de lo lingüístico y aun de lo estrictamente semiótico, sino también que como término teórico designa la aspiración utópica a una investidura estética de la idea» (Cuesta, 1997:35).

Para Guillerault aquí se desarrollaría un segundo tiempo que nos permitiría burlar el ansia asesino originario. Esto último nos distingue de los animales:

Aquí sí hay una diferencia entre el hombre y el animal, a saber: que «el sujeto está en el mundo del símbolo» [...] corriente de su pensamiento en lo que atañe a presentar el orden de lo simbólico como la salida para el frenesí del odio, que hasta puede ser asesino. (Guillerault, 2005:183).

Queda patente, entonces, la misión salvadora del símbolo²⁴ en la evolución del hombre, otorgándonos las herramientas necesarias para salvar la tendencia «asesina» iniciática de matar al Otro e impulsándonos con renovados bríos a la constitución del «sujeto» lacaniano; dejando atrás la primerísima noción «yoica²⁵» del infante. Un sujeto que se ha reconocido en el espejo y que ha visto en el modelo familiar su

²⁴ «El símbolo se manifiesta al principio como el asesinato de la cosa y esa muerte constituye en el sujeto la eternización de su deseo. [...] Al llegar al lenguaje, el sujeto estará totalmente dominado por el orden simbólico. Y no sólo dominado sino constituido por ese orden. El sujeto está, por así decirlo, tejido por la trama del lenguaje» (Fages, 1973:23).

²⁵ «El Yo es siempre en el hombre la instancia de lo imaginario, el lugar de las identificaciones y alienaciones; el Sujeto es lo que emerge como individualidad, merced al acceso al lenguaje, merced, sobre todo, a la configuración familiar de los tres personajes: el padre, la madre y el niño. Al acceder al lenguaje, el sujeto puede comportarse en él según el régimen simbólico, lo cual equivaldría a dominio, normalidad, verdad» (Fages, 1973: 85).

justo posicionamiento social. Un sujeto que ha incorporado el habla como proceso cognitivo y una forma de relacionarse con los demás y consigo mismo (adquiere un tercer registro –registro de mediación–: puede nombrar las cosas, tomar distancia respecto a ellas), dotándole de aptitudes suficientes para acercarse al mundo de la cultura.

Una vez definidas las categorías lacanianas Imaginarias y Simbólicas (similares ambas a la disyuntiva desarrollada por Schopenhauer en torno a su definición de «idea» y «concepto»; perteneciendo la primera al reino de la intuición absoluta, siendo ilimitada e irreductible a una intelección racional; y conformando la segunda, un universo abstracto, discursivo y delimitado en su extensión que es comprensible por la razón y comunicable mediante la palabra) solamente quedaría explicar el orden de «lo Real» para concluir su nudo Borromeo psicoanalítico. De vital importancia para afianzar su teoría (es bien sabido por todos su enorme complejidad siendo sin duda la categoría que más le costó abordar y delimitar puesto que actúa allá donde las otras no llegan), este concepto apenas tiene trascendencia en esta etapa inicial de nuestro estudio por lo que vamos, de

momento, a limitarnos a definirlo según Gérard Guillerault:

Real que podríamos definir como aquello que, de lo imaginario, lo simbólico no basta para inscribir, encuadrar, contener. Aquello que, del campo de lo imaginario, lo simbólico no basta para sujetar: lo que escapa, lo que resta, lo que resiste a la simbolización. (Guillerault, 2005:240).

6. Atravesando el espejo lacaniano

Todo lo comentado hasta aquí parece (a priori) contradecir notoriamente el cauce natural del caudal psicoanalítico de Jacques Lacan, pero no por ello se resiente su influencia directa. Al contrario de lo que podría pensarse en un primer momento, los personajes femeninos de Tusquets no desestabilizan el flujo teórico de Lacan, no salen del camino marcado, no abren nuevas sendas, simplemente desandan lo andado. Al igual que podemos entender en la física que dirección y sentido no son sinónimos. La línea trazada por el psiquiatra francés es firme (dirección); el único cambio significativo que se produce con respecto a esta doctrina es el sentido y el "empecinamiento" de

ese viaje. Puesto que este retorno no es una acción tan extraña en el natural discurrir de nuestras vidas. Todos hemos sufrido alguna vez, en mayor o menor medida, bien sea por estrés, cansancio, alteración física de nuestros sentidos por enfermedad o por cualquier otra razón psicológica o fisiológica, una sensación de extrañeza ante elementos comunes de nuestra vida; como por ejemplo cuando escribimos o pronunciamos una palabra que hemos usado infinidad de veces y nada más terminamos de decirla o escribirla reparamos en ella como si fuera la primera vez. Retomamos una noción primerísima de dicho término y nos crea cierta confusión.

Esta "enajenación transitoria" dura muy poco, apenas un suspiro, pero hemos sido conscientes de su presencia antes de volver a regirnos por el orden Simbólico. Ese extrañamiento ante lo cotidiano, lo familiar, lo resume a la perfección el vocablo alemán *unheimlich*, y que en español se ha traducido como lo siniestro. Son muchos los autores que han tratado este tema pero, como casi todo en este primer capítulo, las bases del entramado psicoanalítico las puso Sigmund Freud, y si quisiéramos profundizar más al respecto

tendríamos que recurrir a él necesariamente; amén de leernos *El hombre de arena* de E.T.A. Hoffmann.

En España no podemos olvidarnos del filósofo catalán Eugenio Trías y su afamado libro *Lo bello y lo siniestro*, en el que diserta en profundidad sobre estas cuestiones. También aborda «lo inquietante», aunque de manera tangencial, el profesor José Manuel Cuesta Abad, del que hemos extraído, de su libro *La escritura del instante*, la siguiente definición: «es eso que, con-moviendo y re-moviendo interiormente cualquier significado, inquieta, fractura, escinde o desdobra una y otra vez todo concepto». (Cuesta, 2001:101).

No es insólito, por tanto, el viaje de ida y vuelta en el espejo lacaniano. Quizás lo que más destaca de los personajes femeninos de Tusquets es el grado de profundidad al que se sumergen una vez que lo atraviesan en la edad adulta y el tiempo que allí permanecen parapetadas (un paréntesis de eternidad). Recorren el mismo camino que anduvieron con sus primeros pasos (noción yoica), sólo que en esta ocasión el sentido de su travesía es inverso al infantil y su marcha se ejecuta con mayor velocidad. Es como ver una película de un parto en el que la

reproducción de la cinta se proyecta al revés y el final fuera la introducción del recién nacido dentro del cuerpo de su madre. Permittiéndonos ver gráficamente a través de este símil la enorme diferencia de velocidad y sentido de la inmersión tusquetsiana.

Esta variación que hemos comentado y que no interfiere de ninguna manera en nuestra teoría analítica de los personajes femeninos de Tusquets –muy al contrario, la refuerza– la recoge Iris Zavala en su libro: *Breve historia feminista de la literatura española*, contradiciendo la lectura lacaniana precisamente por sólo seguir fuentes patriarcales²⁶:

El orden simbólico «desempeña el papel de mediador» del orden ideológico patriarcal a través de su función de regulador del deseo. [...] Si se acepta que esta proposición lacaniana resulta sugestiva como una entrada a las funciones mediadoras del texto narrativo, parece contundente que todo el andamiaje lacaniano viene implicado en un mismo amplio proyecto. Se figura en esto la afirmación de que el

²⁶ «La teoría francesa feminista y su concepto de L'écriture féminine ha sido una de las voces más influyentes del postestructuralismo. Ha contestado a la lectura de Freud sobre la sexualidad femenina como falta, como una versión inferior de la sexualidad masculina. Ha montado una polémica en torno a las afirmaciones controvertidas de Lacan [...] se ha identificado más con la madre que con el padre» (Zavala, 1998:217).

falo es «el significador privilegiado». (Zavala, 1998:212).

Este hecho, lógico teniendo en cuenta sus razones críticas, a nosotros nos ha servido como estructura para narrar el viaje femenino del autodescubrimiento. Por lo que aunque ella reniegue del modelo, nosotros lo hemos utilizado precisamente como subversión del mismo y, por esto, nos resulta fundamental en nuestra argumentación analítica. Recogemos a continuación las palabras de Iris Zavala:

Si se lee la novela contemporánea femenina a través de estas redes teóricas lacanianas, se oyen voces que se articulan (o se silencian) bajo las restricciones y requisitos del orden simbólico de la cultura [...]. Desde sus posiciones ambivalentes entre la aceptación de definiciones del deseo articuladas por el orden simbólico, y su propio deseo de expresarse más allá de estos límites, llegan a sumirse en el silencio. (Zavala, 1998:213).

Entendemos entonces el porqué de su interés en dar voz a esas personas que hasta ahora no la han tenido y su seguimiento a las doctrinas derridianas:

Jacques Derrida ha sido una presencia dominante en la creación de un espacio para esta expresión. Ha

insistido en una desestabilización de las amarras seguras de las oposiciones binarias tan prevalecientes en la cultura occidental [...] Ecos de estas ideas de Derrida se dejan oír en novelas de mujeres que responden al falogocentrismo. [...] *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets también participa en un proceso derridiano de desplazar y suplementar las fuentes patriarcales de los mitos y arquetipos. (Zavala, 1998:214-215).

Una vez aclarado este pequeño inciso queremos continuar comentando la naturaleza psicoanalítica de sus creaciones; personajes femeninos que, recordamos, dejan el mundo de la cultura atrás y se ocultan en la indefinición primigenia. Vuelven a la fragmentación del cuerpo y se adentran en una dimensión no lingüística del pensamiento. La ley del padre es abolida en favor de un concepto anterior: pensar en imágenes. Nos regimos de nuevo por el «orden maternal²⁷» y su consecuente efecto: el hiato irreductible entre el mundo y las palabras²⁸. Todo se vuelve tremendamente impreciso y estático. La indefinición podría equipararse a la inacción en este sentido. El tiempo y el espacio se desvanecen en

²⁷ La filósofa italiana Luisa Muraro aborda esta cuestión en su libro: *El orden simbólico de la madre*.

²⁸ Queda patente el vínculo de unión con lo siniestro de esta pérdida de significantes. Lo conocido deja de ser dogmático y perdemos pie en nuestras creencias.

eternidades de una semana que ocupan el tamaño de casas familiares o pozos-madrigueras.

El universo vuelto del revés por un *Big bang* amoroso. Una ruptura sentimental, normalmente transitoria, que trastoca la vida de las protagonistas de sus obras, sumiéndolas en un grado de desconcierto tal, que sólo el refugio introspectivo y el ensimismamiento en su máxima expresión parecen librarlas en cierta medida de la total hecatombe que las rodea. Una vez allí, en su recóndito interior, el «sujeto barrado» resultante no sólo percibirá la realidad como fragmentación, como bien puntualiza la editora María Pilar Lozano, sino también su propia subjetividad como caos²⁹. «Ya no se trata sólo de cómo puedo yo conocer el mundo, penetrarlo, reorganizarlo, sino de cómo, una vez asumida la imposibilidad de cualquier explicación, me enfrento a él, vivo en él» (Lozano, 2007:155).

Nos hallamos ante una literatura implosiva de la que la novela posmoderna es su máximo exponente. Su

²⁹«En la novela posmoderna, el sujeto perceptor ya no se considera una entidad coherente, generadora de sentido; su percepción de la realidad y la fantasía no se articula en oposiciones binarias totales, sino en un juego inestable de coexistencia que termina con la superposición de ambas: el sujeto esquizofrénico de Jameson» (Lozano, 2007:164).

lógica circular en la que el inicio y el final de la trayectoria ficcional son idénticos: «El texto y el sujeto de quien el texto deriva» es perfecta para «el análisis de la polaridad yo/otro» (Navajas, 1987:33). Algo que, tanto la literatura como el pensamiento moderno, le adeudan al freudianismo.

El enfrentamiento resultante, al igual que la entrada al orden Simbólico de Jacques Lacan, encierra una misión salvadora:

La lucidez se percibe como incompatible con sentimientos de satisfacción personal que pudieran conducir al sujeto al abandono o la negligencia de su actitud de autoanálisis incesante y de enfrentamiento al otro. [...] La fatiga de un enfrentamiento crítico continuo al mundo y a la propia conciencia no pueden verse como justificación insuficiente para el abandono de la tensión interna del sujeto. Se requiere una garantía relativamente segura de la perpetua vigilancia del yo. Esa garantía se encuentra en la ruptura de la paz personal producida por un dolor permanente. (Navajas, 1987:33).

Con estas afirmaciones de peso, Gonzalo Navajas y María Pilar Lozano dibujan unas pequeñas líneas del contorno de la novela posmoderna española, en la que se inscribe de manera paradigmática toda la obra de

Esther Tusquets y, metonímicamente hablando, la mayoría de sus personajes femeninos. Con directrices comunes tan marcadas no es extraño ver en la particularidad tusquetsiana la "universalidad" de las letras (sobre todo femeninas) españolas posmodernas:

Mientras las novecentistas confiaban en la literatura para mover el mundo, los posmodernos se ven como héroes de sus propias novelas tan sólo para llevar a cabo un rescate compulsivo y absolutamente egoísta del yo. (Molero, 2000:55).

Esto es exactamente lo que hace Tusquets en sus novelas y cuentos, refugiarse en sus personajes para contarse a sí misma sus «viejas historias»; esperando que éstas tengan un papel catártico. Entenderemos, entonces, que sus creaciones no se miren en el espejo lacaniano y procuren evitar verse reflejadas:

Y le causa a menudo un sobresalto incómodo el verse reflejada de repente en un espejo, y se asusta Elia algunas veces al comprobar la vastedad inconmensurable de parcelas de la realidad que le resultan ajenas e indiferentes. (Tusquets, 1979a:63).

¿Qué sugestión no aceptaría Elia con tal de escapar por unas horas al hastío, al terrible fastidio que le

causa su propia imagen, siempre asustada de los espejos [...]? (Tusquets, 1979a:134).

¿Qué ocurriría en definitiva, señor Mago, si le ponían a uno ese espejo implacable ante el propio semblante y le obligaban a mirarse en él y pretendían incluso que en él se reconociera, ese espejo pavoroso que casi todos nosotros [...] hemos tratado día a día de alejar o por lo menos de empañar? (Tusquets, 1985a:13).

Como si todo me llegara a través de él en función de él no sé si puedes entenderlo como si tu padre fuera el espejo que me reflejara y yo existiera sólo en el reflejo reducido mi yo real corpóreo macizo tridimensional a un simple pretexto para la imagen [...]. (Tusquets, 1985c:252).

¡Vaya idea peregrina la de Papá Freud! ¡Pretender enfrentarnos a un espejo, a nuestro yo más profundo, cuando los humanos sólo podemos subsistir en el autoengaño! Ni siquiera las viejas damas soportamos los espejos. (Tusquets, 2009b:134).

No se encuentran preparadas para aguantar la imagen escópica que les es devuelta, y sus ojos, en el caso de que sean el "espejo del alma", están vueltos hacia su interior (revertidos), revelando al cuerpo humano, como ya apuntase en «El tacto de una mirada, según Carlos Cociña» el profesor chileno Roberto Hozven, «como un existente espacial, acreedor [...] de

la urgente inmediatez con que un ente vivo insiste en ocupar el molde cóncavo y convexo del espacio que desplaza su cuerpo» (Hozven, 1986:125). Quizá divisando los siguientes pasos a recorrer en el viaje iniciático que les espera, y que les terminará de formar como sujetos plenos:

Lo importante no son los males específicos con los que uno se debate, sino el viaje en sí. En cualquier relato iniciático, el reconocimiento de los estados negativos lleva a una purificación, a un abandono del yo muerto o enfermo a favor de una nueva vida. De la misma forma, la función del psicoanálisis, en cierto sentido, es la de efectuar un movimiento hacia la salud atravesando el mórbido paisaje del propio pasado. La afirmación de Freud acerca de que «los pacientes histéricos sufren básicamente por sus recuerdos» se puede ampliar para abarcar todos aquellos que se ven arrastrados por una fuerza interior hacia una narración autobiográfica. (May, 1992:151).

El individuo, en el caso de la vida real, o el personaje ficticio, tratándose de las novelas o cuentos de Tusquets, puede sentirse más irreal que real, más muerto que vivo en esta etapa inicial de su periplo por el mundo Imaginario y apenas logra diferenciarse de su entorno y semejantes, de modo que

su identidad y autonomía están siempre en entredicho. Puede carecer, incluso, de la experiencia de su propia continuidad temporal y espacial. Por lo que, lógicamente, el individuo o personaje cuya experiencia de sí mismo es de este tipo, no puede discernir con claridad la veracidad del mundo que le rodea. Su propia existencia y personalidad son misterios insondables en esta instancia psicótica del pensamiento y le invitan a destruir cualquier seguridad ontológica³⁰ preestablecida y a poner en tela de juicio el menor contacto con otra persona:

La relación con otras personas habrá de tener una significación y una función radicalmente diferentes. [...] Si el individuo no puede dar por descontadas la realidad, la vitalidad, la autonomía y la identidad de sí mismo y de otros, entonces, tiene que absorberse en descubrir maneras de tratar de ser real, de mantenerse a sí mismo vivo, o vivos a los demás, de preservar su identidad, tiene que absorberse en realizar esfuerzos, como lo dirá a menudo, para evitar perder su propio yo. (Laing, 1975:38).

³⁰ «La seguridad ontológica [...] hace referencia a la confianza que la mayoría de los seres humanos depositan en la continuidad de su autoidentidad y en la permanencia de sus entornos, sociales o materiales de acción. [...] Tiene que ver con el «ser», o, en términos fenomenológicos, con el «ser-en-el-mundo». Pero éste es un fenómeno anímico, no cognitivo, y está enraizado en el inconsciente» (Giddens, 1993:91-92).

A este respecto, cabe destacar las cinco teorías de la disgregación psicótica que ha distinguido en su artículo «Psicosis» la psicóloga Ana María Spagnuolo:

- a) Teoría de la regresión sustentada por Freud y Abraham: se postula una regresión a la etapa oral primaria caracterizada como preambivalente, narcisista y anobjetal.
- b) Teoría de la desintegración: la teoría de la esquizofrenia basada en la génesis del Yo como proveniente de distintos núcleos que en su comienzo funcionan autónomamente y que luego se organizan, explica a esta patología como una regresión pero al mismo tiempo como una desintegración o pérdida de la integración o síntesis del Yo.
- c) Teoría de la disociación. Regresión a la posición esquizoparanoide con su disociación específica. Separación de fragmentos yoicos asociada a una separación de objetos (malos y buenos).
- d) Teoría de la fragmentación (*splitting* patológico): sostiene que si bien hay una regresión, ésta no se produce a la posición

esquizoparanoide sino a una posición esquizoparanoide anormal, patológica, en la cual no se produce una disociación entre el objeto bueno y malo sino "caprichosa".

- e) Teoría de la indiferenciación: postula que la regresión se produce a una organización primitiva con falta de discriminación.

II

LA IDENTIDAD REFLEXIVA DEL YO

Sumario: 1: La identidad reflexiva del yo.-2: Relaciones internamente referenciales.-3: Proyecto reflejo del yo.-4: La elusión.-5: La colusión.-6: Complementariedad.-7: Autoficción tusquetsiana.

1. La identidad reflexiva del yo

Siguiendo el camino analítico que nos ha traído hasta aquí en la evolución del sujeto femenino de Esther Tusquets, y una vez realizada la inmersión especular, queda ahora refrendar este proceso Imaginario (en el sentido lacaniano) a nivel sociológico. Con este firme propósito hemos leído la doctrina del pensador inglés Anthony Giddens a lo que a «Modernidad tardía³¹» (o reciente) se refiere y hemos adquirido nuevos conocimientos sociológicos en todas y

³¹ Giddens no es partidario del término Posmodernidad. Él cree que no se ha dejado definitivamente atrás la Modernidad como otros sociólogos y piensa que nos encontramos en otra instancia de la misma; la Modernidad tardía. Con sus notables cambios respecto a la Modernidad "a secas".

cada una de sus lecturas para poder aplicarlos al *corpus* tusquetsiano. El principal es el concepto de «reflexividad» desarrollado en *Modernidad e identidad del yo*. En este libro, Giddens diserta acerca de la adquisición de la identidad del yo en la sociedad «posmoderna» (permítasenos la licencia terminológica para seguir la concordancia anterior), y claro está, al abordar esta cuestión, se encuentra en la misma situación que las protagonistas de la obra de Tusquets. Mujeres que han perdido su seguridad ontológica³² (normalmente por una ruptura amorosa) y, “desenclavadas”³³ de la realidad social, deben encontrar un nuevo sentido a sus vidas. A este respecto se refiere Giddens de la siguiente manera:

Todo aquel que se «despareje» de su anterior esposo o esposa afronta la tarea de establecer un «nuevo sentido del yo», un «nuevo sentido de identidad». En un matrimonio duradero, el sentido de identidad de cada uno de sus componentes se vincula al de la otra persona y, desde luego, al matrimonio mismo. (Giddens, 1997:19).

³² Sentimiento de continuidad y orden en los sucesos, incluidos aquellos que no caen directamente dentro del entorno perceptivo del individuo.

³³ Según Giddens, proceso por el que las relaciones sociales se erradican de sus circunstancias locales y recombinan a lo largo de extensiones indefinidas de espacio y tiempo.

Nos encontramos (como ya avanzamos en el primer capítulo) inmersos en un universo confuso en el que se han derribado los insuficientes andamiajes de las tradiciones y donde el proceso de vaciamiento del espacio-tiempo se hace cada vez más notorio, separándolo del ciclo vital de la sucesión generacional característico de la época tradicional. Al igual que el espacio, que ya no es demostrable «como parámetro de la experiencia y ha perdido su carácter significador como referente externo para la construcción de la identidad del individuo». (Roca, 2003:82).

2. Relaciones internamente referenciales

Lo mismo sucede con el vínculo identitario que proporcionaban los otros individuos o grupos de la etapa anterior a la Posmodernidad, (estirpe, lazos parentales, matrimonio...) al ir sustituyéndose este tipo de relaciones "endogámicas" (entiéndase nuestra afirmación por lo cerrado de los grupos de pertenencia) por lo que Giddens denomina «relaciones puras»; y que define como «relaciones sociales

internamente referenciales» que dependen fundamentalmente de la satisfacción o recompensa inherente a las mismas, sin atender a ningún criterio externo.

En esta nueva disposición el individuo ha de ser capaz de construir su propia identidad de una manera más autónoma. Debe hacerse con las riendas de su vida e incluso de su propia muerte, decidiendo qué tipo de persona quiere ser, anticipando el futuro en un mundo cada vez más plural y menos señalado por el pasado. Esto trae consigo la caída del sistema anterior, denominado por Giddens como de «referencialidad externa» (Simbólica si seguimos a Lacan), por el que quedábamos marcados desde nuestro nacimiento asignándonos: un linaje, una profesión, una ubicación geográfica determinada... Una serie de rasgos distintivos que a fuer de ser impuestos, nos anclaban a "nuestra" realidad:

La relación de parentesco ayudaba a determinar [...] decisiones clave que afectaban al curso de los acontecimientos durante todo el tiempo de vida de una persona. [...] En las condiciones sociales modernas, es raro que los grupos familiares sucesivos sigan residiendo en un mismo edificio. [...] Al faltar referentes externos proporcionados por los otros, el

tiempo de vida vuelve a aparecer como una trayectoria que se refiere ante todo a los proyectos y planes del individuo. (Giddens, 1997:189).

El sociólogo inglés sostiene que en la Posmodernidad estos rasgos distintivos anteriores han caído bajo el peso de los nuevos tiempos; determinados por el «aumento de la movilidad» y por «relaciones espacio-temporales de ámbito cada vez más amplio» (Giddens, 1997:188). Peculiaridades que indican que la sociedad actual se rige por sistemas de referencialidad interna. Unas categorías que no se basan en la forma estructural de diferenciación-exclusión de las Simbólicas y que organizan reflejamente en función de criterios internos las relaciones sociales o los aspectos del mundo natural.

3. Proyecto reflejo del yo

En el amplio espectro de estos sistemas internamente referenciales está incluido el proyecto reflejo del yo: «consistente en el mantenimiento de una crónica biográfica coherente, si bien continuamente revisada» que se lleva a cabo «en el

contexto de la elección múltiple filtrada por los sistemas abstractos³⁴» (Giddens, 1997:13-14).

Esto genera nuevos riesgos, pues el proyecto reflejo del yo no significa sólo las ventajas de crear una identidad distinta a las tradicionales, sino que conlleva, sobre todo, la carga de elegir, de equivocarse y de rectificar. Las nuevas posibilidades abiertas por la Posmodernidad generan también nuevas incertidumbres y riesgos en la conformación del yo, generando sentimientos de angustia ante la pérdida de los tradicionales ritos de paso. Unas señales orientativas que les vinculaban como individuos y les conectaban con otras existencias exteriores:

El ritual es en sí mismo un referente externo y los observadores sociales han insistido mucho en el declive de las actividades rituales en relación con los principales momentos de transición de la vida: el nacimiento, la adolescencia, el matrimonio y la muerte. La relativa ausencia de ritos en las circunstancias modernas priva [...] de un importante apoyo psicológico a la capacidad con que cuenta el

³⁴ Giddens divide los «mecanismos de desenclave o sistemas abstractos» en dos tipos; «el simbólico»: medios de intercambio de valor estándar y que son, por tanto, intercambiables en una diversidad indefinida de circunstancias, el mejor ejemplo es el dinero; y «el experto»: sistemas de conocimiento especializado de cualquier tipo que dependen de reglas de procedimiento transferible de un individuo a otro, como es el caso de los profesionales de la medicina, sociología, filosofía...

individuo para superar esas transiciones. (Giddens, 1997:189).

En una línea argumentativa similar se expresa May Rollo:

Cualquier individuo que necesite aportar orden y coherencia al flujo de las sensaciones, emociones e ideas que acceden a su conciencia desde el interior o el exterior, se ve forzado a emprender por sí mismo lo que en épocas anteriores hubiera llevado a cabo a su familia, la moral, la Iglesia o el Estado. En la terapia, los mitos pueden ser una extensión, una forma de poner en práctica nuevas estructuras vitales, o un intento desesperado de reconstruir el propio modo de vida. (May, 1992:22).

María Pilar Lozano ahonda un poco más en esta cuestión y abre una nueva vía en su libro: *La novela española posmoderna*, donde además de secundar el papel protagonista de los mitos y arquetipos en la construcción del individuo consigue "canalizarlos" y localizarlos en los medios de comunicación de masas:

Ante la desconfianza hacia los «grandes relatos» de Occidente, del «saber científico», y la consiguiente pérdida de anclajes y valores, nuestra sociedad posmoderna, gobernada por las redes tecnológicas de información y la industria cultural, encuentra en los

mass media el mismo papel que antiguamente cumplían los mitos. (Lozano, 2007:23).

Una vez que hemos seguido todos estos conceptos, podemos afirmar que el individuo posmoderno ha ganado en libertad a la hora de crearse su propia personalidad y ha reducido ciertos riesgos que amenazaban la vida o la salud de los individuos de la sociedad tradicional. Aunque le ha costado un alto precio: perder lazos y vínculos afectivos con otros individuos semejantes a sí (a excepción de las relaciones puras) y el consecuente deterioro de la seguridad ontológica; transformando el yo actual en un ser «frágil, quebradizo, fracturado, fragmentado» (Giddens, 1997:215). Y, por tanto, necesitado de «sistemas expertos» profundamente implicados en su proyecto reflejo del yo.

Amparados en esta disertación sociológica sobre la Modernidad tardía de Giddens, o Posmodernidad según otros autores, es lógico ubicar a los personajes femeninos de Esther Tusquets en este sistema de referencialidad interna. Criaturas posmodernas que sucumben a la angustia identitaria y que se hallan inmersas en su reflexividad creadora. Habitantes

únicas de un mundo en plena vorágine autodestructiva que atestiguan, con su sola presencia, el vacío generalizado en que se ha convertido su universo. Un universo constreñido por los sistemas abstractos posmodernos que filtran, en la narrativa de Tusquets, una realidad social vista desde la perspectiva femenina.

Nos encontramos, por tanto, ante un viaje iniciático hacia el conocimiento de su propia individualidad, que obligatoriamente les ha de traer de vuelta a la dimensión Simbólica lacaniana y a la posterior salida del espejo. Puesto que al igual que sus obras tienen un principio y un final, el periplo de sus personajes acaba cuando éstas recuperan la noción de sujeto y, consecuentemente, su seguridad ontológica. Pero antes de lograrlo, como es normal, y ahí es donde radica el enorme talento de esta autora, el argumento de sus obras nos lleva a descubrir ese reverso especular de paraísos de irracionalidad en el que se alcanzan cotas de belleza, musicalidad y erotismo léxico irrepetibles en la narrativa española posmoderna.

Un universo contado (o, mejor dicho, recordado) en forma literaria en el que la autora entremezcla con

sumo cuidado fragmentos de su vida con la ficción. Sus protagonistas se relacionan, pues, en un ambiente rememorado y en un tiempo específico, nunca en vacíos sin significado ni temporalidades yermas. Pero eso es una cuestión que abordaremos en el siguiente capítulo.

Nuestro cometido ahora es otro, queremos, de la mano del psiquiatra Ronald David Laing, analizar las relaciones sociales y amorosas de las protagonistas de la narrativa de Tusquets. Individualmente en un principio (siempre siguiendo el hilo argumental) y a nivel de pareja una vez que se dan las circunstancias. Para ello es necesario aclarar una serie de conceptos con los que trabajaremos con asiduidad a partir de este momento.

4. La elusión

El primero de ellos es la elusión; definida por Laing como un doble fingimiento que aplicamos sobre nosotros mismos:

La elusión es una relación en la que se finge uno a sí mismo que se aleja del propio Yo original; después, se

finge que se regresa de este fingimiento de suerte que parezca que se ha llegado de nuevo al punto de partida. Un doble fingimiento simula no ser fingimiento. La única manera de "darse cuenta" del propio estado original es renunciar al primer fingimiento, porque una vez que se le añade un segundo fingimiento no existe, hasta donde yo alcanzo a ver, término alguno para la serie de posibles fingimientos. Soy. Finjo que no soy. Finjo que soy. Finjo que no estoy fingiendo estar fingiendo... (Laing, 1974:43-44).

Digamos que es una forma de auto-relacionarnos que venimos practicando desde niños, donde todo son juegos y ser otra persona es igual de natural que jugar a ser nosotros mismos. Porque nos preguntamos si ser uno mismo no es adoptar otra forma de comportamiento de las muchas elecciones posibles durante nuestra infancia. El caso es que desde pequeños se nos dice que nos comportemos como tal. Sabemos que tenemos que ser buenos y obedecer todos los principios morales que nos repiten incesantemente durante esta etapa de nuestras vidas. Retrotrayéndonos a los inicios de nuestra identidad podemos ver claramente estos cimientos personales y apreciar en este instante el porqué de nuestras elecciones:

En el cuarto de juegos de este niño, de tres años de edad, hay cuatro sillas. Cuando se sienta en la

primera, el pequeño es un explorador, que navega de noche aguas arriba por el Amazonas; en la segunda, es un león que asusta a la niñera con sus rugidos; en la tercera, un capitán que gobierna su barco en el mar; pero en la cuarta, una sillita alta para niños, el protagonista trata de fingir que es únicamente él mismo, sólo un niño pequeño. (Laing, 1974:44).

Incluso cuando somos nosotros mismos, estamos actuando (jugando). Esta conclusión que puede parecer exagerada es justificada por Laing analizando la vida de una persona cualquiera: «jugó a ser un niño, luego a ser un hombre grande y ahora ha empezado a jugar a ser un "hombre viejo"». (Laing, 1974:45). El proceso "esquizofrénico"³⁵ de fingir nuestra propia identidad es un elemento característico de las protagonistas de la narrativa de Tusquets que, «con las figuras de sus fantasías, pensamiento, memoria, etc. (imágenes), que no pueden ser directamente observables por otros, o expresadas directamente a otros» (Laing, 1975:79), pueden ser cualquier persona, estar donde quieran, hacer lo que les apetezca, tenerlo todo. Eso sí,

³⁵ Como vemos, no es necesario sufrir esta patología psiquiátrica para tener durante un tiempo determinado, bien en la infancia o la edad adulta, los mismos síntomas de esta enfermedad mental. Este doble fingimiento es característico de las heroínas de Tusquets, y no por ello, nos atreveríamos a decir que sus personajes son esquizofrénicas.

siendo omnipotentes y completamente libres sólo en el pequeño reducto de su fantasía:

En cuanto se entrega a cualquier proyecto real padece las agonías de la humillación, no necesariamente por causa de algún fracaso, sino tan sólo porque tiene que sujetarse a sí mismo a la necesidad y a la contingencia. Sólo es omnipotente y libre en la fantasía. (Laing, 1975:79).

En esta misma línea, que hace alusión a la ficcionalización de sus vidas, se pronuncian las creaciones de Tusquets:

Me he contado a mí misma tantas historias³⁶, medio inventadas medio recordadas medio soñadas, historias sentimentales, historias tristes, que repiten con distintas melodías un único fracaso. (Tusquets, 1979b:30).

Se pregunta (ELIA)³⁷ si vivir de sueños será efectivamente lo verdadero, y concluye que verdadero o no es en cualquier caso lo único que ella ha acertado a hacer a lo largo de su vida, devoradora insaciable

³⁶ En esta misma novela hay muchos ejemplos sobre este fenómeno. Como muestra, las dos siguientes citas. «Tengo la sensación pues de haber terminado el repertorio de mis historias, estas historias que renuevo, que resucito y que repito, casi siempre muy iguales a sí mismas» (Tusquets, 1979b:179). «Y me contaba románticas historias de otros tiempos, y se inventaba otras —siempre ella en el centro, siempre protagonista—» (Tusquets, 1979b:149).

³⁷ El paréntesis es nuestro.

de sueños y añoranzas, manipuladora tenaz de vivencias y realidades. (Tusquets, 1985c:114).

Había entrado el discurso de ella en uno de esos caminos ya trazados [...] por los que se deslizan suaves y ligeros [...] los episodios [...] que nos hemos narrado cientos de veces a nosotros mismos y que, a fuer de repetidos [...] se han convertido ya en literatura. (Tusquets, 1985a:68).

Y la tristeza no disminuye, pero se hace quizás (al ser más literaria, en el peor sentido de la palabra, porque no sólo vivo a veces mi vida como si fuera literatura, sino que elijo además el más torpe estilo folletinesco para mi vivir). (Tusquets, 1985c:183).

Las féminas tusquetsianas, una vez caen presas del desaliento tras la ruptura amorosa, suelen cobijarse en sus madrigueras mientras parecen pensar qué papel tendrán que seguir desde ese momento. Un doble fingimiento que les salva de la caída libre y que hace al mismo tiempo que no vean la red: «La elusión es una manera de rodear el conflicto sin enfrentarlo directamente o resolverlo. Elude el conflicto contraponiendo una modalidad de experiencia a otra» (Laing, 1974:46).

Es lógico pensar que, tras el derrumbe, el mejor sitio para poder «lamerse tranquila las heridas» y

reinventarse como sujetos sea volver a sus antiguas casas. Allí, tal vez, en ese fantástico mundo rememorado, sean capaces de reconstruir su cuerpo fragmentado y su identidad resquebrajada. Desde luego disponen de todo el tiempo del mundo. Su aislamiento les ha permitido salirse de los márgenes de la realidad espacio-temporal, convirtiendo el tiempo en algo vacío, en una falsa eternidad que se prolonga en dos direcciones: el pasado y el futuro, que nada tienen que ver con el orden cronológico de la historia.

Mantener este juego se hace cada día más insostenible y requiere de un esfuerzo titánico por parte de quienes lo eligen como forma de vida. Puesto que, a pesar de que viviendo en esta forma es posible que no deje uno de ilusionarse en muchas ocasiones, es igualmente factible estar expuesto a frecuentes desilusiones debido a su insustancialidad:

La dilución de lo que es en lo que no es -en esta confusión elusiva- tiene el efecto no de potenciar una u otra cosa, sino de diluir a cada una de las dos, lo que implica un cierto grado de despersonalización y de desrealización, solamente reconocido en parte. (Laing, 1974:47).

Es por este motivo precisamente por el que las Elias y Saras³⁸ de la narrativa de Tusquets buscan en la figura del Otro la tan ansiada confirmación de sus fantasías, con la esperanza de que potencien «la imaginación de uno y lo ayuden a eludir los aspectos amedrentadores y siniestros de la propia fantasía» (Laing, 1974:48). Un Otro que ha quedado reservado principalmente al papel femenino de las amantes de las protagonistas; que con su actitud «colusiva» acompañan a las quijotescas³⁹ heroínas y añaden el componente de “realidad” necesario para fomentar una fantasía cada vez más elaborada, puesto que para mantenerla «se requiere de virtuosismo, pues puede conducir a una nostalgia encantadora» (Laing, 1974:47).

³⁸ Incluimos en esta lista a la innominada protagonista de su primera novela. A la que hemos acordado, por motivo de una mayor coherencia, denominar igual que el resto de las heroínas de su trilogía. No fue hasta el año 1997 cuando Santos Sanz Villanueva, en la edición de Castalia, introduce el nombre de «Elia», también, en *El mismo mar de todos los veranos*. Sara, por su parte, es la protagonista de los cuentos de *Siete miradas en un mismo paisaje*.

³⁹ Con este adjetivo se refieren Santos Sanz Villanueva (*La Eva actual*) y Geraldine C. Nichols (*Descifrar la diferencia*) a algunos personajes femeninos de Tusquets.

5. La colusión

Laing la describe como un «juego de autoengaño mutuo» en el que la persona se esfuerza por encontrar en la otra la corporeidad de su proyección o por inducirla a que llegue a serlo, intentando que el acompañante sea lo que uno necesita para poder mantener la imagen de sí que se quiere tener.

Mientras que podemos hablar de delirio, ilusión y elusión respecto de una persona, la colusión es necesariamente un juego entre dos o más [...] Característica esencial de este juego es no admitir que lo es. (Laing, 1974:103).

La dependencia del ser humano con sus semejantes no es algo novedoso. Desde que el hombre decide vivir en sociedad la coexistencia entre individuos se establece como un patrón básico que condiciona el comportamiento de cada uno de sus integrantes. Puesto que es el contacto con el Otro, como ya hemos visto con Lacan, lo que configura el yo. Nadie actúa ni experimenta en un vacío. Viviendo en sociedad estamos aceptando la presencia permanente de un Otro que nos condiciona o al que intentamos condicionar. Siempre habrá, por acción u omisión, una intencionalidad en

nuestros actos. Algo tan natural que nos define como personas, puesto que todos, da igual sexo, edad o religión, somos algo en base a un Otro: hermanos, padres, hijos... Esta naturaleza dependiente es definida por Laing de «complementaria».

6. Complementariedad

Función de las relaciones personales mediante la cual el Otro satisface o completa al yo:

Una mujer no puede ser madre si no tiene un hijo. Necesita del hijo para ser identificada como madre. (Laing, 1974:78).

La diferencia fundamental de las protagonistas de Esther Tusquets radica en que éstas, además de la natural complementariedad de ser hijas, hermanas, madres... se definen por sus relaciones colusivas con sus amantes. Mujeres que ayudan a las Elías y Saras de sus diversas obras a perpetuar su autoengaño⁴⁰, que

⁴⁰ «Las colusiones se remachan siempre que el yo encuentra en otra ese otro que lo confirmaría como el falso yo que el yo está tratando de hacer real, y viceversa» (Laing, 1974:106).

convierten en mutuo, al cruzar ellas también los límites de la realidad:

Una imagen implacable que ahora parece mágicamente desplazada y abolida, sustituida por otra imagen, aunque precaria, distinta, que ha fabulado tal vez ella misma pero que encuentra magnificada, densa, casi creíble, en los ojos de estos dos adolescentes que la inventan. (Tusquets, 1979a:148).

Una condición que, como hemos visto en la definición colusiva, es un requisito indispensable. Por eso no es de extrañar que las nuevas amantes "jueguen" a retroalimentar las fantasías del Otro y procuren mantenerse a salvo de un exterior verdadero, agresivo e invasor:

Y mientras Clara anula con su empeño constante y apasionado la realidad exterior —si es que existe una realidad, si existe acaso algo exterior—, [...] mientras hace todo esto, va construyendo entre tanto a base de palabras otra realidad distinta, situada en no se sabe bien qué lugar del tiempo y del espacio [...] va construyendo un futuro imposible para nosotras dos, un futuro improbable que se contrapone y que prolonga mi pasado inverosímil y perpetuamente reinventado. (Tusquets, 1979b:183-184).

Unidas las dos en el empeño de sentar «la base de una prolongada evasión recíproca de la verdad y de la verdadera realización» (Laing, 1974:106). Clara recogiendo «todas las posibilidades perdidas» y proyectándolas «hacia un futuro que no existe»; poniendo ante Elia el mejor espejo, ese «en el que se ve como se soñara de niña algunas veces y como sabe ahora que no ha de ser ya nunca» y Elia, «cómplice [...] en esta farsa» (Tusquets, 1979a:93), dejando que se ratifique su «propia noción falsa de sí» (Laing, 1974:106). Una preciosa criatura que, como en un juego de espejos, reflejan y multiplican incansablemente los ojos de Clara:

Nadie me había visto nunca ni volvería nadie a verme nunca como tú me viste, como yo me veía reflejado en tus ojos, y casi lograste convencerme de que yo era así o podía llegar a serlo. (Tusquets, 2007: 38).

Esta versión mejorada que Clara podía ver en Elia se asemeja a la visión de la amada descrita por Pedro Salinas, en 1933, en su poema «Perdóname por ir así buscándote⁴¹». Ese «mejor tú» que yace sumergido en el

⁴¹ Perdóname por ir así buscándote / tan torpemente, dentro / de ti. / Perdóname el dolor, alguna vez. / Es que quiero sacar / de ti tu mejor tú. / Ese que no te viste y que yo veo, / nadador

fondo del ser y que sólo puede ser conocido por su poseedor ascendiendo de sí a sí mismo -en una línea interiorizante que recuerda a la conquista progresiva de la noción de totalidad unificada del individuo lacaniano- en la absorta contemplación de su imagen -ahora completa- en los ojos del amante y que le acaban confirmando como el «nuevo» ser que siempre fue, que ya era, pero que era incapaz de reconocer.

7. Autoficción tusquetsiana

En esta vorágine esquizofrénica⁴², en la que se ven inmersas sus protagonistas colusivas, se pierden los límites de lo real y lo ficticio. Algo que no sólo

por tu fondo, preciosísimo. / Y cogerlo / y tenerlo yo en alto como tiene / el árbol la luz última / que le ha encontrado al sol. / Y entonces tú / en su busca vendrías, a lo alto. / Para llegar a él / subida sobre ti, como te quiero, / tocando ya tan sólo a tu pasado / con las puntas rosadas de tus pies, / en tensión todo el cuerpo, ya ascendiendo / de ti a ti misma. / Y que a mi amor entonces le conteste / la nueva criatura que tú eras. (Salinas: 1979:93).

⁴² «Los esquizofrénicos no tienen la seguridad de que ellos mismos (y los demás) sean unos seres adecuadamente corporizados, vivos, reales, substanciales y continuos, que estén en un lugar en un momento dado y en otro lugar en un momento diferente y continúen siendo los "mismos". Al no contar con esta "base", el esquizofrénico carece del sentido corriente de unidad personal, de ese sentimiento de sí de ser el actor de sus acciones y no un robot o una máquina, una cosa, y de ser el autor de sus percepciones en vez de sentir que alguien diferente es el que utiliza sus ojos, sus oídos, etcétera» (Laing, 1974:50).

ocurre a nivel textual, puesto que al igual que las heroínas de las novelas y cuentos de Tusquets recurren a la literatura y a la imaginación de otros personajes para recontarse-reelaborarse su "historia vital"; la misma Esther Tusquets hace lo propio, reescribiendo su biografía desde un punto de vista literario, y que los críticos han acordado denominar como «autoficción». Tratándose de una narración autobiográfica realizada por un escritor o novelista que está dispuesto a ignorar los límites entre lo real-biográfico y lo irreal-ficticio; y que dispone de total libertad creadora, puesto que, amén de contar su propia vida sin necesidad de intermediarios -no es un biógrafo al uso- puede jugar a trascender ambos planos sin ninguna cortapisa. La responsabilidad recae por entera sobre sus espaldas y no se le exige la veracidad propia de la autobiografía. Se asemejaría a las traducciones algo más libres de obras extranjeras realizadas por otros escritores. ¿Quién puede abstraerse de dejar algo suyo, por muy objetivo que uno pretenda ser, en la traducción de la obra de otro? Más si cabe en el caso de un escritor y con mayor motivo si lo que adapta es su propia vida:

En la novela no puede haber visión global (con o sin carácter unitario), ni conclusiones sobre el valor de una vida o una personalidad, sólo fragmentos, ráfagas o aspectos de la misma, que el tono novelesco deforma. [...] En nuestro registro de divergencias, lo que cuenta es que mientras que en la autobiografía el papel de la memoria es explícito, puesto que el discurso se desarrolla sobre el acto de recordar, en la autoficción puede disolverse en una dramatización del personaje u otras fórmulas de falsa comunicación. (Molero, 2000:41).

La transformación del material biográfico en novela abre, según la profesora Alicia Molero, una brecha entre las funciones del narrador y del personaje, y entre las de éste y las del autor; conformando una figura múltiple, misceláneamente escindida en varias voces. Esta característica es compartida por muchos escritores contemporáneos, que entienden «la obra como continuidad y complementación de la propia vida» (Molero, 2000:68).

En esta misma línea que comenta Molero se mueve la obra de Esther Tusquets; pasando de la autoficción de sus novelas y cuentos, a sus autobiográficas memorias, confesiones y cartas. Siempre, insistimos, teniendo en cuenta que la labor autobiográfica de un escritor o novelista no es la misma que la de un

profesional de la materia, que no caerá en las concesiones típicas de la ficción propia de los anteriores. Y que en el caso de Esther Tusquets se encuentran algo más difusas a pesar de recurrir en la vertiente autobiográfica a nombres propios reales, al asignarle, como ella misma ha confesado en alguna entrevista y en la que mantuvo con nosotros, a un solo personaje diversas cualidades reales de otros tantos que la rodearon en su vida.

Queda claro, por tanto, la permeabilidad de ambos conceptos en la obra de la escritora catalana, que gracias a su condición de novelista y su voluntad autobiográfica en sus creaciones no ficticias, consigue unir los dos mundos, y que ambos, más si cabe en su narrativa de ficción, hablen de ella por igual. Esto hace estéril la tarea de la distinción de las voces para ubicar correctamente la perspectiva de los sujetos, ya que en la autoficción tusquetsiana tiene mayor valor el factor creativo que hace saltar los límites reguladores de los tiempos propios de cada modo:

La autoficción es también una metáfora textual del yo-escritor aunque mucho más intuitiva, porque pretende una difuminación a través de los múltiples

componentes creativos, así como su distorsión por los imaginativos. (Molero, 2000:175).

Gracias al hábil manejo de estas dos formas de auto-(d)escribirse podemos encontrar con suma facilidad retales de realidad cotejables con su narrativa de ficción sin los cuales apenas tendríamos ligeros indicios y casi ninguna posibilidad de refrendarlos. Con la salvedad, claro está, de poder hablar con la autora. Aun así, es mejor seguir las tres vías: novelas, autobiografías y entrevistas personales. Cada una de ellas aportando su grano de arena para que la suma de las partes supere simbólicamente al todo narrado, bien sea oral o escrito, de la autora y consiguiendo, si el trabajo ha sido exhaustivo, llegar a conclusiones de tal calado que a ella misma se le escapen.

De esta forma podemos adentrarnos en el universo mágico de Tusquets sin miedo a que los árboles no nos dejen ver el bosque. Sabremos volver y retroceder el camino andado porque en todo momento hemos ido dejando constancia de nuestros pasos en forma de huellas; y encontrar al Minotauro sin el laberinto parece una tarea algo más sencilla. Otra cosa será vencerle,

porque su presencia y posterior enfrentamiento está asegurada en la autoficción:

La autonovelación aparece como la fórmula más propicia para entablar una pugna con los propios complejos, permitiéndole afrontar con ironía los peores escollos de su adolescencia y buscar, a través del texto, el reencuentro de sus diferentes yoes, una vez se haya liberado verbalmente de los traumas más dolorosos. [...] Sucede por tanto que, aun partiendo de la idea indiscutible de que la principal razón de ser de una novela es lúdica y de que cualquier autor de novela autobiográfica es ante todo un creador de ficciones, no podemos ignorar las acciones de tipo prescriptivo que pone en marcha su enunciado narrativo cuando muestra las razones históricas, psicológicas o sociológicas que plantea la autoficción en función de los intereses personales e íntimos del sujeto que escribe. (Molero, 2000:309).

Queda lo suficientemente claro a estas alturas que nos enfrentamos a una escritura subjetiva que habla todo el tiempo, incluso cuando la ficción tiene la voz cantante, de su autora:

Frente al juego de la diferencia, componente que resalta siempre en la estrategia narrativa del autobiógrafo para abordar la autodescripción, la novela de hoy apela a modelos reconocidos en los que el personaje se contempla con ánimo objetivador. Es

así como la figura mítica cumplirá una función reflexiva, sirviendo al proceso analógico con finalidad configuradora del sujeto textual. En la actualidad se invocan y actualizan modelos pertenecientes a una amplia diversidad cultural, de ahí que la dirección de cada mirada sea por sí misma un indicador de la identidad creída o buscada de quien se observa en esa imagen⁴³. (Molero, 2000:179).

Esther Tusquets nunca ha negado esta afirmación, pero dudamos mucho que haya sido capaz de imaginarse hasta qué punto esto se cumple; puesto que incluso cuando no es consciente⁴⁴ de ello, (sobre todo cuando no lo es) a través de la ficción, nos facilita información de vital importancia sobre su persona que nunca afloraría con la misma crudeza en una narración más clara biográficamente hablando. Y es que estamos ante un espacio idóneo para «llevar a cabo el reconocimiento de algunos aspectos traumáticos, algo que costaría abordar desde un enunciado serio» (Molero, 2000:308).

Vemos, por tanto, en este exorcismo necesario el motor de su escritura y un material psicoanalítico de

⁴³ Esta afirmación que realiza Alicia Molero, acerca del estado de la novela actual, coincide con lo analizado en este mismo capítulo sobre las relaciones sociales posmodernas, y que Giddens cataloga de internamente referenciales.

⁴⁴ Recordemos que para J. Lacan el inconsciente está estructurado como el lenguaje, de acuerdo a dos figuras fundamentales: la metáfora y la metonimia.

primera mano. Parece que estemos al otro lado de la habitación y seamos nosotros los que movamos la punta del zapato mientras se nos "confiesa", en el diván freudiano de su novela *Para no volver*, la propia Tusquets. Y, como psicoanalistas de su propia vida, sólo nos disponemos a escuchar con la mayor atención e interpretar lo mejor que podamos las palabras de la autora sin interceder lo más mínimo en su alegato. Así, de esta forma, cual profesional de la salud mental, hemos analizado su obra y oído a su autora. Una voz que trasciende la realidad de lo sonoro y lo físico de su persona, y se aferra a lo escrito con mayor arrojo si cabe. Alcanzando en su escritura cotas biográficas que, de tan sinceras, han marcado a todas las personas que en ellas se han visto reflejadas: especialmente su madre.

Y cuando hablamos de la propia autora como creación lo hacemos como entelequia porque se reparte en varios personajes, aunque los principales sean Elia y Sara. Este hecho, podría pensarse en un primer momento, haría tambalearse la tesis autobiográfica por no seguir los cánones clásicos, pero como hemos dicho, los novelistas cuando actúan como biógrafos, más si cabe si lo ejercen sobre sí mismos, se permiten

ciertas licencias por las que respiran, a bocanadas llenas, la realidad y la ficción. El oxígeno que consume una u otra radicará en el grado de profundidad, artificio y dificultad de la inmersión de su autor. En el caso de Tusquets parece que, como en su cuento «Siempre el mar», su apego al medio acuático le hace pasar tantas horas sumergida que cuando se asoma al respiradero pudiera parecer que iba a acabar con todo el oxígeno. Con este símil queremos ejemplificar el torrente de realidad que emana de las entrañas de la ficción, y lo hace con tanta fuerza, que podemos afirmar sin miedo a equivocarnos, que dice más sobre ella en sus novelas que en sus memorias o confesiones; donde el pudor, incluso para «una vieja dama indigna⁴⁵», siempre hace acto de presencia.

Ella, al igual que sus personajes, parece decir mucho más en lo que calla que en lo que habla. Y la ficción constituye la puerta de salida de sus verdades soterradas. Muchas al nivel del inconsciente. Y ahí, en esas profundidades, donde avanzar un centímetro cuesta lo que en la superficie un kilómetro, se mueven sus heroínas en busca de redención, que no es otra que

⁴⁵ Extracto del título de su libro: *Confesiones de una vieja dama indigna*.

la suya propia; esa necesidad imperiosa de expresar «a través de la escritura lo que no se le permite expresar en voz alta» y «que produce la callada inmersión escrita» (Masanet, 1998:21). Para la que es, además, la única receptora autorizada, por más que nosotros, simples lectores, seamos partícipes (destinatarios bastardos) de su introspección:

La necesidad de observarse de un modo distanciado está en el fondo de toda autonovelación, aunque sólo sea por vivir a través del sujeto textualizado una personalidad o un mundo deseado o presentido, donde sea posible ignorar o corregir errores de comportamiento, evitando al personaje incurrir en aquellas debilidades que le gustaría erradicar de la historia personal y de la memoria. Por el contrario, el autor puede utilizar la invención para condensar las propias insatisfacciones, focalizando únicamente las zonas más oscuras o detestadas de sí mismo y de la propia existencia. [...] Puesto que la novela permite al escritor objetivarse dotando con su experiencia y su crisis a un personaje de ficción, [...] ahondando en los problemas del sujeto, en un grado y una forma imposibles fuera de la perspectiva y el amparo de la impunidad novelesca. (Molero, 2000:308).

Teniendo en cuenta todos estos factores que comentamos y que defienden diversos autores entre los

que se encuentran Alicia Molero y Alicia Redondo, ¿qué nos puede estar mostrando de manera subliminal la escritora catalana? ¿Qué musitan sus palabras inaudibles para el simple lector de una de sus novelas? ¿Qué clase de confesiones manifiestas escapan a nuestro entendimiento?

La respuesta se muestra en su temática recurrente, de naturaleza desesperada en lo que al amor o al afecto se refiere. Recuerda al título de Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*, puesto que parece que es su búsqueda lo único que mueve a sus protagonistas. Cualquiera podría pensar que de no poseerlo el fin estaría cerca:

Y yo interpuse primero la literatura porque no disponía en mi indigencia de otras mejores y más firmes barricadas y luego sustraje la literatura de esos bretes y la sustituí por el amor y a partir de ahí se me ha resuelto todo entre estos dos polos únicos y contrapuestos y enfrentados del amar y el morir [...]. (Tusquets, 1985c:261).

Esta cita de *Varada tras el último naufragio* deja a las claras el sentir de sus heroínas y, como hemos visto, el de la propia autora. Sabemos de la importancia del amor en sus novelas pero no el motivo

que mueve a sus protagonistas femeninas a su búsqueda. Es aquí donde una lectura analítica, que atiende a todas las disciplinas que hemos ido siguiendo, nos permite descifrar una carencia afectiva primordial en la vida de la escritora: Esther Tusquets nunca se ha sentido querida por su madre. Y toda su literatura es el resultado de ese sentimiento, de ese ajuste de cuentas con los fantasmas del pasado y esa búsqueda amorosa que pueda, en la edad adulta, llenar ese vacío insondable de una infancia sin amor. A este respecto se refiere Alicia Redondo:

El desajuste más dañino que puede sufrir cualquier niña es, sin duda, la carencia de amor materno, el desamor, sea real o percibido, cuya cura suele llevar años de trabajo psicológico recolocar y asumir, porque superar no creo que se consiga nunca. Los estudios que se han realizado sobre narrativa de mujeres suelen conducir, sistemáticamente, a la negra raíz de la carencia del amor materno como el motor central de mucha escritura femenina, bien sea real o sentido así por las hijas. (Redondo, 2009:21).

Esta desatención afectiva podría justificar el hecho de que las heroínas tusquetsianas no se «identifiquen», en términos freudianos, con la figura materna; evitando el “consecuente” deseo hacia el

padre y, por ende, el éxito del complejo de Electra: versión femenina del Edipo freudiano que, al verse desmontado en primera instancia, no consigue cumplir su función orientadora, legitimando una posible identificación con el padre y todo lo que ello conlleva. Esto es, que el objeto de deseo de la niña siga siendo su madre (más allá de la etapa inicial⁴⁶) y que no reconozca a su padre como representante del falo:

Para Freud [...] la niña empieza como "un hombrecito", y sólo se hace femenina al volverse de la madre al padre, en busca de un pene. En realidad, Freud ofrece varias explicaciones del hecho de que la niña abandone a la madre a favor del padre: busca el amor del padre como refugio de su estado sin-pene, deseando ser el objeto pasivo que puede recibir el falo de él; se vuelve hacia el padre porque no tiene ningún conocimiento de sus propios órganos genitales, de la vagina, ni de su potencial para la gratificación sexual activa; rechaza a la madre con cólera y decepción por no haberle proporcionado ese órgano esencial. En todo caso, la niña entra en su conflicto edípico impulsada por el gran descubrimiento de "la falta" que comparte con la madre. La madre pasa a ser la figura privadora (incluso castradora), y el padre, la figura del deseo. (Benjamin, 1996:119).

⁴⁶ «La niña también tiene un primer momento de idilio con la madre. En esto es análoga al varón y así lo formula Freud: la niña es un pequeño varoncito que habrá de advenir mujer» (AAVV, 2008:106).

Las relaciones homosexuales⁴⁷, en algunos casos, pueden ser analizadas bajo este prisma regresivo. Para el psiquiatra inglés Donald W. Winnicott la retracción representa la esperanza del individuo psicótico de que puedan revivirse ciertos aspectos del ambiente que originalmente fallaron, pero revivirlos de un modo tal que en lugar de fallar en su función de desarrollar y madurar la tendencia heredada, esta vez tengan éxito.

Ante la falta de amor maternal: búsqueda de afecto femenino⁴⁸. Una sustitución amorosa nacida del inconsciente que ayuda a sus protagonistas a salvar sus graves carencias amorosas, una vez, además, de haberlas abandonado o engañado sus maridos. Esta relación, dadas las circunstancias que la promovieron, basada en un desajuste inicial afectivo, tiende a imponer en el otro que conforma la pareja un deseo de dominación; de integrarlo en el uno hasta que se

⁴⁷ «La instalación sexual tiene mucho que ver con la relación que cada persona haya tenido con su madre y su padre. De tal manera que, en el caso de algunas mujeres y hombres, un rechazo profundo a la figura materna (o paterna en el caso de los hombres) puede llevar a instalarse sexualmente en opciones homosexuales» (Redondo, 2009:11).

⁴⁸ «Para el feminismo de la diferencia toda mujer debe aprender a amar a su madre, como paso importante para aceptarse, disculparse y quererse a sí misma de una nueva forma. Este proceso es, en realidad, la adquisición de la visión del sentido del ser femenino a través de la relación con la madre» (Redondo, 2009:31).

difuminen los márgenes, y la indeterminación de los límites de uno y Otro sean una realidad. Característica, esta última, de la literatura tusquetsiana que comparte con la novela española posmoderna y la teoría feminista francesa, donde destacan por encima del resto dos tendencias generales:

La progresiva indeterminación sexual de los personajes y la frecuente sustitución del modelo masculino por el femenino. [...] De acuerdo con esta falta de identidad, los personajes de la novela tienen una naturaleza sexual mutable y oscilante, no fija: carecen de una personalidad sexual única; alternan entre la masculina y la femenina o combinan simultáneamente características de ambas. (Navajas, 1987:26).

Aspectos muy ligados a la narrativa de Tusquets, que elige este tipo de personajes para protagonizar sus historias. Mujeres desubicadas y poco queridas que recurren a relaciones lésbicas en un doble intento de reconciliarse-reencontrarse con el amor materno y alejarse de «los machos castradores e importunos» (Tusquets, 1979b:147) que les rodean en su vida diaria. Adoptando ante las nuevas amantes, presumiblemente, el rol que les hubiese gustado que

asumieran sus madres siempre ausentes. Unas madres «amantísimas» que casi devoran⁴⁹, como Saturno en las pinturas negras de Goya, a sus hijas "adoptivas". Fagocitadas por contacto en un abrazo eterno y enriquecedor para ambas, pues cada una de ellas recibe de la otra lo que necesita: amar y sentirse amada.

⁴⁹ Bachelard, al analizar una página de *Aurora*, de Michel Leiris, ha demostrado que toda valorización del descenso iba unida a la intimidad digestiva, al gesto de deglución.

III

ESPACIO-TIEMPO, REMEMORACIÓN FICCIONAL

Sumario: 1: Espacio interior-tiempo rememorado.
-2: Interior-exterior: cruzando el umbral.-3:
Casas maternas: pórticos espacio-temporales.-4:
Espacio-tiempo: rememoración ficcional.-5:
Espacios simbólicos: choza, nido, madriguera...-6:
Espacio mítico.-7: «...Y Wendy creció».-8: Espacio
del cuerpo femenino.-9: Entrada al vientre
materno.-10: El mar.

1. Espacio interior-tiempo rememorado

No pretendemos, en este apartado, realizar una disertación teórica acerca del espacio-tiempo, ni de su evolución analítica hasta el momento actual⁵⁰. Diversos autores y críticos han optado por estudiarlos de manera independiente, anteponiendo el espacio al tiempo o viceversa; por orden de importancia y siempre

⁵⁰ Un libro interesante a este respecto podría ser el de Natalia Álvarez Méndez que, en sus *Espacios narrativos*, ahonda en esta cuestión y desarrolla el tema con mayor rigor, a pesar de centrarse más en el espacio que en el tiempo. Amén de este libro, en la bibliografía citamos otros tantos que pueden aportar luz sobre este asunto.

dependiendo de su criterio personal. Particularmente no concebimos el uno sin el otro, por lo que nuestra noción teórica coincidirá plenamente con el concepto bajtiniano de «cronotopo»⁵¹. Es por este motivo por el que analizaremos estos dos aspectos simultáneamente. Y a lo largo de las siguientes páginas se entremezclarán de la misma manera que en la vida real; donde espacio y tiempo se dan la mano en un discurrir continuo, como lo hacen forma y contenido en el texto tusquetsiano.

De hecho, y prosiguiendo con el símil, cada uno de ellos tiene una influencia directa en el otro siguiendo un patrón causa-efecto con roles intercambiables. A cada espacio narrativo le corresponde, igualmente, un tiempo específico. Dando como resultado un esquema relativamente estable (no hay nada imperturbable en la Posmodernidad) a nivel narrativo que dispondrá al espacio interior (véase casas maternas o espacios cerrados e íntimos a nivel físico; espacio-refugio, madriguera o vientre materno,

⁵¹ Este término, que literalmente significa: «tiempo-espacio», se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad de Einstein. Entendemos el cronotopo como la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. «Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo» (Bajtín, 1989:238).

a nivel simbólico⁵²) de las heroínas de Tusquets un tiempo rememorado⁵³, ficticio y dilatado en el plano discursivo. Quedando el espacio exterior o abierto (calles, ciudad, lugares al aire libre...) y su consiguiente tiempo cronológico⁵⁴ (mensurable por relojes y calendarios y adscrito a la «historia», en términos de Gérard Genette) en una posición de clara desventaja con respecto a los primeros. Erigiéndose la dicotomía preponderante: espacio interior-tiempo rememorado en un pilar básico en la narrativa de Tusquets, que empleará este esquema en toda su obra; dejando a un lado los espacios abiertos y exteriores,

⁵² No pretendemos confundir al lector con las constantes apariciones de los términos Simbólico e Imaginario. Ambos pertenecen al nudo Borromeo lacaniano, aunque el concepto «simbólico» es más amplio y, amén del estadio del espejo, se contrapone, en otro nivel semántico, a la palabra real. Éste es el uso que hemos pretendido darle en esta ocasión.

⁵³ «El Tiempo Retrospectivo puede definirse como el bloque de tiempo que selecciona el autor para describir los acontecimientos del pasado y del presente en una novela. El tiempo, en este caso, no impera un comienzo verdadero o un desenlace fijo porque algo precede y algo continúa. A causa de la preferencia del autor, el tiempo es irreductible y constante, pero tal vez quiera limitarlo o extenderlo dentro de ese mismo marco temporal con el propósito de poner o quitar énfasis a ciertos episodios y así lograr la plenitud propia y la continuidad en la obra. Dentro de ese contexto, el tiempo puede variar, con la diferencia fundamental de que aquí, todo lo contrario del Tiempo Abstracto, es al lector a quien se le afecta y no al héroe o a los personajes» (AA.VV., 1982:116).

⁵⁴ «El Tiempo Cíclico probablemente sea el menos complicado. También se puede clasificar como tiempo medido u horizontal. Hay críticos y escritores que lo han designado tiempo de reloj, tiempo verdadero, tiempo cronológico, tiempo conceptual y otros más. A pesar de un sin número de clasificaciones, el Tiempo Cíclico connota objetividad porque es absoluto, convencional y fijo. Se mueve de una manera lineal y continua sin ser afectado por objetos o sucesos externos» (AA.VV., 1982:111).

que actúan como meras comparsas aglutinadoras, sujetando los escenarios interiores por compactación. Dicho en otras palabras: existen para dotar de mayor realismo la trama y fijar, por aproximación, las localizaciones interiores que, gracias a este tamizado decorado de estructuras mínimas, consiguen ubicarse en un todo espacial que no les permite traspasar la delgada línea de la indeterminación geográfica. Por lo que, a pesar de su vacuidad, la nimia exterioridad adquiere importancia, precisamente, por su naturaleza antagónica. Y más aún, si tenemos en cuenta que es ahí fuera, en el exterior de las casas protectoras, donde habitan los personajes opresores que convierten, con su sola presencia, la realidad en algo asfixiante, pegajoso, agresivo, invasor...

Un afuera alienante que alberga toda una vida de decepciones maritales y familiares que amenazan con tragarse, con suma voracidad, a las creaciones de Tusquets:

Y acaso se deba todo a que de muy niña le dijeron que lo suyo era el matrimonio y la cultura general [...] y el matrimonio se redujo a una profesión muy bien remunerada quizá pero que ocupa poquísima atención y menos tiempo. (Tusquets, 1979a:63-64).

Una realidad demoledora que apenas deja respirar y aplasta con su monotonía generalizada las pocas ilusiones que aún les quedan a estas mujeres desbordadas por la incapacidad de verse y sentirse útiles. Mujeres que: malcasadas, incomprendidas, malqueridas, hastiadas, abandonadas afectivamente incluso por sus hijos... se convierten en el patrón del personaje femenino de Tusquets:

Y ese mirarla a ella una vez más con unos ojos turbios [...] mirar a Elia como a una extraña al grupo, como a alguien que no podrá ser nunca incondicionalmente aceptado y que deberá moverse siempre en la periferia de este cerrado mundo veraniego. (Tusquets, 1979a:8).

Criaturas maduras arrojadas a su suerte al mar y con apenas fuerzas para bracear hasta la orilla. «Animales magullados» que buscan «un refugio donde lamerse las heridas». Seres, en definitiva, desprotegidos y carentes de seguridad en sí mismos:

Ella es en efecto sólo una más, una mujer cualquiera a la que golpeó la vida y que no lo aguantó, que se vino abajo y corrió a cuatro patas a la consulta del psiquiatra en busca de pastillas multicolores o de

alguien en quien depositar una fe ya imposible.
(Tusquets, 1985c:170).

No es extraño, por tanto, ante tal situación, que busquen desesperadamente un refugio en el que resguardarse del chaparrón que se les viene encima, y utilicen, a modo de cobertizo sentimental, sus viejas casas familiares como parapeto. Hogares infantiles que rezuman recuerdos por cada esquina y que se encuentran en un limbo espacio-temporal doblemente justificado: primero, por hallarse deshabitadas; y segundo, por seguir intactas, sin apenas cambios reseñables de cuando vivía en ellas la familia al completo. Es en estas casas familiares, bien sea la antigua casa materna o la de la abuela, donde las heroínas tusquetsianas encuentran su lugar en el mundo. Las sienten como propias: «-mi vieja casa, mi única casa, la antigua casa de mis padres-» (Tusquets, 1979b:18); «la vieja casa de mi abuela, que es desde ahora mía» (Tusquets, 1979b:153) y les retrotraen a un tiempo anterior, antes incluso de la adolescencia donde «no había farsas, sólo juegos, y los juegos han sido y son siempre sagrados» (Tusquets, 1979b:99). La mascarada actual queda del otro lado de las paredes, en un

exterior tan pretendidamente lejano y ajeno que por momentos parece olvidarse.

2. Interior-exterior: cruzando el umbral⁵⁵

Parecen cobijarse en ellas y obrar el milagro de su íntima transformación nada más cruzar el umbral de su «guarida». El cambio es notorio no sólo a nivel psicológico⁵⁶, el espacio exterior, tan insustancial en un primer momento, se muestra sutilmente agresivo en esta instancia fronteriza⁵⁷. El marco de una puerta o el quicio de una ventana delimitan con claridad dos mundos enfrentados. El binomio interior-exterior

⁵⁵ «En el simbolismo arquitectónico, el umbral recibe tratamiento especial, por multiplicación y enriquecimiento de sus estructuras [...] Adquiere aquí (catedral) el umbral claramente su carácter simbólico de unión y separación de dos mundos: profano y sagrado. En Oriente, son los «guardianes del umbral» los que representan esas funciones de protección y advertencia, significados por dragones y efigies de deidades y genios. El dios Jano de los romanos expresaba asimismo ese dualismo que, analógicamente, puede ser relacionado con todas las formas de dualidad. Por ello puedo hablarse de un umbral entre la vigilia y el ensueño» (Cirlot, 1958:415).

⁵⁶ Otto Friedrich Bollnov sugiere que es posible hablar de un espacio interior psicológico como se habla de un tiempo análogo de «habitar el ser», de vivir en un adentro que es una esencia donde el hombre se encuentra, se reconoce y arraiga. «Afincado en este territorio podrá resistir mejor [...] los ataques del mundo, hacerse su vida...» (Gullón, 1980:23).

⁵⁷ «El umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado» (Eliade, 1988:28).

alcanza en el límite su mayor tensión, y es aquí donde mejor se aprecian sus diferencias. Aunque es algo que fácilmente puede pasar desapercibido a los ojos de un lector primerizo de las novelas de Tusquets.

Sabemos, por todo lo comentado hasta aquí, que el mundo interior prima sobre el exterior, pero no estamos capacitados para darnos cuenta de ello desde un primer momento. Necesitamos leer su obra para percibir esta cuestión. Por lo que, a priori, no seremos capaces de apreciar la importancia de las primeras páginas de su novela *El mismo mar de todos los veranos*. En ellas su protagonista, Elia, se adentra en el portal del edificio de la casa materna cerrando tras de sí la pesada puerta comunitaria. Fuera (se nos dice) hace un calor sofocante y una molesta claridad⁵⁸. El contraste con el sombrío y fresco (como de iglesia) vestíbulo no puede ser más brutal. Tusquets parece indicarnos desde este momento, y a través de este "encabalgamiento abrupto"

⁵⁸ En un claro guiño autobiográfico ya que Esther Tusquets no tolera bien el sol y, desde niña, siempre que puede luce gafas de sol. Así lo refleja en su último libro: «Pero lo peor, lo más difícil de eludir, es el sol. Prepotente, machista, agresivo, una bola de fuego en el centro del cielo» (Tusquets, 2012:146); y en *Varada tras el último naufragio*: «Esa luz blanquecina deslumbrante cegadora excesiva que yo soporto tan mal que me obliga a resguardarme en cerrados interiores a protegerme los ojos con oscuras gafas de sol» (Tusquets, 1985c:250).

(permítasenos la licencia poética), que nos estamos adentrando junto a Elia en otra instancia de la realidad. No se nos dice cómo ha llegado hasta ahí. Su paseo por la calle es un enigma. No sabemos nada de la historia y de su heroína, sólo que acaba de entrar en un lugar "sagrado"⁵⁹, prosiguiendo con el símil eucarístico. Ha cruzado el "pórtico mágico". A este respecto se refiere Ricardo Gullón en los siguientes términos:

El paso del espacio real al simbólico implica trastrueque en la temporalidad, y no sólo por alteración en la cronología sino en el modo del transcurso, las narraciones en que tal desplazamiento se registra tienden, en estructura y consistencia, a lo brumoso: espacio y tiempo envueltos en niebla (en ambigüedad). (Gullón, 1980:38).

En la *ópera prima* tusquetsiana la nebulosa deja paso a la "insolación" y nos recuerda con ella a la magnífica novela de Emilia Pardo Bazán donde, salvando las distancias naturalistas, el exterior opresivo y

⁵⁹ «La revelación de un espacio sagrado permite obtener "un punto fijo", orientarse en la homogeneidad caótica, "fundar el Mundo" y vivir realmente. Por el contrario, la experiencia profana mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio. Toda orientación verdadera desaparece, pues el "punto fijo" no goza ya de un estatuto ontológico único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas» (Eliade, 1988:27).

asfixiante se asemeja un poco al de la escritora catalana. Con la notoria diferencia de que en la historia de Pardo Bazán la protagonista femenina, Asís Taboada, realiza varias salidas al exterior de su casa; verbigracia, su excursión a la Ermita del Santo. Este hecho es prácticamente impensable en la narrativa de Tusquets. Los desplazamientos parecen acotaciones teatrales. Sabemos que la casa de la abuela no está en la ciudad y que está cerca del mar, que unas veces las protagonistas se encuentran en la universidad o en su cafetería, en una sala de cine de barrio, en un palco del Liceo, en la consulta de un psicoanalista, en una sala de bingo, en una heladería... pero siempre en un espacio cerrado⁶⁰.

Las transiciones de un lugar a otro son fugaces: «Hay viajes y desplazamientos, pero se refieren con suma rapidez, y sin apenas descripciones, porque se prima un valor alegórico del espacio» (Sanz, 1998:194). Ni siquiera en los pocos viajes que hay dentro de toda su obra (la mayoría en coche, otro en tren, una excursión en barca) se comentan los paisajes

⁶⁰ «El espacio es pretexto y por ello no se indica. No hay en nuestra autora espacios vividos, descritos con morosa complacencia, atendidos en sus detalles: se recluye en ambientes cerrados y esta predilección salta a la vista en las novelas, sólo sensibles a la fascinación por el mar» (Sanz, 1998:193).

por los que transitan. Parece que la mirada siempre apunta hacia el interior del vehículo, vagón o barca. Lo importante ocurre dentro de sus casas y, sobre todo, en su imaginación. La calle, la carretera, el horizonte... son distracciones sin consistencia:

-Esa bagatela vulgar, desordenada, tan moleestamente ruidosa que es la vida- ha quedado detrás de las puertas, sigue vibrando fuera, nos da un respiro hasta el instante de la salida (porque siempre se sale de los patios y de los pozos y de las viejas catedrales) (Tusquets, 1979b:85).

Apenas se salvan de esta quema las fugaces miradas a través de la ventana⁶¹ o de los balcones (los tres balcones de la casa familiar que hacen de membrana permeable entre ambos mundos). Siempre desde un interior reconfortante y protector que parece animarlas a fantasear con lo que ocurre fuera.

Asomarse al balcón es como asomarse al mar desde un acantilado. Esta visión convierte los coches en barcas, en transatlánticos inmóviles... El cine en un

⁶¹ Esta idea es analizada por Carmen Martín Gaité en su obra *Desde la ventana*, y es descrita como el «punto de referencia de que dispone la mujer para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera», y que condiciona un tipo de mirada: «mirar sin ser visto» (Martín, 1987:36)

palacete encantado; lujosísimo yate de placer, siguiendo con la metáfora. (Tusquets, 1979b:30-31).

Ni siquiera el exterior es real visto desde esta atalaya. Se transforma a su voluntad y se vuelve más dócil:

Es como asomarse a un mar levemente encrespado de verdoros tiernos desde una isla perdida y escarpada, un acantilado al borde de las aguas. (Tusquets, 1979b:17).

Parecen jugar con su entorno, transformando una realidad asfixiante en oníricas visiones infantiles:

Me gusta que una vez al año mi casa -mi vieja casa, mi única casa, la antigua casa de mis padres- quede así rodeada por las olas, y que mi ciudad -tan distinta, tan chata, tan empobrecida- recobre durante unos días su mágico prestigio de ciudad sumergida, mientras yo resucito el remoto sueño, remoto e infantil [...] de vivir en la orilla del mar, de dormirme arrullada por el mar, en una isla, en la cima de un acantilado, en lo alto de un faro. (Tusquets, 1979b:18).

En la imaginación, como veíamos en el capítulo anterior, todo lo pueden. Y es a través de ella, de su manipulación elusiva (individual) o colusiva (con la ayuda de sus amantes) como modifican la realidad y se

convierten en arquitectas de su propia fantasía; autoproclamándose constructoras de universos efímeros y "realidades" paralelas:

-Todo lo que queda al otro lado de la puerta de la casa- no debiera existir, y la voluntad de Clara está convirtiendo paso a paso la vieja mansión de la abuela en el castillo de la Bella del Bosque Encantado. (Tusquets, 1979b:183).

Todo se vuelve ilegible, como una fotografía velada, o el recuerdo de un sueño. «Terreno impreciso en que lo evocado, lo imaginado y lo fantaseado conviven en pie de igualdad» (Sanz, 1998:189). Ahí, justamente en los márgenes de la consciencia y adentrándonos sin remedio en lo irracional, es donde sitúa Esther Tusquets a sus personajes femeninos. Introduciéndolas en un metafórico viaje hacia el autoconocimiento que comienza por el retiro al domicilio familiar; forzándolas a una profunda introspección que roza la locura.

3. Casas maternas: pórticos espacio-temporales

En este periplo por el desierto emocional se refugian en el oasis ficcional de sus casas⁶² familiares, donde encuentran el tiempo y el espacio necesarios para reconstruirse. Dentro de sus cuatro paredes pueden ser ellas mismas y abandonar todos los roles asumidos en la edad adulta. Sin maridos e hijos que puedan perturbarlas se sienten libres para inventarse una nueva identidad, no dudando en reanudar los juegos infantiles donde los dejaron. La realidad (con su tiempo y espacio cronológico⁶³) ha quedado atrás, salvaguardada por gruesos muros de imaginación que repelen con entereza sus fuertes acometidas.

Están, por primera vez en mucho tiempo, donde quieren. Atrás ha quedado su vertiginosa carrera hasta aquí. Se han zambullido dentro de la carrolliana madriguera de *Alicia en el País de las Maravillas* y ésta les ha conducido hasta sus verdaderos hogares.

⁶² Un lugar vital en la fenomenología bachelardiana. «La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz» (Bachelard, 1983:36).

⁶³ «La ruptura de la linealidad es fundamental en las novelas modernas a la hora de presentar el tiempo narrativo. En ellas se quiebra el orden cronológico de los acontecimientos para ofrecer una visión sobre el eje de una ordenación basada en lógicas concretas, lo que dificulta la comprensión de algunos sucesos relatados pero también enriquece su presentación» (Álvarez, 2002:187).

Durante la caída los relojes han dejado de funcionar y el espacio-tiempo se ha condensado en un instante narrativamente inabarcable que recuerda al *Aleph* borgiano. Punto mágico de concentración de la materia que contiene todos los espacios-tiempos del universo: pudiendo ver el futuro y el pasado a la vez; lo lejano y lo cercano; lo real y lo ficticio... Algo muy parecido comenta Ricardo Gullón refiriéndose al espacio simbólico:

El proceso de creación (espacial) puede responder al deseo –consciente o inconsciente– de desplazamiento a un «más allá» de la mente, a una posibilidad de vivir en otra parte delicias y temores «aquí» inalcanzables. El ser, condicionado por el estar, imagina una plenitud existencial accesible en otra estancia [...] Llamar espacios simbólicos a los que de alguna manera representan esos niveles de realidad parece lícito, pues por su figuración lo oculto se hace tangible y visualizable lo invisible, revelándose en ellos inclinaciones que hasta para quien las siente se envuelven en sombra. Tales espacios se vinculan a estados de ánimo, a predisposiciones mentales; de la lucidez al delirio, de la atención al ensimismamiento no hay más que un paso: paranoia y esquizofrenia son alteraciones de la persona que implican instalación del yo en otro mundo. (Gullón, 1980:24).

Podemos afirmar con todas las garantías que estos dos espacios: el real (casas maternas) y el simbólico (la rememoración espacio-temporal y la historia de amor que en él tiene cabida) se producen en un mismo lugar⁶⁴. Las paredes de uno y otro edificio son las mismas. El viaje siempre es simbólico puesto que aunque uno ponga todo su empeño, la rueda del tiempo nunca para, por más que a veces nos parezca que acelere o ralentice su marcha. La casa materna o casa madriguera, como vemos, son dos instancias espaciales de una misma realidad. Dos caras de una misma moneda. Dos puntos de un mismo vórtice. Es en ellas donde se localizan simultáneamente el pasado y el presente. El futuro es una instancia yerma del que no se nos informa:

Sumido en un presente plano y espacial, el narrador posmoderno recupera el pasado sin abandonar nunca su

⁶⁴ Coincidimos plenamente con la descripción que hace sobre este asunto el mitógrafo estadounidense Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*: «Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día y la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa sus peligros, y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada. Sin embargo, y ésta es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo, los dos reinados son en realidad uno» (Campbell, 1984:200).

óptica presente, por lo que la reactualización de la historia sólo se llevará a cabo interiorizándola y reconstruyéndola mediante el uso de simulacros y fragmentos, mezclados eclécticamente. (Lozano, 2007:173).

El futuro no existe. Es una entelequia sin ningún tipo de consistencia. Si uno no sabe muy bien dónde está, si uno ha perdido su seguridad ontológica, ¿cómo va a saber dónde estará mañana? En este sentido la lógica es aplastante. Lo que importa es el presente, y éste busca consuelo en el pasado para reconstruirse:

Como el espacio, el tiempo en la narrativa posmoderna es un no-tiempo, un tiempo del aquí y del ahora que no se distingue esencialmente del pasado, puesto que lo incluye como cita, pero incapaz de recordar o de proyectarse hacia un futuro. (Lozano, 2007:173-174).

El vínculo que sellan ambas instancias temporales y la casa es un pilar fundamental en la vida de las protagonistas tusquetsianas; dando lugar a la entrada en un tiempo rememorado.

4. Espacio-tiempo: rememoración ficcional

Sabiendo que el tiempo y el espacio cronológico han quedado tras el umbral de la casa; una vez situados en su interior nos debemos regir por otro orden: el Imaginario. Cualquier contacto con el exterior será anulado por las protagonistas y en el caso de que lo haya, como hemos visto, será mínimo (cuando miran por la ventana, hablan por teléfono, reciben la visita de alguien de fuera..) y estará filtrado por la intencionada ficcionalización de sus vidas. Es tiempo de recordar e imaginar. Al fin y al cabo, se encuentran en un lugar lleno de recuerdos. La mirada está puesta hacia un pasado que intentan conmemorar para, acto seguido, pretender reconstruirlo. Recuperan lecturas pendientes. Vuelven a oír viejos discos. Sacan del ostracismo de sábanas blancas los muebles familiares y reordenan, al mismo tiempo que los objetos que las rodean, sus ideas:

La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar [...] fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que

se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. (Bachelard, 1983:35).

En este limbo perpetuo que son las primeras casas familiares, la fenomenología bachelardiana de la intimidad del espacio interior y su plasmación en la «casa» sostiene que en esta estancia inicial: «el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. La memoria [...] no registra la duración concreta [...] No se puede revivir las duraciones abolidas» (Bachelard, 1983:39). Para más adelante decirnos que sólo es posible pensarlas en un «tiempo abstracto privado de todo espesor» (Bachelard, 1983:39).

Ése es precisamente el tiempo⁶⁵ y el espacio que nos atañe en este estudio. No así atrevernos a calibrar el grosor de dichas entidades. Más que nada porque no concebimos que se pueda medir lo Imaginario. Las unidades métricas poco pueden hacer en este universo abstracto, en el que incluso las leyes de la física están destinadas al fracaso. Los derroteros

⁶⁵ Un tiempo que la profesora Natalia Álvarez define como interior, «propio de la intimidad y la subjetividad del narrador en el que no se presentan las acciones siguiendo un orden cronológico o histórico sino un orden configurador más personal en cada caso concreto mediante evocaciones, estampas o retazos de la historia presentada» (Álvarez, 2002:223).

imaginarios, al igual que los traumas soterrados del inconsciente, se rigen por otras pautas que nada tienen que ver con la razón. Se trata de algo mucho más primario. Una vuelta a los orígenes del hombre, una regresión a la noción yoica detallada en el primer capítulo; y que, como explicamos, finalizaba con la ley del padre y la entrada en el orden Simbólico. Este retroceso al *status* anterior, promovido por diversas causas ya comentadas entre las que destaca el desamor, tiene como consecuencia implícita la inseguridad del sujeto; quien pierde, precisamente, esta categoría lacaniana en favor del yo.

Una vez situados en el otro lado del espejo no es extraño que las heroínas tusquetsianas sufran la pertinente indeterminación espacio-temporal. Aquí vemos unos ejemplos, ordenados cronológicamente⁶⁶, de la metamorfosis del tiempo narrativo y cómo se potencia su naturaleza discursiva en diversas obras:

Todo el tiempo ante mí: sin hitos, sin compromisos, sin horarios, sin nadie que me espere a ninguna hora en ninguna parte. Sin nadie que me piense, sin nadie

⁶⁶ No pretendemos en este apartado subrayar todas y cada una de las referencias temporales que en su obra se recojan. Hemos querido abarcar un amplio espectro, sin por ello perder rigor analítico, y seleccionar las que, a nuestro juicio, ejemplifican con mayor claridad la esquizofrénica temporalidad tusquetsiana.

que me imagine vagando melancólica por esta casa vieja [...] paseando mi nostalgia de habitación en habitación, acurrucándome herida [...] en lo más hondo de la más profunda madriguera, porque me he encerrado aquí como se refugia una alimaña enferma en su cubil, en un intento quizá desesperado de tender mágicos puentes entre esta niña de aire envejecido, que pende patética y grotesca sobre el vacío de la más espantosa soledad —no ser pensado por nadie—, y aquella niña triste, que no tuvo otra compañía que la de sus fantasmas [...], o a encontrarme a mí misma en aquella niña, que, aun triste y solitaria, sí existía, anterior a la falsificación y al fraude de todos los papeles asignados y asumidos. (Tusquets, 1979b:29-30).

Estos casi treinta años que abarcan lo que debiera haber sido la plenitud de mi vida [...], no fueran de repente otra cosa que un paréntesis banal y un tanto estúpido [...], un sueño aparatoso y vulgar que al desentrañarlo carece de interés y de sentido, un paréntesis que ahora, de repente, pudiera borrarse mágicamente en cualquier instante, un sueño del que ahora pudiera finalmente despertar, devuelta a la realidad única —sin sueño ni paréntesis— de mi adolescencia y de mi infancia. (Tusquets, 1979b:53).

Hace mucho tiempo —porque el tiempo ha empezado a transcurrir con un ritmo distinto, y cuatro o cinco o seis días son ahora una enormidad de tiempo dentro de nuestra historia [...] hace mucho tiempo pues —exactamente cinco días—. (Tusquets, 1979b:104).

Estas tres primeras citas corresponden a su primera novela. Su elección no ha sido difícil ni casual. *El mismo mar de todos los veranos* constituye un pilar básico en la narrativa de Tusquets. Al contrario que otros autores que reniegan de sus primeras creaciones, la escritora catalana cimentó en su *ópera prima* un universo de paredes tan pretendidamente fuertes y estudiadas que su estructura sirvió de modelo para las novelas venideras. Si bien es cierto que en su proceso evolutivo fue aligerando el peso de los elementos sustentantes en favor de una sencillez argumental en ese momento insospechada. A pesar de esto, el rasgo distintivo al que aquí hacemos alusión (la temporalidad esquizofrénica de sus novelas) sigue vigente hasta casi el final de sus días, cuando, en un ejercicio de sencillez y simpleza, fiel reflejo de la madurez, «nunca de una decisión premeditada»; Esther Tusquets comienza a «transmitir un mundo muy escueto, muy limpio, de líneas muy precisas⁶⁷».

No es el caso de *Varada tras el último naufragio* que contradice la "ligereza de equipaje" que solemos

⁶⁷ Estas dos últimas referencias pertenecen a la entrevista personal que mantuvimos con la autora y que transcribimos al completo en el anexo de la página 303.

atribuirles a «los hijos de la mar» para convertirse, con su juego de espejos deformantes (cóncavos y convexos como las propias paredes que cierran esta digresión), en un paradigma de la temporalidad discursiva⁶⁸ tusquetsiana. Metafórico espéculo que, al igual que Valle Inclán en *Luces de bohemia*, muestra un esperpéntico reflejo de «su tiempo deshabitado»:

Este tiempo que unas veces ha pasado paradójicamente tan despacio, se ha alargado, ha dado de sí hasta lo inverosímil, [...] de modo que los meses se recuerdan como años y los años se dilatan a siglos, mientras que otras veces ha transcurrido monótono, como sin sentir, rápido, en los largos paréntesis de hastío, largos paréntesis huecos que debieron resultar interminables. (Tusquets, 1985c:7).

Este tiempo que ahora [...] parece haberse puesto plano, haber perdido volúmenes, achatado en un presente inmóvil, privado de perspectivas y relieves, quizás porque el pasado ha sido rechazado [...] y no hay tampoco ahora un futuro que esperar [...] y es que el tiempo, privado de pasado y futuro, se le remansa en un presente estático. (Tusquets, 1985c:8).

Elia la despojada, Elia la sola, la que ha sido exiliada del devenir del tiempo, la que yace en la

⁶⁸ La concepción imaginaria de la literatura de Tusquets y su repercusión a nivel formal será detallada en el siguiente capítulo.

arena y no tiene siquiera un pasado que desee recordar, un futuro que pueda asumir, sólo un paréntesis -que ella quisiera largo como la misma vida-. (Tusquets, 1985c:15).

De esta realidad parentética que se esfuerza por dejar del otro lado de sus gruesos muros el tiempo cronológico es *Con la miel en los labios* un claro exponente; relativizando la duración del mismo en base a la experiencia amorosa:

Se alargan los minutos, se hinchan desmesurados, como si fuera ahora, en el paréntesis en que permanecen separadas, cuando se hubiera detenido el tiempo y hubiera dado comienzo la eternidad. (Tusquets, 1997:81).

La concepción espacio-temporal que hemos descrito en este estudio siempre ha sido vista bajo un prisma femenino. Esta máxima que podría pensarse errónea por el género del sujeto es refrendada en la última⁶⁹ novela de Tusquets, puesto que la protagoniza un hombre. *Rara avis* en «esta familia matriarcal donde en cierto modo sólo parecemos existir nosotras»

⁶⁹ Nos referimos a *¡Bingo!*, que a pesar de no ser el último libro escrito por Esther Tusquets, sí lo es en cuanto a su naturaleza novelesca. Sus creaciones posteriores abandonan este género para adentrarse en la literatura confesional: memorias, confesiones, cartas...

(Tusquets, 1979b:147); consigue complementar lo que hasta ese momento podríamos catalogar de mirada sesgada, transformándola en una visión neutra. Puesto que logra demostrar que no influye el género de sus personajes en la imagen que tienen de la realidad que les ha tocado vivir. Llevando ambos, mujeres y hombres, unos derroteros similares, más marcados y distantes en lo que respecta a la edad que al sexo. Por lo que no es de extrañar que sus héroes, a medida que se acercan a la vejez, vivan más en el recuerdo que en el momento actual: «A medida que el presente se despoja de interés, el pasado revive cada vez con mayor fuerza» (Tusquets, 2007a:14).

Esta característica compartida con sus predecesoras no exime a *¡Bingo!* de una particularidad digna de mención. Concluye con un final feliz un tanto utópico y alejado de su hoja de ruta habitual. Quizás promovido por una insólita doble vertiente en su literatura: por un lado la edad de su protagonista, cerca ya de la vejez (sesenta años); y por otro, esta vez sí, su condición sexual. Otorgándole al hombre maduro unas facilidades sociales y sexuales imposibles de concebir en la misma medida en la senectud femenina. Es por este motivo precisamente, por su

rareza temática y su conclusión, por lo que destacamos esta novela. Como si la escritora catalana necesitase ponerse en la piel de un varón para alcanzar esa pretendida felicidad que les ha negado deliberadamente a sus creaciones femeninas⁷⁰. Tiñendo, tal vez por ser la excepción a la regla, de cierta comicidad ilusoria el acceso a la felicidad de este innominado⁷¹ y, por tanto, haciendo menos creíble a la única criatura tusquetsiana que ha tenido el valor suficiente para, a sus sesenta años, renunciar a su decepcionante vida matrimonial y emprender una nueva etapa con una mujer mucho más joven que él. "Irrealidad" que, por otra parte, no consigue borrar la impronta de su consecución.

Hemos visto, a través de estas numerosas citas, sobrados ejemplos del desenclave espacio-temporal que padecen las heroínas de las novelas y cuentos de Tusquets; y también, siendo justos, cómo dentro de esa doble indeterminación adquiriría mayor protagonismo el parámetro temporal. Su justificación es bien sencilla. Las casas apenas han sufrido cambios desde el exilio

⁷⁰ Esta lectura tiraría por tierra el halo feminista que un sector de la crítica le ha asignado.

⁷¹ Desconocemos el nombre del protagonista de la novela. Característica que comparte con la protagonista de las primeras versiones de *El mismo mar de todos los veranos*.

familiar. Una vez han perdido la categoría de primeras viviendas, su uso es esporádico. Han podido conservar su esencia intacta y, por lo tanto, guardan relación directa con los recuerdos infantiles:

Había establecido de antiguo un pacto secreto con la casa vieja, con la casa oscura y sus escondrijos recónditos, protectores como una madriguera, cálidos como un nido [...] donde ella sí se reencontraba y la amaran así magníficamente niña. (Tusquets, 1985b:195).

La problemática espacial no derivaría, por consiguiente, del cambio físico del lugar, sino más bien del simbólico. Una vez que las protagonistas se internan en sus casas maternas abandonan el tiempo cronológico. Dicho cambio repercute de manera directa en el espacio narrativo, puesto que él también comienza desde ese instante a regirse por el orden Imaginario. Transformando los viejos pisos familiares en «cálidas guaridas» o «castillos» de cuento en los que la reiteración de colores, rojo y negro, y el ambiente mediterráneo recuerdan a «las descripciones del palacio de Minos de las leyendas clásicas» (Manteiga, 1988:25):

-Todo lo que queda al otro lado de la puerta de la casa- no debiera existir, y la voluntad de Clara está convirtiendo paso a paso la vieja mansión de la abuela en el castillo de la Bella del Bosque Encantado [...] Y mientras Clara anula con su empeño constante y apasionado la realidad exterior -si es que existe una realidad, si existe acaso algo exterior-, [...] mientras hace todo esto, va construyendo entre tanto a base de palabras otra realidad distinta, situada en no se sabe bien qué lugar del tiempo y del espacio [...] va construyendo un futuro imposible para nosotras dos, un futuro improbable que se contrapone y que prolonga mi pasado inverosímil y perpetuamente reinventado. (Tusquets, 1979b:183-184).

Esta fantástica visión las retrotrae, en un colusivo viaje privado que no comparten con nadie, a su infancia. Mágico lugar en el que la transmutación del hogar en: «esta casa museo, en esta casa templo, en esta casa tumba, en esta casa umbral del mundo del ensueño [...]» (Tusquets, 1979b:87) es plenamente factible; al igual que lo es en el mundo subatómico la ubicuidad de sus partículas, pudiendo estar en dos sitios a la vez. Estableciéndose entre la casa y las protagonistas una relación que trasciende las leyes de la física general, permitiéndoles adentrarse en un microcosmos que les alejará de su dolorosa realidad:

Más allá del dolor no hay ya propiamente dolor, sólo esta sensación extraña de hundirse en la oscuridad⁷², en una viscosidad, en un clamor, o de haber quedado bloqueada en el interior de una campana de cristal, y los demás —si existen, si son algo más que meras sombras— están fuera y lejos [...]. (Tusquets, 1985c:244).

5. Espacios simbólicos: choza, nido, madriguera...

Este epígrafe circunscribe muchos de los espacios simbólicos que se acumulan en la narrativa de Tusquets. Como hemos visto en las citas espaciales anteriores, en algún momento se han recogido dichos conceptos: «choza, nido, guarida, cueva...». Distintas formas de nombrar un mismo referente: un refugio. Su campo semántico, similar en todas las palabras elegidas, nos retrotrae a un estadio casi salvaje y animal del ser humano. Son edificaciones muy simples en su mayoría. Algunas no dependen siquiera de la mano del hombre, como es el caso de la cueva o la guarida; y otros, como el nido, son construcciones animales. La

⁷² «El sumergirse en las entrañas oscuras —en sus variadas formas— no es sino manifestación del anhelo de volver a nacer, lo que es característico de los ritos de iniciación» (Villegas, 1973:117).

fenomenología de Gastón Bachelard nos ayudará a calibrar el verdadero peso de dichas imágenes poéticas y darle la importancia que merecen:

En la casa misma, en la sala familiar, un soñador de refugios sueña en la choza, en el nido, en rincones donde quisiera agazaparse como un animal en su guarida. Vive así en un más allá de las imágenes humanas. (Bachelard, 1983:61).

Desde luego, su empleo no es casual ni anecdótico y fruto de ello es su repetición extenuante a lo largo de toda su obra. A esta cosmovisión se refiere el filósofo francés cuando afirma que: «en su potencia de onirismo», la casa «es un nido en el mundo». Y como tal: «Vivimos allí con una confianza innata si participamos realmente, en nuestros ensueños, de la seguridad de la primera morada» (Bachelard, 1983:137).

La conocida búsqueda del espacio cerrado tusquetsiano se convierte en redundante una vez que sus protagonistas pretenden guarecerse, a modo de matrioskas, en la estancia más íntima⁷³ y personal de

⁷³ «Creo que el espacio donde de verdad sucede la vida de las mujeres es el de su relación con los demás y, en consecuencia, el del universo afectivo e interior. Un universo que es físico, simbólico y teológico a la vez. Dentro es donde están, fundamentalmente, nuestros órganos sexuales y, sobre todo, donde se dan las múltiples comuniones femeninas. [...] dentro es, a su

sus propias casas o en «vértices mágicos» de sus alrededores. Localizan el *Sancta Sanctórum* de sus viviendas y allí se instalan prestas a capear el temporal. Este cobertizo sagrado las retrotrae a su niñez a través de un pasadizo mágico de cuentos y literatura infantil, cuando con cojines y mantas construían un fuerte en el cuarto de juegos. Hecho que trasciende lo meramente literario para alcanzar lo autobiográfico en la figura de su autora; puesto que Esther Tusquets ha narrado en sus memorias actividades similares en el cuarto de planchado:

Esa necesidad suya de guarecerse, de esconderse, de agazaparse, de enroscarse en espacios pequeños y resguardados, donde hiciera calor y fueran el suelo y las paredes muelles y acolchados, esa necesidad acaso de dejar fuera el mundo de los otros [...] y salvaguardar un mundo propio en un escondrijo no violado. (Tusquets, 1985b:66)

Nos encontramos, por tanto, ante las citadas construcciones "animales" del epígrafe anterior.

vez, donde se realiza la unión con el hombre y la gestación de la hija/o [...] Por último, es dentro donde se fiscaliza el universo de los sentimientos, el cual determina, incluso, la forma femenina de verse y de ver el mundo» (Redondo, 2009:41).

Cojines y mantas bien pueden simbolizar ese cálido nido⁷⁴ al que hace referencia Bachelard:

Las imágenes princeps, los grabados sencillos, los ensueños de la choza son otras tantas invitaciones a imaginar de nuevo. Nos devuelven instancias del ser, casas del ser, donde se concentra una certidumbre de ser. Parece que habitando tales imágenes, imágenes tan estabilizadoras, se volviera a empezar otra vida. (Bachelard, 1983:64).

Esa primera casa protectora alberga, por lo que vemos, habitaciones madriguera en las que esconderse y descender a mágicos «mundos subterráneos» a través de «pozos» secretos; donde el cuarto de juegos se convertirá en un improvisado «refugio de lianas y ramaje en lo más frondoso de un árbol gigantesco», o «una casita subterránea donde cuidar [...] de la caterva vocinglera de los niños perdidos» (Tusquets, 1985b:65). Este pozo permite el tránsito por ambos mundos y nos abre de par en par el espacio mítico.

⁷⁴ «El ocultamiento, la desaparición, el envolvimiento, simbolizan la muerte, ocasión del renacer. [...] Ya en clave de los sueños del Yagaddeva hindú se lee: «Quien en sueños rodea su cuerpo con lianas, plantas enredaderas, cuerdas o pieles de serpiente, hilos o tejidos, muere», es decir, retorna al seno materno» (Cirlot, 1958:185).

6. Espacio mítico

Determinado y localizado geográficamente en varias coordenadas concretas dependiendo de la novela, su mayor protagonismo lo encuentra en su primera obra: *El mismo mar de todos los veranos*. Su enorme complejidad estructural, promovida por constantes analepsis, hace saltar por los aires la linealidad discursiva y dificulta, en gran medida, la lectura de la narración; mezclando de igual forma sucesos del presente con vivencias pasadas y hechos reales con lecturas infantiles. El profesor Santos Sanz lo define de la siguiente manera:

La actividad de Elia no consiste en otra cosa que en dar sucesivas vueltas de tuerca al pasado, en un ininterrumpido rescate de sus experiencias y en traer al presente las anécdotas alojadas en la memoria: «recontarme a mí misma por milésima vez las interminables, las inagotables viejas historias» (Sanz, 1998:162).

Precisamente estas regresiones son las que dan pie a situar los espacios míticos, puesto que no todos los lugares permiten este viaje de ida y vuelta. El más importante de todos, y que ya hemos destacado, es

el de las casas familiares. En ellas se sitúan sus tres⁷⁵ pozos mágicos. «Un pozo dentro de un pozo que está dentro de otro pozo» (Tusquets, 1979b:79). De esta manera tan literaria podremos: cruzar el umbral que separa ambos mundos y atravesar el espejo lacaniano, escudriñar los armarios, zambullirnos en el paisaje de los cuadros.

El primer pozo se sitúa en la casa materna, la de los tres balcones, la de Rambla de Cataluña (dirección real del domicilio familiar de la autora). Allí comienza su exilio espacio-temporal. Su antigua vivienda, ahora vacía, le sirve de cobijo y le acoge en esta primera etapa del viaje.

El segundo se encuentra en la casa de la abuela, la de la playa. Es allí donde se refugia con Clara, su amante. Esta segunda guarida no está literalmente dentro de la otra, pero se entiende el uso de la expresión dado el paralelismo protector existente en ambas, amén de la línea matriarcal ascendente que recorre Elia hasta llegar a aquí; pasando de madre a abuela.

⁷⁵ La influencia del número tres en las obras de Tusquets, al igual que en la cuentística tradicional, es una constante en su narrativa. Su aparición reiterada la caracteriza y la transforma, haciendo que sus novelas adquieran apariencia y contenido de cuento.

El tercer pozo sí se localiza dentro del segundo. Nos referimos al «patio interior» de la vivienda de la playa, el de las buganvillas: «fondo ultimísimo de mi mundo subterráneo» (Tusquets, 1979b:84). Santuario de dicha construcción, marca el límite de ambos mundos: el real y el simbólico. El viaje iniciático que comenzó con las primeras páginas de la novela (nada más entrar en el vestíbulo de la casa materna) continua su camino en dirección a la casa de la abuela para finalmente allí, localizar el portal sagrado que atravesarán las heroínas tusquetsianas tras la búsqueda de su propia identidad. Aunque es cierto que este «ritual⁷⁶» pseudo religioso que realizan ambas es sólo conocido por Elia:

Y es en cierto modo su extranjería irreductible lo que hace posible introducirla aquí, (se refiere a Clara⁷⁷) en estos ritos que no entiende, y tal vez no sabe siquiera que se trata de unos ritos, como tampoco supo, hace tres días, que era así mismo un rito de iniciación secreta, una pagana eucaristía, la cúspide de nata cremosa y densa [...] no supo que estábamos en uno de mis templos, en la encrucijada de caminos que

⁷⁶ «Los rituales son expresiones físicas de los mitos, como en los días festivos y las ceremonias religiosas. El mito es la narración, y el ritual -por ejemplo ofrecer regalos o ser bautizado- expresa el mito en una acción corporal. Rituales y mitos proporcionan puntos de referencia estables en un mundo de cambios y decepciones desconcertantes» (May, 1992:50).

⁷⁷ El paréntesis es nuestro.

en el espejo mágico se abría a todas las opciones. La estoy introduciendo sin advertencias previas en un rito iniciático [...] porque esto no es en absoluto un paseo junto al mar [...], sino un paseo ¿por el tiempo?, un complicado ritual -tan delicado, tan frágil que puede destruirse o quebrarse en cualquier instante-, un complicado ritual que a través de tres pozos sucesivos de sombra -un pozo dentro de un pozo que está dentro de otro pozo: tienen que ser tres los pozos como han sido tres los días de la espera-[...] (Tusquets, 1979b:79).

Clara se limita a acompañarla en todo momento, independientemente de que no entienda⁷⁸ todo lo que sucede a su alrededor. ¿Cómo saberlo?, ¿cómo estar dentro de la mente de Elia? Este imposible nunca es visto desde el lado de la joven, que tendrá que seguirla:

-Si es que quiere y puede- de gruta en gruta, de pozo en pozo, sin dejar tras de sí hilo alguno que permita

⁷⁸ «En los pueblos primitivos, aunque también vale para todas las sociedades cerradas, es preciso que el futuro iniciado siga la ceremonia que los ya iniciados han preparado para él, y por lo tanto el adolescente o iniciante tiene conciencia de estar siguiendo unos pasos establecidos a priori y con una larga tradición. Este rasgo anticipatorio y la conciencia de formar parte de una gran ceremonia o rito casi no aparece en la novela moderna. El esquema es seguido [...] de manera inconsciente o casi inconsciente; no se tiene conciencia de estar dentro de un proceso fijado con anterioridad. [...] En principio, el joven en la novela moderna no experimenta el proceso con contenido religioso y se enfrenta a la soledad aislado, sin apoyo y muchas veces sin la esperanza de la salvación implícita que significa, de una manera u otra, saber que otros han pasado por experiencias semejantes» (Villegas, 1973:79-80).

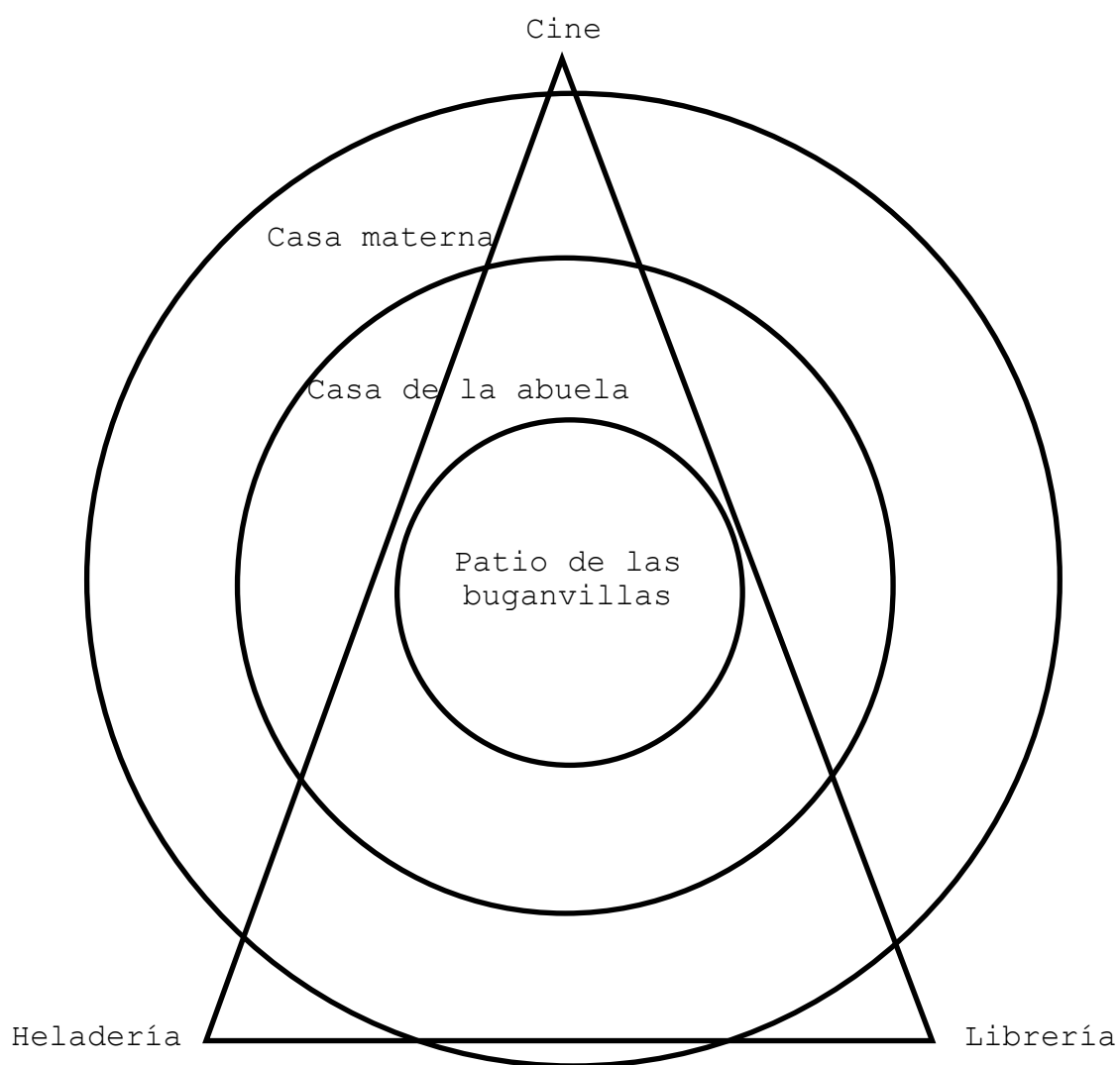
una airosa, una discreta retirada, sin saber tan siquiera tras qué peñasco, en qué recodo, bajo las aguas de qué laguna subterránea, la acecha amoroso o asesino –amoroso asesino– el Minotauro. (Tusquets, 1979b:80)

Convirtiendo a la joven, iniciada involuntaria, en una Ariadna particularísima, ya que, a diferencia de la del mito clásico, ésta se adentra (Clara-Teseo), sin saberlo, en el laberinto ritual que ha levantado su amada desconociendo que en su interior habita el Minotauro (encarnación de todas sus reprimidas pasiones) y sin haber dejado tras de sí hilo alguno que les permita regresar:

Seguimos avanzando hacia el fondo ultimísimo de mi mundo subterráneo, hasta el tercer pozo [...], porque allí, de aparecer en alguna parte, es donde podemos encontrarnos con La Bestia [...] Y Clara es sin lugar a dudas la Bella de mi historia, y yo soy apenas un espectador tal vez curioso, tal vez ligeramente interesado, [...] en esta trama que ocurre al otro lado de mil paredes de cristal o de espejo, prisionera yo y a salvo –o eso creo– en el acuario de mi tiempo ido. (Tusquets, 1979b:84)

Un litúrgico itinerario compuesto por tres pozos “concéntricos” y «tres vértices mágicos». Quiméricas

localizaciones, éstas últimas, que rodean a las primeras, puesto que todas ellas se sitúan alrededor del domicilio familiar; verdadero «centro» o «punto fijo», en palabras de Mircea Eliade, de la construcción tusquetsiana. Particularmente hemos querido ver estos tres vértices mágicos conformando un triángulo equilátero en cuyo interior, en su centro exacto, se situaría la casa materna. A su lado: una sala de cine, una librería y la citada heladería.



Tres espacios que trascienden, una vez más, la esfera de la ficción para llegar a lo real-autobiográfico. A este respecto se refiere la propia autora cuando comenta en *Tiempos que fueron*:

En mi primer libro representa (la librería)⁷⁹ uno de los tres vértices mágicos de mi infancia, que tienen como centro la casa de Rambla de Cataluña. Los otros dos son el cine Alexandra, que todavía sigue allí, y Lezo⁸⁰, donde nos llevaban nuestros padres, y donde luego papá llevó a mis hijos (yo menos) a unas merendolas suntuosas. (Tusquets, 2012:226)

El camino hasta el patio de las buganvillas ha sido arduo, pero lo es aún más el que les queda a cada una de ellas (por separado una vez que la historia termina por distanciarlas) hasta alcanzar el autoconocimiento y la madurez sentimental. Metafórico sendero del que apenas se nos informa y que es realmente el trasfondo de la historia. No ya su recorrido vital anterior (sólo conocemos el de Elia), sino los nuevos pasos que deberán dar cada una de ellas. Ese crecimiento personal que se vislumbra en la

⁷⁹ El paréntesis es nuestro.

⁸⁰ «Es el tercer vértice mágico. [...] En un mundo donde en lugar de nata piensas Blancanieves y el rojo no es nunca simplemente rojo sino rojo como la sangre [...] en este mundo engañoso y maléfico, yo aprendí a malvivir eligiendo palabras, nunca realidades» (Tusquets, 1979b:64).

cita inicial de *El mismo mar de todos los veranos* y que termina siendo una máxima profética cuando sentencia: «...Y Wendy⁸¹ creció».

7. «...Y Wendy creció»

Una Wendy que bien puede encarnar Clara como ejemplo de la experimentación sentimental propia de la adolescencia. Edad que, de tan temprana, puede condicionar el posterior desarrollo del individuo. Es por este motivo por el que creemos que esta cita inicial puede referirse a la joven. Una vez que Elia la abandona, como ya le ocurriera a la primera con Jorge, su transmutación a la edad adulta parece un hecho; contaminándose de la falsedad imperante y renunciando a la consecución de sus sueños. Entendemos que Elia le enseña su lección más dolorosa con el fin de instruirla, lo mejor y lo antes posible, en el mundo adulto. Un mundo en el que se es capaz de renunciar a la felicidad por cobardía y en el que espera que su aprendiz se desenvuelva mejor que ella.

⁸¹ Se trata del archiconocido personaje femenino de la obra teatral de J. M. Barry: *Peter Pan*.

Pues a pesar del tiempo transcurrido desde el «mítico» abandono de Jorge y su posterior farsa matrimonial con Julio, Elia todavía no lo ha superado; quedando atrapada en este «limbo» que parecen sus días y que sólo se ha resentido en el transcurso de su «historia» con Clara. A este respecto y sobre esta novela en concreto se refiere Gonzalo Navajas:

Creo que su sacrificio (aparentemente ilógico e improbable) debe enjuiciarse, más figurada que literalmente, como un gesto emblemático de la actitud postmodernista con relación a la conciencia personal. Para ella y otros personajes de la ficción postmodernista, la fidelidad del yo a sí mismo puede manifestarse en actos que, aun siendo autodestructivos e incomprensibles, revelan la capacidad del sujeto para desprenderse de toda atadura, y en especial de aquellas que, al producir el sosiego estático de la felicidad, señalan la clausura de la incitación del deseo todavía no satisfecho. (Navajas, 1987:34).

El profesor Santos Sanz realiza una hábil disección de la literatura tusquetsiana en su *Eva actual* que refuerza, sin atender a sus argumentaciones, lo comentado por su colega, añadiendo que:

Una crítica psicoanalítica puede descubrirnos los tabúes y conflictos que anidan en los abarrotados anuarios de la intimidad de sus personajes, pero no hace falta descender a detalles concretos porque una creencia genérica del pesimismo freudiano inspira la globalidad de la escritura de Tusquets: el objetivo universal de ser felices que dicta el principio del placer –pensaba Freud– resulta inalcanzable⁸². (Sanz, 1998:104).

Para continuar más adelante con una interesante observación:

Sospechamos que se equivoca al volver a la rutina, al desamor, a la historia repetitiva y reversible, en la que no ha de encontrar las satisfacciones que le han hurtado durante toda su vida. Pero tiene derecho a hacerlo. Lo sustancial de la conclusión es que decide volver al círculo familiar y matrimonial en ejercicio de su voluntad de mujer libre e independiente. [...] Elia vuelve al marido con idéntica independencia de criterio con la que antes mostró su desvalimiento y su pasión con la joven Clara. (Sanz, 1998:133).

En una línea similar a los dos anteriores argumentos y recuperando la universalidad perdida en

⁸² Esta afirmación es ratificada por la propia autora en su último libro: *Tiempos que fueron*, al hacer constar su desengaño existencial con las siguientes palabras: «Adquiriendo la creciente certeza de que toda existencia humana es en el fondo y como resultado final un fracaso» (Tusquets, 2012:66).

favor de la obra de Tusquets, Juan Villegas analiza de esta forma el regreso del héroe literario tras su iniciación:

En general, la visión del hombre moderno en la novela de este siglo es menos optimista con respecto a la salvación del hombre. Nos encontramos, reiteradamente, con el hecho de que el héroe, una vez que ha pasado su período de iniciación adviene a una forma de vida del todo insatisfactoria, o descubre que sus experiencias no han hecho sino conducirlo a una sociedad o grupo social tanto o más insuficiente que aquel que había abandonado. En otros casos, simplemente, retorna a su forma de vida anterior. (Villegas, 1973:87).

Parece ser, finalmente, que el legado de Elia a su amante es el certero conocimiento de la imposibilidad de la felicidad. Cuestión que ella misma ha vuelto a recordar toda vez que, en el mágico paréntesis que ambas construyeron durante su relación sentimental, se aproximó tanto a su consecución que temió volver a perderlo como con Jorge:

Pero Elia escarmentó con Jorge, que también le había ofrecido la manzana, para luego abandonarla a su destino. Esta vez dice que no, sabiéndose incapaz de protagonizar otra rebelión a su edad. Pero espera haber enseñado y potenciado a Clara para sus batallas,

«porque yo —aún traicionándola— le he dado la posibilidad que a mí me negó Jorge, la posibilidad de dar la réplica, de actuar en un sentido o en otro» (Nichols, 1992:39).

Este hecho, que podría verse como un paso atrás en la conquista de la felicidad, tiene la consistencia y la apariencia de la herida mal curada. De cicatrización lenta, parece acompañarles y marcarles de por vida, como el dolor fantasma de los miembros amputados. La seguridad de un sufrimiento constante y la fidelidad así mismos en su desgracia parecen ser la tónica general de estas criaturas que se han cansado de luchar y que han encontrado en la rendición una dulce compañía.

Estamos de acuerdo con Juan Villegas cuando afirma que en gran parte de la novela moderna el «personaje no es visto en relación con su capacidad de ofrecer algo al mundo que lo circunda», sino que más bien su aventura le beneficia únicamente a él, significando «un descubrimiento de sí mismo [...] que de ningún modo se proyecta a la colectividad» (Villegas, 1973:129). En el caso de las novelas de Tusquets siempre hay una discípula aventajada que acompaña a la heroína en su periplo hacia el autoconocimiento, pero

que, a pesar de seguir sus mismos derroteros, lo hace unos pasos por detrás y no llega a las mismas conclusiones.

La diferencia de edad de sus protagonistas marca un rasgo distintivo que a la postre pasa a ser determinante. Se nos narra una historia de amor que, sabemos, nunca es igualmente vivida por ambas partes. Cada una de las amantes, a pesar de entregarse en cuerpo y alma a la otra en el breve paréntesis de reclusión voluntaria, parte de situaciones personales bien distintas. Una es una mujer madura y la otra una adolescente. Una ha vivido una vida repleta de desengaños, la otra todavía no, aunque la historia de amor que comparten y su desenlace hace presagiar una futura metamorfosis de Clara a Elia; o lo que es lo mismo, de niña a adulta. Y no necesariamente en los mismos términos que la sufrida por Elia puesto que, aunque las dos fueron abandonadas por sus respectivas parejas, Clara ha tenido «la posibilidad de dar la réplica, de actuar en un sentido o en otro, de fijar posiciones y de tomar venganzas» (Tusquets, 1979b:226); ha tenido, en definitiva, la oportunidad de hablar, de expresarse, por lo que podemos imaginárnosla, eso creemos y eso piensa Elia, «intacta

o casi intacta su capacidad de andar sobre las aguas [...], de explorar nuevos mundos subterráneos, de aprender a volar y de que le nazcan alas» (Tusquets, 1979b:226). Por ello entendemos que Geraldine C. Nichols la vea como el primer eslabón que consigue soltarse de la larga cadena de mujeres que hasta este momento han conformado la sociedad española:

Clara, entonces, representa la esperanza de toda esta generación de escritoras: la mujer nueva, equipada con alas, con palabras, y con la buena voluntad de sus «madres». Inocente del sentimiento de culpa, está preparada para actuar en su vida, dejando de ser víctima de la historia una vez para siempre. (Nichols, 1992:39).

Independientemente del papel que se le asigne a cada una de las amantes, lo que queda claro es que haberse encontrado en el final de sus dos etapas: juventud y madurez, les ha dado a ambas el equilibrio necesario para que su idilio se desarrolle; si bien en una frágil convivencia de futuro incierto:

Porque no existe ya para mí —y no existe quizá porque yo elijo minuto a minuto que no exista, renovando la decisión irrevocable que tomé cierta tarde de primavera, hace ya tantos años, permanentemente

actualizada— la menor posibilidad de aprender a volar —ni ganas tengo ya de que me crezcan las alas—, de seguirla más allá del estrecho marco de cualquier ventana y emprender juntas la ruta hacia las tierras de Nunca Jamás, y comprendo de pronto que supe todo esto con certeza casi total desde el principio mismo de nuestra aventura —de nuestro amor—, que nunca logré engañarme y quizás ni engañarla. (Tusquets, 1979b:227-228).

Porque la babélica torre de desengaño e ilusión que ambas construyen, aunque equiparadas a fuerzas en un momento de la obra, sabemos, está cimentada sobre un terreno pantanoso que se inclina⁸³ hacia la desesperanza desde casi antes de poner la primera piedra. Así lo expone la profesora Elena Gascón en su libro *Un mito nuevo: La mujer como sujeto/objeto literario*.

La posibilidad de un amor libre y nuevo con Clara es rechazada por la protagonista de *El mismo mar*, al reconocer que la dimensión narcisista implícita en un amor lesbiano con una mujer más joven, no es posible para ella ya que la madurez y supervivencia le han llegado a través de una consciente negación de la fantasía y de la ilusión mítica. (Gascón, 1992:92).

⁸³ Recuerda al título del libro de Virginia Woolf: *La torre inclinada*. Publicado por Lumen en el año 1977.

La profesora Alicia Redondo, en su libro *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, analiza de la siguiente manera la desafección de Elia en cuanto al futuro de su historia amorosa con Clara:

El amor, en las novelas de Esther Tusquets, aparece unido a momentos concretos del presente, es pasajero, y, sin embargo, es absoluto mientras se está viviendo; aparece, pues, como si no tuviera límites en el espacio del presente y, sin embargo, claramente limitado en el futuro, un amor que hoy no tiene barreras, pero que tampoco tiene futuro, y que se da siempre entre mujeres. Un amor que destroza y hace enloquecer, pues lanza al personaje al tiempo de la infancia, cuando todavía somos capaces de querer sin explicaciones, y llena completamente la novela pues hasta sus paisajes son metáforas de los sentimientos y de las sensaciones del cuerpo femenino. (Redondo, 2009:110).

Esta alegoría sentimental que caracteriza la escritura tusquetsiana, donde abunda la «presencia física, sexual y material de personas, de cuerpos, de gestos, de espacios...» (Segura, 2001:26), se resume en la siguiente cita:

Toda ella suntuosa y cálida, lujosa cuna sus pechos y sus piernas y su vientre donde adormecerse, fuente de miel dulcísima sus pezones rosados, lisos de

muchachita, su sexo tibio, húmedo, pegajoso y fragante, su sexo flor en el pantano, su sexo nido, su sexo madriguera, en el que retroceden todos los miedos. (Tusquets, 1979a:110)

Esta erótica -no confundir con pornográfica⁸⁴- corporalización de ambientes y realidades caracteriza su literatura; prevaleciendo en ella el componente sensorial por encima de otros factores. Su narrativa es tan minuciosa en este tipo de descripciones que seríamos capaces de detallar el aroma de muchas de sus estancias y el sabor de todos y cada uno de los suntuosos bocados de los que disfrutan. El espacio circundante (y con éste nos referimos a las habitaciones y casas que habitan, no al mundo

⁸⁴ «Monique Wittig, señala que todo discurso pornográfico [...] va dirigido en contra de la mujer: su significación última es mostrar que la mujer está dominada, sigue siendo objeto del poder masculino. [...] como solución sugiere el amor lesbiano, que no implica actitud inicial de defensa, no necesita superar la "otredad" e introduce una perspectiva nueva» (Ciplijauskaité, 1994:167). En una línea similar se pronuncia la propia Esther Tusquets, que aprovecha la ficción de su novela *Para no volver* para opinar al respecto: «[...] sí le parece a Elena que tienen razón las feministas, cuando afirman que, si bien un erotismo lo más liberado posible, jalonado por múltiples perversiones -¿qué sería el erotismo sin la perversión?- y enriquecido por catervas de fantasmas -¿qué sería sin ellos la sexualidad?-, puede actuar como fuerza revulsiva y por lo tanto creadora, la pornografía, por el contrario, lejos de liberar, lo que pretende es encorsetar la sexualidad dentro de un orden, y es ya realmente el colmo que creen para nosotros un esquema universal de sexualidad y nos impongan a presión unas torpes y burdas perversiones y unos desvaídos y desangelados prototipos de fantasmas» (Tusquets, 1985a:55).

exterior) está a merced de sus impresiones y juegos; amoldándose, incluso, a sus experiencias amorosas:

Le parece a Pablo que el aire se ha impregnado de un aroma agreste, carnoso, animal, escandalosamente joven [...] a tibia carne femenina, a fragante carne de cachorro alimentado sólo todavía con leche, y el aire se llena de este perfume penetrante, ligeramente acre, en cierto modo excesivo y vulgar. (Tusquets, 1985c:167).

Esta fiesta orgiástica de los sentidos en que se convierten algunas de sus páginas alcanza su cima cuando se proyecta sobre el cuerpo de la amada; que recoge, como si de un lienzo se tratase, las pinceladas dalinianas de deseos, placeres y anhelos reprimidos.

8. Espacio del cuerpo femenino

Podemos considerar, al igual que Ricardo Gullón, el cuerpo femenino como el espacio último⁸⁵, si por

⁸⁵ «Atenerse al confinamiento de la alcoba, lugar clásico de la intimidad suprema, no basta para calificar este tipo de espacio. Hay que ir más allá y entender que para el amante el espacio de su amor, es decir, de su fantasía, es el cuerpo femenino,

éste entendemos el reducto de mayor intimidad posible. A él parece llegarse una vez que pozos míticos y mágicos vértices han sido cruzados. El periplo iniciado en las primeras páginas comienza a vislumbrar su cénit cuando, en la reclusión voluntaria, las dos amantes culminan su mutuo conocimiento. El viaje del autodescubrimiento que comenzaron juntas les ha llevado a una contemplación de sí mismas que nunca antes habían alcanzado y que nada tiene que ver con el «narcisismo masculino», que «se mira en el agua y se admira: tiene ya su discurso hecho» (Ciplijauskaité, 1994:206).

Su reflejo en los ojos de la amante parece devolverles, por vez primera, una imagen que no detestan. Entendemos ahora el porqué de esa aprensión a verse reflejadas en los espejos. Nada hasta este instante les ha contado tanto de sí mismas como la devolución especular⁸⁶ de los ojos de su amante y es lógico, por tanto, que quieran contemplarse⁸⁷:

descrito como paisaje, ámbito, recinto; contemplado, observado, recorrido, penetrado» (Gullón, 1980:136).

⁸⁶ Luce Irigaray discrepa en este punto con el psicoanalista francés Jacques Lacan, y cree que cometió un error cuando se sirvió de un espejo plano para «la fase del espejo». Ella considera que este tipo de espejos confirman al hombre como presencia completa pero reflejan a la mujer como ausencia, y recomienda usar el espéculo: «un espejo con curva utilizado en la ginecología, que refleja las intimidades del cuerpo femenino,

El instante en que deberá enfrentarse una vez más a su imagen irreconocible en los espejos, en los ojos del marido, los hijos, los amantes, una imagen implacable que ahora parece mágicamente desplazada y abolida, sustituida por otra imagen, aunque precaria, distinta, que ha fabulado tal vez ella misma pero que encuentra magnificada, densa, casi creíble, en los ojos de estos dos adolescentes que la inventan. (Tusquets, 1979a:148).

En esta búsqueda del autoconocimiento que ambas emprendieron desde el comienzo de sus vidas y que habían pospuesto *sine die* en un acto de supervivencia, encontrarse con su alma gemela ha supuesto ese empujón definitivo para aventurarse a dar el salto a lo "desconocido", cruzar el espejo y regresar al orden Imaginario. Un mundo en el que no existen las limitaciones de los cuerpos; puesto que éstos albergan, en esta instancia, la posibilidad de la indeterminación espacio-temporal. Un lugar primigenio del que todos partimos y del que nos vamos alejando a

basadas en el tocar y en el contacto, a diferencia del espejo plano que refleja a distancia» (AA.VV. 2000:45-46).

⁸⁷ Así lo justifica Alicia Redondo: «Simbólicamente no nos vemos, en parte, porque socialmente no nos ven, ya que, desde la visión masculina, sólo somos lo otro. Por eso son muy importantes, en la escritura de las mujeres, los elementos que reflejan nuestra mirada, como el agua, los espejos y el uso del doble, es decir, que nos muestran como sujetos que se observan a sí mismos y no sólo como objetos de las miradas masculinas» (Redondo, 2009:31).

medida que, con los años, nos adentramos en el mundo de la cultura a través del habla y la escritura⁸⁸.

No es extraño, por tanto, que en la unión erótica el cuerpo de la amada se convierta en una prolongación del suyo propio y que Elia, cuando atrae hacia sí a Clara en la casa de la abuela, esté «en cierto modo tomando posesión de ella»:

Funde en una misma experiencia, única y globalizadora, elementos muy distintos: «la casa, Clara, mi infancia, son de repente una misma cosa temblorosa y cálida». Por eso el contacto de la piel se diluye en una emoción totalizante: «no quiero poseerlas, quiero sumergirme en ellas como en un mar quieto y templado, y que no exista ya posibilidad de retroceso o de retorno» (Sanz, 1998:117).

Este párrafo anterior al que hace referencia Santos Sanz y que se localiza en la primera novela de Tusquets nos devuelve a la indeterminación primigenia de lo que Lacan denominó «fantasía del cuerpo fragmentado». Lugar en el que, como hemos visto en el primer capítulo, los límites físicos y psíquicos de

⁸⁸ Recuerda, esto último, al *Peter Pan* de James Matthew Barrie, donde, indefectiblemente, con el paso de los años, los niños al convertirse en adultos perdían la potestad de imaginar.

las protagonistas han perdido toda consistencia, moviéndose, nuevamente, en una perplejidad iniciática que creían rebasada con la entrada en el orden Simbólico. Las amantes, una vez que han atravesado el espejo lacaniano, vuelven a un grado de desconocimiento tal que no sabrían determinar dónde empieza y acaba el cuerpo de ambas. La ausencia de límites convierte en un todo homogéneo lo que las rodea; y no debiera extrañarnos que Elia no distinga entre ella misma, Clara y la casa. ¿Por qué no iba a ser cierto que en ese momento para ella, al igual que para su amante, su cuerpo lo albergara todo? ¿A caso esta percepción esquizofrénica del espacio-tiempo no es propia del orden Imaginario? Las dos actúan como se espera de ellas; uniéndose en un abrazo, que pretenden eterno, que les hace perder su propia noción corpórea y que las fija al universo circundante:

Y están juntas así, inmóviles y en silencio, muchísimo tiempo, y Clara no sabe cuál de las dos se ha movido primero pero lo cierto es que luego están las dos firmemente abrazadas, frente a frente, con las piernas entrelazadas, mecidos los dos cuerpos en el ritmo suave que Elia, al volver a hablar, va creando con sus palabras, acunadas las dos por estas palabras dulcísimas que le brotan secretas y terribles a una

Elia que Clara todavía no conoce, pero a la que acaso ha podido en sueños intuir, una Elia en cualquier caso de la que ni el marido⁸⁹ ni los amantes ni mucho menos Ricardo han podido nunca saber nada. (Tusquets, 1979a:103-104).

Los contornos y los objetos han dejado a un lado su función localizadora al perder, en favor de lo Imaginario, su capacidad Simbólica. No existen ya para nuestras dos heroínas más referentes que el inabarcable todo. Y en este «mar» infinito y cálido parecen querer acomodarse hasta el fin de sus días:

Reducida quizás a una criatura ya no humana, sin sentimientos de persona, sin recuerdos humanos [...] capaz sólo de la modorra placentera de un lagarto,

⁸⁹ La incomunicación con el hombre es reflejada por Tusquets a través de la unión sexual. Con Clara, y en menor medida con el joven Ricardo, Elia controla los tiempos del acto. Esto no ocurre con su marido que la maneja a su antojo y la relega a una posición pasiva: «Julio [...] me lame, me toca, me chupa, me babea, me muerde, yo no siento ya nada, ni siquiera tristeza [...] el hombre coleccionista me manipula, me maneja, me dispone en posturas distintas como a una muñeca bien articulada: un despliegue de malabarismos y posturas, aunque de nada sirve [...] pero al final estoy como corresponde, tendida de espaldas, los ojos fijos en el techo blanco, su cuerpo pesando sobre el mío, sus brazos y sus piernas aferrándose en el cepo mortal [...] y entonces su sexo me traspasa como un alfiler al rojo vivo [...] y pienso que tal vez el coleccionista se sienta orgulloso de su proeza siempre repetida [...] los labios apretados y la garganta contraída para no gritar de dolor, pero sobre todo, ante todo, para no gritar de placer, este torpe placer que ha de llegar al fin histérico y crispado, inevitable y odioso como la misma muerte» (Tusquets, 1979b:214-215). Aunque es cierto que es ella la que, en el ejercicio de su libertad, decide retomar su relación con él y perdonarle sus numerosas infidelidades.

sumido al fin en un torpor sin malos sueños.
(Tusquets, 1985c:13)

Atrás ha quedado la ley del padre y el orden Simbólico; regidor supremo de la palabra y nombrador por antonomasia. Ahora, en este presente estático del que habla Tusquets, sólo queda la gozosa (*jouissance*) indeterminación de los cuerpos de las amantes y la búsqueda del placer. Reducto último que escapa del poder del «discurso falocéntrico» y que ha sido tratado, como apunta Iris María Zavala, por el feminismo francés:

Geraldine Cleary Nichols ha mostrado como la relación amorosa en *El mismo mar* incorpora la experiencia infinita y difusa del cuerpo femenino buscada por el feminismo francés, sobre todo por Irigaray. [...] Escribir la energía sexual de Elia explota la sintaxis infinita del texto, una sintaxis relacionada con el cuerpo femenino según la ha imaginado el feminismo francés. (Zavala, 1998:233).

Convirtiendo el cuerpo de las amantes y de la mujer en general en el lienzo en blanco que necesitaban las narradoras para desarrollar su

concepto de «escritura femenina⁹⁰». Una literatura “implosiva” (su línea interiorizante e intimista no alberga dudas) que subvierte la narrativa tradicional (preponderantemente masculina) en busca de un lugar propio y que responde al falocentrismo del patriarcado de la misma manera que lo hace Elia con el cuerpo de su joven amante: tomando el control, por primera vez en su vida tal vez, del «juego⁹¹» del amor. En este caso la actividad sexual se convierte en una metáfora de la liberación de la mujer. Elia es libre para elegir y encontrar su propio placer:

A medida que ella va progresando en sus caricias, en sus contactos furtivos, deliberadamente leves, en un intento por posponer al máximo el instante final, por prolongar hasta sus límites más lejanos este prelude magnífico, imposible casi siempre con hombres más maduros, hombres que saben lo que quieren y por qué camino y con ellos por tanto Elia no domina el juego, no puede imponerles sus reglas ni su tiempo, pero

⁹⁰ «Hélène Cixous expone que la mujer que escribe a través de su cuerpo inventa un lenguaje nuevo para expresar sensaciones silenciadas e ignoradas hasta ahora. La escritura de su sexualidad se convierte en un acto que le devuelve el acceso a sus órganos, placeres, territorios que se han mantenido sellados, al tiempo que la libera de la culpa a la que siempre ha estado condenada» (Ballesteros, 1994:52).

⁹¹ Esther Tusquets se ha referido al amor como «juego» en múltiples ocasiones a lo largo de su obra. Un ejemplo de ello lo encontramos en el cuento «Juego», más conocido por el nombre de «El hombre que pintaba mariposas» y que trata la temática amorosa. Otro ejemplo es su segunda novela *El amor es un juego solitario*.

ahora sí puede, con Ricardo sí puede, y avanza muy despacio, aunque las manos, como si tuvieran de repente vida aislada y propia y pudieran moverse por sí mismas ajenas a su voluntad, regresan una y otra vez con frecuencia creciente, al suave refugio entre las ingles, en busca de ese pájaro loco y prisionero, que sólo las esperaba a ellas, que esperaba tan sólo el largo abrazo de este cálido cuerpo de mujer. (Tusquets, 1979a:74).

Posee la potestad y la experiencia suficiente para controlar y adoctrinar a su dócil amante:

Interrumpe su cabalgar salvaje, y se pega a Ricardo boca contra boca, abrazados estrechamente los dos cuerpos, centímetro de piel contra centímetro de piel, y Elia se ha dado la vuelta, le ha dado la vuelta, porque los cuerpos de los dos se mueven ya como un cuerpo indivisible [...] pero muy iguales no obstante los dos cuerpos en su aire juvenil, en su fragilidad, en su desvalimiento unidos en abrazo exhausto que parece durar de nuevo una eternidad y Elia quisiera que no terminara nunca. (Tusquets, 1979a:75-76).

Está preparada para empezar un viaje hacia el autoconocimiento que comienza por el propio cuerpo femenino; pero esta vez visto y narrado por mujeres. El texto literario resultante no tendrá, por tanto, la capacidad para representar el mundo de los hombres. Su mensaje encarna la otredad. Lo que diga desde este

momento albergará una brecha entre palabra y cosa, lenguaje y realidad. Hermenéutica cualidad que define a la perfección el profesor Cuesta Abad en *La escritura del instante* con el término «*hermêneía*», designando: «la manifestación, expresión, significación e interpretación de un contenido subyacente o subsistente: en breve, aún-no-dicho, significado, interpretado, etc.» (Cuesta, 2001:12).

En este estado germinal de la palabra (nos movemos en el orden Simbólico pero todavía muy próximos al Imaginario) algunas estudiosas, entre las que se encuentran Iris María Zavala y Biruté Ciplijauskaitė, han visto una clara conexión de las escritoras con sus madres:

La innovación de discursos diferentes y autodefinidos puede incluir una búsqueda de vínculos renovados con figuras maternas problemáticas. O puede afirmar el poder maternal desde una perspectiva femenina. (Zavala, 1998:236).

Central para el desarrollo es el motivo de la falta de amor por parte de la madre: un tópico muy frecuente en la novela femenina contemporánea. Explica el hambre de afecto femenino y la desviación hacia el amor lesbiano. (Ciplijauskaitė, 1994:175).

Perspectiva que hemos defendido desde un principio en este estudio y que pervierte el orden en que se construye la noción de sujeto lacaniano; menoscabando, por consiguiente, la influencia paterna en favor de una regresión yoica que devuelve a las heroínas de Tusquets a un estado cuasi "embrionario". Vuelven, por así decirlo, al vientre materno: ese «mar⁹²» tranquilo y cálido que les dará la posibilidad de renacer.

9. Entrada al vientre materno

Convertida en una imagen arquetípica⁹³, la idea del devoramiento o la vida dentro de otro ser se ha repetido en multitud de ocasiones en diversas culturas a lo largo de los siglos. Emparentada íntimamente con el concepto de «envolvimiento», hablar de un ser que ha sido tragado por otro es hacerlo metafóricamente de

⁹² «El mar es... esa criatura refugio, esa criatura nutricia... el elemento acunador [...] el agua nos lleva, el agua nos acuna, el agua nos duerme, el agua nos devuelve a nuestra madre» (Durand, 1981:222).

⁹³ Concepto desarrollado por Carl Gustav Jung consistente en el estudio de aquellas imágenes ancestrales y fantásticas que, relacionadas por su similitud, muestran motivos universales pertenecientes a religiones, mitos, leyendas... y que constituyen el inconsciente colectivo.

su muerte⁹⁴. Pero no se trata de una desaparición definitiva sino, más bien, de un «viaje nocturno por el mar» que finalizará con la salida del sol y la resurrección de las protagonistas. De esta forma tan alegórica las heroínas de Tusquets se sumergen, cual ondinas mitológicas, en la gruta⁹⁵ vaginal que las devolverá al vientre materno; símbolo del inconsciente:

El hueco tibio donde anidan las algas, y, aunque la ondina ha salido hace ya mucho del estanque, el rincón de la gruta está extrañamente húmedo, y la gruta de repente un ser vivo, raro monstruo voraz de las profundidades [...] y yo no siento ya dolor, ni oigo ningún ruido, porque he llegado al fondo mismo de los mares, y todo es aquí silencio, y todo es azul, y me adentro despacio, apartando las algas con cuidado, por la húmeda boca de la gruta. (Tusquets, 1979b:139).

La introducción en este microcosmos femenino es una vuelta a los orígenes; imagen del reverso especular en el que vemos reflejado «lo reprimido, lo

⁹⁴ «La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto» (Campbell, 1984:88).

⁹⁵ «La gruta está considerada en el folklore como matriz universal y está emparentada con los grandes símbolos de la maduración y de la intimidad, tales como el huevo, la crisálida y la tumba» (Durand, 1981:230).

olvidado, lo anterior» (Cirlot, 1958:185). Nos encontramos en el lugar idóneo para desempolvar traumas infantiles y curar viejas pulsiones. Quizás ahora que está acompañada sea capaz Elia de enfrentarse al «Minotauro⁹⁶»:

La regresión, cuando no se la entorpece, en modo alguno se detiene en la "madre", sino que más allá de ésta se remonta a un "eterno femenino", por decirlo así, prenatal, esto es, al mundo primigenio de las posibilidades arquetípicas, donde "entretejido de imágenes de toda criatura" el "hijo divino" asiste aletargado al nacimiento de su conciencia. (Jung, 1982:338).

Una conciencia adquirida a través de un bautismo marino, puesto que:

El primordial y supremo tragador es, por supuesto, el mar como nos lo deja presentir el encajamiento ictiomorfo. Es el abismo feminizado y maternal el que, para numerosas culturas, es el arquetipo del descenso

⁹⁶ «Monstruo fabuloso medio hombre (en la parte inferior) y medio toro [...] Todos los mitos y leyendas que aluden a tributos, monstruos y héroes victoriosos, exponen a la vez una situación cósmica (la idea gnóstica del mal demiurgo y de la redención), social (el estado dominado por un tirano, una plaga, un estamento enemigo) y psicológica colectiva o individual (predominio de la parte monstruosa del hombre, tributo y sacrificio de lo mejor: ideas, sentimientos, emociones). El minotauro expresa casi el escalón final en la gama de relaciones entre la parte espiritual y la animal humana» (Cirlot, 1958:292-293).

y de retorno a las fuentes originales de la felicidad.
(Durand, 1981:214).

10. El mar

Es el verdadero líquido amniótico en el que se gesta la metamorfosis de los personajes tusquetsianos. Inabarcable y profundo, el mar encarna a la perfección la imagen del inconsciente psiquiátrico; enraizado, como hemos visto en los escritos de Carl Gustav Jung y Gilbert Durand, en la figura materna. Identificación de la que adquiere «cualidades numinosas o mágicas propias de la madre». Un ejemplo de ello es «el simbolismo del agua bautismal en la iglesia» (Jung, 1982:231). Por su parte, Gilbert Durand no duda en atribuir al agua cualidades femeninas cuando afirma que su «liquidez» es «el elemento mismo de los menstruos» (Durand, 1981:95). Relacionando el arquetipo acuático con la «sangre menstrual» y éste a su vez con la luna⁹⁷: «unida indisolublemente a la muerte y a la feminidad» (Durand, 1981:95).

⁹⁷ «La luna aparece como la gran epifanía dramática del tiempo. Mientras que el sol permanece semejante a sí mismo [...] la luna es un astro que crece, que mengua, que desaparece, un astro

Atendiendo a lo que dicen sobre este tema los citados autores y lo que apreciamos en la narrativa de Tusquets podemos constatar la importancia del mar en una doble vertiente. La primera como representación simbólica del inconsciente y su comentada relación con la madre: fuente de vida y muerte. Y la segunda, la literal y autobiográfica, como fascinada visión del líquido elemento. El mar es para la propia autora (acuática y marina como ninguna de sus creaciones) y para todas sus protagonistas un símbolo de libertad y el medio ideal para escapar del tedio de sus vidas.

Realmente parece ser el único espacio abierto al que no temen regresar. Al contrario, poseen: «un afán de perderse en el mar, de fundirse en el mar, de ser absorbidos, de ser devorados por el mar» (Tusquets, 1985c:206), de adquirir, en definitiva, esa libertad, y no hablamos sólo de movimientos, que les brinda el medio acuático; permitiéndoles, al mismo tiempo que se sumergen, purgar sus pecados a través de una "simbólica muerte" que les traerá de nuevo a la vida. Porque adentrarse en esta laguna Estigia es la única forma que conocen las protagonistas tusquetsianas de

caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte» (Durand, 1981:95).

renunciar a su antiguo ser y recuperar ese «yo» tan «suelto, vacante e ingrávido», que nos recuerda al «Mañana» de Pedro Salinas. Ese pronombre primigenio y deshabitado que actúa, cual caracola marina⁹⁸, como caparazón intercambiable; pudiendo pasar de un poseedor a otro, y no por ello definir las en menor grado. Porque la mujer, cuando se atreve a hablar en voz alta y formula el poético: «yo mañana», «apenas separa de sí misma unas palabras, una exclamación, un medio secreto, una oración a medio terminar» para, acto seguido, «lanzarse desde otro punto de placer o de dolor». Como nos dice Geraldine Nichols citando a la feminista belga Luce Irigaray, a la mujer hay que escucharla de manera diferente para oír el «otro significado» (Nichols, 1992:13). Ese «que se está tejiendo constantemente a la vez que está abrazando palabras sin cesar y sin embargo rechazándolas para no dejarse fijar, inmovilizar» (apud Nichols, 1992:13). «Porque cuando “ella” dice algo ya no es idéntico a lo que quiere decir» (Nichols, 1992:13).

Esta indeterminación acuática le ha valido a Juan Eduardo Cirlot para ubicarlo como «agente transitivo y

⁹⁸ «Me he refugiado en Clara como en un nido, y todo su cuerpo se hace cuna, se hace caracola marina, se hace para mí guarida cálida [...]» (Tusquets, 1979b:189).

mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte» (Cirlot, 1958:286). Por lo que se situaría en la misma línea conceptual que Carl Gustav Jung y Gilbert Durand; considerando al mar y los océanos «como la fuente de vida y el final de la misma». Principio filosófico que entronca con la idea antes comentada de que «volver al mar» es como «retornar a la madre», y que llegar a ésta equivale a morir.

Un binomio vida-muerte que, recogido a través del simbolismo del mar, aparece desde muy temprano en la obra de la escritora catalana y que nunca abandonará. Sí modificará, por el contrario, el peso que sitúa en los dos platos de la balanza. Claramente a favor de una resurrección redentora, a pesar de nunca llevarse a cabo, en sus primeras novelas y cuentos; pasa, en una última etapa de su vida, a una concepción funeraria de dicho medio. Encomendando al sepelio marino el maternal abrazo que devolverá forzosamente sus cuerpos inertes al cosmos primigenio del que partieron hace una eternidad. Y se refiere a él con una delicadeza y una ternura tal que entendemos que, en algunos momentos de su obra, sus protagonistas lo busquen de manera explícita:

El mar lo apacigua todo, lo limpia todo, lo cura todo. Fue la primera vez que pensé que quería morir en el mar, acariciada por el mar, mecida por las olas, devorada lentamente por los peces pequeños. (Tusquets, 2009b:123).

Recuerda a la muerte lorquiana del «Romance sonámbulo» y su «verde que te quiero verde». De una tímida imploración en sus primeras novelas pasa a ser un verdadero anhelo en sus protagonistas femeninas una vez que se adentran en la vejez y el ocaso de sus vidas. A esta visión corresponde la siguiente cita de la autora:

Quiero estar todo el tiempo posible junto al mar, y si soy muy vieja y estoy muy inválida llevadme en brazos, o a rastras, o dejad que me arrastre hasta el mar⁹⁹. (Tusquets, 2012:136).

Su dependencia al medio acuático es tal que la mayoría de sus creaciones están ambientadas en ciudades o pueblos costeros. Siendo Barcelona y la Costa Brava en general y Cadaqués en particular uno de

⁹⁹ Esta petición, a modo de "testamento vital", que dejó por escrito en varias obras ha sido respetada por su familia y, tras su fallecimiento, fue trasladada y enterrada en Cadaqués. Pueblo marinero en el que la autora veraneaba desde hace años y que ha sido telón de fondo de algunas de sus novelas.

sus espacios recurrentes. Este hecho no debería sorprendernos puesto que es conocido por todos la costumbre que tiene la autora de situar sus peripecias en lugares autobiográficos. Así lo afirmaba en una entrevista que mantuvo con Geraldine C. Nichols, al comentar que:

Lo que no podía hacer nunca es emular, utilizar una realidad distinta; si utilizo una realidad, tiene que ser la realidad del mundo en que me muevo [...] Si cojo la realidad, es la realidad que me mueve a mí. (Nichols, 1989:92).

De ahí que notemos esa claustrofóbica sensación cada vez que sus protagonistas se alejan de él. Un ejemplo de esto lo vemos en su cuento: «En la ciudad sin mar». Donde la protagonista (Sara) se encuentra, por motivos académicos, estudiando un año en Madrid. Esta ciudad, al igual que Barcelona, no es nombrada directamente pero sabemos, gracias a sus memorias (la anécdota narrada está basada en un momento puntual de la vida de la autora) que la peripecia se localiza en la capital de España. Así se refiere Sara a su exilio forzado:

Y era una angustiosa sensación de asfixia saberse ella, acuática y marina, aprisionada ahora tierra adentro [...] porque se sentía forastera y fugitiva, de paso, discurriendo por una paréntesis hechizado que iba a cerrarse muy pronto a sus espaldas y que quedaba fuera por tanto de su normal vivir. (Tusquets, 1985b:85-87).

Esta profunda inmersión en el inconsciente tusquetsiano nos da pie a adentrarnos en el siguiente capítulo: «Lo palimpséstico como forma de escritura». Íntimamente ligado a éste por ser la plasmación formal de todo lo comentado hasta aquí, estudiaremos su prosa culturalista y detallada que simula, con su compleja estructura rítmica, los vaivenes de un mar en ocasiones tempestuoso.

IV

EL PALIMPSESTO COMO FORMA DE ESCRITURA

Sumario: 1: La ginocrítica de Showalter.-2: ¿Una escritura diferente?-3: Lenguaje del inconsciente.-4: La voz anterior a la ley.-5: El diván freudiano.-6: La espiral rememorativa.-7: Escritura palimpséslica.

1. La ginocrítica de Showalter

Una vez que hemos abordado el contenido temático de la creación tusquetsiana hasta llegar a la raíz de su literatura y estamos en disposición de entender el porqué de su necesario desahogo, nos queda ahora relacionarlo con su plasmación formal. Como si de un estudio caligráfico se tratase, navegaremos por sus «desconcertantes¹⁰⁰» aguas descifrando el calado de sus letras y la composición de sus sintácticos trazos. Porque, al igual que Umberto Eco, Esther Tusquets afirma encontrarse más en la forma que en el argumento

¹⁰⁰ En contra del modelo agustiniano, la mujer utiliza un estilo «apasionado, desordenado, casi oral, con frases inacabadas y palabras vulgares, lleno de autolimitaciones de omnisciencia y de confesiones de ignorancia y humildad» (Segura, 2001:25).

de sus novelas. Por lo que procederemos, a lo largo de este capítulo, a analizar toda faceta reseñable en este sentido y que ha podido pasar inadvertida hasta ahora. Para ello será necesario dominar una serie de conceptos que explicaremos a continuación.

Comenzamos por una distinción que ha tratado, en su estudio de la novela inglesa del siglo XIX, la feminista americana Elaine Showalter; quien en su «ginocrítica», diferenciada básicamente de su «crítica feminista» en la colocación del sujeto de estudio (pasando de ser la mujer lectora a la escritora), aporta una nueva categorización literaria integrada por tres estamentos que, dependiendo del posicionamiento ideológico de las publicaciones de las escritoras, podrían inscribirse en uno u otro. El primero es el de literatura «femenina», que se adapta a la tradición existente, aceptando el *status quo* de la mujer en la sociedad patriarcal. El segundo es el «feminista», que se declara en rebeldía y lo cuestiona. Y el tercero, el que nos ocupa en este estudio, el «de mujer», que se concentra en el autodescubrimiento. Porque lo que les interesa a las escritoras contemporáneas «es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y

descubriendo aspectos desconocidos e inexpresados» de su persona. (Ciplijauskaité, 1994:17).

Esta distinción ideológica, que seguro se refleja en el texto, no debe ceñirse, como recordaba la feminista francesa Hélène Cixous, al sexo femenino; puesto que un varón bien puede tomar en la ficción la voz de una mujer y adoptar cualquiera de las tres posturas anteriores. Porque, y aquí es donde no toda la crítica está de acuerdo, el sexo de un autor nada tiene que ver con el de sus obras. Véanse los constantes ejemplos de la literatura realista europea, principalmente escrita por hombres, y protagonizada muchas veces por mujeres: *Anna Karenina*, *Fortunata y Jacinta*, *Emma Bovary*, *Ana Ozores*, etcétera.

Personajes femeninos que, en el proceso creativo de la imaginación masculina, siguen los mismos derroteros, o similares, de la narrativa escrita por mujeres; mostrándose las más como estandartes del rol asignado a lo «femenino»; otras enarbolando la bandera del «feminismo» más audaz; y las hay, incluso, que se asientan en la categoría «de mujer». Es justo decir que estas últimas representan sólo una pequeña muesca en la extensa línea temporal de la literatura universal. Los motivos de este agravio comparativo hay

que buscarlos en los modelos socio-culturales eminentemente patriarcales sobre los que se ha erigido la sociedad desde sus inicios; y que, hasta hace relativamente poco (nos adentraríamos bastante en la Edad Contemporánea), han seguido marcando el camino.

Por eso no es de extrañar que la narrativa femenina, independientemente del sexo del autor, (podemos seguir citando las heroínas realistas) actúe en consonancia a dichos patrones morales y acabe por relegar a la mujer a una posición maniquea: «o es un ángel (sumisa, doméstica, callada) o un monstruo (desbocada, insumisa, pública)» (Nichols, 1992:7). Los «machos castradores» parecen querer condicionar la "buena" conducta del género femenino situando la introspección y la búsqueda de un conocimiento propio en un territorio muy hostil, flanqueado a ambos lados por la infidelidad y el suicidio; cuando no la prostitución y la locura.

Este pensamiento, falogocéntrico según la concepción derridiana, ha ido dejando paso a una mayor igualdad entre hombres y mujeres en la actualidad, lo que ha tenido repercusión (no podría ser de otro modo, como fiel reflejo de la sociedad que es) en la literatura contemporánea; acercándose en algunos casos

pretendidamente buscados a una indeterminación andrógina¹⁰¹ realmente lograda y aplaudida por ambos sexos. Esta mayor apertura ha permitido a hombres y mujeres intercambiarse los papeles narrativamente hablando, y a nadie parece extrañar hoy que una novela escrita por un hombre la protagonice una mujer o viceversa; o que el estilo literario de un escritor sea femenino y al contrario. Es el caso de Jesús Fernández Santos en *Extramuros*, *La soledad era esto* de Juan José Millás o *Memoria de Noa*, de Alfredo Conde. Tres claros ejemplos de literatura de mujer escritos por hombres que, independientemente de su calidad literaria (que es mucha, por otra parte) consiguen dejar atrás aquella monocroma visión decimonónica de la realidad femenina vista a través de los ojos masculinos.

¹⁰¹ Virginia Woolf defendía que para que el arte de la creación pudiera realizarse plenamente debía existir en la mente del creador una estrecha relación entre su lado masculino y femenino. «Cuando se efectúa esta fusión es cuando la mente queda fertilizada por completo y utiliza todas sus facultades» (Woolf, 2008:71).

2. ¿Una escritura diferente?

Entender que todo esto ha quedado atrás y que tanto hombres como mujeres pueden escribir como sus homólogos masculinos o femeninos lleva implícito una creencia en la que no toda la crítica está de acuerdo. Nos referimos a la existencia de una escritura propiamente femenina o masculina, con sus rasgos específicos y características inherentes. Insertar ambos patrones como si de uno sólo se tratara nos parece un imposible a la altura de la cuadratura del círculo. Por eso distamos de la defensa a ultranza que hacen algunos críticos y escritores sobre esta posibilidad. Es el caso de la escritora argentina Josefina Ludmer, quien en su artículo «El espejo universal y la perversión de la fórmula» afirma que «la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual». En la misma línea se pronuncia Rosa Chacel quien, en una entrevista concedida a *El País* el 8 de junio de 1979, respondía que «no hay diferencia intelectual entre hombres y mujeres, porque el mundo intelectual está concebido por el hombre». Cuatro años más tarde, esta misma autora se reafirmaba en el número 437 de la

revista *Ínsula*: «No hay razón para apartar la literatura femenina. Si realmente la apartamos, entonces es que es inferior, se separa de la gran cultura».

Durante nuestra investigación hemos llegado a una conclusión compartida con la escritora y ensayista francesa Nelly Richard, quien en su artículo «¿Tiene sexo la escritura?» acusa a su mismo género de intentar ocultar ese «espacio propio¹⁰²» que, por otra parte, tanto les ha costado reivindicar a feministas como: Virginia Woolf, Luce Irigaray, Hélèn Cixous y Julia Kristeva. Algunas mujeres narradoras parecen querer defender con uñas y dientes su acceso a la condición de escritoras de pleno derecho, no dudando en derivar, consciente o inconscientemente quizás, el debate de la distinción textual en buena o mala literatura; argumentando a su favor la asexualidad del lenguaje. Pretenden evitar así su posible encarcelamiento en lo particular, que les relegaría obligatoriamente a la marginalidad de "ser lo otro¹⁰³";

¹⁰² En referencia al citado libro de Geraldine Nichols: *Escribir, espacio propio...* que recuerda, a su vez, a la habitación woolfiana.

¹⁰³ «Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como lo *femenino* a todos

lo distinto a la mayoría. Una mayoría masculina a la que parecen adherirse una vez que renuncian a sus propias características de escritura:

Muchos textos de mujeres —por mimetismo pasivo o por subordinación filial a la autoridad paterna de la tradición canónica— sólo obedecen el protocolo de la cultura dominante y reproducen sus formatos de subyugación masculina.

No basta con ser mujer [...] para que el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escritoras minoritarias. Puede ser que una mujer que toma la palabra sólo le rinda tributo conformista a la presuposición masculina de la cultura establecida. (Richard, 1993:137).

Que podamos entender las motivaciones miméticas de estas escritoras en su búsqueda de reconocimiento y afán de pertenencia al grupo¹⁰⁴, no les hace tener más

aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis...Parece necesario acudir al concepto de nombrar como lo *femenino* aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá de que sus consultores sean hombres o mujeres generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido» (Richard, 1993:133).

¹⁰⁴ «Desde Jane Austen y Mary Shelly, hasta Emily Brontë y Emily Dickinson las mujeres han escrito obras literarias que, en cierto sentido, son como palimpsestos, obras cuyas superficies ocultan y oscurecen niveles de significación más profundos, menos accesibles (y menos aceptables socialmente). Así, estas autoras alcanzaron una difícil meta: una autoridad literaria auténticamente feminista, oponiéndose y adaptándose simultáneamente a los modelos literarios machistas» (Moi, 1988:70).

razón en el pulso dialéctico que mantienen con quienes defendemos la divergencia textual de ambos sexos. Porque como dice Richard, la neutralización de dicha cuestión:

Refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro —lo im/personal— su manía de personalizar lo universal. (Richard, 1993:131).

Tratándose, por tanto, de una defensa interesada y subjetiva de su condición de escritoras (equiparable a la masculina) la que les mueve a actuar de esta manera. Sin ser conscientes en ningún momento de que, para llegar a ella, muchas han tenido que abandonar su propio estilo literario y adoptar el masculino. Porque el femenino, irremediablemente, les conduce a la disidencia y a la subversión¹⁰⁵ de lo ejemplarizante; aliados márgenes que acogen en su seno los rebeldes quiebros rítmicos de una feminidad que desborda el

¹⁰⁵ «El procedimiento más común y más ampliamente usado en la novela escrita por mujeres que conscientemente quieren crear un discurso diferente femenino es la subversión. [...] las modalidades que se manifiestan con más frecuencia son la inversión y la ironía, que abren camino hacia la ambigüedad [...]. Un modo particularmente adecuado para salirse con voz nueva de las normas establecidas en la novela «clásica», o sea, decimonónica, es la narración en primera persona» (Ciplijauskaitė, 1994:205).

marco de contención monológico-masculino de la significación, trayéndolo a una instancia anterior, pre-edípica, que recuerda al balbuceo infantil.

A este respecto se refiere Carmen Martín Gaité en su magnífica reseña «Una niña rebelde» sobre *El mismo mar de todos los veranos* publicada el 5-VI-1978 en *Diario 16*:

Me produce una particular alegría que la mejor novela española de este año la haya escrito una mujer: Esther Tusquets. Y si reseño, complacida, el hecho y lo saludo como acontecimiento, no es en nombre de presupuestos feministas [...], sino porque siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres [...], descubren el universo a una luz de la que el «hombre-creador-de-universos-femeninos» no tiene ni la más ligera idea. Una luz diferente y abisal como una gruta submarina.

En este espacio primigenio en el que se juega con las expresiones y el habla se convierte en canción: «verborrea inconexa» (Ciplijauskaité, 1994:215), algunos estudiosos han encontrado, a través del psicoanálisis, la superación del «silencio» impuesto por las sociedades patriarcales de siglos pasados.

Condición que les ha obligado a buscar sus propios referentes no contaminados¹⁰⁶. Para ello, para localizarlos, al igual que hicimos en el primer capítulo¹⁰⁷, es imprescindible recurrir a la teoría lacaniana del estadio del espejo y al estudio de las afasias de Roman Jakobson.

3. Lenguaje del inconsciente

El psiquiatra francés Jacques Lacan, utilizando conceptos de la teoría de la comunicación de Roman Jakobson y del padre de la psiquiatría, Sigmund Freud, afirma que la formación del inconsciente se asimila a los mecanismos del lenguaje de acuerdo a dos figuras fundamentales: la metáfora¹⁰⁸ o condensación y la metonimia o desplazamiento.

Hablábamos en el primer capítulo, cuando aludíamos al estadio del Edipo, de la «metáfora del

¹⁰⁶ «Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inasible que subvierta las clasificaciones, el orden, la retórica, los códigos...» (Riera, 1982:10).

¹⁰⁷ Es indispensable haber realizado una lectura previa del primer capítulo antes de poder seguir avanzando. Muchos de los conceptos que aquí se dan por sentados se han desarrollado allí.

¹⁰⁸ «Antes de recibir el nombre, de apropiárselo y de advenir en él, la "metáfora" era algo anónimo del y en el lenguaje, eso del nombre todavía innombrable por innominado: lo-aún-no-metafórico» (Cuesta, 2001:9).

padre» (cambiar un significante por otro) y de la «metonimia del deseo»: dos procesos psíquicos de vital importancia para el correcto desarrollo del infante; quien necesitaba de la aparición del padre para romper el vínculo incestuoso que establecía con su progenitora. Una vez que el menor asume la justa posición familiar que le corresponde (ya no intenta constituirse en el falo materno) se libera de la relación "dual" con la madre y adquiere subjetividad. Una relación en la que la madre está:

Obligada a saber cuándo y cómo empezar a permitir que el niño se diferencie de ella, a permitir que las capacidades adaptativas yóicas del bebé empiecen a asumir algunas de las funciones que ella hasta el momento proveía. De este modo va guiando la separación del niño. En este proceso suele despertar la ambivalencia del niño respecto a ella y, de manera involuntaria, hace surgir el rechazo de lo que ha provisto y el rechazo, en el niño, de su madre. (Chodorow, 1984:130).

Este hecho, trascendental en su desarrollo psicológico, le permitirá enfrentarse al progresivo alejamiento de su madre, quien, además de dormir en otro cuarto, aumenta y alarga sus salidas.

Que el niño comprenda esto no quiere decir que no lo sufra. Como es natural, le gustaría disfrutar de la compañía materna; resultándole insoportable su ausencia. Ello obliga al infante a cambiar de posición, independientemente de que siga intentando ser el objeto de su deseo¹⁰⁹, y la única posibilidad de lograrlo es transformando el deseo de «ser» en deseo de «tener», obligando al niño a dirigir su tentativa hacia el campo de objetos sustitutivos de su madre; convirtiéndolo en palabras y poniéndolo de manifiesto en una demanda:

El niño ha elaborado entonces una relación significante ya que puede designar/nombrar la causa de las ausencias de su madre al convocar la referencia del Padre que tiene falo, es decir, el padre simbólico. (Dor, 1994:107).

Esta última acción es la constatación de su entrada en el orden Simbólico. Apenas ha cruzado el umbral, ya podemos advertir un cambio notorio en su desarrollo: ha incorporado el habla como proceso cognitivo y como forma de relacionarse con los demás y

¹⁰⁹ Toril Moi, interpretando el concepto lacaniano del «deseo», asegura que éste es el responsable de la aparición del subconsciente, puesto que es precisamente la represión del deseo de unión del menor con su madre lo que lo configura.

consigo mismo; adquiriendo un registro de mediación que le permite nombrar las cosas y tomar distancia respecto a ellas. Con este mágico ejercicio es capaz de poblar de extrañas criaturas un mundo que parece estremecerse con cada palabra que se le consigue arrebatarse. Porque de ese todo ingente y multiforme, que nos recuerda al fragmentado cuerpo lacaniano, sólo parece salir indemne el significado que ha sido apresado en la palabra¹¹⁰. Como si fuera ésta la única fijación válida y estable de un vacilante pensamiento que: «extraído de la corriente continua del devenir en que se encuentra» y no siendo «aprehendido en su totalidad sino sólo expuesto en una determinación unilateral» (Cassirer, 1985:66) consigue convertirse, trascendiendo el simple revestimiento del pensamiento, no sólo en el medio para su comunicación, sino en «el instrumento en virtud del cual este mismo contenido se constituye y define completamente» (Cassirer, 1985:27).

Como vemos, en esta primera etapa del orden Simbólico (apenas acabamos de entrar en el mundo de la

¹¹⁰ «El proceso de formación del lenguaje muestra cómo el caos de las impresiones inmediatas se aclara y ordena para nosotros sólo cuando lo "nombramos" y penetramos con la función del pensamiento y de la expresión lingüística» (Cassirer, 1985:29).

palabra), la distancia entre el significante y el objeto al que hace referencia es casi inapreciable. Los contornos son infructuosos y se encuentran cercenados por la inmediata presencia de lo Imaginario. En sus inicios, el lenguaje adquiere un cariz «esquizofrénico¹¹¹» que no es otra cosa que la indeterminación de la que hablamos. Ese no saber dónde se encuentran los límites de lo real y lo ficticio; lo objetivo y lo subjetivo; la palabra y el objeto, que sustentan la seguridad ontológica del individuo y que son propios del tercer tiempo del estadio del Edipo. Momento en el que comenzamos a dejar atrás esta «loca» o «poética» visión de la realidad y a la que apenas volvemos en «sublimes» y «siniestras» regresiones (de escasos segundos) difícilmente explicables.

Este sendero, que todos seguimos en el natural desarrollo de nuestra personalidad, es abandonado por algunos seres yoicos como el poeta y el loco que consiguen, por diferentes vías, subsistir en el amniótico mar de lo Imaginario. El lugar donde se gestan los referentes y habitan los personajes tusquetsianos:

¹¹¹ «Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significante, esto es, en las series sintagmáticas de significantes entrelazados que forman una enunciación o un significado» (Jameson, 1996:47).

El poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas. Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos, oye otro discurso, más profundo y que recuerda el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos. (Foucault, 2003:56).

El loco, por su parte, «carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos» (Foucault, 2003:56); desmembrándolos y acercándolos al «*chora*» platónico que Julia Kristeva reescribe como:

Articulación totalmente provisional, esencialmente móvil y formada por los movimientos y sus fases efímeras... No es un modelo ni una copia, es anterior a la figuración y, por tanto, a la especul(ariz)ación y sólo admite analogía con el ritmo vocal o cinético. (Moi, 1988:169).

Este espacio incalificable recuerda a la «Idea» de Schopenhauer. Concepto que pertenece al reino de la intuición absoluta y se muestra ilimitado e irreductible a la intelección racional. Ese lugar indeterminado que hemos querido localizar en el

inconsciente y que nos libra, al igual que a las heroínas tusquetsianas, de «la cárcel de la palabra¹¹²». Presidio post-edípico que nos impide alcanzar la satisfacción de conformar un todo con lo que nos rodea. Primerísima indefinición de la que partimos para convertirnos en sujetos culturales plenos regidos por un habla que esconde, desde el preciso instante en que adquiere forma de demanda (el infante llama a su progenitora para llenar el vacío dejado por ésta), una represión originaria: «el deseo de unión simbiótica con la madre» (Moi, 1988:110).

Esta pretensión inicial que conforma el inconsciente es regida, a su vez, por sus mismas leyes. Una estructura que comparten con el lenguaje y que, al igual que éste, no consigue sobrepasar sus indudables limitaciones:

Va constantemente de objeto a objeto, de significante a significante, pero no consigue encontrar una satisfacción presente y completa, igual que no se puede alcanzar un significado como presencia total. (Moi, 1988:110-111).

¹¹² Es inevitable recordar en este punto una cita de *La voluntad de poder*, de Friedrich Nietzsche: «Tenemos que dejar de pensar, si nos negamos a hacerlo en la casa-prisión del lenguaje; pues no podemos llegar más allá de la duda que pregunta si el límite que vemos es realmente un límite...» (Nietzsche, 2000:357).

Nuestras palabras, consoladoras en un primer momento, no consiguen devolvernos aquello que se ha perdido para siempre: la armonía Imaginaria con la madre y el mundo. Ahora, regidos por la razón, somos plenamente conscientes de nuestra insatisfacción. Conocemos la imposibilidad de las palabras para «aspirar a la expresión del ser puro [...] porque en ellos la designación de ese ser puro siempre se ve mezclada con la [...] de otra “propiedad” contingente del objeto» (Cassirer, 1985:73). Introduciéndonos en un laberinto¹¹³ en expansión por el que deambulamos con la certeza de nunca encontrar la salida; por lo menos en vida:

Podemos entender por qué Freud, en *Beyond the Pleasure Principle*, sitúa la muerte como objeto último de deseo —como Nirvana o la recuperación de la unidad perdida, la curación final del sujeto dividido [...]—. (Moi, 1988:110-111).

Como la muerte no es una opción válida: Esther Tusquets sólo otorga este “consuelo” a Jorge (personaje referido de su primera novela), la

¹¹³ «Si tomamos una imagen o metáfora de la posmodernidad, esta sería el laberinto: algo descentrado, excéntrico, no cronológico, no causal, polisémico, disperso e irónico» (Lozano, 2007:9).

clarividencia perdida es buscada a través de la metáfora; «ilación transversal en y del nombre» que permite poéticamente «estar en todo, ser "como" todo, ser todo», generando un juego en el que las palabras no transmiten lo que dicen, «sino lo que el nombre traslada» (Cuesta, 2001:16). Este juego de espejos que tiende al engaño produce la semejanza entre lo uno y lo otro y erradica el irreductible hiato (diferenciación) entre cosas, ideas, pensamientos, signos y palabras. A este hilo misericordioso se aferran las heroínas tusquetsianas en busca del Minotauro, que les conduciría, indudablemente, al cálido vientre materno de la indefinición más absoluta. Lugar en el que, como hemos visto, el hombre alcanza a contemplar las «Ideas» elevándose:

Por encima del modo de conocer las cosas que le dicta el entendimiento, cuando no se reduce, inducido por la voluntad, a buscar las relaciones entre ellas y a pensar abstractamente en sus diversas circunstancias; sino que se concentra en la visión intuitiva de las realidades perdiéndose en ellas, olvidándose de sí mismo en cuanto individuo y centro de la voluntad. Es así como los objetos se desprenden de toda relación externa y el sujeto se emancipa de la voluntad, de modo que accede a la Idea, a la pura objetividad del

espíritu más allá de las cosas particulares. (Cuesta, 1997:37).

No es extraño, en consecuencia, que Schopenhauer afirme que quien se entrega a dicha intuición se desprende en cierta medida de su naturaleza humana, pasando de ser un individuo a un «puro sujeto¹¹⁴ del conocimiento, por encima de la voluntad, de la pasión y del tiempo» (Schopenhauer, 1987:148). Esta capacidad que atribuye al «genio», en su «contemplación estética» de la realidad, consigue deslindar las barreras entre «subjetividad y objetividad haciendo que lo individual se desvanezca» (Cuesta, 1997:37).

4. La voz anterior a la ley

Esta demiúrgica actitud, compartida por todas las heroínas tusquetsianas, les traerá de vuelta a sus orígenes. Regresarán a la madre y volverán a sentirse resguardadas por ésta; envueltas en infinitas caricias y medidas en su aterciopelado canto protector. Voz de

¹¹⁴ El concepto de «sujeto» de Schopenhauer y el de Jacques Lacan reflejan categorías enfrentadas en este punto. Ambas serían intercambiables entre sus respectivos referentes: cuando el filósofo alemán habla de «sujeto», Lacan lo haría del «yo» (je) en las mismas condiciones.

«leche y miel¹¹⁵» que les acompañó durante su gestación y que vuelven a recordar, con extraña claridad, una vez que recuperan las viejas canciones de las capas más profundas de su psique:

Su propia habla se convierte en un eco de aquella antigua canción que oyó una vez, la voz, la encarnación de «las primeras palabras de amor que toda mujer mantiene vivas... en toda mujer canta el primer amor innombrable». En resumen, se trata de la Voz de la Madre, la figura omnipotente que domina las fantasías del bebé pre-edípico: «la voz, canción anterior a la Ley, antes de que lo simbólico esparciera el aliento [...], se volvió a apropiarse del lenguaje, bajo una autoridad disgregadora. La más antigua visita, la más profunda y adorable. (Moi, 1988:123-124).

Esta voz interior¹¹⁶, llena de quiebros y musicalidad, les traza un nuevo sendero a seguir. Un camino desconocido para la cultura patriarcal que apenas oye en él un «balbuceo» ininteligible. Una voz que, en palabras de Hélène Cixous, es la reconciliación con la madre y su cuerpo: «Voz: leche

¹¹⁵ Hélène Cixous presenta esta fase pre-edípica, llena de miel y de leche de la madre, como fuente de la canción que resuena dentro de la literatura de las mujeres.

¹¹⁶ Recuerda, a su vez, a la romántica concepción del arte que defendía el pintor alemán Caspar David Friedrich: «¡Sigue la voz interior y acepta lo que te dice, y deja para los otros los que a ellos les parezca justo, o no atiendas a nada de todo eso, pues no todo es para todos!» (Arnaldo, 1994:53).

inagotable. La hemos vuelto a encontrar. La madre perdida. Eternidad: es la voz mezclada con leche». (Moi, 1988:124). Cálido timbre que les restituye a la primigenia experiencia totalizadora del lenguaje en el que se pervierte la palabra; transformándola en expresión poética y despoblándola de «sentido, de unidad e identidad» (Cuesta, 1997:138). Como ejemplifica Tusquets en *El mismo mar de todos los veranos*:

La arrullo con palabras increíbles, tan extrañas, palabras que no he dicho nunca a ningún hombre, que no dije ni siquiera nunca a Jorge, ni siquiera a Guiomar cuando era chiquita [...], palabras que ignoraba yo misma que estuvieran en mí, en algún rincón de mi conciencia, agazapadas, quietas y a la espera de ser un día pronunciadas, ni siquiera pronunciadas, sino salmodiadas, cantadas, vertidas espesas y dulcísimas en una voz que tampoco reconozco aunque debe forzosamente ser la mía, tantos años ocultas esta voz y estas palabras en un centro intimísimo y secreto. (Tusquets, 1979b:138).

Este idioma no aprendido (glosolalia) presenta un gran parecido con lo que Julia Kristeva denominó «*le sémiotique*» y que Tusquets describe, de manera ejemplar, en su primera novela:

Y empiezo a musitar también yo palabras muy extrañas, palabras que tampoco tienen sentido y que pertenecen a un idioma no aprendido [...] porque las palabras surgen en una embriaguez sin fin, y sé que han caído todas las barreras y se han bajado todas las defensas [...] estoy aquí, desvalida y desnuda como nunca lo estuve en el pasado, [...] deshaciéndome en palabras, fluyendo toda entera de mí misma en un torrente de palabras, palabras que Clara no podría seguramente entender [...] y es que este lenguaje no nace en el pensamiento y pasa desde allí hasta la voz hecho sonido: nace hecho ya voz de las entrañas y la mente lo escucha ajena y sorprendida¹¹⁷, ni siquiera ya asustada o avergonzada, porque estamos repentinamente al otro lado. (Tusquets, 1979b:157-158).

Una voz que acompaña la obra de la escritora catalana y consigue trascender su individualidad; convirtiéndola en un modelo del habla femenina universal. Una canción subversiva y sin idioma a la que ponen letra sus creaciones:

No había que atender para nada al significado de las palabras, sino a la caricia rítmica y acompasada y consoladora y amorosa de la voz, como si le estuviera canturreando una madre especial que nunca tuvo y añoró

¹¹⁷ Noción que comparte con el pensador francés Jean Jacques Rousseau, quien defendía la primacía del sentimiento sobre el pensamiento. Ideología que, consecuentemente, ve un origen pasional en las primeras expresiones del habla.

desde siempre una nana imposible y absurda para que se durmiera [...] le dijo en una voz también nueva, (Roxana¹¹⁸) una voz de la que habían caído por fin todos los velos y que se erguía entre las dos [...] se había sentido ella (Sara) atraída más que por una persona por una voz [...] mucho más conmovedora que el significado mismo de las palabras. (Tusquets, 1985b:103-105).

Estos personajes femeninos encuentran en otras mujeres a sus "perfectas interlocutoras"¹¹⁹ puesto que comparten ese idioma universal que han creado desde el fronterizo exilio de ser *el segundo sexo*¹²⁰. Desterradas criaturas que, en su hermanamiento, descubren el placer de escuchar, y escucharse a sí mismas, un lenguaje no aprendido que, sin embargo, comprenden y comparten. Estos nuevos lazos comunicativos apenas tienen correspondencia cuando la otra parte implicada, ya sea como emisor o receptor, es un hombre. Su desconocimiento del código lo hace imposible salvo en honrosas excepciones. Éstas se deben a una marginalidad compartida que les inscribe en la feminidad anteriormente descrita por Nelly

¹¹⁸ Los paréntesis son nuestros.

¹¹⁹ «Porque necesita oyentes siempre renovados para las historias que recuerda, que fabula o miente, y Clara es [...] una oyente fuera de serie, tan atenta, tan sensible, tan respetuosa y receptiva» (Tusquets, 1979a:92).

¹²⁰ Título que da nombre al libro de Simone de Beauvoir que sentó las bases del feminismo.

Richard y en la que se engloba cualquier discurso que vaya en contra del dominante. Por este motivo Elia no puede comunicarse generalmente con sus parejas e hijos:

Como su padre [...], su marido también utiliza las palabras como armas, y a pesar de que ella desprecia su incesante charlatanería, no se atreve a hacerle callar. (Nichols, 1992:87).

Jorge, otro proscrito de su primera novela, es el único capaz de expresarse en igualdad de condiciones con su amante: «En cambio, Jorge la había tratado como a su igual en el reino verbal: "pusimos nombres juntos a árboles y a pájaros"» (Nichols, 1992:87). Cuestión por la que, y una vez que éste decide quitarse la vida, Elia nunca le podrá perdonar. No podrá hacerlo porque le ha frustrado la posibilidad de comunicarse con quien más lo necesitaba y con quien de veras podía entenderse. Un ser que la alejaría definitivamente de la burguesía catalana que tanto odian y que, con su muerte (como una Ariadna moderna) la dejaba abandonada a su suerte en su particular isla de Naxos. Una isla a la que parecen arribar en oleadas todas las amantes tusquetsianas una vez que leen su mensaje de auxilio.

Su intención es clara: sacarla del marasmo imperante que la tiene sumida en la incomunicación y ayudarse con esto, a su vez, a ellas mismas; víctimas de un parecido mal al que vienen a poner cura.

Este exorcismo en pareja¹²¹ es sólo compartido con sus amantes y apenas vislumbrado por profesionales de la salud mental. Porque, a pesar de que en algunas novelas de Tusquets se aborda el tema de la psiquiatría y de la psicología con absoluta normalidad¹²², siempre se hace desde un mismo punto de vista: el del paciente. No interesa la opinión del experto. El desahogo, en forma de monólogo, no requiere respuesta ni docto consejo. El psicoanálisis es visto como una actividad muy personal en el que el profesional apenas participa. No es más que una figura fantasmal que se sitúa al otro lado de la habitación y del que difícilmente intuimos reacción¹²³. Aun así, sabemos que su presencia es determinante, ya que actúa como catalizador de un "fuego" que, aun no

¹²¹ «Según Cixous, las mujeres parecen relacionarse entre sí siguiendo un modelo dualista (yo/tú): madres e hijas, parejas de lesbianas o en alguna variación de la relación alumna/profesora o profeta/discípula» (Moi, 1988:134).

¹²² En su novela *Para no volver* se recogen algunos aspectos ficcionalizados de su vida real, como ella misma reconoce en su biográfica *Confesiones de una vieja dama indigna*.

¹²³ La protagonista de *Para no volver*, Elena, se refiere a él como «cara de palo», en clara referencia a su inmutabilidad.

habiendo encendido, mantiene y alimenta con precisas intervenciones.

5. El diván freudiano

Esther Tusquets nos invita en sus novelas a sentarnos en el mismo diván freudiano¹²⁴ en el que "psicoanaliza" a sus criaturas. Convirtiéndonos, a través de su lectura, en testigos mudos (no podemos intervenir) de sus insondables procesos mentales. Tumbados junto a sus heroínas oímos de primera mano el murmullo chisporroteante de sus pensamientos que, viajando en tropel, como si de saltos de agua se tratasen, acaban por mojarnos. Esta lluvia inicial, presumiblemente corta (lo que dura una sesión), se convierte en laguna una vez que el fluido inconsciente aumenta en la escritura tusquetsiana. Porque nosotros, a diferencia del «Mago»¹²⁵, nos sumergimos en sus

¹²⁴ El influjo freudiano en la obra de Tusquets es algo que ella ha aclarado en más de una ocasión. Aquí vemos un ejemplo: «Por más que haya leído una a Freud en la universidad y haya visitado su casa en Viena y hasta se haya dejado seducir por Freud-Clift en la pantalla» (Tusquets, 1985a:170), en clara alusión a la película de John Huston: *Freud, pasión secreta*, del año 1962.

¹²⁵ Un «Mago», al que otras veces llaman el «Flaco», otras «Bubú», que encarna la figura del psicoanalista argentino Jorge Belinsky: profesional de la salud mental que trató a Esther Tusquets durante varios años. Muestra de ello es la dedicatoria

pensamientos en casi todo momento y no sólo en las breves reuniones que ambos comparten; siendo en la escritura, ¡qué otra forma tendríamos de conocer a sus personajes!, donde toda esa agua supera el nivel freático y sale expulsada a la superficie. Este surtidor, una vez ha arrojado todo lo que lleva en su interior, succiona, como si de un sumidero se tratase, todo lo que se sitúa en su radio de acción, para más tarde, y siempre y cuando se repitan las presiones anteriores, volver a expeler lo devorado.

En esta instancia fronteriza entre el orden Imaginario y el Simbólico, la escritura de Tusquets brota, como no podría ser de otra forma, de la imagen semiótica-pulsional de la expresión femenina; incorporando como propio la "oralidad" del discurso y «el lenguaje casi incoherente de los sueños» (Ciplijauskaité, 1994:25), descifrable únicamente «a través de la imagen y la metáfora». (Cassirer, 1985:68). Es gracias a estas figuras que la expresión imaginaria se hace corpórea; acabando con el "obligado silencio machista" y manifestándose en interminables párrafos (verborrea inconexa) que recuerdan a la

que la escritora catalana le regala en su libro *Siete miradas en un mismo paisaje* y la ficcionalización de su persona en la novela *Para no volver*.

divagación y la asociación libre de procesos psicoanalíticos¹²⁶ en los que, como habíamos interpretado, «resuena la primera voz, el primer canto, el primer amor: la madre» (Ballesteros, 1994: 17).

La escritura se convierte, por tanto, en la cura de su afásico silencio, permitiéndoles, de nuevo, el regreso a ese lugar de la infancia (País de Nunca Jamás) en donde jugar con las palabras y dotarlas de un nuevo sentido era un acto cotidiano. Ese platónico *chora* donde experimentaban como perversión el habla convencional (patriarcal). Ese paraíso perdido en el que anda «a la caza del complejo de Edipo y del complejo de castración» (Tusquets, 1985a:76) un mago argentino que soporta, cual percha colusiva, «las máscaras y los disfraces de todos» los «fantasmas» (Tusquets, 1985a:174) de su heroína; tras los que, verdaderamente, se sitúan los de su autora:

Jorge Belinsky, a veces llamado el Flaco, a veces llamado Bubú, a veces llamado el mago, es la mezcla más curiosa de inteligencia e ingenuidad que conozco, un amigo total de sus amigos y una buena persona.[...] -Le amé perdidamente, le odié ferozmente, sufrí como

¹²⁶ Estudiados por Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Jacques Lacan entre otros.

un perro apaleado (pero era yo la que manejaba el palo)—, fui un auténtico coñazo. Entonces no sabía qué era lo que yo quería conseguir de él. Ahora sí lo sé: quería moverle de su lugar, acabar con sus silencios, con su ecuanimidad, ser la más fuerte, y no lo conseguí. [...] Los disgustos que me daban Batlló y el Mago juntos me hicieron recurrir a un psiquiatra [...] Mariano de la Cruz, que nos recetaba pastillas y mimaba nuestra autoestima asegurando que éramos maravillosos, lo cual no es ninguna tontería, porque a menudo los humanos necesitamos oír en boca de alguien que somos maravillosos, sobre todo si nos estamos psicoanalizando. (Tusquets, 2009b:337)

Estos temores ocultos regresan a su mente en la tormenta confesional de su escritura y se hacen casi soportables: «—como si así, bajo el disfraz de un cuento, pudiera doler quizás un poco menos [...]—» (Tusquets, 1979b:189).

6. La espiral rememorativa¹²⁷

La memoria se convierte, al igual que en casi toda la escritura femenina, en la desdibujada hoja de ruta que guía los progresos narrativos de la autora

¹²⁷ Así tituló Luis Izquierdo un artículo sobre la escritura tusquetsiana.

catalana. Un sinuoso sendero que emerge, como imagen fantasmal, ante los miopes ojos de unos personajes que, en su contemplación, confunden interesadamente el rumbo:

La persona que recuerda su pasado hace ya mucho tiempo que no es la misma que la vivió. [...] por ello la autobiografía se constituye en la autointerpretación de ese pasado. En el proceso de autointerpretación, pasado y presente se confunden; la experiencia pasada determina el presente, el cual a su vez ordena y modifica el recuerdo de los hechos. (Ballesteros, 1994:27-28).

Sus heroínas olvidan intencionadamente el hilo salvador que les conduciría a la salida del laberinto y se internan en él. Pretenden buscar al Minotauro y, confiados de que les perdonará la vida, formar un nuevo hogar allí donde nadie lo ha imaginado. Porque es ahí, en la inaccesible fantasía de su niñez, donde encuentran refugio todos sus anhelos. Donde la primitiva reminiscencia de un yo inquebrantable resiste a las edípicas palabras encerrado en un garabato de piedra¹²⁸, mientras aguarda nuestra

¹²⁸ Esta escritura del instante se asemeja a la descripción que realizó Sartre sobre la narrativa de Flaubert. «Su frase rodea el objeto, lo agarra, lo inmoviliza y le rompe el espinazo; luego, se cierra sobre él y, al cambiarse en piedra, lo

presencia para mostrarse en la lectura. Porque, al dotarla de voz, la hacemos real; afianzando sus muros y trazando su aleatorio recorrido. Un itinerario que simula la propia escritura tusquetsiana cuya forma no está:

Férreamente definida, sino que va haciéndose a la vez que se va produciendo el acto comunicativo, de forma que tenga cabida en ello lo fragmentario, lo inconcluso, la improvisación y el mundo inconsciente [...]. (Segura, 2001:27).

Se abre, por tanto, a cada paso que damos, un universo del que no adivinamos su extensión, puesto que, creado a base de palabras, siempre dependeremos de la que está por llegar para seguir ascendiendo en esta Babelica torre que ha hecho suya la Posmodernidad¹²⁹ y que permite desarrollar la historia

petrifica con ella. Es una fuerza ciega y sorda, sin arterias: no hay ni un soplo de vida y un silencio profundo la separa de la frase siguiente; cae en el vacío, eternamente, y arrastra a su presa en esta caída definitiva. Toda realidad una vez descrita, queda eliminada del inventario» (Sartre, 1962:1061).

¹²⁹ «Características constantes de la experiencia urbana postmoderna son: indeterminación (ambigüedad, indeterminación y fracturas); fragmentación (la ruptura de los metarrelatos, la valoración de las diferencias, la fragmentación, el patchwork y el bricolaje proyectual); decanonización (deslegitimación masiva de los códigos y las convenciones, de los metalenguajes, la desmitificación y el parricidio de masas, subversión y revuelta); crisis del yo y falta de profundidad (la identidad como problema y la difusión de identidades ligeras y cambiantes); hedonismo y búsqueda de la belleza (sustitución del principio de utilidad con el de placer, afirmación de la belleza

en múltiples direcciones que evitan la linealidad espacio-temporal y promueven finales abiertos en los que poder: «enlazar las partes a la manera de un relato sarta, [...] rosario o collar de perlas y también como espiral» (Segura, 2001:27).

Este revolucionario modelo literario es equiparado por Julia Kristeva a la poesía modernista de Lautréamont y Mallarmé: «con sus cambios abruptos, elipsis, rupturas y falta aparente de construcciones lógicas» (Moi, 1988:24), y es descrito por Luce Irigaray de la siguiente manera:

De nada sirve atrapar a las mujeres en la definición exacta de lo que quieren decir, hacer que (se) repitan para que quede claro, ellas están ya en un lugar distinto de la maquinaria discursiva en la que pretenden sorprenderlas. Han vuelto en sí mismas. [...] En sí mismas que quiere decir en la intimidad de ese tacto silencioso, múltiple, difuso. Y si uno les pregunta con insistencia en qué piensan, tan sólo pueden responder: en nada. En todo. (Irigaray, 2009:21).

como valor difundido); valoración de lo impresentable y de lo no representable; ironía, hibridación; parodia, travestismo, pastiche [...]; carnavalización (la vida como juego, el antifaz y la fiesta); protagonismo y participación (la ciudad como *work in progress* abierto a los significados de cada uno); subjetivismo (la primacía de la construcción individual, el individuo partidario de sí mismo, coexistencia de diversas hipótesis, incluso en conflicto, del mundo); casualidad y estocástica (caída de la previsibilidad y de la predeterminación, primacía de la casualidad y de la probabilidad)» (Lozano, 2007:26).

Incomprensible, desordenado, caprichoso... el lenguaje femenino es para el hombre un camino que arranca en todas direcciones, por lo que su estructura, como describe Lydia Masanet, no sería: «lineal sino repetitiva, acumulativa, cíclica, disyuntiva» (Masanet, 1998:38). Si pretende no perderse en él, el varón debe dejar atrás la lógica de la razón y guiarse a través de su inconsciente. Este acto de fe, semejante a andar sobre las aguas, le acerca al Imaginario colectivo que abandonó, en favor de la cultura racional-conceptualizante de la sociedad patriarcal, cuando apenas era un niño. Debe volver a sus lecturas infantiles y a los cuentos de hadas para acceder al País de Nunca Jamás. Un lugar mágico en el que el empedrado de las calles es amarillo y las casas están hechas de golosinas. Literario territorio donde los niños pueden negarse a crecer y en el que los conejos portan relojes de bolsillo. Un paraíso prohibido para los adultos donde el lector masculino, si finalmente es capaz de ingresar (debe conocer los hipotextos), encontrará representadas sus primeras lecturas (borrador de una conciencia cultural que comparte con la escritora); pudiendo adentrarse en la palimpséstica madriguera tusquetsiana con alguna

indicación teórica que le ayude a descifrar, sin miedo a que la hojarasca literaria tape sus pasos, el nivel de significación más profundo y menos accesible que esconden sus referencias infantiles:

El significado ya no se manifiesta en y por textos sino entre textos. El significado intertextual es errante [...]. Va de texto en texto por un proceso de fuga y retardo, proceso retórico ya vislumbrado por Nietzsche y Mallarmé y presidido por la máscara de Dionysos. (Caro, 1999:243).

Se trata de un mecanismo de defensa, extensible a muchas otras escritoras, que emplea la autora para distanciarse de sus personajes; utilizando el disfraz de la ficción (vistiendo de mitológico y folclórico sus vivencias personales) con el fin de distraer al lector de algunas de sus páginas de la «verdad soterrada» que yace entre sus párrafos, y de la que inconscientemente está siendo cómplice. Subliminal grito de desesperación en el que se exclama «el verdadero y lamentable estado de la mujer en la cultura patriarcal» (Nichols, 1992:8):

¡Qué cúmulo de posibilidades perdidas, de talento desaprovechado, de personas frustradas y acaso

resentidas! En esto pienso yo cuando me declaro feminista. (Tusquets, 2012:134-135).

Esta loable proclama que resume el sentir de sus protagonistas es retomada por la autora en su último libro: *Tiempos que fueron*. Ecos de una queja que nos traslada a la que formuló Virginia Woolf en *Una habitación propia*:

Qué genio, qué integridad debieron necesitar, frente a tantas críticas, en medio de aquella sociedad puramente patriarcal, para aferrarse, sin apocarse, a la cosa tal y como la veían. Sólo lo hicieron Jane Austen y Emily Brontë. [...] De todos los miles de mujeres que escribieron novelas en aquella época, sólo ellas desoyeron por completo la perpetua amonestación del eterno pedagogo: escribe esto, piensa lo otro. (Woolf, 2008:54).

7. Escritura palimpséstica

Hacíamos mención, en el apartado anterior, al carácter «transtextual¹³⁰» de la escritura de Tusquets; condición que, *a priori*, no es relevante en sí misma, puesto que no existe un texto que no lo sea en alguna

¹³⁰ Seguimos las categorías empleadas por Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*.

medida. Sí lo es, en cambio, la cantidad y la calidad de las referencias textuales que hacen acto de presencia en su narrativa. Realizando un análisis pormenorizado de sus fuentes literarias, observamos a simple vista su variada naturaleza: cuentos de hadas, literatura infantil, literatura mundial, mitología clásica... se dan cita en sus obras con una diversidad tal que es difícil no perderse tras sus pasos. La alternancia de cuentos, mitos y novelas en sus relatos, y su miscelánea relación, les hace proyectarse en múltiples direcciones. Metafórico cruce de caminos en el que nos adentramos una vez que comenzamos a leer las primeras páginas de su *ópera prima*. Incluso en el título: *El mismo mar de todos los veranos*, el profesor Ángel Julián Valbuena ha visto una relación «metatextual» con el concepto poético de uno de los epígrafes de la tetralogía (*Antagonía*) de Luis Goytisolo; nos referimos a *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976):

Tusquets utiliza la palabra mar con el sentido del follaje de mayo [...]. Connota ese reverdecer de los árboles de las ramblas, cuyas hojas, como olas, inundan cada primavera la ciudad condal en un ciclo

vital, cuando se despierta el anhelo renovador y sexual del individuo. (Valbuena, 1992:166).

Correspondencia «paratextual» que vuelve a emplear en el título de su quinta novela: *Para no volver*; literalmente extraído del poema de Rubén Darío «Canción de otoño en primavera¹³¹» y que repite en su última creación: *Tiempos que fueron*; en relación a un breve fragmento del cuento «La otra muerte¹³²» de Jorge Luis Borges.

Dejando el exterior a un lado, esta característica inherente a la obra tusquetsiana aumenta a medida que profundizamos en su lectura; principalmente en lo que a su *Trilogía del mar* se refiere. En ella sus heroínas literarias mantienen relaciones parabólicas con otros tantos mitológicos, como es el caso de: Jasón y los Argonautas; Teseo, Ariadna y el Minotauro; Eurídice y Orfeo; Deméter y Perséfone; Ismene y Antígona; Pígmalión... También lo hacen con personajes de cuentos o novelas infantiles como: la princesa guisante, Rapunzel, Gulliver, la

¹³¹ «Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas **para no volver!** / Cuando quiero llorar, no lloro... / Y a veces lloro sin querer... [...]»

¹³² «El coronel me recibió después de cenar. Desde un sillón de hamaca, en un patio, recordó con desorden y con amor **los tiempos que fueron**»

sirenita, el patito feo, Alicia, Peter Pan y Wendy... que, a su vez, confraternizan textualmente con otros de la literatura universal como: Orlando el furioso y el enamorado, Angélica, Tristán e Isolda, Abelardo y Eloísa...

Sobre esta palimpséstica relación, Julián Valbuena ha precisado una interesante categorización basándose fundamentalmente en tres procedimientos:

Las asociaciones mitológicas sirven para formular y recalcar situaciones anímicas. Las citas y adaptaciones de cuentos infantiles, primordialmente de Lewis Carrol, Jacobo y Guillermo Grimm, y Hans Christian Andersen, revelan actitudes emocionales. Finalmente una serie de tópicos literarios de origen variado (J. M. Barrie, Juan y Luis Goytisolo, Jonathan Swift, Santa Teresa, Rimbaud) perfilan o enfocan la anécdota del argumento. (Valbuena, 1992:167).

En esta clasificación, el citado profesor continúa desarrollando el segundo punto (actitudes emocionales) desde una perspectiva erótico-sexual, dando a conocer, en su parabólica relación, el significado real que para él tienen las variadas identificaciones de la primera novela de Tusquets:

Clara, en la heladería, se vuelve en la sirenita andersiana para expresar el deseo erótico que las consume, o deviene en el príncipe que asciende por los largos cabellos de la protagonista al torreón de Rapunzel con lo que se facilita el encuentro de ambas. Más adelante, es la princesa guisante que puede sentir el guisante bajo los colchones, es decir, que es accesible al juego sexual, y, en otro momento se le compara con el patito feo que se convertirá en cisne de acuerdo con la historia de Andersen, pues el amor la va a metamorfosear en una hermosa ave. (Valbuena, 1992:171).

Esta reelaboración textual sirve a las distintas Elias para justificar su existencia; concebida como un intento de relectura de las tramas de los cuentos de hadas y los mitos que les formaron de pequeñas y que, ahora de adultas, han vuelto a interpretar. Aun habiendo descubierto que, tales historias, no les devuelven su añorada felicidad:

Me pregunto una vez más si tú y el bobo insigne de tu príncipe, y este mundo mágico del cuento donde aprendí a elegir palabras y a enamorarme de los sueños, no habréis contribuido un poquito bastante a hacernos, a hacerme, cisco la vida [...]. (Tusquets, 1979b:68).

El problema ha sido suyo. Han elegido cuentos y personajes por una cuestión sentimental; se han

identificado con ellos. Lo que, a su vez, les ha llevado a repetir sus mismas peripecias: «Gretel seguirá pasivamente confiando en su hermano mayor, Cenicienta y Blanca Nieves en su príncipe salvador, Caperucita en su madre y el cazador...» (Bengoechea, 2000:41). Mujeres que literariamente han sido traicionadas como Ariadna, Isolda y Medea sólo pueden traer tal suerte:

Intenta crear su relación con Clara a base de una nueva interpretación de las fantasías que dominaban su adolescencia, pero sabe de antemano que están destinadas a fracasar porque la intertextualidad de la cual se aprovecha la narradora, funciona a causa de la sustitución; el significado que busca desesperadamente para reconstruir su vida es inaccesible porque los intertextos, literarios igual que personales, apuntan hacia un círculo de referencias que se sustituyen mutuamente. (Molinero, 1989:113).

Por ello no debe sorprendernos el escabroso final de *El mismo mar de todos los veranos* y el regreso de la protagonista a su aburrida vida matrimonial (orden patriarcal):

Confronta su fracaso para escapar al final feliz tradicional en el que los protagonistas viven felices por siempre. En el análisis final, las historias son

las mismas, que es por lo que la narradora debe traicionar a Clara como ella misma fue traicionada por Jorge, sustituyendo intertexto por intertexto en la inexorable progresión hacia la finalidad y el propósito. (Molinero, 1991:41).

A este respecto se refiere la profesora María Sergia Guiral Steen cuando, en su artículo «Triunfo del canon cultural en *El mismo mar de todos los veranos*», justifica la actitud de la protagonista en base a tres posibilidades. La primera, apoyada en «la aculturación heterosexual» en que vive y que le hace sentirse culpable de su trasgresión; la segunda, «la falta de responsabilidad ante su compañera¹³³»; y la tercera, «la dificultad de escapar al falocentrismo cultural» (Guiral, 2004:59).

Esta influencia olímpica es encarnada, así lo atestiguan, acertadamente en nuestra opinión, varias estudiosas de la obra de Tusquets entre las que se encuentran Elizabeth Ordóñez, Barbara Ichiishi y Concha Alborg, en la figura de su madre: «diosa rubia

¹³³ «Desde el principio nos dice que no creía que la relación durase. En los juegos de iniciación que Clara tiene que superar, la protagonista se declara espectadora (84). Después dice que entre "ellas" no existe un "nosotras" (94). Al final confirma, y este es el punto importante, que sus historias no van juntas; que más que una historia vivida en pareja, es un mero pretexto (104) para que la escuche, para servirle de interlocutora» (Guiral, 2004:58).

de [...] manos blancas» (Tusquets, 1979b:21), «diosa helénica», «Atenea tonante» (Tusquets, 1979b:26), «mamá Juno», «diosa que aniquila a su paso los cultos de Deméter, que ignora para siempre y desde siempre los secretos festejos dionisiacos» (Tusquets, 1979b:34).

Esta identificación de su madre con Atenea es otra muestra más de su distanciamiento ideológico. Esther Tusquets, ficcionalizada en las diversas Elías y Saras de su narrativa, se esfuerza (a pesar de casi nunca conseguirlo) en no seguir los claustrofóbicos derroteros de la burguesía catalana en la que se ha criado y que su madre tan servilmente representa. Quiere huir de su apolínea influencia, de ahí que se establezca, en la mayoría de sus creaciones, esa lucha entre Apolo y Dioniso; que no es otra que la suya propia con su madre y que abordaremos en el siguiente capítulo. La ficcionalización de dicho conflicto trae relaciones extratextuales a varios niveles. Un ejemplo lo vemos en *El mismo mar de todos los veranos*, donde la referencia a la «Carta al padre», de Franz Kafka, al principio de la narración, «alude al reproche de la protagonista a su madre, y es el intertexto que sirve de puente intratextual entre la novela y "Carta a la

madre"» (Mazquiarán, 1998:672). Su posterior modificación a «Carta a mi madre (divina entre las diosas)» no afecta de ninguna manera a lo comentado, a pesar de que se diferencia aún más del original, puesto que la imprenta del primer título sigue denotando su raíz kafkiana. Al igual que procede del escritor checo, o mejor dicho, de sus cartas, el nombre de su hija: Milena Busquets Tusquets; en alusión a «Cartas a Milena».

Lo que es innegable, retomando la naturaleza palimpséstica de sus relatos, es el diálogo hipertextual que se establece entre el hipotexto de *El mismo mar de todos los veranos* y el hipertexto de «Carta a la madre». La confrontación de estas seis citas no deja lugar a dudas:

Y cuando pienso en la madre de mi infancia, con sus ojos azules que podían realmente y sin metáfora despedir rayos de fuego, o tal vez fríos rayos de hielo, que te dejaban en ambas posibilidades fulminada, bien clavada en tu silla con el terror en el pecho. (Tusquets, 1979b:74).

Tan alta eras, y tan rubia, y tan blanca y delicada y preciosísima tenías la piel, y tan azules los ojos y la mirada (una mirada centelleante y terrible que nos

podía dejar petrificados [...]). (Tusquets, 2009a:394-395).

Para comentar más tarde la relación sentimental de sus padres:

El rey y la reina no se amaban, era evidente que no se amaban, y que el amor entre ellos, aun revestido de formas anglosajonas y sofisticadas, hubiera resultado algo fuera de lugar, algo tópico y lindante con el mal gusto pero se apoyaban y se respetaban... (Tusquets, 1979b:190).

Si bien no discutíais casi nunca en nuestra presencia, ni mucho menos os levantabais la voz, ni os desautorizabas el uno al otro [...] hiciste siempre evidente [...] que tú a papá no lo habías querido nunca -no me refiero, claro está, a que no le tuvieras afecto, sino a que no le querías como puede querer a un hombre una mujer-. (Tusquets, 2009a:400-401).

Aunque metatextualmente hablando la cita más jugosa la encontramos en el comentario literario que hace la protagonista con respecto a los libros de su madre:

Las mujercitas puritanas y arquetípicas de Louise May Alcott, las obras de Sommerset Maugham o de Stefan Zweig, o estas deliciosas traducciones al francés en que Ovidio, el Cantar de los Cantares o el Satiricón

escapan a duras penas de lo cursi para caer en la pornografía (Tusquets, 1979b:28).

Leíais (la madre y sus hermanas)¹³⁴ en idioma original a Balzac, a Zola, a Voltaire, que figuraban en la biblioteca del abuelo (libros que figuraban en el índice de libros prohibidos por la Iglesia). (Tusquets, 2009a:81).

El uso de la transtextualidad sirve para subrayar el tono del relato, y con esta intención hacen acto de presencia constantes alusiones literarias en toda su obra. Un ejemplo de ello, amén del conocido «Y Wendy creció», en relación al personaje de la obra teatral de J. M. Barrie, lo encontramos en la descripción que hace de un personaje de uno de los libros de la infancia que Clara y Elia están ojeando en la casa de la abuela. La narradora abre al azar uno y contempla en él a «un niño duende, mallas, blusón y caperuza amarillos, lindo rostro de niña» (Tusquets, 1979b: 152), en referencia a *Peter Pan*. El profesor Valbuena se ha aventurado a localizar la posible ilustración de dicho libro en una edición de D. S. O'Connor y Alice B. Woodward titulada *The Peter Pan Picture Book*, y lo

¹³⁴ El paréntesis es nuestro.

justifica aludiendo a su asequibilidad y distribución en Barcelona en aquella época.

Otro ejemplo de intertextualidad lo encontramos, nuevamente, en su primera novela, en el verso de Pier Paolo Pasolini: «in principio era il dolore¹³⁵», de su libro *Poesía in forma de rosa*. Aunque mejor deberíamos hablar, en palabras del filólogo Cesare Segre, de interdiscursividad; puesto que lo que hacen las dos protagonistas de *El mismo mar* es escuchar un disco con las grabaciones del poeta. Esta relación semiológica entre un texto literario y otras artes, en este caso “la música”, no es exclusiva de esta novela dentro de la narrativa de Tusquets. En *Varada tras el último naufragio* su protagonista, Elia, menciona el título de una canción de *Los chalchalers*: «Vivir de sueños es lo verdadero». Y la destacamos, principalmente, por su parecido en importancia al verso de Pasolini. Semánticamente no tienen nada que ver entre sí pero ambas, al igual que «mi soledad comienza a dos pasos de ti», marcan la narración con su sola presencia.

¹³⁵ «[...] prima: **in principio era il Dolore**. / Ed eccolo, Uno e Cinquino. / La prima rosa seriare significa / (ah, una puntura di morfina! aiuto!): / Hai sbagliato tutto, brutto, soave! / L'idea di aver sbagliato! Io! / Capite? Io! Lo smacco, lo scacco...»

En una misma línea, hemos hallado referencias cinematográficas y pictóricas que completan el espectro interdiscursivo de sus novelas. Procedentes del cine, se mencionan algunos de los directores más influyentes de la época como Fellini, Visconti y Bergman (Tusquets, 1979b:98,127,47). Fritz Lang y John Huston también hacen acto de presencia a través de sus películas: *M, el vampiro de Düsseldorf* en *Varada tras el último naufragio* y *Freud, pasión secreta* en *Para no volver*. Este segundo plano discursivo refuerza la temática principal, dotándola de mayor riqueza y aplomo en sus argumentos. De igual forma que el cuadro de *San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello en *El mismo mar de todos los veranos* establece una acertada metáfora visual de la lucha interna de su protagonista. Por un lado, el dragón: simbolizado por su madre en representación de la burguesía catalana; y por otro, San Jorge: encarnado por su primer amor en la novela. De ahí que no nos extrañe la coincidencia del nombre. Sólo Jorge y su lanza fueron capaces de penetrar¹³⁶ en su laberinto y derrocar al dragón¹³⁷. Un

¹³⁶ La alusión sexual es más que evidente en la obra. Esther Tusquets juega con los conceptos «lanza» y «dragón» y los convierte tanto en órganos genitales como en figuras mitológicas. Un claro ejemplo lo vemos en esta cita de *El mismo mar de todos los veranos*: «Una vagina que es también otro pozo

Jorge-Teseo (quién sabe si apellidado Argente, como el primer marido de Esther Tusquets) que, nada más la libera, la abandona a su suerte en Naxos, quedando a merced de cualquier dios oportuno¹³⁸. La imaginamos, gracias a los poemas de Catulo, con los ojos anegados en lágrimas viendo partir a su infiel amante desde el cañaveral de la orilla: «viva imagen de una Ménade». (Otto, 1997:72).

Quizás se quede ahí sentada aguardando que una ola termine de tragársela para siempre y la devuelva al profundo y eterno inconsciente. Tal vez, puede que este mismo mar, el de todos los veranos, le haya arrastrado hasta la página inicial de su primera novela, y así, una desorientada Elia, cual sirena varada, ha colisionado sin apenas voluntad contra la puerta del domicilio familiar. Esa vivienda que en elusivas visiones quedaba cercada por el mar y que

ciego, una vagina que a fuerza de ignorada es como si no existiera y que grita tan fuerte desde esta casi no existencia que su aullido angustioso puede desquiciar el universo: vírgenes adustas que esperan vanamente a un San Jorge tardón, perezoso, esquivo, capaz de hundir su espada en los tres pozos y liberarlas de su encantamiento [...], a la espera de la lanza milagrosa que ningún Lancelote, que ningún San Jorge había de traer para hundir en ella» (Tusquets, 1979b:82-83).

¹³⁷ «El dragón y la serpiente son representantes simbólicos del temor a las consecuencias de infringir el tabú, es decir, de la regresión incestuosa» (Jung, 1982:272).

¹³⁸ «Dice la leyenda que, tras haber sido abandonada Ariadna en la isla de Naxos, la encuentra Dionisio y se casa con ella» (Metamorfosis, 8,174-92).

ahora le sirve de improvisado espigón. Fantasear con una Elia parapetada entre las rocas nos devuelve al imaginario colectivo, y casi podemos confundir su silueta con *La sirenita* de Hans Christian Andersen.

Acaso ahora, más y mejor preparados que cuando empezamos esta andadura, podamos valorar en su justa medida el cambio de «régimen», en palabras de Durand¹³⁹, que se establece una vez que Elia atraviesa el umbral de su casa materna:

Cruzo la puerta de hierro y cristal, pesada, chirriante, y me sumerjo en una atmósfera contradictoriamente más pura -menos luz, menos ruidos, menos sol- [...] como si [...] me hubiera refugiado en el frescor de piedra de una iglesia muy vieja [...] Me gusta la penumbra y el silencio, y me quedo de pie, en el umbral, [...] mientras mis ojos se van acostumbrando poco a poco a la oscuridad y empiezan a distinguir objetos en las sombras. (Tusquets, 1979b:7).

Uno de esos objetos que intuye antes de verlo es la vieja estatua de bronce de Mercurio que preside el

¹³⁹ En su libro: *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Gilbert Durand analiza de una forma similar a la que hemos empleado en nuestro estudio la imagen de la puerta en *El tiempo recobrado*, de Marcel Proust. «Umbral, donde precisamente el pasado, perdido y muerto, resucita de la llamada de la gracia «involuntaria» del presente, y que el crítico compara con la imagen evangélica de la puerta» (Durand, 1993:314). En este caso, la entrada en el «régimen nocturno» no deja lugar a dudas.

vestíbulo. Reposa sentado, extendiendo, en amistoso gesto, una mano que cuesta armonizar con la frialdad de unos ojos perdidos en el infinito y una sonrisa estática. El dios alado se erige como mediador silencioso de la transmutación de ambos regímenes y se sitúa, como acertadamente indicó Durand, en el central, el de la *coincidentia oppositorum*.

V

EL RETORNO DE HERMES

Sumario: 1: *Coincidentia oppositorum*.-2: El lesbianismo materialista.-3: «De las madres perversas y las hadas buenas».-4: Matrofobia.-5: La mirada de Medusa.-6: El sueño de la inyección de Irma.-7: Narcisismo primario.-8: Eterno femenino: Tusquets-Busquets.

1. *Coincidentia oppositorum*

Una vez que nos hemos adentrado en el oscuro vestíbulo y hemos reconocido al famoso mensajero de las primeras páginas de *El mismo mar de todos los veranos*, nos resultará mucho más fácil seguir el hilo culturalista que la autora ha ido dejando para sus lectores más atentos. Sabemos que Mercurio –Hermes para los griegos– es el mensajero de los dioses, de las fronteras y los viajeros que las cruzan. Apostado en su pedestal, «situado estratégicamente entre el reino de las madres y el del padre» (Verjat, 1989:165), el dios alado nos tiende la mano al igual que lo hace con la protagonista. Sabe de la

complejidad del viaje que recientemente hemos emprendido con la lectura de las primeras páginas de la citada obra de Tusquets y desea estar presente en este importante momento. Parece querer mostrarnos el verdadero pasaje que se establece una vez hemos rebasado su helénica presencia.

Atrás ha quedado el caluroso exterior y el húmedo interior del vestíbulo. El sendero ha superado la arquitectura del edificio y del relato para situarse en un plano anterior que transduce arquetípicamente el discurso narrativo y nos traslada a la historia mítica y su verdadero sentido: la exposición pública de la «traumática¹⁴⁰» relación que padeció Esther Tusquets con su madre. Por ello es tan importante observar el protagonismo de Mercurio -Hermes-. Pasar por alto su presencia equivale a no reconocer en su totalidad el cambio de régimen que se ha establecido desde su comienzo. Habíamos anticipado en páginas anteriores el conflicto materno-filial que rige las vidas de las protagonistas de su obra y el paralelismo que se establece entre éstas y su propia

¹⁴⁰ Entendemos de dicho término su acepción lacaniana; aquella que lo relaciona con lo Real. «Y que va del hecho traumático a su tramitación psíquica, de la vivencia traumática al intento de simbolizarla, de recubrirla con palabras y dotarle de un revestimiento imaginario» (Hernández, 2014:203).

autora: ficcionalizada, principalmente, en las Elías y Claras de su *Trilogía del mar* y las Saras de sus cuentos.

Este hecho no ha pasado desapercibido para la crítica, sobre todo la feminista, que ha buscado en la relación con su madre la motivación de su escritura. Ha habido, incluso, varias autoras que han realizado una investigación similar a la nuestra con parecidos resultados. Es el caso de las hispanistas Geraldine C. Nichols y Alicia Redondo, quienes, en sus libros: *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea* –la americana– y *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura* –la española– han abordado tangencialmente la narrativa de Tusquets con especial sensibilidad y acierto. Así se refiere la escritora americana a las primeras páginas de *El mismo mar de todos los veranos*:

Comienza esta historia una larga descripción del pasillo de entrada, con su «penumbra y silencio», presidido por una estatua de Mercurio. Ella recuerda este espacio liminal rebosante de la risa y la belleza de su joven madre, siempre escondiendo la hoja de parra que las susceptibles señoritas solteronas del entresuelo usaban para cubrirle el sexo a la desnuda estatua. Tanto la morosidad como los detalles sexuales

de esta descripción sugieren que al entrar en la casa vuelve a cruzar metafóricamente la vagina materna como en el nacimiento, retrocediendo lo más lejos posible de su presente: «me sumerjo en una atmósfera contradictoriamente más pura –menos luz, menos ruidos, menos sol–». (Nichols, 1992:76).

Esta regresión intrauterina es descrita, a su vez, por la profesora Alicia Redondo como:

Nostalgia de la madre y del mar que la simboliza, y que se ha relacionado con el sexo interior, la matriz, como lugar donde nace la vida y, con ella, la escritura [...]. (Redondo, 2009:39).

Las similitudes con respecto a nuestras deducciones no pueden más que reafirmar el acierto de nuestra investigación y nos motivan a continuar allí donde ellas lo interrumpieron. Es justo reconocer el mérito de estas dos especialistas de la literatura femenina que, sin ser su principal cometido, han abordado el estudio de la narrativa de Tusquets con tal precisión y destreza que la han conseguido «descifrar». Evidentemente, la especificidad y extensión de nuestro análisis hace que prosigamos el camino allá donde lo dejaron nuestras colegas y veamos en la estatua de Hermes un «símbolo de conjunción» de

los regímenes «diurno y nocturno» tratados por Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Esta unión tiene como resultado el régimen «central»; estadio que, según el profesor Josep Lluís Camino, integra «lo racional (pensamiento) y lo irracional (sentimientos), unidad y alteridad», y constituye la «superación de dualismos y dogmatismo» (Verjat, 1989:93). Si recuperásemos mentalmente el nudo Borromeo de las explicaciones de Jacques Lacan que tratamos en el primer capítulo, nos situaríamos en el orden de lo Real: instancia fronteriza imposible de transducir totalmente a figuraciones (Imaginario), y menos aún a palabras (Simbólico), ya que su «seminalización o sentido acaece sin paternidad detentiva, en el umbral o rito de paso» (Verjat, 1989:165). Este lugar transitorio, imposible a la definición, se muestra ante nosotros, «sublime y siniestro»¹⁴¹, en forma de «agujero»¹⁴² especular. Su

¹⁴¹ Estos dos conceptos filosóficos permiten al ser humano, a través de la ambivalencia del dolor y placer y el temor y deseo que suscitan, aprehender aquello que le sobrepasa y espanta: el inconsciente. Con lo sublime «asistimos a la emergencia de un sentido dualético relativizador del par significado-significante constitutivo del signo en su clausura. La apertura se realiza así en el *umbral* de un *sentido que se mantiene en los márgenes prohibidos*» (Verjat, 1989:178-179).

¹⁴² «Escotoma, falta, hiancia, mancha»... son distintos sustantivos que vienen a representar una idea: aquello que no logra pasar a la imagen. Con esto se introduce una fundamental relación entre «cuerpo propio» e «imagen especular».

mirada escópica, coincidente con la que describiese Antonio Machado en su libro de poesías *Los complementarios*, sostiene (contiene) la nuestra¹⁴³ y anticipa la introspección de la protagonista en el proceso de llegar a ser uno mismo.

En la hermenéutica contemporánea Hermes es el dios del sentido, por cuanto pone en comunicación y correlación los diferentes niveles de una realidad abierta por su alado verbo. Hermes representa la liberación de lo real en su valer/valencia, refiriendo o relatando el quicio o encrucijada, la relación o nexo de significación entre las cosas: «Colocarse en el punto de convergencia de los nexos para apreciar el valor real de las cosas». (Verjat, 1989:164).

De la estatua de Mercurio del vestíbulo hemos pasado a la figura de Hermes y, con él, a la hermenéutica, que la Real Academia Española define como: «arte de interpretar textos y especialmente el de interpretar los textos sagrados». En esa doble lectura nos hallamos; primero como textos profanos y segundo como "narraciones sagradas", al encontrarse en ellas otro tipo de lenguaje oculto que no puede traducirse en los signos arbitrarios del lenguaje

¹⁴³ Mis ojos en el espejo / son ojos ciegos que miran /los ojos con que los ve.

convencional. Su interpretación, allí donde el sentido parece sustraerse a toda evidencia y donde la comprensión se enfrenta a lo incomprendido (Cuesta, 1997:10), delimita el reino de Hermes. Un lugar que nos obliga a recurrir al mito¹⁴⁴ para adentrarnos, sin miedo a perdernos, en «la Noche cósmica¹⁴⁵».

La irrupción de otro espacio-tiempo sagrado ya ha sido ampliamente descrita en este estudio pero no así sus causas. El desamor de las protagonistas adultas de las novelas de Tusquets encuentra en el conflicto de la escritora con su madre el germen de su nacimiento. Por eso no es de extrañar que la mayoría de sus heroínas repitan el siguiente patrón de comportamiento: 1) crisis sentimental de una pareja heterosexual madura; 2) aventura amorosa lésbica entre una persona adulta y una joven; 3) vuelta a la relación anterior («canon patriarcal¹⁴⁶»). Y es que

¹⁴⁴ Así lo justifica el filólogo Carlos García Gual: «En los mitos queda reflejada de manera intraducible una experiencia primordial y religiosa de la existencia; en los mitos se nos presenta con forma poética una intuición esencial del mundo de lo eterno, lo divino y lo sagrado» (García, 1987:108).

¹⁴⁵ Así se refiere Mircea Eliade en su libro *Mitos, sueños y misterios* a la prueba iniciática de la muerte, «única vía posible para abolir la duración temporal –en otros términos, la existencia histórica– y para reintegrar la situación primordial» (Eliade, 1991:244).

¹⁴⁶ El desafío de Elia a la coherencia heterosexual sólo es temporal y vuelve a hacerse cargo de los papeles impuestos por el «patriarcado». Dicha conclusión no es demasiado alentadora para las relaciones lesbianas, y no es de extrañar que desde una

para algunos autores y especialistas en la materia, entre los que se encuentran Yamile Silva, Mirella Servodidio, Silvia Tubert y Melanie Klein, la instalación sexual tiene mucho que ver con la relación que cada persona haya tenido con sus progenitores en la etapa pre-edípica -que, por otra parte, es más duradera en el sexo femenino¹⁴⁷-.

Yamile Silva defiende en su artículo: «Penélope subvirtiendo textos: reflexiones sobre la escritura de Esther Tusquets» que si no se cumple la simbiosis que, según los psiquiatras, necesariamente tiene que preceder a la separación madre-hija en favor de una aproximación al padre en el periodo edípico porque, por ejemplo, la hija no tiene a su padre como objeto

perspectiva homosexual las lecturas de las novelas de Tusquets sean decepcionantes. Estamos de acuerdo con la profesora Rosalía Cornejo cuando afirma que: «Es de lamentar que, a pesar de la frecuencia con que Tusquets explora las relaciones lesbianas en sus obras, no haya sido capaz [...] de ofrecer un espacio real y factible al lesbianismo o de considerarlo una verdadera opción» (Cornejo, 1995:59). Este hecho no deja de ser sorprendente, máxime cuando en su vida real Esther Tusquets mantuvo relaciones sentimentales con mujeres y llegó a decir públicamente que uno de sus dos grandes amores fue una mujer: Mercedes Torrens. El otro fue su segundo marido, Esteban Busquets.

¹⁴⁷ «Para el niño, El Edipo es una formación primaria: su primer objeto amoroso, al igual que para la niña, es la madre. Pero desgraciadamente, la historia de la hija se constituye bajo la presión de un superyó menos acentuado: al descubrirse castrada, su superyó será menos vigoroso. Nunca supera el Edipo por completo. El Edipo femenino no es una formación primaria: el vínculo pre-edípico con la madre conlleva, para la hija, una dificultad de la que, dice Freud, nunca se repone y que consiste en tener que cambiar de objeto (amar al padre) en el camino» (Cixous, 1995:40).

de deseo al no inspirarle ningún tipo de admiración, no tendría por qué odiar a su madre y tenerla por rival. En esta situación en concreto y subvirtiendo el canon patriarcal, la madre poseería el «falo»; quedando abierta, pues, la posibilidad de una identificación con el padre y, por consiguiente, al subvertir los roles, se plantearía «la posibilidad de la homosexualidad como espacio donde el deseo ha sido trasladado» (Silva, 2006:415).

En una línea similar se ha expresado la profesora Mirella Servodidio, que argumenta que el conflicto entre la narradora y su madre se originó en la etapa pre-edípica:

En la que no se cumplió la simbiosis que por necesidad tiene que preceder a la separación de madre/hija [...]. Esta interpretación [...] da por descontado que la hija forzosamente [...] tiene que apartarse de la madre para acercarse al padre. [...] De modo que a diferencia del paradigma de los cuentos de hadas o lo que proponen los teóricos psicoanalistas, no tiene razón para odiar a su madre por rival. (Odartey, 2000:545-546).

Esta última perspectiva es refrendada, a su vez, por la psicoanalista argentina Silvia Tubert en su

libro: *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, donde afirma que:

No siempre el complejo de Edipo negativo en la niña es resuelto favorablemente. En muchos casos permanece fijada a la relación con la madre y reniega la castración. En otros casos, puede sufrir una decepción al orientarse hacia el padre, lo que la lleva a una regresión a su actitud viril precedente. En circunstancias extremas, este proceso puede conducir a la homosexualidad. (Tubert, 1988:62-63).

Esta «delirante» identificación primaria puede hacer que el infante no diferencie sexualmente al padre de la madre. Esta fase se corresponde con lo que Melanie Klein describe como «parejas combinadas»; o lo que es lo mismo: «la madre fálica». De dicha organización se desprenden algunas consecuencias entre las que se incluye «la instancia homosexual».

No es nuestro cometido disertar acerca de la veracidad de estas afirmaciones, traspasan nuestro objeto de estudio y conocimiento de la materia, pero sí podemos decir que independientemente de que el intercambio de roles haya sido por este motivo; por una grave carencia afectiva en una etapa temprana de su vida que consigue en parte subsanar con una relación lésbica; o simplemente como un despertar algo

tardío de su verdadera sexualidad reprimida, el caso es que el lesbianismo es un patrón a tener en cuenta dentro de la narrativa de Tusquets. No nos sorprende, por tanto, que su escritura no haya pasado desapercibida para la crítica feminista, especialmente la francesa y la americana, y que ésta la sitúe como uno de los referentes femeninos más importantes de la posmodernidad literaria europea.

2. El lesbianismo materialista

En vista de su proximidad con la crítica feminista, es bastante lógico que recurramos a algunos de sus conceptos para abordar aspectos literarios de la obra de Tusquets. Hacíamos mención en el apartado anterior a la tendencia lésbica de la mayoría de sus protagonistas. Inmediatamente hemos relacionado este hecho con el «lesbianismo materialista» de la escritora francesa Monique Wittig y su descripción de la heterosexualidad como un «régimen político basado en la sumisión y la apropiación de las mujeres» (Wittig, 2005:15). Para enfrentarse a él, fuera de las categorías de sexo (mujer y hombre), recurre al

concepto de «lesbiana»: un «tercer género» que no es propiamente una mujer; ya que ni económica, ni política, ni ideológicamente se constituye en base a su relación social específica con un hombre. Al erradicar la «servidumbre» de ser definida como lo contrario al hombre, la lesbiana no sólo escapa del orden heterosexual, también lo hace de las obligaciones personales, físicas y económicas que acarrearían su anterior condición¹⁴⁸. (Wittig, 2005:43).

Este «lesbianismo activo», al que ahora podemos poner nombre gracias a Wittig, encaja a la perfección con la segunda fase del esquema de comportamiento de la mayoría de las heroínas de Tusquets. Sus protagonistas femeninas reaccionan al “desaire afectivo” de sus parejas subvirtiendo el orden heterosexual por el que hasta ese momento regían sus vidas para acabar por desvirtuar la frontera de la categoría sexual.

¹⁴⁸ Esta definición de «lesbiana» se aproxima mucho a la de «degeneradas» de la profesora María Milagros Rivera Garretas: «Degeneradas porque son mujeres sin género», ya que entiende que «en Occidente el sistema de géneros, con sus atributos, jerarquía y expectativas para hombres y mujeres, se mantiene siempre dentro de los límites y de los cánones del orden simbólico patriarcal» (Rivera, 1994:23).

No quieren ser más las destinatarias de la carga de culpa que sus madres les han reservado, y para evitarlo, para conseguir otro tipo de vida, para ser sujetos y no objetos, han tenido que rechazar el ser «mujer» tal como esto se ha definido en su cultura. La configuración más llamativa de su rechazo es la erótica: se niegan a cifrar su deseo en un hombre. (Nichols, 1992:36).

Esta indeterminación —recordemos la unión amorosa de las amantes— trae consigo una nueva y subjetiva definición de persona en la que desaparece toda noción de jerarquía¹⁴⁹. No necesitan al sexo masculino para construir su propia identidad libera a las protagonistas de Tusquets que pueden ser, desde ese instante, simultáneamente, la Bella y la Bestia de su historia. (Tusquets, 1979b:183). En este mutuo intercambio de roles, la hispanista Yamile Silva ha visto reflejado «un movimiento hacia el estado andrógino» (Silva, 2006:421-422) que recuerda al que describió Virginia Woolf:

¹⁴⁹ «Un crítico de *El País* definió *El mismo mar de todos los veranos* como “la primera novela antifálica de la literatura española”, porque el mundo femenino no está contrapuesto al masculino, ni tratado como oposición a éste, sino que está presentado en sus propios términos, surge autónomo, sin referencias al varón» (Bengoechea, 1996:32).

En cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. El estado de ser normal y confortable es aquel en que las dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si se es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella. Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas. (Woolf, 2008:71).

La androginia de alguna de las protagonistas de las novelas y cuentos de Tusquets es palpable en las numerosas descripciones de los cuerpos de las amantes. Los dos siguientes ejemplos son de *El mismo mar de todos los veranos*: «el renacuajo morenucho y zanquilargo, demasiado flaco, demasiado oscuro, y con algo indefinible que rompía invariablemente la armonía del gesto y la figura». (Tusquets, 1979b:24). En otro momento de la novela, cuando las protagonistas se bañan en el mar, se describe el cuerpo de Clara como: «casi ni adolescente», «este cuerpo que no es siquiera todavía un cuerpo de mujer [...] tan turbador en su ambigüedad y en su desamparo» (Tusquets, 1979b:111-112). Un cuerpo que parece haber sido moldeado por Dioniso en su eterno juego de desprecio a las

fronteras de los sexos manipulando a su gusto, «ya sea empujándolos al remolino de la identidad indiferenciada, ya sea volviéndolos a separar y a diferenciar» (Manfred, 1994:27-28), a unos seres que se mueven y danzan al compás de su voluntad. Incluso la voz femenina es ambigua en este estado: «es tan grave que casi podía confundirse con la de un hombre, y tampoco el tono, decidido, exaltado parecía propio de una mujer» (Tusquets, 2007:39).

Pero para llegar al lesbianismo activo¹⁵⁰ de las Elias y Claras de sus novelas antes ha tenido que haber otros muchos personajes femeninos que, quizás por edad, más mayores que estas últimas, y por pertenecer a otra generación, no han podido alcanzar las mismas cotas de independencia. Ellas, las madres y abuelas de sus historias, tenían que conformarse con «la farsa». Un juego de identidades y representación que la profesora Rosalía Cornejo-Parriego atribuye a «la falta de esencialismo del sujeto» (Cornejo,

¹⁵⁰ Un ejemplo del mismo lo vemos en la actitud de las dos amantes: «Este amor que se da tal vez sólo una vez cada mil años, no puede concluir en nosotras mismas, debe abarcar también a todos los oprimidos, a todos los tristes, a todos los injustamente pisoteados, a todos los solitarios de la tierra, este amor debe ser capaz de arrastrarnos hasta cimas insospechadas, debe llevarnos a trasgredir por fin todos los límites, a violar de una vez para siempre todas las normas, y luego reinventarlas» (Tusquets, 1979b:185).

1995:53), en el que el disfraz y la actuación se convierten en las únicas vías de escape autorizadas por el patriarcado, que transige en el simulacro lo que no permite en la cotidianidad de sus vidas. Cabe destacar en este sentido el papel de la abuela de Elia, una «joven malcasada que acudía a los bailes de carnaval envuelta [...] en una malla roja y unisex, que participaba en báquicos asaltos, en desaforadas verbenas[...]», y que «se lanzó -vestida en malla roja y con rabo y concúrrenos de diablo- a un esplendoroso carnaval desolado, porque le estaban permitidos -como le han estado permitidos a mi madre y a mí misma- los disfraces y los amantes y hasta las orgías[...]» (Tusquets, 1979b:146-147) pero que seguía sometida al «buey que la pisoteaba, que la poseía noche tras noche en la cama sin entenderla» (Tusquets, 1979b:148).

Su madre, «divina entre las diosas», se mueve en una línea similar. «¡Qué cúmulo de posibilidades perdidas, de talento desaprovechado, de personas frustradas y acaso resentidas!» (Tusquets, 2012:134-135), llega a decir Esther Tusquets sobre la generación de su madre y en última instancia sobre ella misma: «he conocido muchos casos de talentos desperdiciados, de energías agotadas en la nada [...],

sobre todo de mujeres de tu generación, pero entre todos te llevas tú la palma» (Tusquets, 2009a:402). Esa «diosa helénica», «madre abadesa», «sacerdotisa de las musas negras» que atraía hacia sí a todo aquel que se propusiese, «venerándote, admirándote, deseándote, teniéndote, todos girando a tu alrededor» (Tusquets, 1985c:53) y que acabó engrosando la cadena de eslabones torcidos que conforman las mujeres de su familia: «-Sí, mamá, tú sabías quién era Sigfrido y quién era Gunter y lo que aconteció a Brunilda, otra malmaridada, aunque saberlo no te había servido de mucho-» (Tusquets, 2009a:403). Ya que, aunque a regañadientes, acabó aceptando «el matrimonio con un hombre al que no amaba» (Tusquets, 2012:40).

Este mismo error, aunque con visos de subsanarse quién sabe si en la próxima generación, lo repiten las Elías de su trilogía: «Y es curioso, pienso ahora, por qué caminos extraños terminamos coincidiendo con unas madres con las que parecía imposible la más remota coincidencia» (Tusquets, 1979b:72).

3. «De las madres perversas y las hadas buenas»¹⁵¹

Dada la particularísima naturaleza de su madre: «diosa rubia de manos blancas» (Tusquets, 1979b:21), «diosa helénica» (Tusquets, 1979b:26), «Atenea tonante», «mamá Juno¹⁵²», “negativo” de «Deméter [...] que aniquila a su paso los cultos [...], que ignora para siempre y desde siempre los secretos festejos dionisiacos» (Tusquets, 1979b:34), encarna el ideal apolíneo del mundo de los hombres y habita el reino del padre (ley paterna):

Rodeada tú siempre, como estabas, por una devota corte de admiradores incondicionales, dispuestos a reír tus salidas y a ignorar tus excesos, todos ellos varones, puesto que -y no es la menos importante de tus limitaciones- no has sido capaz de establecer nunca, sin duda porque no te ha interesado -sólo entre varones te sientes cómoda, te sientes entre tus iguales- un vínculo de afecto importante con otra mujer, comenzando por tu madre y terminando en tu nieta. (Tusquets, 2009a:396).

¹⁵¹ La profesora Dorothy Odartey-Wellington ha tratado este tema en su artículo «De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets».

¹⁵² Esposa de Júpiter, dios principal de la mitología romana, padre de dioses y de hombres y cuyo nombre equivale a «padre de la luz».

Se erige, por tanto, como representante de lo masculino dejando los subterráneos mundos del régimen nocturno –femenino– para las hadas buenas de su infancia: la abuela y su niñera, Sofía. A la primera le concede la más alta distinción: «la más exquisita entre todas las hadas madrinas» y, al lado de la «imponente belleza, siempre distante y sobrecogedora» de la madre, la protagonista recuerda a la abuela como poseedora de «una belleza muy dulce y delicada» (Tusquets, 1979b:146). De la segunda destaca su ternura. Para ella las manos de Sofía son «infinitamente más maternales» (Tusquets, 1979b:165) que las de su propia madre. Esta carencia afectiva que hemos anticipado en capítulos anteriores y que persigue a todas sus protagonistas parece acercarlas a la maniquea caracterización de los cuentos de hadas en los que la «polarización entre madre demoníaca y hada buena es significativa» (Odartey, 2000:534). Para la profesora de Literatura y Cultura española Dorothy Odartey la causa debemos encontrarla en «la misoginia, más que las inclinaciones psicológicas o la realidad social» y es que según su teoría la imagen negativa de las madres o madrastras en los cuentos de hadas es «una variante de la figura judeocristiana de Eva», que

desde las manifestaciones más remotas de la literatura de Occidente «encarna las fuerzas negativas en un mundo creado por la imaginación masculina» (Odartey, 2000:540). En el otro lado de la balanza la hispanista sitúa a su antagonista: el hada buena. Que, a su vez, no deja de ser «otra construcción creada por el deseo masculino». De ahí que su homóloga más acertada en la literatura occidental sean las variantes de la Madona: «mujer pura que reparará, se espera, las faltas universales causadas por la mujer de carne y hueso» (Odartey, 2000:540).

En una línea similar a la de Dorothy Odartey se ha manifestado la escritora americana Adrienne Rich, quien también recoge esa doble corriente de pensamiento falogocéntrico. En primer lugar señala que el cuerpo de la mujer es visto por el patriarcado como algo «impuro, corrupto, receptáculo de descargas y hemorragias peligrosas para la masculinidad, fuente de contaminación física y espiritual, instrumento del demonio». Esta mirada sesgada encuentra su contrapunto en la: «caritativa, sagrada, pura, asexual y nutricia» mujer que acepta de buen grado el rol impuesto por el hombre y sitúa exclusivamente en la potencialidad de

ser madre «su único destino y la única justificación de su vida» (Rich, 1996:73).

Que ambas categorías hayan sido ideadas por el imaginario masculino nos da una idea de la fortaleza del patriarcado en la construcción de la identidad femenina. Más si cabe, si tenemos en cuenta que tanto la asexuada esposa como la prostituta victoriana devuelven en la ficción tusquetsiana realidades y conductas similares. Ni siquiera el exótico reducto de libertad que les regalan sus hadas buenas es verdadero. Detrás de la mascarada y los disfraces unisex, detrás de las manos dulces y palabras tiernas se esconden unas mujeres que también han sido sometidas por Apolo:

Se llenaba la boca con las increíbles hazañas que llevaría a cabo en cuanto muriera su marido, una muchacha que se veía a sí misma como una mezcla extraña de princesa de Eboli y de sensible alondra [...], puesta por la inclemencia de la suerte en la cama de un toro, o de un oso, o quizá de un buey, en cualquier caso de una bestia torpe que nada podía entender de sus anhelos, y que no quiso hacerle tan siquiera el favor mínimo de morir cuando todavía era tiempo, cuando ella hubiera podido asumir su elegante disfraz de viuda alegre [...]. (Tusquets, 1979b:146-147).

Para la narradora, el matrimonio burgués de su abuela apagó esa llama subversiva que le caracterizaba y hacía diferente; convirtiéndola en una más de las mujeres de su familia que desempeñaban el único papel permitido por su clase y su género: el matrimonio. Algo parecido ocurrió con Sofía, la niñera. Su relación afectiva con el padre de Elia y el consiguiente escándalo social que ello supuso precipitó la salida de la asistenta del círculo familiar y la irreparable pérdida de su confidente para Elia:

También Sofía estaba esperando, y lo que no sé es si estaba pendiente de las palabras que mi padre hubiera debido decir y no decía, o de un secreto discurso interior que mi padre pronunciaba únicamente para ella y que sólo ella oía. (Tusquets, 1979b:169-170) [...]

Porque incluso en los más recóndito de sus mundos subterráneos, lugar predilecto de sus hadas buenas, la influencia de Apolo se hace presente, aunque para ello tenga que adoptar la forma de una bacante:

Aquella deidad magnífica que nos llegaba extemporánea desde los templos de Apolo —Apolo no nos importaba

nada a ninguno de los tres¹⁵³—, pero que podía convertirse cualquier día [...] en la más desmelenada e incontrolada de las bacantes dionisiacas, en una arpía vocinglera y destemplada que gritaba y gritaba [...] con un lenguaje que pretendía ser temible, pero que allí, y sobre todo en boca de mi madre [...] parecía meramente grotesco, una parodia bufa. (Tusquets, 1979b:167-168).

Una metamorfosis similar es la sufrida por Eva¹⁵⁴ en *Varada tras el último naufragio*. Esa «Eva solar y prepotente» (Tusquets, 1985c:41) que acaba interpretando «el papel de esposa humillada y ofendida» (Tusquets, 1985c:209) para el que apenas tiene registros cuando descubre que su marido le ha sido infiel. Su reacción, como si de un espejo deformante se tratase, refleja una imagen monstruosa de sí misma que se aleja diametralmente de lo que siempre ha defendido. Incluso llega a amenazar con un suicidio que nunca llegaría por muchas lastimosas intentonas que comenzase. Este desesperado grito de auxilio es uno de los pequeños resquicios báquicos por los que se filtran las apolíneas voces de su madre y de Eva. Alcanzar la guarida subterránea también ha

¹⁵³ Se refiere a Sofía, su padre y a la propia Elia.

¹⁵⁴ «Eva, prototipo de la súper-mujer que ha intentado sobrevivir y satisfacer el esquema social masculino predominante y que, al final, se ve arrastrada y destruida por el perfecto mundo de fisuras que ella ha creado» (Gascón, 1992:71).

supuesto un alto coste para ellas. En la citada inmersión se han mostrado vulnerables y han expuesto su herida: «lo que podría ser su verdadero ser, sin el disfraz de burguesa convencional» (Odartey, 2000:547).

Acercarse a Dioniso les ha dejado exhaustas y desorientadas puesto que aquí, en las profundidades del océano o en la guarida subterránea, su apolínea luz apenas las ilumina. Cada paso que dan alejadas de sus dominios se exponen a caer presas de la locura, de una verdad que enloquece:

El mundo familiar en el que los hombres se habían instalado, seguros y cómodos, ya no está ahí. El alboroto de la llegada dionisiaca lo ha barrido. Todo se ha transformado. Pero no en un cuento amable, en un paraíso de infantil ingenuidad. Surge el mundo ancestral, las honduras del Ser se han abierto, las formas primigenias de todo lo creativo y destructor con sus infinitos dones y sus terrores infinitos se alzan trastocando la inocua imagen del mundo familiar perfectamente ordenado. No traen ensueño ni engaño, traen la verdad.. (Otto, 1997:73).

Y estas madres y mujeres perversas no están preparadas para aguantar su unión con Dioniso. Una simbiosis que funde de un modo fabuloso «vida y muerte, mortalidad y eternidad» (Otto, 1997:135) en

una alquímica proporción que ya describiese el filólogo alemán Walter F. Otto hablando de Dioniso:

Él mismo desciende de una madre mortal y, así como él ha de padecer penas y muerte, las mujeres con las que está más estrechamente ligado han de alcanzar la dicha a través de terribles padecimientos. (Otto, 1997:135).

4. Matrofobia

Este término, acuñado por la poetisa americana Lynn Sukenick en su trabajo sobre Doris Lessing, no es sólo el miedo a la propia madre o a la maternidad, como podría inferirse de su raíz latina, sino -y éste quizá sea el aspecto que más nos interese- a «convertirse en la propia madre». Este recelo generacional que sufren las heroínas de Tusquets, y en primera instancia la propia autora, se debe a la imagen que muchas de estas madres han proyectado en sus hijas: ejemplo de la resignación y el autodesprecio de los que ellas están luchando por liberarse. Las nuevas generaciones de mujeres reniegan del modelo patriarcal vigente y sitúan a sus progenitoras como transmisoras conscientes de su

mensaje. Este hecho las convierte en cómplices del sistema y, por tanto, en partes del problema. «La madre representa a la víctima [...], a la mujer sin libertad, a la mártir», una pesada carga de la que sus hijas no creen pueda desprenderse.

Esta escisión entre madres e hijas podría entenderse como una victoria más del patriarcado que ha conseguido polarizar la imagen que de sí mismas tienen muchas mujeres, considerándose «buenas y malas, fértiles y estériles, puras o impuras» (Rich, 1996:73); afianzando con ello dicha bipolaridad. Estamos de acuerdo con Adrienne Rich cuando asevera que ambas instituciones no tienen «nada que ver con la sensualidad real de las mujeres, y en cambio sí [...] con la experiencia subjetiva que los hombres tienen de las mujeres» (Rich, 1996:73). Y ésta quizá sea la mejor definición del sistema patriarcal, que decide a través de:

La fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley y el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación y la división del trabajo cuál es [...] el papel que las mujeres deben interpretar. (Rich, 1996:104).

Llegados a este punto, podemos entender el rechazo que siente gran parte del feminismo a la dualidad positivo-negativo que rige el aprendizaje cultural en la actualidad y que localiza no sólo a las mujeres, sino a los «"poco hombres", los que "no son blancos", los "iletrados", los "invisibles"» (Rich, 1996:114) en el lado negativo de la balanza. Esta maniquea visión nunca podrá representar por completo el espectro femenino, ya que éste se halla escindido en un yo no mensurable por el orden Simbólico masculino y que alberga en su interior el deseo de expiar, de una vez por todas, las culpas asumidas.

La matrofobia conduciría por tanto, a través del miedo a convertirse en la madre más que en su odio, a la subsanación de todos los errores cometidos por cualquier mujer; siendo el más flagrante la connivencia con el patriarcado. Para romper esos grilletes, las nuevas Claras actuarán como amazonas¹⁵⁵ y prescindirán de todo conocimiento inspirado en la tradición masculina. Construirán desde el principio, a base de palabras desconocidas, libres del sentimiento de culpa de sus predecesoras, una nueva forma de ser

¹⁵⁵ La elección de este pueblo guerrero, compuesto enteramente por mujeres, y su identificación con Clara, la extranjera, contextualiza la novela con las reivindicaciones sociales de finales de los setenta en España.

que esta civilización no les ha permitido. Y, por ello, se hace necesario romper el "incestuoso" vínculo cultural que mantienen con sus madres. Una forma habitual que tienen muchas mujeres, sobre todo las narradoras, es hacerlo a través de la escritura. Así lo atestigua la propia Esther Tusquets en *Confesiones de una vieja dama indigna* cuando afirma lo siguiente:

A veces pienso que el único tema de mi escritura es ella, y que todos los grandes amores, las grandes pasiones, se han desvanecido, han sido, unos más y otros menos, olvidados, pero mamá sigue presente. (Tusquets, 2009b:24).

Esa madre «fantasmagórica e incierta», que en modo alguno pudiera definirse por la maternidad, le acompaña constantemente, incluso muchos años después de muerta, en su andadura literaria. Su invocación a través de la escritura es —y esto lo sabemos ahora que la propia Tusquets también ha fallecido— un infructuoso exorcismo psicológico en el que se evocan todos sus pecados. Esta rememoración biográfica —memorias y confesiones— y autoficcionalizada —novelas y cuentos— tiene el único objetivo de la superación «traumática». Pero antes de exponer su

herida, al igual que hace Elia con Clara, necesita el apósito del disfraz, como si así, bajo la apariencia de un cuento, pudiera doler quizás un poco menos. Este ardid estético le sirve, como veremos, de provisional analgésico. Convertir la tormentosa relación que mantuvo con su madre en una historia, verbalizarla y elegir a sus actores le hace, por primera vez, tomar conciencia plena de su propia existencia. Como si de un cuadro cubista se tratase, la autora se hace dueña de un demiúrgico poder: la perspectiva múltiple, pudiendo representar cualquier acontecimiento de su vida pasada en un instante inabarcable.

El proceso narrativo resultante, al igual que el diálogo psicoanalítico, produce un efecto catártico inmediato. La elusiva hojarasca literaria ha conseguido su propósito: adormecer la zona a tratar. Ahora es posible manipularla y conducirla «hacia un proceso de objetivación» (Alborg, 2003:35) en el que se hará evidente, a través de las distintas publicaciones de la autora, su cronicidad. Esther Tusquets nunca superó las carencias afectivas de su infancia. No lo hizo en 1978 con su primera novela:

Y lo de madre es sólo el nombre con que la ligo a mí de modo harto fantasmagórico e incierto, pues la maternidad en modo alguno la define y no agota o quizá no cabe entre las posibilidades de su esencia magnífica. (Tusquets, 1979b:10)

Ni tampoco lo logró con la publicación de su segunda y tercera obra: *El amor es un juego solitario* y *Varada tras el último naufragio*.

La madre -piensa Clara- no la ha querido nunca -quizás a sus hermanos sí, pero en ningún caso a Clara- del modo en que ella necesitaba ser querida y le ha dejado como una marca indeleble esta carencia de amor [...] la humanidad entera reducida a una caterva, a una manada de niñitos perdidos que no han sabido crecer, que llaman a mamá con múltiples nombres diferentes, que no saben amar porque no fueron amados. (Tusquets, 1979a:84)

Se pregunta Elia si en algún instante del pasado -mucho antes de que el tiempo se achatara y perdiera relieve- pudo ser ella tan graciosa, tan bonita, tan bienamada, y si es sobre todo posible que en cierto día que no logra recordar su madre la sostuviera en alto con gesto cariñoso. (Tusquets, 1985c:9)

Años más tarde, y ya consagrada como escritora, prosiguió con el mismo discurso en su cuarta, quinta y sexta novela. Citamos a continuación un ejemplo de

cada una de ellas: *Siete miradas en un mismo paisaje*, *Para no volver* y *Con la miel en los labios*.

Como si le estuviera canturreando una madre especial que nunca tuvo y añoró desde siempre. (Tusquets, 1985b:103).

Podía Elena fantasear al suyo sin problemas, no ya como el ratón-lacayo de la Cenicienta, sino incluso como su mamá, esa mamá desamorada que no la había amado ni mimado mucho. (Tusquets, 1985a:121).

No el miedo de la niña que ha cometido una fechoría y teme ser a causa de ella reprendida y castigada, sino el pavor de la criaja que sabe se ha comportado de algún modo impreciso mal y teme perder el amor de su mamá. (Tusquets, 1997:176).

Todos estos ejemplos que hemos señalado hasta aquí y que han sido cronológicamente escogidos de entre la autoficción tusquetsiana alcanzan su cenit confesional en la biográfica «Carta a la madre»; publicada por primera vez en el año 1996 en la antología de relatos *Madres e hijas* de Laura Freixas y posteriormente incluida dentro de los libros *Correspondencia privada* (2001) y *Carta a la madre y cuentos completos* (2009). Su importancia se debe, además de por contextualizar biográficamente la

conflictiva relación madre-hija de sus ficciones, a que en ella se recoge la transformación que padece la autora durante su elaboración. De ser el sujeto pasivo del desamor materno de sus primeras creaciones literarias pasa a convertirse en un ser activo y autónomo que es capaz de plantearse cuándo y porqué comenzó ella misma a dejar de querer a su progenitora:

A menudo preguntas o aventuras en qué momento, a qué edad, dejé yo de quererte, y dejó de quererte mi hermano y han dejado de quererte mis hijos, porque al parecer, tú así lo dices, hemos dejado, antes o después, todos de quererte (aunque preguntas siempre el cuándo, pero nunca el porqué, como si se tratara de un fenómeno debido a nuestra malevolencia [...] Yo no respondo nada, porque no lo sé: no sé a qué edad dejé de quererte, no sé si he dejado de quererte nunca. (Tusquets, 2009a:409).

La pregunta que se plantea al final de la cita obtiene su respuesta una página más tarde. La verdadera razón que provocó el distanciamiento entre ambas no se trataba en realidad de nada que su madre hubiera dicho, hecho o dejado de hacer, sino haber tenido conciencia de que ella nunca lograría la aprobación de su madre:

Aunque escribiera mejor que Cervantes y pintara mejor que Rembrandt, aunque consagrara la vida entera a confirmar la imagen que tú habías fantaseado de mí, no iba a conseguir jamás tu aprobación [...] el único modo de afirmarme y de no sucumbir era enfrentarme a ti. (Tusquets, 2009a:410).

Acercarse a la raíz de su traumática relación le confiere una momentánea serenidad:

Tal vez comencé esta carta con la intención de convertirla en un ajuste de cuentas, pero he descubierto que los agravios y las agresiones han dejado hace mucho de importarme, que hace mucho tiempo también que he aceptado que ni siquiera ahora, ante la proximidad de la muerte, recurras a mí ni aceptes de mí nada, que la historia [...] se ha cerrado, ha concluido, que ha bajado definitivamente el telón y estamos definitivamente en paz. (Tusquets, 2009a:411).

Aunque la fragilidad de esta tregua, sólo defendida en esta cita, es tan exigua que salta por los aires en su segundo libro de memorias: *Habíamos ganado la guerra*.

He escrito mucho sobre mi madre, a veces me parece que sólo he escrito sobre mi madre, o contra mi madre, sin lograr cancelar el conflicto, pasar página, quedar en paz. La adoré de pequeña. La detesté a ratos. La

admiré y temí casi hasta el final¹⁵⁶. Todo lo que amo aprendí a amarlo de ella. El mar, los animales, el arte, los libros. Pero también le debo a ella mis frustraciones y mi inseguridad. Me dijo cosas tan aparentemente inocentes pero tan terribles, tan demoledoras para mi autoestima, que moriría antes que repetirlas. Lo sabía cuando me psicoanalizaba, sabía que era inútil estar tumbada allí contando sueños y jugando a asociar libremente, si no tenía ni la más remota intención de afrontar en serio lo que había sido mi relación con mamá. La frustración permanente, la herida siempre abierta. El desamor. (Tusquets, 2007b:79-80).

Esta terapia solipsista en que Esther Tusquets ha convertido su escritura aún daría una última confesión en *Tiempos que fueron*:

He descubierto ahora, quizás al exponerlo delante de ti¹⁵⁷, algo tan descabellado, tan absurdo que no se me podía ni ocurrir, y que es sin embargo el punto clave de mis relaciones de amor-odio con mamá, lo que las explica. Nuestra madre, que me superaba en todo, y ella lo sabía, y yo lo sabía, y lo sabían todos, me tenía -casi me avergüenza decirlo y no me importará que no lo creas- una profunda envidia. (Tusquets, 2012:65).

¹⁵⁶ Este tipo de relaciones traumáticas son ambivalentes; «existe una atracción que se da a la par con la repulsión [...] A la narradora le fascina su madre a pesar de toda la lista de agravios que es esta carta: "fuiste una madre seductora -más seductora por lo distante- y yo literalmente te adoraba"» (Alborg, 2003:34).

¹⁵⁷ Se refiere a su hermano Oscar.

Con esta afirmación, publicada pocos meses antes de su muerte, cerraría definitivamente Tusquets el amplio paréntesis de conflictividad que mantuvo con su madre y que se inició, como hemos defendido en este estudio, en la etapa pre-edípica. En esos más de setenta años que conformaron sus límites, la vida continuó desarrollándose en el exterior de forma paralela, como si de una «vulgar bagatela» se tratase. En esa otra parcela de la realidad se casó dos veces, se enamoró otras tantas, tuvo dos hijos, dirigió una editorial durante casi cuarenta años, fue abuela... Logros que permanecieron ajenos a su otro yo; habitante único de su mundo Imaginario. En él, dentro del paréntesis, Esther Tusquets siempre fue hija.

Estamos de acuerdo con la profesora Concha Alborg cuando recalca que a pesar de sus setenta y cinco años y de tener dos hijos mayores, Esther Tusquets, tan aficionada al género autobiográfico, no los ha desarrollado en su narrativa, a pesar de haber afirmado en repetidas ocasiones la importancia que han tenido en su vida; y, al igual que ella, creemos que «esta ausencia está relacionada con la actitud característica de Tusquets frente a su madre» (Alborg, 2003:35). Esta naturaleza conflictiva hunde sus

frustrantes huellas en la infancia de la escritora hasta el punto que la figura materna queda introyectada en su memoria de forma negativa; lo que provocó, a su vez, su frustración infantil. Estas estructuras yoicas primarias que se originan en las elementales experiencias emocionales de la temprana infancia, nos dice Nancy Chodorow, son de la mayor significación para el bebé ya que determinan las relaciones futuras con su madre y, por medio de ellas, en gran medida su personalidad.

En la medida en que aspectos de su relación con la madre resultan insatisfactorios o tales que el niño se siente rechazado o no amado, es probable que se defina a sí mismo como rechazado o como alguien que aparta el amor. Puesto en esta situación, parte de su atención infantil, y luego de su yo infantil, va a permanecer preocupada con esta relación interna que se ha experimentado negativamente. Como esta situación no se puede resolver e interfiere con su pertinaz necesidad de amor, el bebé va a reprimir su preocupación. Parte de la definición de su self y de su energía afectiva se va a escindir, entonces, de la experiencia de su self central y se va a concentrar en un compromiso energético de objeto interno que, en otra circunstancia, habría quedado disponible para las relaciones externas. De este modo la creciente estructuración psíquica y sensación del self del niño va a consistir en experiencias inconscientes, casi

independientes, divididas, del self en relación afectiva (libidinales y de apego, agresivas, violentas, ambivalentes, de desamparo y dependencia) con un mundo de objetos internos hecho, en su origen, de aspectos de la relación con su madre. (Chodorow, 1984:123-124).

Que Esther Tusquets siga definiéndose todavía, una generación más tarde, como la hija mal querida de un matrimonio burgués antes que como la madre que es desde hace ya mucho tiempo es una muestra innegable de la pervivencia de esta herida. En esta marca indeleble que es el desamor familiar es justo reconocer la importancia -por omisión, en este caso- de la figura paterna:

Papá trabajaba a todas horas, desde la mañana hasta la noche, papá no hacía apenas otra cosa que trabajar [...] porque tal vez si papá se hubiera animado a intentar explicar algunas cosas, tantos dilemas en los que ella se perdía, si se hubiera prestado a escuchar sus preguntas [...] en lugar de remitirla siempre y para todo y sin recurso posible a la madre. (Tusquets, 1985b:54)

Su impronta, empequeñecida tras su todopoderosa mujer, apenas es reseñable. Transcribimos, a continuación, otra cita de esta escasa muestra:

Y acaso se deba en efecto, como él sugiere, a un padre siempre ocupado y a menudo ausente, a su niñez sin padre, o a una madre prepotente, espléndida, invasora, en absoluto maternal, a esta carencia básica de afecto, o a que ella nació así, retrotrayendo las raíces de su mal todavía más lejos en el tiempo, tímida, asustadiza, poco segura, sin gustarse nada [...] toda una infancia pues, toda una adolescencia y una primera juventud hundida en los pozos de su miedo, su tristeza, su soledad. (Tusquets, 1985c:173)

Un padre ausente y con apenas peso en su narrativa que vuelve a ser recordado en *Tiempos que fueron* como el imposible acompañante -él había fallecido con anterioridad- de los últimos instantes de la vida de su madre:

¡Cuánta falta debió de hacerle entonces aquel marido que había considerado durante tanto tiempo un estorbo [...] no encontraría, claro está, las palabras adecuadas ni los gestos que llegan al corazón de las valquirias, mitad hielo, mitad fuego, pero habría estado allí hasta el final. (Tusquets, 2012:259).

Un final al que no quisieron asistir ninguno de sus dos hijos:

Los últimos cinco a seis días de mamá, que me parece que apenas si tenía momentos de lucidez, tú no fuiste a verla, y yo, de viaje en París, no adelanté mi regreso [...] ¿Qué podía justificar que, viviendo en la misma ciudad y sabiendo que se moría, no la visitaras ni una sola vez? Y ¿qué podía justificar que yo, tras no adelantar mi regreso, subiera a mi piso y no me molestara en ir a darle un beso, a tocarla, no asomara ni siquiera la cabeza para verla cuando podía ser la última oportunidad de hacerlo? (Tusquets, 2012:260).

Oscar Tusquets lo justifica sin ambages al final de *Tiempos que fueron*:

Reconozco que soporté pésimamente la decadencia de mamá y que mi alejamiento en los últimos días no tiene excusa. Que aquel ser que me había enamorado se convirtiese en un guiñapo físico e intelectual me superaba. (Tusquets, 2012:259).

La causa de la ausencia de Esther Tusquets no hay que buscarla en el «repelús» ante la muerte de los seres próximos o queridos que siempre padeció. Aunque no nos parece casual que en sus setenta y cinco años «no haya visto morir a nadie» (Tusquets, 2012:260), creemos que el verdadero motivo de la apatía de Tusquets con respecto a la muerte de su madre se

encuentra en la venganza. Un castigo que ya imaginó en la ficción:

Sin que a la diosa le quedara otra arma que esta carta postrera y un poquito innoble, un poquito sucia, pero tremendamente eficaz, de su envejecer (en una metamorfosis que nos deja desarmadas e inermes de puro atónitas: el dragón de los cien ojos transfigurado en gatito desvalido, ratoncito blanco [...]). (Tusquets, 1979b:73).

Y que sin duda se vio refrendado en la realidad una vez que:

Un día, cerca ya del final [...] me cogió una mano, fuerte, muy fuerte. Y, ante mi sorpresa, noté que me faltaba el aire [...] Acaricié y oprimí aquella mano, y pensé: «Ahora no podrá volver a soltarte, no podrá prescindir de ti, estaréis así para siempre». Pero me equivocaba. Ni siquiera al borde de la muerte mi madre había recurrido a mí, era posible que ni si quiera supiese de quién era la mano que cogió y que mantuvo fuertemente entre las suyas. Peor para mí, o para las dos. (Tusquets, 2012:261-262).

5. La mirada de Medusa

Para continuar con el análisis desarrollado a lo largo de este capítulo es necesario recuperar el concepto de «mirada» propuesto por Jacques Lacan. El psiquiatra francés trató este tema en diversos seminarios pero es en «Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis», donde analiza el libro *Lo visible y lo invisible* del filósofo Merleau-Ponty, cuando establece su definición y la distingue de la función fisiológica del «ver».

Lacan propone un primer tiempo en el que el sujeto es mirado por el Otro¹⁵⁸. Fotografiado a través de sus ojos, el infante no es más que otra parte del «cuadro» visual. En esa etapa, nos dice la psicoanalista Marité Ferrari en su seminario «La dirección de la cura en el análisis con niños, la pulsión y el objeto», el sujeto mira que es mirado por el Otro en un juego especular, pues así como el niño se mira en la madre, ella también hace lo propio con

¹⁵⁸ Creemos oportuno recordar la distinción entre el «Otro» y el pequeño «otro» abordada en el primer capítulo. El Otro o gran Otro es otro sujeto, totalmente independiente de nosotros y que está inscrito en el orden Simbólico. El pequeño otro, por su parte, no es realmente un otro, sino un reflejo, una proyección del yo en el espejo. Su circunscripción, por tanto, se localiza en el orden Imaginario.

el infante. Y es a través de su «mirada activa», que diría Gastón Bachelard a propósito de la voluntad de la contemplación, que convierte en rostro humano aquello que mira. Este mimetismo es descrito a la perfección por Percy Shelley en los siguientes versos de su *Prometeo liberado*: «El ojo gracioso de una violeta mira el cielo azulado hasta que su color se vuelve semejante a lo que mira». Esta interacción con el Otro que nos mira anticipa la madurez psicológica del infante, pues ve realizar lo que él todavía no puede. De ahí que Lacan lo sitúe en posición del «ideal del yo».

El pequeño es capaz de ver en el Otro que le mira, y en muchos casos sujeta, la constatación del descubrimiento de su imagen (*Gestalt*). Su sola presencia, nos dice el analista francés Guy Le Gaufey, «confirma simbólicamente la identificación original» (Guillerault, 2005:218). El niño, vuelto hacia ese Otro que le sostiene, intenta leer en su mirada la confirmación de su hallazgo: la evidencia del «investimento libidinal¹⁵⁹», que conduce al júbilo del

¹⁵⁹ La libido, según señala Lacan, es la condición misma de la identificación simbólica.

niño frente al espejo. Esta identificación del infante con su imagen es a la vez inmediata e imaginaria. Y lo es porque «el niño se identifica con un doble de sí mismo, con una imagen que no es él mismo, pero que le permite reconocerse» (Fages, 1973:14).

Si no hemos insistido lo bastante en ello ha sido porque en las primeras formulaciones del estadio del espejo el Otro apenas tenía importancia. Parecía que el juego identitario se ganaba en todas las partidas y bastaba, en apariencia, la sola interposición del espejo para que el niño se reconociese. (Guillerault, 2005: 208). Con el paso del tiempo, esta materia en constante evolución restituyó su importancia.

Puede parecer una obviedad pero para que un niño adquiriera su humanidad debe convivir con seres humanos. Recordemos lo que el psicoanalista René Spitz denominó en 1945 como «síndrome de hospitalismo», a propósito de esos infantes que eran hospitalizados a una temprana edad y dejaban de tener contacto familiar. La mayoría de los ingresados morían al poco tiempo o desarrollaban retraso o autismo. Ninguno, recuerda el profesor Jorge Aldo Jurado, «ocupaba un lugar en el deseo del Otro, pues faltaba la mirada subjetivante». Sin esa mirada, sin el rostro de una madre, que

Winnicott describe -en términos del desarrollo- como precursora del espejo, éste «será un objeto para mirar y no para investigar» (Spurling, 1995:666) y, por tanto, no se desarrollará su tendencia creativa para establecer relaciones con aquello que lo rodea. El psiquiatra inglés explica, a su vez, que algunas madres, aunque presentes, no devuelven a los infantes su reflejo escópico. La causa la encuentra en el rígido y ansioso rostro de estas progenitoras. Sus estáticos semblantes, alejados de la viveza expresiva del reflejo acuático¹⁶⁰, sólo transmiten su estado emocional y el bebé no tiene la impresión sensorial de haber sido visto.

Creemos que es aquí, en este momento concreto del desarrollo psicológico de Esther Tusquets, donde radica el origen de su trauma. Su madre, habida cuenta de los resultados, no consiguió que nuestra autora se sintiese vista en sus primeros meses¹⁶¹ de vida. Esta invisibilidad le acompañó durante toda su infancia. Sabemos, la propia autora lo ha repetido en varias

¹⁶⁰ «Para Winnicott, el reflejo brindado por el rostro de la madre se interpreta mejor [...] como aquel referido al agua y no al espejo, ya que el rostro es algo vivo, en constante cambio, modificado por expresiones. Cuanto más estático o rígido se torne, más se asemejará al espejo» (Spurling, 1995:669)

¹⁶¹ René Spitz sitúa entre los ocho y los doce meses de edad -etapa del objeto real- la capacidad del bebé para distinguir el rostro de su madre del de otras personas.

ocasiones, que su cuidado y educación recayeron en el personal de servicio. (Tusquets, 2009a: 394). El "desplazamiento afectivo", como hemos visto en «De las madres perversas y las hadas buenas» era, hasta cierto punto, inevitable.

La mirada inexistente de su madre se transformó con los años en la de una «Gorgona». De las tres hermanas que según algunas versiones del mito conforman este monstruo ctónico, a su madre le correspondería representar el papel de Medusa: la única mortal de esta terna. De acuerdo con el mito, su cabello se representa en forma de serpientes y sus ojos tienen el poder de transformar en piedra todo lo que mira. Unos ojos nada maternales que, en palabras de Tusquets, podían «realmente y sin metáfora despedir rayos de fuego, o tal vez fríos rayos de hielo, que te dejaban en ambas posibilidades fulminada» (Tusquets, 1979b:74). Una mirada, «centelleante y terrible» (Tusquets, 2009a:395), que anticipa, en el estadio del espejo y en nuestro estudio, el «imperceptible centelleo¹⁶² de lo real» (Guillerault, 2005:160).

¹⁶² La reduplicación de este término, aún a riesgo de ser redundantes, nos da pie a desarrollar el concepto de «lo Real» en Lacan.

Llegados a este punto, y habiéndolo hecho al igual que Jacques Lacan a través de la mirada del Otro, es necesario definir en profundidad la tercera consistencia de su nudo Borromeo: lo Real. Hacíamos mención a dicha categoría en el primer tema y destacábamos su complejidad pero, aparte de una somera definición a través de una cita, apenas la presentamos. Ahora, habiendo avanzado lo suficiente en la formación de la identidad y su relación con la imagen especular, queda analizar aquello que no ha conseguido pasar al espejo: lo no especularizable. Con esto introducimos una relación entre «"cuerpo propio" e "imagen especular" que despeja la posibilidad, hasta entonces inédita, de un resto». (Guillerault, 2005:233). Esta fisura en la imagen especular, en la medida en que algo no ha pasado, obliga al infante a buscar en el Otro fuera del espejo un signo de asentimiento que le reafirme. Y es que no todo lo que se presenta corporalmente frente al espejo queda reflejado en él. Hay un «resto, una hiancia, una falta, un blanco» no especularizable que Lacan llama «objeto (a)¹⁶³».

¹⁶³ El psicoanalista Guy Le Gaufey desarrolla ampliamente este concepto en su libro *El objeto a de Lacan*.

Nos situamos, desde este momento, en lo que el psicoanalista francés Gérard Guillerault define como «óptica del deseo»; contrapuesta a la óptica geométrica y su dimensión de la conciencia: «yo me veo verme». Para Guillerault:

La intervención del deseo altera por fuerza el bello orden (espacial) de la óptica cartesiana. Y esto conduce a Lacan a oponer a la «visión» (geométrica) lo «visual» deseante, una vez recordado que en este registro «lo que miro nunca es lo que quiero ver». (Guillerault, 2005: 238).

Mientras que la «visión» responde a la funcionalidad fisiológica del ver a través de los ojos desde su perspectiva geométrica, convirtiendo lo que ve en una imagen invertida en el fondo de su retina; la «mirada», por su dimensión subjetiva y deseante, introduce una suerte de oscilación, de desasosiego, de mella en lo visible que hace que la imagen quede vacía y se deshaga de «su engañosa unidad englobante, de su falsa plenitud» (Guillerault, 2005: 245). Ese hueco o fisura es ocupado por lo que Lacan denominó objeto (a), que actúa como un tapón que impide «que el lugar pueda ser ocupado por cualquier otra cosa que esa

especie de nada [...] a la que finalmente ese objeto equivale» (Guillerault, 2005: 283).

Este "(a)-objeto" -si se nos permite la licencia- podría venir representado en la física por la antimateria: formada por las mismas partículas que la materia, pero con cargas opuestas. Este símil se sostiene, siempre bajo nuestro criterio, en la medida en que su contacto ocasiona su mutua aniquilación, que no su destrucción; al igual que la palabra es la «muerte de la cosas» y al mismo tiempo, «voz de esa muerte» (Tubert, 1988:102).

Lo Real aparece entonces como el obstáculo al «principio de placer»; el tropiezo que hace que las cosas no se acomoden de inmediato al orden Simbólico; el «escotoma¹⁶⁴» resistente a la imagen, que hace que el sujeto vea -a través de la mirada- un «objeto puntiforme» y «evanescente» que se confunde con su propio desvanecimiento y que lleva a Lacan a afirmar que «en esta materia de lo visible todo es trampa» (Cuevas, 2006:65). Es por eso que secundamos al profesor Roberto Carlos Hernández cuando advierte que lo Real es «lo menos real -por inaccesible- de la

¹⁶⁴ El escotoma es un área de alteración parcial en el campo de la visión que consiste en una agudeza visual disminuida parcial o totalmente degenerada, rodeada por un campo visual relativamente bien conservado.

realidad, si por realidad entendemos una percepción casi inmediata del mundo» (Hernández, 2014:19).

Para llegar a esta instancia «imposible» de representar debemos ir más allá de nuestros sentidos y entender que el ojo mira y contiene al paisaje tanto como el paisaje lo contiene a él; haciendo del mismo, en palabras del profesor Roberto Hozven, «un *Voyeur visto*». Una escena parecida a esta es descrita en *El agua y los sueños* de Gaston Bachelard cuando indica que con y por Narciso «es todo el bosque el que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su grandiosa imagen» (Bachelard, 1978:44), en ese gran ojo tranquilo que es el lago. Gracias a él, nos dice, «el mundo es contemplado, el mundo es representado» (Bachelard, 1978:50). Así pues, y aún a riesgo de ser reduccionistas, coadyuvamos al profesor Hozven en su definición y concretamos que «el ojo mira (y aprehende) al paisaje desde un solo lugar [...]» y «la mirada [...] mira y sumerge al ojo desde todos los ángulos», siendo «absorbido y transformado [...] por el paisaje que contiene» (Hozven, 1986:124).

Si una imagen vale más que mil palabras... un verso bien puede valer más de cien. Retomamos de la mano de

Antonio Machado y sus *Proverbios y Cantares* un ejemplo esclarecedor:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

El poeta mejor que nadie, lo venimos defendiendo a lo largo de este estudio y así lo atestigua Maurice Blanchot¹⁶⁵, ha sido el único capaz de aproximarse al «significante final», de convertir en palabras, transformar en símbolo, lo Real de la mirada. Una mirada subjetivante que despierta en el infante el proceso identificatorio primario y su consecuente alienación original: su sujeción a una imagen, a sus semejantes y al deseo de su madre. (Fages, 1973:15).

La entrada en la óptica del deseo nos abre las puertas del orden Simbólico. Sólo se puede desear algo cuando se es «consciente» de la posibilidad de su

¹⁶⁵«Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo» (Blanchot, 1992:32)

falta. Para Lacan, esa «cosa» (*das Ding*) es la indiferenciación primigenia, la unión simbiótica con la madre, la armonía Imaginaria. Una vez se ha perdido la omnipotencia infantil, la perfecta coincidencia entre el deseo y el objeto se antoja imposible. El deseo, al igual que la palabra que lo intenta verbalizar, está signado desde ese instante -nos dice Jean Baptiste Fages- por «una imposibilidad esencial» (Fages, 1973:39). Esta convicción, lejos de inquietar, produce una liberación en la narrativa femenina. Así lo justifica Luisa Muraro en *El orden simbólico de la madre*:

La alegría viene de la certeza de que lo real no es ficticio, de que no depende de nosotras para ser. Viene de vernos aliviadas, de golpe, de la fatiga de fingir, que iba unida indisolublemente al hablar, al escuchar, al caminar, al amar, a la vida, en suma, y que parecía ir unida indisolublemente a la vida y, en cambio, no es verdad que la vida lo requiera, al contrario, y entonces de improviso despunta la alegría incomparable y agradecida de reposar finalmente, apoyadas sobre el ser que no tiene necesidad de palabras, ni de nada que podamos agregarle. (Muraro, 1994:32)

Para apoyar su tesis sobre lo real se vale de una cita de *La pasión según G. H.* de Clarice Lispector que no hemos querido omitir dada su pertinencia:

El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado sólo a través del fracaso de mi lenguaje. (Lispector, 1988:151).

Este éxito alcanzado a través del fracaso de la palabra le acerca a lo «indecible». Un inenarrable que se articula con lo Real y la expresión femenina. Somos conscientes de que Clarice Lispector no utiliza dicho enunciado reconociendo la categoría lacaniana en concreto pero... ¿acaso no es válida como definición? ¿No atiende a lo que no se puede poner en palabras? ¿Qué otra cosa sino es lo Real? El profesor Roberto Carlos Hernández, en su tesis doctoral sobre esta consistencia en Freud y Lacan, lo relaciona, a su vez, con el «trauma» freudiano porque: «irrumpe-interrumpe la ilación, la relación entre "hilos lógicos" y corta el camino, corta la narración, el discurso» (Hernández, 2014:411); haciendo que el sujeto calle y no pueda hablar. Es en estos agujeros del

significante: sueños, silencios, *lapsus*, errores y chistes donde el analista podrá descifrar la «palabra verdadera», y ésta, como defienden Freud y Lacan, reside en el inconsciente. Para llegar a él nada mejor que hacerlo a través del sueño.

6. «El sueño de la inyección de Irma»

La noche del 23 al 24 de julio de 1895 Freud sueña lo que más tarde se conocería como «El sueño de la inyección de Irma». Su importancia es capital en la historia del psicoanálisis porque en él se encuentran las bases de lo que acabaría siendo *La interpretación de los sueños* y el desciframiento de su verdadera naturaleza: el cumplimiento de un deseo.

Antes de abordar el sueño en sí, creemos necesario analizar su contexto. Para ello, nada mejor que recurrir al propio Freud y a sus cartas. El psicoanalista austriaco cuenta que en el verano de 1895 tenía una paciente llamada Irma (hoy sabemos que su verdadero nombre es Emma Eckstein) y cuya cura había sido lograda parcialmente (remitió la angustia histérica pero persistieron algunos signos somáticos).

La visita de su colega Otto, quien también la trató, le proporciona información de su estado actual. «Irma está mejor, pero no completamente curada», le dice. Freud se muestra molesto por este comentario. Ve en él un reproche a su actuación médica y para justificarse decide escribir esa misma noche un informe al doctor Breuer, un amigo común.

Una vez conocidos los antecedentes, sólo queda reproducir «El sueño de la inyección de Irma». Su trascendencia en el devenir de este trabajo y su escaso tamaño justifican sobradamente su completa transcripción:

Un gran vestíbulo -muchos invitados, a quienes nosotros recibimos. -Entre ellos Irma, a quien enseguida llevo aparte como para responder a su carta, y para reprocharle que todavía no acepte la «solución». Le digo: «Si todavía tienes dolores, es realmente por tu exclusiva culpa». -Ella responde: «Si supieses los dolores que tengo ahora en el cuello, el estómago y el vientre; me siento oprimida». -Yo me aterro y la miro. Ella se ve pálida y abotagada; pienso que después de todo he descuidado sin duda algo orgánico. La llevo hasta la ventana y reviso el interior de su garganta. Se muestra un poco renuente, como las mujeres que llevan dentadura postiza. Pienso entre mí que en modo alguno tiene necesidad de ello. -Después la boca se abre bien, y hallo a la derecha

una gran mancha blanca, y en otras partes veo extrañas formaciones rugosas, que manifiestamente están modeladas como los cornetes nasales, extensas escaras blanco-grisáceas. -Aprisa llamo al doctor M., quien repite el examen y lo confirma...El doctor M. se ve enteramente distinto que de ordinario; está muy pálido, cojea, está sin barba en el mentón... Ahora también está de pie junto a ella mi amigo Otto, y mi amigo Leopold la percute a través del corsé y dice: «Tiene una matidez abajo a la izquierda», y también señala una parte de la piel infiltrada en el hombro izquierdo (lo que yo siento como él, a pesar del vestido)... M. dice: «No hay duda, es una infección, pero no es nada; sobrevendrá todavía una disentería y se eliminará el veneno»... Inmediatamente nosotros sabemos de dónde viene la infección. No hace mucho mi amigo Otto, en una ocasión en que ella se sentía mal, le dio una inyección con un preparado de propilo, propiteno... ácido propiónico... trimetilamina (cuya fórmula veo ante mí escrita con caracteres gruesos)... No se dan esas inyecciones tan a la ligera... Es probable también que la jeringa no estuviera limpia. (Freud, 2005:128-129).

El análisis del sueño pone el foco, en primera instancia, en Irma -en la que se superponen tres figuras femeninas-, para ampliarse más adelante en una tríada de médicos. La mujer es la primera en aparecer. Acto seguido es llevada aparte por Freud, quien le recrimina en privado no haber aceptado la «solución» de su enfermedad. «Si todavía tienes dolores, es

realmente por tu exclusiva culpa», le espetta. La palabra «solución» trae aparejadas dos connotaciones: «solución de un líquido» y «solución de un problema», nos dice Lacan en el seminario II: «El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica». En este punto inicial del análisis el psicoanalista austriaco comienza a sospechar de la verdadera intencionalidad del sueño: expiar su parte de culpa en la enfermedad de Irma.

El siguiente fragmento analizado es el de los dolores en el cuello, vientre y estómago de la paciente. Su no coincidencia con las dolencias reales de Irma le revelan la identidad oculta de otra persona: «Sospecho que aquí la he reemplazado», afirma el austriaco. Buena parte de esos síntomas están asociados al embarazo y, por tanto, relacionados con su esposa, Martha.

A Freud le horroriza el aspecto de la enferma y le genera la duda del descuido de «algo orgánico» en el diagnóstico. Este hecho vuelve a relacionarlo con la idea de la exculpación: si los dolores de Irma tienen una causa orgánica, Freud, que se ocupó de sus dolores histéricos, no estaría obligado a curarla. Esta preocupación le lleva a examinar, junto a la

ventana¹⁶⁶, el interior de la garganta de Irma. La «mancha blanca» que Freud descubre en el fondo de la misma se le asemeja a la difteria padecida por su hija mayor y a una infección que él mismo provocó con sulfonal a una mujer con el mismo nombre que su hija, Mathilde. Esta combinación de identidades es interpretada por Freud de la siguiente manera:

Hasta ahora nunca había reparado en ello; ahora todo ocurre casi como una venganza del destino. Como si la sustitución de las personas debiera proseguirse en otro sentido; esta Mathilde por aquella Mathilde, ojo por ojo y diente por diente. Es como si yo buscara todas las ocasiones que pudieran atraerme el reproche de falta de probidad médica. (Freud, 2005:133)

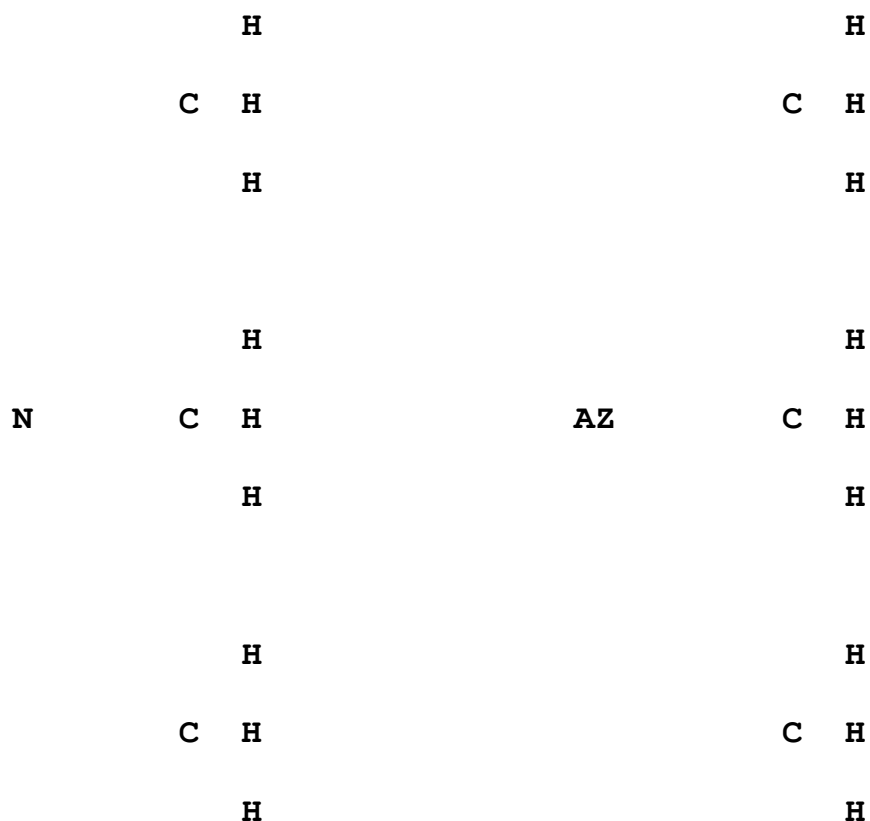
A partir de aquí el sueño se parece a un congreso médico y son los colegas de Freud los que protagonizan la escena. El doctor M. realiza una segunda auscultación que confirma el primer diagnóstico. Leopold añade una matidez y una infiltración en el hombro izquierdo. Con estos signos el doctor M. diagnostica una infección cuyo origen establece en una

¹⁶⁶ «El modo en que Irma estaba de pie junto a la ventana me hizo recordar otra vivencia. Irma tenía una amiga íntima a quien yo apreciaba mucho. Una tarde en que fui a su casa de visita la encontré junto a la ventana, en la situación en la que el sueño reproduce...» (Freud, 2005:131).

inyección de un preparado de: «propilo, propileno... ácido propiónico... trimetilamina»; cuya fórmula química aparece en «gruesos caracteres» en el sueño.

Miriam Friedrichs nos cuenta en su trabajo sobre este sueño que, en la víspera del mismo, la mujer de Freud había abierto una botella de licor de ananás regalo de Otto. Ese olor a aguardiente (amilo) le lleva a toda la cadena: propilo, metilo... «Sueña con "propilo" después que huele "amilo"», nos dice Friedrichs. Hay homofonía de «propileno» con «propileo»; pórtico ceremonial construido según el modelo del ateniense que, además de en Atenas, se encuentra en la Gliptoteca de Munich. Aquí se juntan dos pensamientos: «amilo» conduce a Otto y «propileo» lleva a Fliess, a quien Freud visitó en Munich. La fórmula de la trimetilamina recuerda a Freud el trabajo de Fliess (*Las relaciones entre la nariz y los órganos sexuales femeninos desde un punto de vista biológico*), quien descubrió en este compuesto químico «un producto del metabolismo sexual».

Esta fórmula de «gruesos trazos» soñada por Freud es sustituida en Lacan por la de la derecha, donde AZ equivale a todas las letras del alfabeto.



La fórmula de la trimetilamina surge, nos dice el psiquiatra francés, «de la voz de nadie» e implica el reconocimiento del carácter «acéfalo» del sujeto, pues la palabra está en él sin ser suya. Para ejemplificarlo se vale de la fórmula islámica: «*No hay otro Dios que Dios. No hay otra palabra, que la palabra*». Y ésta, como dijo Salinas, va «suelta vacante, ingrávida», a la espera de un yo que la habite¹⁶⁷. Un yo (Imaginario) anterior al sujeto

¹⁶⁷ Encontramos en la poesía de Clarice Lispector un ejemplo inmejorable: «Ya casi no queda nada del mar más que una palabra sin agua: hemos traducido las palabras, las hemos vaciado de su

(Simbólico), como defiende Michel Foucault en *El pensamiento del afuera*:

El ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. [...] Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas. (Foucault, 1988:16-17)

Este objeto (a), que como concepto bien puede representar la trimetilamina en el sueño freudiano, lo hemos localizado en Esther Tusquets, casi por homofonía, en la «tricotilomanía» que padeció en su infancia. Un trastorno de control impulsivo que se manifiesta en un arrancamiento masivo del propio cabello o los vellos de distintas zonas. En el caso de

habla, las hemos secado, reducido y embalsamado, y ya no pueden recordarnos cómo solían surgir de las cosas a modo de carcajadas...Pero basta que una voz diga: ¡el mar, el mar!, para que mi barco se abra al mar, el mar me llame, ¡me llama el mar!, ¡me llaman las aguas!» (Moi, 1988:125).

Tusquets eran las pestañas. La escritora catalana no hace referencia directa a este concepto en ningún momento. No sabemos si puede ser debido al desconocimiento del término o a una omisión deliberada del mismo. Aún así, confiesa y justifica el porqué de su conducta en *Habíamos ganado la guerra*:

Tardé años, muchísimos, en sospechar que aquel extraño afán autodestructivo podía ser un torpe intento de venganza contra mamá, por quererme tan distinta de cómo yo era, o contra mí misma, por defraudarla una y otra vez. (Tusquets, 2007b:219).

Este trastorno está asociado, según la opinión de los psiquiatras, a sentimientos de tristeza, depresión, ansiedad y baja autoestima. Cualquiera de estos signos bien podría representar el estado anímico de nuestra escritora durante su infancia; máxime si tenemos en cuenta que siempre salía mal parada en la comparación con su madre:

Eras la más alta, la más rubia, la de los ojos más claros (yo nací rubia, pero enseguida degeneré en castaña, tenía los ojos pardos y [...] no llegué a alcanzar nunca tu estatura: siempre faltaron cuatro condenados centímetros). (Tusquets, 2009a:394).

Nos movemos en el campo de la suposición, al igual que hace la propia Tusquets en su confesión, cuando apreciamos en su conducta un intento de venganza contra su madre. El desamor y las diferencias físicas tan evidentes y, a la postre, dolorosas que mantuvo con su progenitora, y que acabaron por excluirla de su familia y de su clase, nos parecen motivos más que suficientes:

Porque salió la niña -y esto sucede algunas veces hasta en las familias más radiantes, más prepotentes y doradas- oscura y flaca, una criatura de huesos mezquinos, de piel pálida que no blanca o marfileña, de ojos castaños -para colmo estrábicos [...]-, una niña con todos los miedos sobre sus espaldas y con una irrenunciable vocación por la tristeza, una criatura [...] absolutamente irrecuperable, tan distinta a los restantes cachorros de su raza que uno se preguntaba en qué día fatídico de algún año bisiesto, en qué noche sabática en que andan sueltas todas las brujas, habría sido engendrada. (Tusquets, 1979b:192).

No nos consta que la autora haya dejado por escrito material onírico que podamos analizar. Así que continuaremos el sueño freudiano como directriz de esta interpretación y de los mimbres analíticos que la sostienen. La trimetilamina nos ha abierto las

homofónicas puertas de la tricotilomanía tusquetsiana al igual que la garganta de Irma el surgimiento de la imagen terrorífica y angustiante de «la cabeza de Medusa¹⁶⁸» en Freud, ese innombrable que:

Hace de ella tanto el objeto primitivo por excelencia, el abismo del órgano femenino del que sale toda vida, el pozo sin fondo de la boca por el que todo es engullido, y también la imagen de la muerte en la que todo acaba terminando. (Guillerault, 2005:265-266).

La acongojante aparición de esta «garganta-vagina» que todo lo engulle es para Lacan, al igual que para Freud el «ombligo» del sueño, la «revelación de lo real sin ninguna mediación» (Lacan, 1988:249). Este nexo de unión del que hablamos y que abrazan los padres del psicoanálisis no es otro que «la pulsión de muerte». La introducción que realiza Freud a dicho concepto es una reflexión acerca de lo que hay de fundamental en toda pulsión: «el retorno a un estado

¹⁶⁸ «La cabeza de Medusa» es un ensayo escrito por Freud en el que desarrolla su teoría de la castración. Relaciona la decapitación de este monstruo mitológico con la castración femenina, personificada principalmente en la figura materna y localizada en sus genitales.

anterior y, en último término, el retorno al reposo absoluto de lo inorgánico¹⁶⁹» (Laplanche, 2004:341).

Acabamos el epígrafe anterior localizando en el sueño una de las múltiples puertas de entrada al inconsciente. Una vez situados aquí, ya sólo nos queda dejarnos engullir por él. La garganta-vagina de Freud, la ballena de Jonás, el nido de Bachelard, el verso de Blanchot, el mito de Jung y, en lo referente a este estudio, los pozos-madrigueras de Tusquets son pasajes pulsionales que debemos cruzar si queremos acompañar a sus «histéricas¹⁷⁰» heroínas al paraíso perdido de la simbiosis con la madre. El «goce oceánico» del «narcisismo primario», que diría Freud.

¹⁶⁹ Si esta tendencia regresiva se expresa preferentemente en la pulsión de muerte, en contraposición, «la pulsión de vida» se caracteriza por un movimiento inverso: «el establecimiento y mantenimiento de formas más diferenciadas y más organizadas, la constancia e incluso el aumento de las diferencias de nivel energético entre el organismo y el medio» (Laplanche, 2004:343).

¹⁷⁰ Etimológicamente hablando, haciendo caso omiso a las connotaciones negativas que la psiquiatría haya podido atribuirle, el término «histeria» proviene del griego «útero», y responde a la relación femenina con la matriz de la vida. Este apego típicamente femenino a la madre, nos dice Luisa Muraro en *El orden simbólico de la madre* «corresponde a un amor, no hacia la propia madre, sino hacia la secuencia de las madres, esto es, hacia la estructura que hace de cada niña el fruto interior de un interior y así sucesivamente hasta los confines del universo» (Muraro, 1994:60).

7. Narcisismo primario

Al igual que en algunas versiones del mito, los personajes de Tusquets, en su contemplación absorta, incapaces de alejarse de su propia imagen, acaban arrojándose a las aguas de la indeterminación. Pero a diferencia de la figura masculina, que no conoce la distancia entre el yo y el otro, las heroínas tusquetsianas, y en primera instancia su autora, son plenamente conscientes de su acción. Su viaje de vuelta les ha de llevar, como a Adrienne Rich el núcleo de su libro, a sus madres. Estas histéricas criaturas, nacidas de entre las piernas de sus progenitoras, han querido, reiteradamente y de formas distintas, regresar a ellas, volver a poseerlas y ser de nuevo poseídas, «encontrar esa confirmación mutua [...] que tanto hijas como madres anhelan y hacen mutuamente posible o imposible» (Rich, 1996:317). Una relación materno-filial que es doblemente sentida en el caso de las lesbianas:

Descubro ahora que, en lugar de una contradicción entre la lesbiana y su madre, existe una superposición. Lo idéntico entre mi amante y yo, mi madre y yo y mi hijo y yo es el vínculo materno,

primitivo, primordial, que todo lo abarca. (Rich, 1996:335).

Una forma de acceder al Imaginario y que ya hemos abordado en este estudio es el acto sexual. En la privacidad de la habitación las amantes pueden unirse en cuerpo y alma, lejos de la mirada inquisidora del patriarcado, y alcanzar el éxtasis de la indeterminación como espacio último. Este momento cumbre y la conexión que en él se establece con la madre es magistralmente descrito por la poetisa Sue Silvermarie en «The Motherbond»:

Quando beso, acaricio y penetro a mi amante, vuelvo a ser una niña que entra de nuevo en su madre. Quiero regresar al estado armónico del útero, al mundo antiguo. Penetro a mi amante, pero la que regresa es ella, con su orgasmo. En su rostro veo por un momento la inconsciente felicidad que el infante lleva en la memoria detrás de sus ojos cerrados. Después, cuando es ella quien me hace el amor..., la intensidad se convierte en un movimiento tal de expulsión, que parece ¡un nacimiento! Entra y se identifica con el éxtasis que nace...Yo también regreso al misterio de mi madre y del mundo, tal y como debió de ser cuando se glorificaba el vínculo materno. (apud Rich, 1996:336)

El nacimiento figurado de la unión sexual de las lesbianas descrito por Rich es una anticipación verosímil de otra forma de acceso al orden Imaginario: el parto. Al dar a luz, nos dice en su «Discurso sobre la lógica del lenguaje» la poetisa Marlene Nourbese Philip, la mujer se reencuentra con su madre y con «todas las madres anteriores¹⁷¹» que habitaron el mundo.

Una vez alcanzado este estado muchas mujeres entre las que se encuentran Luisa Muraro y Sue Silvermarie comienzan a entender a sus madres y aprenden, por fin, a «saber amarlas¹⁷²». Esther Tusquets no logró hacerlo. Le faltó, como venimos justificando, la cicatrización de una última conversación para que la herida, verdadera acepción de

¹⁷¹ «Cuando nació, la madre cogió en brazos a su recién nacido: empezó entonces a lamerle por todo el cuerpo. El bebé lloriqueó un poco, pero mientras la lengua de la madre se movió con más rapidez y más fuerza, el bebé se quedó quieto -la madre le giró por este lado y por el otro bajo su lengua, hasta que le había lamido completamente, limpio de sustancia blanca y cremosa que le cubría el cuerpo.

La madre entonces puso sus dedos dentro de la boca de su bebé -suavemente forzando una apertura; toca con su lengua la lengua de su bebé, y sosteniendo la boquita abierta, sopla en ella- con fuerza, soplaba palabras -sus palabras, las palabras de su madre, las de la madre de su madre, y de todas las madres anteriores- dentro de la boca de su hija» (AA.VV. 2000: 39)

¹⁷² Este acto crea orden simbólico de la madre para Luisa Muraro.

la palabra «trauma», pudiera cerrarse. Su narrativa, aunque terapéutica, fue un vano intento por conseguirlo y, al igual que Moisés se quedó a las puertas de la Tierra Prometida, Esther Tusquets hizo lo propio con el orden Imaginario. La diferencia entre ella y el bíblico personaje -nuevamente nos situamos en una dialéctica masculino-femenino- es que el profeta no llegó a pisar dicho territorio y la escritora, a través de: su escritura, sus experiencias sublimes y siniestras, sus relaciones sexuales -especialmente las homosexuales-, sus dos partos... sí logró hacerlo. Su sentimiento de desamparo es, por lo tanto, mucho mayor puesto que ha conocido el paraíso perdido. Y como en las ilusiones ópticas provocadas por la superposición de dos dibujos en el que siempre prevalece la primera imagen que conseguimos ver, el «nirvana¹⁷³» del que partimos hace que pasemos el resto de nuestra vida intentando recuperarlo.

Si seguimos esta línea psicoanalítica podríamos deducir que los embarazos de Esther Tusquets fueron sendos intentos por reparar las heridas provocadas por su madre. Con ello no nos referimos al complejo de

¹⁷³ Término propuesto por la psicoanalista inglesa Barbara Low y asimilado por Freud para designar la tendencia a cero o, por lo menos, a disminuir lo más posible en sí mismo toda cantidad de excitación de origen externo o interno.

castración que Freud defendió en el transcurso del Edipo y que llevaba aparejada en la mujer la envidia del pene¹⁷⁴. La falta de la que hablamos es y ha sido siempre afectiva. Relacionamos el momento del parto, al igual que Melanie Klein, con la necesidad de «volverse a experimentar como niña» (Chodorow, 1984:138) para poder resolver asuntos pendientes de esa etapa. Regresar a la niñez le permite contactar con su propia madre y con la madre que es, desde ese momento, ella misma. Un «eterno femenino», en palabras de Jung, que se regenera con una nueva criatura en el caso de la escritora catalana. Hablamos de su hija, Milena Busquets Tusquets. Su existencia marca un antes y un después en su vida. Este denominador común en la maternidad, en Tusquets, además, trae el gen renovador de la oportunidad. Su hija constituye desde el momento de su nacimiento la posibilidad de volver a empezar. Para ella reescribe el diálogo caduco que mantuvo con su madre y lo actualiza con palabras nuevas. Palabras que Guillermina Guillén, su madre, no quiso o no pudo enseñarle.

¹⁷⁴ Según Freud la niña se sentía lesionada en comparación con el varón y deseaba poseer, como él, un pene. Esto indica, según la antigua equivalencia simbólica pene-niño, el deseo de un hijo o el de un hombre como «apéndice del pene».

Hasta ahora, por una cuestión de coherencia con el propio texto tusquetsiano, no habíamos mencionado el nombre de su progenitora, ni si quiera en este capítulo que por entero gira sobre su persona. Lo hemos hecho así para mantener la concordancia con lo que nunca es nombrado en la obra de Tusquets. Guillermina Guillén, a diferencia del padre, Magín Tusquets, nunca es investida en la categoría de nombre propio. ¡Qué ironía! ¿No le da esto un nuevo sentido al Nombre del Padre lacaniano?

El sustantivo común: madre, y el apellido familiar: Guillén -conocido a través de sus dos tías maternas, Blanca y Sara- son las únicas señas de identidad de las que dispone. Ni siquiera aparece en los libros de memorias. Para llegar a él tuvimos que recurrir a la familia Tusquets, concretamente a su hermano, Oscar.

Negarle el nombre -como a la Elia de sus primeras versiones de *El mismo mar de todos los veranos*-, puede deberse a una doble lectura. La primera, quizá la más romántica, promueve una pretendida generalización. Una indeterminación que la englobaría dentro de la dimensión no lingüística de la psique en donde el significante «madre» apenas lograría contener su

significado. Entraríamos, por tanto, dentro del Imaginario lacaniano y volver a la madre, entre otras cosas, comporta dejar atrás el orden del lenguaje y de la cultura. Su madre o la innominada protagonista de su primera novela bien pueden representar, bajo este prisma, a todas las mujeres del mundo.

La segunda es algo más funesta. La negación del nombre se debería a la no superación de su conflicto pre-edípico. La autora, movida por el frenesí del odio -que recordemos puede ser incluso asesino en la instancia Imaginaria-, no alcanzaría la solución pacificadora del símbolo y se quedaría estancada en esta primera etapa. Negarle el nombre equivale, en parte, a negar su existencia.

Ambas interpretaciones son perfectamente compatibles por lo que no consideramos necesario renunciar a ninguna. Las dos contienen premisas verdaderas. La regresión a la madre y la aversión que siente hacia ella han quedado sobradamente justificadas en este estudio. No así, el papel de Esther Tusquets como madre. Para poder hacerlo y cerrar el círculo analítico de esta familia de excelentes narradoras contamos con la publicación de

la última novela de Milena Busquets Tusquets: *También esto pasará*.

8. Eterno femenino: Tusquets-Busquets

Sus homofónicos apellidos nos anticipan la continuidad del legado tusquetsiano casi como iteración. Sus páginas son una prolongación del universo literario materno. El paralelismo que se establece entre ambas narrativas es tan obvio que resultaría inadecuado analizarlas por separado. En el *continuum* autoficcional de su escritura podemos seguir las peripecias de Tusquets, incluso una vez fallecida. Su hija le brinda la oportunidad de la existencia eterna transmutada en personaje. Y aunque lo que se narra al comienzo es su propio funeral, nada le hace más presente que este último instante. Su cuerpo, enterrado en el nicho familiar del cementerio de Cadaqués, se convierte en «pre-texto» -nunca mejor expresado hablando del Imaginario- de la narración «busquetsiana». La hija se ha transformado en madre¹⁷⁵ y ha ocupado su lugar. «Milena-Clara», si proseguimos

¹⁷⁵ Milena Busquets es madre de dos niños: Noé y Héctor.

con la ficcionalización de su narrativa, es libre, por primera vez en esta larga genealogía de mujeres insatisfechas, para elegir su propia vida. Esther Tusquets, al igual que la Elia de *El mismo mar de todos los veranos*, le ha liberado del trauma del desamor materno, regalándole la posibilidad de andar sobre las aguas o de que le crezcan las alas. Porque Milena se supo querida y esto, a su vez, le permitió saber querer a su madre:

Me observaste enamorarme y desenamorarme, romperme la crisma y volverme a ponerme en pie, desde una distancia prudencial, disfrutando de mi felicidad y dejándome sufrir en paz, sin aspavientos ni demasiadas indicaciones. En parte consciente, supongo, de que el amor de mi vida eras tú y de que ningún otro amor huracanado podría con el tuyo. Después de todo, amamos como nos han amado en la infancia, y los amores posteriores suelen ser sólo una réplica del primer amor. (Busquets, 2015:76-77).

Esta radical diferencia entre madres e hijas en una misma familia puede ser la fortuita respuesta de una proposición que apenas nos atrevimos a presentar. Supusimos en el epígrafe «...Y Wendy creció» que dicho papel podría ser interpretado por Clara, la joven protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*, y

creímos ver en ella, al igual que Geraldine Nichols, la representación de una nueva generación de mujeres, el alumbramiento de una «Eva¹⁷⁶» sin mácula. Una persona inocente del sentimiento de culpa y preparada, al fin, para actuar con verdadera libertad. Una criatura sin roles asumidos ni taras adquiridas y a la que ahora podemos -necesitábamos que se pronunciase- poner nombre: Milena. Su significado: la que es amada por Dios, también lo fue por su madre.

Con esta conclusión creemos hacer justicia al análisis autoficcional de la obra de Tusquets; ya que si bien es cierto que la mayoría de sus trabajos no poseen un final feliz, no lo es menos que la autora tiene una visión algo más optimista de la vida de lo que sus novelas reflejan. Esto lo ha sabido captar a la perfección Milena Busquets. La muerte de su madre, muy alejada de la de su abuela¹⁷⁷, y la visita a su tumba se convierten en un hermoso anticipo del epílogo que cierra su segunda novela. *También esto pasará es,*

¹⁷⁶ En claro homenaje al título que Santos Sanz Villanueva dio a la pentalogía de la mujer tusquetsiana.

¹⁷⁷ «La última noche la pasaste sola. Había estado todo el día en el hospital cogiéndote la mano y cuando el médico me dijo que estabas mejor, a pesar de que sólo había que mirarte para ver que no era cierto, decidí ir a casa a dormir un poco. Me hubiese gustado morir contigo, en la misma habitación, en el mismo instante, y no la mañana siguiente, cuando tú ya estabas muerta. Me hubiese gustado estar allí, cogiéndote la mano, para nuestro final» (Busquets, 2015:169).

aparte de una buena novela, una muestra infinita del amor de una hija hacia su madre.

CONCLUSIÓN

Al igual que el viaje especular de las heroínas tusquetsianas concluye con la salida del espejo, nuestro análisis hace lo propio con el regreso al orden Simbólico y la sistematización de los resultados obtenidos en el inconsciente tusquetsiano. La inmersión Imaginaria que ha sustentado el análisis narrativo dará paso, por tanto, al pensamiento crítico que lo sintetizará a partir de este momento. Para ello, nada mejor que la recapitulación de los objetivos planteados en la introducción:

- 1) La minuciosa explicación del estadio del espejo lacaniano y del estadio del Edipo freudiano que hemos venido desarrollando en esta tesis nos ha permitido ilustrar las instancias Imaginaria y Simbólica. Ambas, junto con el orden de lo Real, han marcado la exposición teórica de esta investigación. Su definición, caracterización y ejemplificación en el entramado textual nos ha acercado a los albores identitarios del ser. Un espacio fronterizo entre el yo y el otro que

anticipa, de alguna manera, la indefinición regresiva que ansían las heroínas tusquetsianas.

- 2) Una esquizofrénica actitud que, entre otras cosas, deteriora el sentimiento de continuidad y orden en los sucesos que les ocurren. Con ello rompen el ciclo del curso generacional propio de la época tradicional y se acercan a lo que el sociólogo inglés Anthony Giddens definió como relaciones sociales internamente referenciales. Unas relaciones puras que dependen fundamentalmente de la satisfacción o recompensa inherente a las mismas y que no atienden a ningún criterio externo. En su amplio espectro está incluido el proyecto reflejo del yo que, recordemos, consiste en el mantenimiento de una crónica biográfica coherente y continuamente revisada que soporta la carga de elegir, de equivocarse y de rectificar en la conformación del yo. Un yo posmoderno, frágil, quebradizo, fracturado, fragmentado que ha perdido lazos y vínculos afectivos con otros individuos semejantes a sí.

3) No es extraño, ante tal situación, que sus protagonistas busquen desesperadamente un refugio en el que resguardarse de la crisis existencial que se les viene encima y utilicen, a modo de cobertizo sentimental, sus viejas casas familiares como parapeto. Parecen cobijarse en ellas y obrar el milagro de su íntima transformación. Dentro de sus cuatro paredes logran ser ellas mismas, abandonando todos los roles asumidos en la edad adulta. Sin maridos e hijos que puedan perturbarlas se sienten libres para inventarse una nueva identidad. El espacio exterior (calles, ciudad, lugares al aire libre...) y su consiguiente tiempo cronológico (mensurable por relojes y calendarios), adscrito a la historia, en términos de Gérard Genette, se sitúan en clara desventaja con respecto al binomio discursivo: espacio interior-tiempo rememorado. Cualquier contacto con el exterior será anulado por las protagonistas y estará filtrado por la intencionada ficcionalización de sus vidas. La conocida búsqueda del espacio cerrado tusquetsiano se convertirá en redundante una vez

que sus protagonistas se resguardarán, a modo de matrioskas, en la estancia más íntima y personal de sus casas. Ya situadas en el *Sancta Sanctórum*, sólo queda la unión sexual. En ella el cuerpo de la amada se convierte en una prolongación del suyo propio. Vuelven a un grado de desconocimiento tal que no sabrían determinar dónde empieza y acaba el cuerpo de ambas. Centradas, como están, en la búsqueda del éxtasis. Un reducto que escapa, nos dice el feminismo francés, del poder del discurso falocéntrico. Convirtiendo el cuerpo de las amantes y de la mujer en general en el lienzo en blanco que necesitaban las narradoras para desarrollar su propia escritura.

- 4) Una escritura femenina que, como recuerda la feminista francesa Hélène Cixous, no debe ceñirse exclusivamente al género femenino. Porque el sexo de un autor nada tiene que ver con el de sus obras. Y a nadie le sorprende que una novela escrita por un hombre la protagonice una mujer o viceversa; o que el estilo literario de un escritor sea femenino y al contrario.

Durante nuestra investigación hemos llegado a una conclusión compartida con la escritora y ensayista francesa Nelly Richard, quien acusa a algunas escritoras de intentar ocultar ese espacio propio que, por otra parte, tanto les ha costado reivindicar a feministas como: Virginia Woolf, Luce Irigaray, Hélèn Cixous y Julia Kristeva. Un espacio primigenio en el que se juega con las expresiones y donde el habla se convierte en canción. El eco de una cálida voz que les reconcilia con la madre y su cuerpo, en cuyo timbre resuena la primera experiencia totalizadora del lenguaje, donde se pervierte la palabra y se transforma en expresión poética. Un idioma no aprendido que presenta un gran parecido con lo que Julia Kristeva denominó *le sémiotique*. En esta instancia fronteriza entre el orden Imaginario y el Simbólico, la escritura de Tusquets brota, como no podría ser de otra forma, de la imagen semiótica-pulsional de la expresión femenina e incorpora como propia la oralidad del discurso y el lenguaje casi incoherente de los sueños. Algo que recuerda a la divagación y la asociación libre de los

procesos psicoanalíticos y que transforma su escritura en la cura de su afásico silencio.

- 5) Un mal que localizamos, de la mano de René Spitz, entre los ocho y los doce meses de edad, en la denominada etapa del objeto real. La ausencia real o sentida, motivada por el rígido y ansioso rostro de la madre, explicaría, según Winnicott, la invisibilidad padecida por nuestra autora. La inexistencia de esa mirada subjetivante le aparta, a su vez, del deseo del Otro, ya que, al no serle devuelto su reflejo escópico, no podrá desarrollar su tendencia a establecer relaciones con aquello que le rodea y, por tanto, elimina la posibilidad de la falta. Nadie desea lo que ya se tiene o lo que no sabe que le ha sido arrebatado. En este caso, su propia noción corpórea. Esta indeterminación que Freud sitúa en el narcisismo primario y Lacan verbaliza a través de la fantasía del cuerpo fragmentado fue padecida por Tusquets durante más tiempo del estipulado por los especialistas. Un hecho que, indudablemente, le acarreó consecuencias negativas en su desarrollo

psicológico. Una de ellas, quizás la más notoria y desde luego la que más páginas nos ha ocupado en este estudio, fue el no sentirse querida por su madre.

Situados de nuevo en el orden Simbólico, podemos defender, por fin, la validez de nuestra principal hipótesis investigadora: el desamor materno sufrido por Esther Tusquets es el motor de su escritura. Este precepto, que podría rebatirse siguiendo el anterior argumento: la imposibilidad del deseo ante la ausencia de la falta, se justifica en el hecho de que, a diferencia de los niños afectados por el síndrome de hospitalismo, Esther Tusquets, aunque de manera tardía, rebasó este estadio inicial. Y pudo, a través de la metonimia del deseo, acceder al orden Simbólico.

El problema no radicaría, entonces, en la imposibilidad de su acceso sino, más bien, a su tardanza. Y sufriría las secuelas psicológicas de quien ha construido más tarde de lo recomendable su identidad; quedándole la marca indeleble del que ha sido, alguna vez, un niño perdido en el País de Nunca Jamás.

Una huella pre-edípica que varios estudiosos han relacionado con una resolución desfavorable del complejo de Edipo negativo (al tratarse de una niña) y que conduce, en circunstancias extremas, a la negación de la castración y a la fijación en la madre como objeto de deseo. Esta perspectiva podría explicar (por su puesto, no creemos que sea necesaria pero nos valemos de ella) no sólo la tendencia homosexual de sus protagonistas femeninas sino también, aunque en menor medida dada su bisexualidad, la de la propia autora. Una lectura de la creación identitaria del personaje femenino tusquetsiano que arrojaría algo de luz a las colusivas relaciones de sus heroínas, que recurrirían al lesbianismo como un instrumento de liberación.

Esta versión materialista de la homosexualidad femenina, desarrollada por la escritora francesa Monique Wittig, reniega del modelo patriarcal que representa el estándar heterosexual y no duda en acudir a un tercer género, el lesbiano, para abandonar el sometimiento de la mujer a ser definida como lo otro, lo contrario al hombre. Dicho activismo, justificado en sus personajes femeninos por el abandono o las relaciones extramatrimoniales de sus

parejas heterosexuales, podría entenderse en el caso de la propia autora como repudio (forclusión) hacia su madre. Un rechazo primordial que comienza por su significante. Dejarla fuera del universo Simbólico la aleja de la verbalización; impidiendo con esto su representación. Esta negación del nombre de su progenitora (nunca llegamos a saberlo a través del texto tusquetsiano) nos sitúa en el epicentro de su traumática herida. Negarle el nombre equivale, en cierto sentido, a negar su existencia.

Un matrofóbico comportamiento que lejos de alcanzar su propósito ha realzado su presencia, escindida ahora en los órdenes Imaginario y Real. Descubrir esta última instancia nos ha permitido ver, a través de la mirada deseante, el ombligo del sueño freudiano en el inconsciente tusquetsiano: su tricotilomanía. Un afán autodestructivo consistente, en su caso, en el arrancamiento masivo de las pestañas y que justificaba en *Habíamos ganado la guerra* como un torpe intento de venganza contra su madre, por quererla tan distinta a lo que era; o contra ella misma, por defraudarla. Esta relación bipolar que bascula entre el odio más atroz por su ausencia en la edad infantil y la adoración de su imagen, suscitada

por este mismo motivo, derivará, en última instancia, hacia modelos sustitutivos de su figura. Un patrón en el que encajan perfectamente, en otra lectura psicoanalítica, todas las amantes femeninas de su narrativa. Hablaríamos, entonces, de una regresión a la madre sin la madre, un acercamiento a la figura femenina como reemplazo de un ser ausente en la que encontrará colmadas todas sus necesidades presentes y, más importantes aún, las pasadas.

Estos cuidados, siempre temporales, terminan en la narración una vez que las protagonistas maduras deciden abandonar a sus jóvenes amantes. Una vuelta al orden patriarcal que nunca es igualmente vivida por ambas partes. Mientras las Elías optan por la resignación, las Claras, aunque no se nos diga directamente, parecen mejor equipadas para alcanzar la libertad de un nuevo orden y no nos cuesta apenas nada imaginarlas lográndolo. Este final feliz tan escaso en la obra tusquetsiana adquiere mayor valor si cabe si lo comparamos con la realidad biográfica de la autora. Su profético, a la par de literario, «...Y Wendy creció» de su primera novela nos anticipó la consecución de un hecho todavía lejano en el tiempo. Hablamos de la concepción de una nueva generación de mujeres

inocentes del sentimiento de culpa y, por tanto, verdaderamente libres para poder elegir su suerte. Unas nuevas Evas que han sido absueltas del pecado original por la gracia materna y, conecedoras del milagro, se someten al nuevo credo: el orden simbólico de la madre. Las palabras que lo sustentan, conciliadoras, albergarán en su seno la ilación transversal de la metáfora que, a través del nombre, le permitirá poéticamente estar en todo, ser como todo, ser todo... De ahí lo apropiado (y de paso respondemos a la pregunta de Milena Busquets de si seguirá el mismo mar de su madre a pesar de su ausencia en su lugar o si se habrá replegado sobre sí mismo para que ella se lo lleve, pequeño como una servilleta pulcramente doblada y metido en el bolsillo) de la cita de Clarice Lispector:

Ya casi no queda nada del mar más que una palabra sin agua: hemos traducido las palabras, las hemos vaciado de su habla, las hemos secado, reducido y embalsamado, y ya no pueden recordarnos cómo solían surgir de las cosas a modo de carcajadas...Pero basta que una voz diga: ¡el mar, el mar!, para que mi barco se abra al mar, el mar me llame, ¡me llama el mar!, ¡me llaman las aguas! (Moi, 1988:125).

Y esa voz no es otra que la de su hija Milena.

ANEXOS

1. ENTREVISTA¹⁷⁸

¿No cree que todo lo que ha hecho a lo largo de todo este tiempo es intentar reconciliarse con su madre?

No creo. No hay nada que reconciliar. Se murió y la cosa quedó así. Muchas cosas con los años pasan. A los setenta y seis pasas de casi todo y no haces caso a casi nada. Enfadarme ahora de cosas con mi madre de cuando yo tenía diez años no tiene sentido.

Pero sí notó su ausencia en su infancia.

Mi hermano era su preferido de una forma total. Pero yo no creo que me sintiese celosa. La relación con mi madre no fue lo que yo necesitaba y mi madre no me dio el amor que yo quería. Y bueno... Mala suerte. Y si hubiera tenido una madre protectora y besucona me hubiera hartado y seguramente no hubiera escrito lo que he escrito. Y encima me ha dado tema para cuatro o cinco libros.

¹⁷⁸La entrevista se celebró en el domicilio de la escritora el 27 de febrero de 2012.

Coherencia y estructura de sus obras. Su madre o su ausencia. Figura que le acompaña en toda su obra. No veo tanto a su padre.

Mi padre parece que me quería mucho pero creo que nunca me entendió. Era un tipo un poco extraño. Muy querido por todo el mundo, muy generoso. Pero nunca le entendí. Con mi madre me llevaba mal pero la entendía perfectamente. Con mi padre no, no se comunicaba y sin embargo mucha gente le adoraba. Era médico y tenía consulta en casa, con gran furia de mi madre que veía la casa invadida.

Mi padre nos apoyó siempre incondicionalmente a mí y a mi hermano y sin él no hubiera existido la Editorial Lumen durante cuarenta años, que fue una experiencia fantástica... pero que no fue tan importante en mi vida como mi madre.

¿Le ha condicionado la comparación de su físico con el de su madre?

Yo nunca fui espectacular como mi madre pero tampoco fui una fea de tener que ir por el mundo con

problemas. Era muy difícil superar a mi madre en lo suyo.

No me interesa ser la imitación de nadie. Prefiero ser yo misma. Mi madre en realidad lo que vivió es asustada. No es un modelo para seguir. Con una mala relación matrimonial, sin querer al hombre con el que ha tenido que vivir siempre, sin trabajar que eso es gravísimo. Yo lo que le he dicho siempre a mi hija es que trabaje. Si no trabajas estás perdida y las mujeres en la generación de mi madre no trabajaban. Y si trabajan era en trabajos de señoras, tiendas de ropa para bebés. La situación de la mujer es muy mala. Es mala en la clase aristocrática aunque cuenten que no, yo cuento que sí, es mala en la pobreza. Quizás en una clase media sensata donde la mujer ocupa en la familia un puesto sensato puede la cosa funcionar. Vivir es muy difícil.

Y su madre no ha sido el mejor ejemplo...

Un modelo por lo contrario, sí. Ser madre es muy difícil. Muy difícil hacerlo medianamente bien. Yo siempre he tenido relaciones conflictivas con mis

hijos. A veces digo que mi madre y mi hija son iguales, cada una por su lado, y me tienen dominada.

Mi propia hija que tiene muchas de las cualidades de mi madre y se llevaba muy bien con ella.

¿Cuáles han sido sus influencias literarias más notables?

He cambiado a lo largo de las épocas, he cambiado de gustos. Pero han influido mucho los clásicos, la tragedia griega, Shakespeare, *Las Mil y una Noches*, *La Biblia*, los novelistas del siglo XIX.

Los cuentos infantiles a mí personalmente me han influido mucho. Son una parte de mi mundo mítico, porque tuve una madre que era una narradora de cuentos y porque empecé a leer muy pequeña y los libros ocuparon un lugar muy importante en mi vida. Fueron muy importantes desde los cinco años hasta los treinta y cinco o cuarenta, luego lo han sido menos.

Mi madre y mis tías eran grandes narradoras de historias, me contaron cuentos desde muy pequeña. Mi madre también era una gran aficionada a la mitología

clásica, o sea que los mitos griegos y la mitología griega, que salen en mi obra, también desde muy pequeña formaron parte de mi mundo infantil.

¿Con qué personaje de su obra se siente más identificada?

Yo tampoco estoy entera en ninguno de mis personajes. Quizás con la mujer que más me puedo identificar es con Elia. Las tres mujeres son distintas. Como en Sara. Equivalen. Tres mujeres atascadas y sin un camino de salida. Mujeres que no trabajan y se aburren. Y en la vida de una mujer, trabajar o no trabajar para mí tiene mucha importancia. Una mujer que no trabaja está perdida. Dependientes de un marido, un padre, un amante. Las mujeres de mis novelas en general son mujeres que se aburren. En varada no tanto. Hay más mujeres. Considero que es muy difícil, ser madre es difícil pero ser mujer es muy complicado.

Dentro y fuera del paréntesis. Dentro el mar, mascotas, amigos, amantes... Los hijos, en menor medida.

Es que llegaron tarde. No quise tener hijos, me parecía mucho riesgo. Pero bueno un día dije que porqué no si todo el mundo lo hacía...era un mal de todos. El mundo no se iba a acabar porque decida tener o no tener hijos si las demás mujeres seguían teniéndolos. No tengo muy claro que la otra vida valga mucho la pena.

Los personajes van cumpliendo años al igual que usted...el único personaje masculino que ha hecho rompe el patrón que ha seguido hasta aquí y él sí se va con una persona más joven y renuncia a su matrimonio.

Es distinta a mis otras novelas. Tiene un final optimista y poco real con las frases de los niños hasta el infinito y más allá. El final quise que fuera mágico y disparatado. La vejez aparece en el hombre pero muy distinta a la mujer. Tenía ganas de hacer un personaje masculino que no había hecho prácticamente ninguno.

Considera que es más fácil vivir siendo hombre que siendo mujer...

Sí, desde luego.

¿Por qué está tan presente la temática homosexual en su obra?

Porque forma parte de la realidad. Hubo mucho tiempo de injusticia y lo quise reivindicar pero...siguen teniendo muchos problemas los homosexuales. En lo tecnológico se ha avanzado todo pero en los temas humanos no lo suficiente.

¿Podría estar reivindicando el papel de la mujer en su obra poniéndola por duplicado, al tener relaciones entre ellas?

No lo había pensado nunca. Las relaciones entre dos mujeres, como casi todo tiene, sus ventajas y sus inconvenientes. Y en las cosas importantes se parecen mucho a las relaciones heterosexuales. O sea que la idea de vivir dos mujeres se va a lograr más madurez, más igualdad, que ninguna querrá dominar a la otra ni representar el rol masculino... Pues se logra muy pocas veces. Generalmente se reproduce el mismo esquema y se reproduce con los mismos patrones que con un hombre. O

de dos hombres. Lo mismo da. Y en un caso como el otro las parejas que funcionan pues son muy pocas. Las hay, hay parejas que duran toda la vida pero...

Usted no lo contempla...

Yo no entiendo mucho que pueda existir pero sí lo hay. Hay gente que lo consigue. Tampoco sé si yo quería conseguirlo. Porque conseguirlo sería perder un poco otras experiencias. Porque por muy buena que sea tu relación con una mujer o un hombre renuncias a algo. Y yo para mí no lo concibo.

Siempre ha sentido cierta aprensión con la clase burguesa, a diferencia de su hermano.

No me siento cómoda haciendo ese papel. Lo raro es lo mío, pero no desde muy pequeña. Lo dejo claro en el cuento de la orquesta de verano. Descubrí que es injusto. Mi hermano nació con vocación de rico, le gusta el lujo. A mí me gusta ir cómoda.

¿Considera que hay un estilo de escritura femenino?

Digo que no y bastan diez líneas para saber que mi novela la ha escrito una mujer.

No entiendo cómo gustó tanto a gente de muy poca cultura mi primera novela porque escribieron muchas mujeres y no entiendo porqué gustó tanto con esa puntuación, ese coñazo. Muchas mujeres se vieron reflejadas.

¿Se quedaron en el argumento, quizás?

Sin duda. Salió como salió. Un amigo me dijo que cambiara la puntuación: pon puntos y aparte, pon puntos, el lector se ahoga y pensé que tenía razón pero volví a reescribirla y me volvió a salir igual.

Sintió la necesidad de escribirla.

Una necesidad de escribir sí noté. Si encuentras el tono puedes escribir lo que quieras. Yo no sé si lo he perdido. No lo sé. Supongo que he ido cambiando yo. Umberto Eco dice que al autor, si lo buscas en una novela, no hay que buscarlo en el argumento sino en la

forma de escritura. Sigue teniendo bastante verdad. Las clases de historia que narro, yo estoy en el modo de narrarlo. Entonces ha ido saliendo en mi una tendencia a la sencillez, a simplificar. Transmitiendo un mundo muy escueto, muy limpio, de líneas muy precisas y no en aquella locura de la juventud que estuvo muy bien pero tuvo su época.

Existe, por tanto, un paralelismo estético entre su edad y su obra.

Sí. Y la forma no responde nunca a una decisión previa.

Usted fue al psiquiatra y al psicoanalista.

Al psiquiatra siempre fui de tarde en tarde para medicarme una dosis de antidepresivos. Tengo parkinson y a los enfermos de parkinson casi siempre nos ponen en contacto con psiquiatras. Psicoanálisis sí, dije que me psicoanalizaba cuatro años.

Hablamos de su novela *Para no volver*, con El Mago.

Fue un episodio real, con una base real aunque con algo de ficción. Psicoanalizarme me parece interesante no como curación sino para conocimiento de uno mismo y de los demás. Puede ser útil el psicoanálisis.

¿Usted no cree que se psicoanaliza cuando escribe?

Yo no sé lo que es por elección, y lo que no. En un libro hay muchas cosas que quieres decir y que dices, pero hay otras muchísimas cosas que estás diciendo sin enterarte, que luego un lector te las dice y piensas que sí, o que tú misma al cabo de un tiempo piensas que pueden estar. Hay muchas cosas que discurren al nivel inconsciente.

Aún así, ¿es diferente cuándo lo haces con un profesional?, supongo.

Es muy distinto hablar solo que hablar para otro, porque el psicoanalista aunque esté allí como una estaca, más callado que...es un ser humano que te está

escuchando, bueno, que posiblemente te esté escuchando.

Dedicar unas horas al día o a la semana a pensar en ti mismo y reflexionar e intentar entender está bien y en algunos casos puede curar la enfermedad, sin duda. En algunos casos.

Porque... no todos soportamos nuestra imagen ante el espejo.

Nadie la soporta y esa idea del psicoanálisis de traérnosla es una triste idea porque la gente... qué sacaríamos de saber lo mal que estamos en algunas cosas. Soy muy pesimista.

Centrándonos en su trilogía, las tres novelas muestran modelos de amor nada corrientes en la literatura. En la primera es un amor lésbico; en la segunda, un triángulo amoroso formado por dos adolescentes y una señora de mediana edad; en la tercera, un amor heterosexual pero visto después de su conclusión. ¿Se había propuesto una mirada tan crítica sobre el amor al comenzar la trilogía?

No. Salió así. Al igual que en *Para no volver* vuelve a salir el hombre mayor que engaña a la mujer con una chica joven. Y es curioso porque sale en cuatro de los libros, y no es en absoluto ni una experiencia ni nada que me interese. Pero tú me has preguntado si me lo planteo antes. No. Me planteo una historia que quiero contar. Ahora, me interesan más las historias con las que me puedo identificar; historias que son más próximas.

Como las relaciones amorosas de sus protagonistas...

O sea, no tiene nada que ver con Bocaccio, con historias de amor. No sé. El amor se toma como una cosa satisfactoria, placentera, chispeante, se tiende a poner una a hacer tesis sobre esto... Una vez un hombre me dijo que yo era la mujer que había conocido que estaba más contenta al hacer el amor, y fue un halago que me gustó, el resto son halagos tontos de lo bien o lo mal que lo haces.

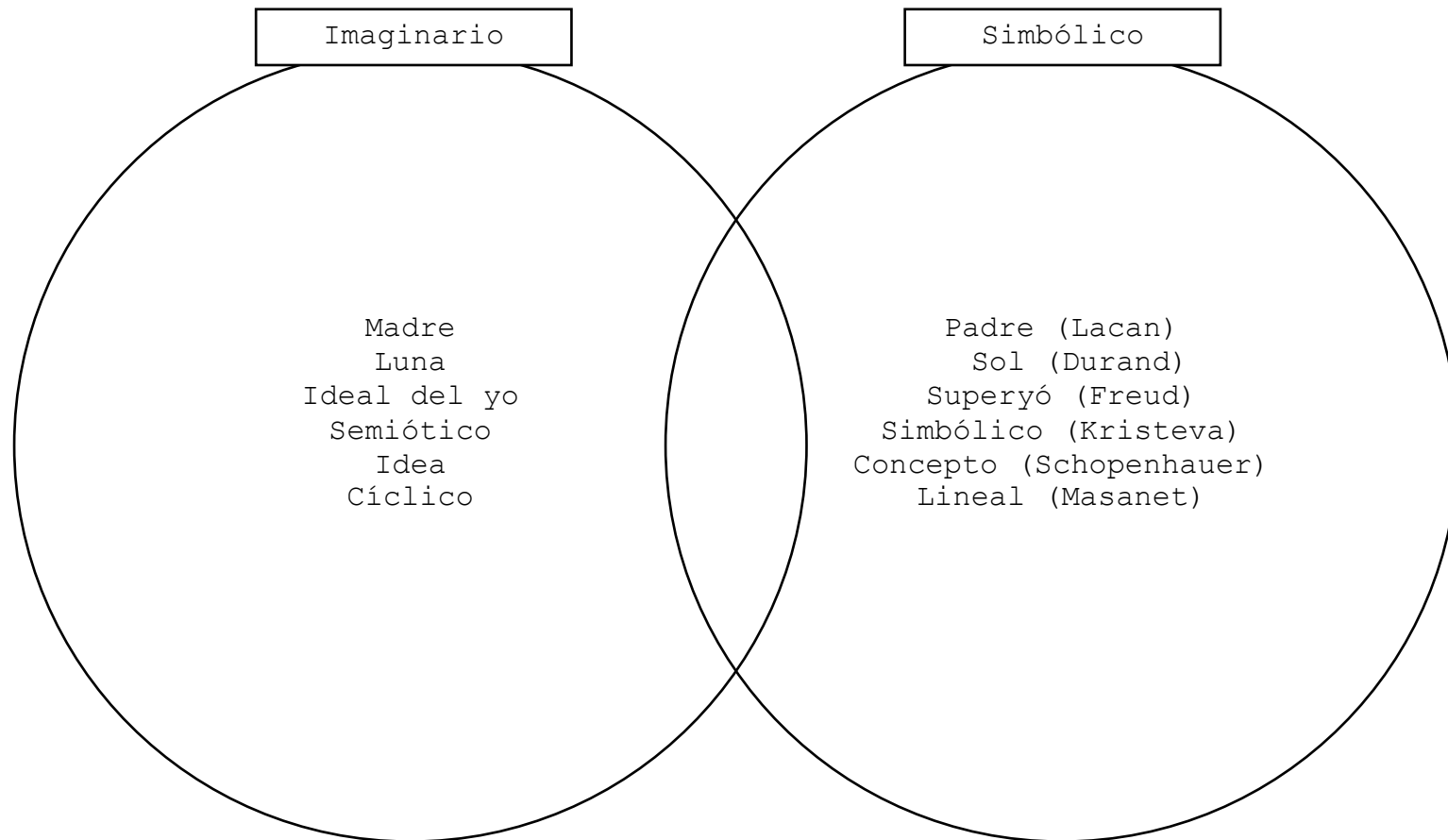
Usted afirma en su último libro que «toda existencia humana es en el fondo y como resultado final un

fracaso». Tiene un pensamiento muy pesimista de la vida...

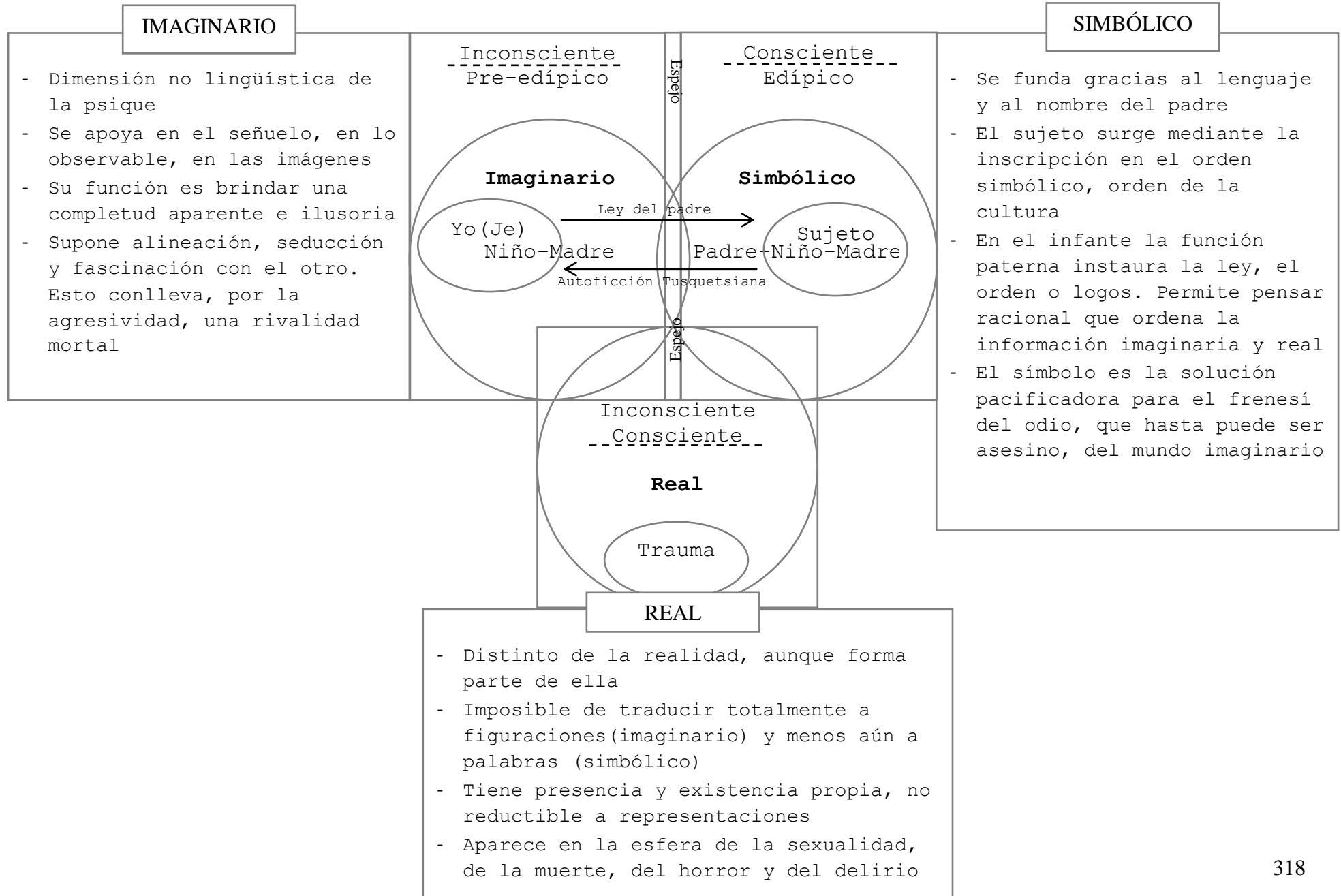
Cuando éramos jóvenes creíamos que iba a cambiar el mundo mucho, cosas que se acababan para siempre y resulta que el mundo no ha cambiado casi nada.

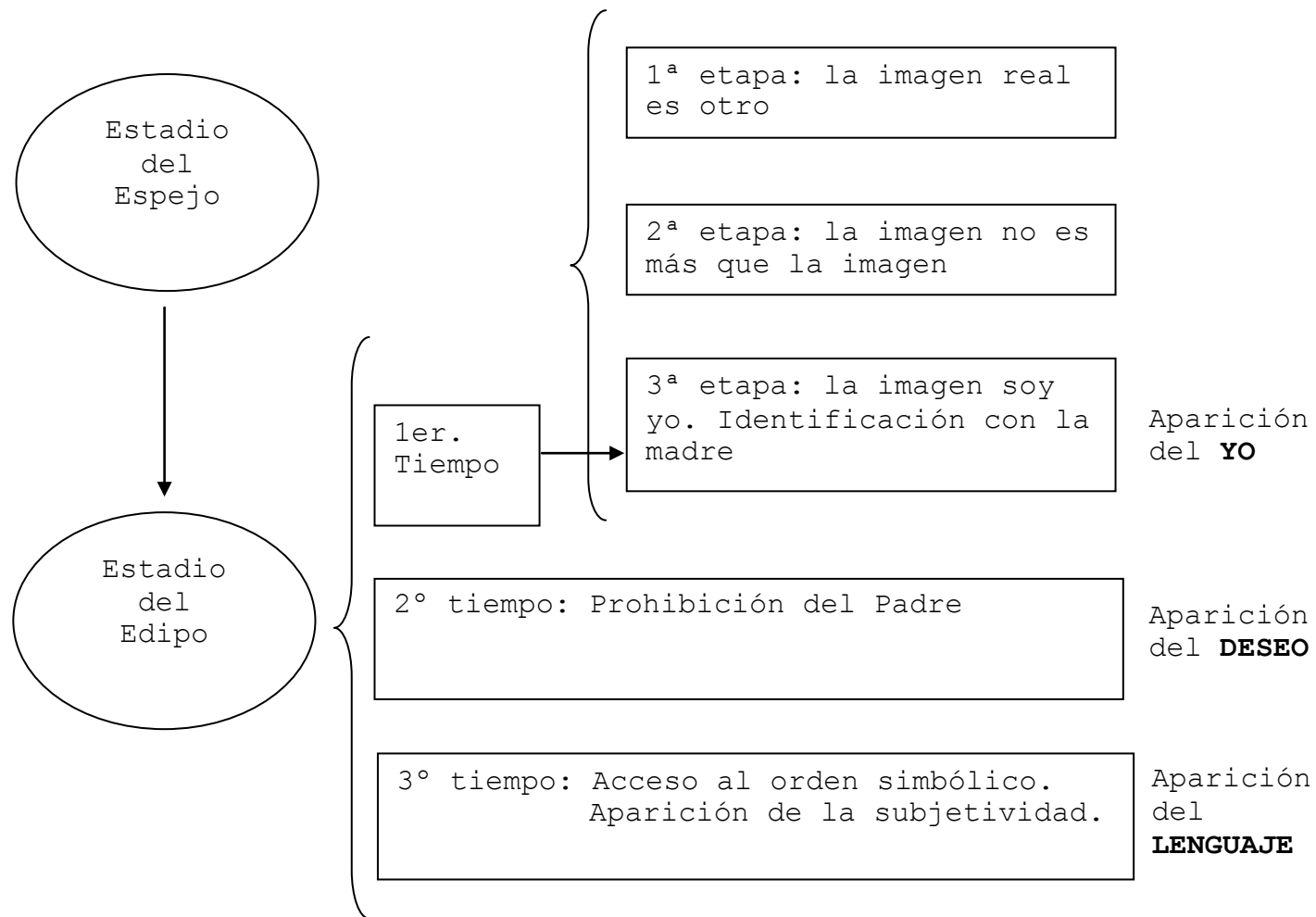
2. ESQUEMAS

Dualidad imaginaria/simbólica en diferentes autores



Estadio del Espejo/Estadio del Edipo en la narrativa tusquetsiana





3. GLOSARIO PSICOANALÍTICO¹⁷⁹

- **Afasia:** es un trastorno en el uso del lenguaje por disfunción cerebral, que suele ir acompañado de un trastorno en el habla. Se trata de la pérdida de capacidad de producir o comprender el lenguaje, debido a lesiones en áreas cerebrales especializadas en estas funciones. Puede ser un trastorno durante la adquisición del lenguaje en los niños o una pérdida adquirida en los adultos.
- **Aparato psíquico:** Término que subraya ciertos caracteres que la teoría freudiana atribuye al psiquismo: su capacidad de transmitir y transformar una energía determinada y su diferenciación en sistemas o instancias. En *La interpretación de los sueños* (Die Traumdeutung, 1900), Freud define el aparato psíquico comparándolo con los aparatos ópticos; de esta forma intenta, según sus propias palabras, «[...] hacer inteligible la complicación del funcionamiento psíquico, dividiendo este funcionamiento y atribuyendo cada función particular a una parte constitutiva del aparato».

¹⁷⁹ Este glosario recoge, tal y como aparecen en diversos diccionarios especializados, principalmente el de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, los diferentes conceptos psicoanalíticos que hemos empleado a lo largo de esta tesis.

- **Colusión:** Laing la describe como un «juego de autoengaño mutuo» en el que la persona se esfuerza por encontrar en la otra la corporeidad de su proyección o por inducirla a que llegue a serlo, intentando que el acompañante sea lo que uno necesita para poder mantener la imagen de sí que se quiere tener. «Mientras que podemos hablar de delirio, ilusión y elusión respecto de una persona, la colusión es necesariamente un juego entre dos o más [...] Característica esencial de este juego es no admitir que lo es» (Laing, 1974:103).

- **Complejo de castración:** Complejo centrado en la fantasía de la castración, la cual aporta una respuesta al enigma que plantea al niño la diferencia sexual anatómica de los sexos (presencia o ausencia de pene): esta diferencia se atribuye al cercenamiento del pene en la niña. La estructura y los efectos del complejo de castración son diferentes en el niño y en la niña. El niño teme la castración como realización de una amenaza paterna en respuesta a sus actividades sexuales, lo que provoca una intensa angustia de castración. En la niña, la ausencia de pene es sentida como un perjuicio sufrido, que intenta negar, compensar o reparar (envidia o anhelo del pene). El complejo de castración guarda íntima relación con el complejo de Edipo y, más especialmente, con su función normativa y prohibitiva. En el varón, señala el fin del Edipo: por el temor de castración, el niño renuncia a los deseos incestuosos hacia su madre; en la niña, provoca el Edipo, ya que al verse privada de

pene (lo que en la etapa fálica significa estar castrada), la niña se aparta con resentimiento de la madre que no se lo dio y se dirige al padre.

- **Complejo de Edipo:** Conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta con respecto a sus padres. En su forma llamada positiva, el complejo se presenta como en la historia de Edipo Rey: deseo de la muerte del rival que es el personaje de su mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma negativa, se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y odio y celos hacia el del sexo opuesto. De hecho, estas dos formas se encuentran, en diferentes grados, en la forma llamada completa del complejo de Edipo. Según Freud, el complejo de Edipo es vivido en su período de acmé entre los tres y cinco años de edad, durante la fase fálica; su declinación señala la entrada en el período de latencia. Experimenta una reviviscencia durante la pubertad y es superado, con mayor o menor éxito, dentro de un tipo particular de elección de objeto. El complejo de Edipo representa un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano. Los psicoanalistas han hecho de este complejo un eje de referencia fundamental de la psicopatología, intentando determinar, para cada tipo patológico, las modalidades de su planteamiento y resolución. Freud lo consideraba el «complejo nuclear de las neurosis». La antropología psicoanalítica se dedica a buscar la estructura triangular del complejo de Edipo, cuya universalidad afirma, en las más diversas culturas y

no sólo en aquellas en que predomina la familia conyugal.

- **Complejo de Electra:** Término utilizado por Jung como sinónimo del complejo de Edipo femenino, a fin de indicar la existencia de una simetría en los dos sexos, *mutatis mutandis*, de la actitud con respecto a los padres.
- **Complementariedad:** Función de las relaciones personales mediante la cual el Otro satisface o completa al yo.
- **Ello:** Una de las tres instancias distinguidas por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico. El ello constituye el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos, expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos.

Desde el punto de vista económico, el ello es para Freud el reservorio primario de la energía psíquica; desde el punto de vista dinámico, entra en conflicto con el yo y el superyó que, desde el punto de vista genético, constituyen diferenciaciones de aquél.

- **Elusión:** Definida por R. D. Laing como un doble fingimiento: «... es una relación en la que se finge uno a sí mismo que se aleja propio yo original; después se finge que se regresa de este fingimiento de suerte que parezca que se ha llegado de nuevo al punto de partida. Un doble fingimiento simula no ser fingimiento» (Laing, 1974:44). La única salida de esta

situación es regresar al primer estado, a un lado el primer fingimiento. Este juego de "fingir" es alentado por padres y maestros desde la infancia, cuando se les pide, se les exige a los niños, "ser sólo unos niños"; así, se coarta toda la serie de posibilidades que el "ser" contiene. Se aprende a ser sólo un niño, luego, sólo un adulto, y se finaliza siendo sólo un viejito. Nunca se nos permite "ser uno mismo".

La elusión es pues una manera de dar la vuelta al conflicto sin enfrentarlo directamente: «... se elude el conflicto contraponiendo una modalidad de experiencia a otra» (Laing, 1974:46). Por ejemplo, nuestras relaciones personales están en mayor o menor grado definidas por fantasías sobre los otros y sobre nosotros. A veces, esta dosis de fantasía -sobre todo aquella no reconocida como tal- puede invadir totalmente, las relaciones. Así, podemos vivir creyendo que nos relacionamos verdaderamente con el otro, que lo aceptamos tal cual es, cuando lo que en realidad sucede es que buscamos en él una «corporización» de nuestra fantasía. Preferimos vivir en un mundo de fantasmas que nos evite frustraciones reales aunque también nos aleje de las satisfacciones reales. Sucede lo mismo cuando preferimos vivir en el pasado o en el futuro; resulta quizás menos satisfactorio pero también menos desilusionante que vivir en el presente. En el terreno de las relaciones, «cada otro que uno encuentra puede verse como un oasis en el desierto de la propia vida real, sólo para trocarse en un espejismo cuando llega a estar más cerca» (Laing, 1974:48). Así, la naturaleza de la

ilusión es la falsedad. Para ejemplificar una forma de elusión, Laing hace referencia a su obra anterior, *El Yo Dividido*. En ella describe una forma particular de vida en la que el Yo se divide «... en un alma descorporizada y en un cuerpo desalmado...» (Laing, 1974:49). Es el caso de los esquizofrénicos, quienes carecen de un sentido de unidad personal, debido a la inseguridad ontológica básica que está en la raíz de su ser. Para Laing esto representa una cuarta posibilidad de aniquilación -las otras tres: falta de significado (espiritual), condenación extrema (moral), muerte (biológica)-, posibilidad en la que el individuo se encuentra con una pérdida parcial de la unidad del Yo, y una pérdida parcial de su capacidad de relacionarse con el otro. La forma extrema se presenta como el sentimiento de una no-entidad caótica, en la que cualquier relación consigo mismo o con el otro es imposible.

- **Escotoma:** es un área de alteración parcial en el campo de la visión que consiste en una agudeza visual disminuida parcial o totalmente degenerada, rodeada por un campo visual relativamente bien conservado.
- **Falo:** En la antigüedad grecorromana, representación figurada del órgano masculino. En psicoanálisis, el empleo de este término hace resaltar la función simbólica cumplida por el pene en la dialéctica intra- e intersubjetiva, quedando reservado el nombre «pene» para designar *más* bien el órgano en su realidad *anatómica*. Para Jacques Lacan la distinción tajante

que el término «falo» implica, se debe a que el interés del psicoanálisis no es el pene como realidad biológica, sino el papel que la representación de este órgano juega en la fantasía, y como significante de la diferencia sexual y de «la falta». El falo es un significante particularmente importante, en tanto opera en cada una de los tres registros: el Simbólico, el Imaginario y el Real, donde constituye el anclaje de la cadena de significantes, al inaugurar el proceso mismo de significación. En el discurso inconsciente, el varón está posicionado como tal en tanto son vistos como *teniendo* el falo, mientras que las mujeres, quienes, a la vez que no poseen el falo, *son* falo. El falo simbólico es el concepto de ser "hombre" de manera categórica, total. Cabe en este punto recordar que estas propuestas lacanianas son una teorización acerca del discurso subjetivo, no un concepto de valoración sobre los sexos en tanto realidades objetivas.

- **Fijación:** La fijación hace que la libido se una fuertemente a personas o a imagos, reproduzca un determinado modo de satisfacción, permanezca organizada según la estructura característica de una de sus fases evolutivas. La fijación puede ser manifiesta y actual o constituir una virtualidad prevalente que abre al sujeto el camino hacia una regresión.

El concepto de fijación forma parte, en general, de una concepción genética que implica una progresión ordenada de la libido (fijación a una fase). Pero, aparte de toda referencia genética, también se habla

de fijación dentro de la teoría freudiana del inconsciente, para designar el modo de inscripción de ciertos contenidos representativos (experiencias, imagos, fantasías) que persisten en el inconsciente en forma inalterada, y a los cuales permanece ligada la pulsión.

- **Hiancia:** traduce el término francés, anticuado y literario, *béance*, que significa «agujero o abertura grande». También es un término técnico que se usa en medicina para mencionar la abertura de la laringe. Lacan usa la palabra «hiancia» para referirse a distintas nociones. Por ejemplo, en un principio, habla de una «hiancia interrogativa», que se experimenta en la locura, cuando el sujeto queda perplejo por los fenómenos que sufre (como las alucinaciones).

Más tarde, el término va a referirse a la ruptura primordial que hay entre el hombre y la naturaleza. Esta separación se hace evidente, por ejemplo, en el estadio del espejo: «El ser humano tiene una relación especial con su propia imagen —una relación de hiancia, de tensión alienante—».

Precisamente, la función de lo imaginario es «rellenar» esta hiancia; así, se cubre la división del sujeto y se muestra un sentido (imaginario) de unidad, de completud. El término también fue usado por Lacan en el contexto de la relación entre los sexos: «En la relación entre el hombre y la mujer [...] siempre subsiste abierta una hiancia». Esto tiene que ver con

posteriores elaboraciones lacanianas, las que famosamente proponen que «no existe relación sexual». En 1964, Lacan dice que «la relación del sujeto con el Otro es enteramente producida en un proceso de hiancia»; al sujeto lo constituye una hiancia, porque está esencialmente dividido, escindido.

También sostiene que el concepto de causalidad es problemático, dado que siempre existe una hiancia misteriosa, inexplicable, entre la (supuesta) causa y el (supuesto) efecto. A veces la palabra «dehiscencia» es utilizada por Lacan casi como sinónimo de hiancia. Ya que en botánica se llama dehiscencia al estallido del pericarpio de las semillas maduras, Lacan aprovecha eso como metáfora para designar la escisión constitutiva de sujeto: habría «una dehiscencia vital que es constitutiva del hombre». Esta escisión es correlativa de la ya mencionada separación entre hombre/cultura y naturaleza: la relación del hombre con esta «es alterada por una cierta dehiscencia en el corazón del organismo, una discordia primordial».

- **Histeria o histerismo:** Clase de neurosis que ofrece cuadros clínicos muy variados. Las dos formas sintomatológicas mejor aisladas son la histeria de conversión, en la cual el conflicto psíquico se simboliza en los más diversos síntomas corporales, paroxísticos (ejemplo: crisis emocional con teatralidad) o duraderos (ejemplo: anestesias, parálisis histéricas, sensación de «bolo» faríngeo, etc.), y la histeria de angustia, en la cual la

angustia se halla fijada de forma más o menos estable a un determinado objeto exterior (fobias).

En la medida en que Freud descubrió en la histeria de conversión rasgos etiopatogénicos fundamentales, el psicoanálisis logró relacionar con una misma estructura histérica diversos cuadros clínicos que se traducen en la organización de la personalidad y el modo de existencia, incluso en ausencia de síntomas fóbicos y de conversiones manifiestas.

La especificidad de la histeria se busca en el predominio de cierto tipo de identificación, de ciertos mecanismos (especialmente la represión, a menudo manifiesta) y en el afloramiento del conflicto edípico que se desarrolla principalmente en los registros libidinales fálico y oral.

- **Idealización:** Proceso psíquico en virtud del cual se llevan a la perfección las cualidades y el valor del objeto. La identificación con el objeto idealizado contribuye a la formación y al enriquecimiento de las instancias llamadas ideales de la persona (yo ideal, ideal del yo).
- **Ideal del yo:** Término utilizado por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: instancia de la personalidad que resulta de la convergencia del narcisismo (idealización del yo) y de las identificaciones con los padres, con sus substitutos y con los ideales colectivos. Como instancia

diferenciada, el ideal del yo constituye un modelo al que el sujeto intenta adecuarse.

- **Identificación proyectiva:** Término introducido por Melanie Klein para designar un mecanismo que se traduce por fantasías en las que el sujeto introduce su propia persona (*his self*), en su totalidad o en parte, en el interior del objeto para dañarlo, poseerlo y controlarlo.
- **Imaginario:** En la acepción dada a este término por J. Lacan (utilizándose casi siempre como sustantivo): uno de los tres registros fundamentales (lo real, lo simbólico, lo imaginario) del campo psicoanalítico. Este registro se caracteriza por el predominio de la relación con la imagen del semejante.
- **Imago:** Prototipo inconsciente de personajes que orienta electivamente la forma en que el sujeto aprehende a los demás; se elabora a partir de las primeras relaciones intersubjetivas reales y fantaseadas con el ambiente familiar.
- **Inconsciente:** A) El adjetivo *inconsciente* se utiliza en ocasiones para connotar el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia, y esto en un sentido «descriptivo» y no «tópico», es decir, sin efectuar una discriminación entre los contenidos de los sistemas preconscious e inconsciente. B) En sentido tópico, la palabra

inconsciente designa uno de los sistemas definidos por Freud dentro del marco de su primera teoría del aparato psíquico; está constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema preconscious-consciente por la acción de la represión (represión originaria y represión con posterioridad).

Los caracteres esenciales del inconsciente como sistema pueden resumirse del siguiente modo:

- a) sus «contenidos» son «representantes» de las pulsiones;
- b) estos contenidos están regidos por los mecanismos específicos del proceso primario, especialmente la condensación y el desplazamiento;
- c) fuertemente catectizados de energía pulsional, buscan retomar a la conciencia y a la acción (retomo de lo reprimido); pero sólo pueden encontrar acceso al sistema *Pcs-Cs* en la formación de compromiso, después de haber sido sometidos a las deformaciones de la censura;
- d) son especialmente los deseos infantiles los que experimentan una fijación en el inconsciente.

La abreviatura *les (Ubw)*, del alemán *Unbewusst*) designa el inconsciente en su forma substantiva como sistema; *ics (ubw)* es la abreviatura del adjetivo *inconsciente (unbewusst)*, en tanto que éste califica, en sentido estricto, los contenidos del citado sistema.

C) Dentro del marco de la segunda tópica freudiana, la palabra inconsciente se emplea sobre todo como adjetivo; en efecto, inconsciente no es ya lo propio de una instancia particular, puesto que califica al

ello y a una parte del yo y del superyó. Pero conviene observar:

a) que los caracteres atribuidos, en la primera tópica, al sistema *les*, se atribuyen, de un modo general, al ello en la segunda tópica;

b) que la diferencia entre el preconscious y el inconsciente, si bien ya no se basa en una distinción intersistémica, persiste como una distinción intrasistémica (por ser el yo y el superyó en parte preconscious y en parte inconscientes).

- **Instancia:** Alguna de las diferentes subestructuras, dentro de una concepción a la vez tópica y dinámica del aparato psíquico. Ejemplos: instancia de la censura (primera tópica), instancia del superyó (segunda tópica).
- **Introyección:** Proceso puesto en evidencia por la investigación analítica: el sujeto hace pasar, en forma fantaseada, del «afuera» al «adentro» objetos y cualidades inherentes a estos objetos. La introyección está próxima a la incorporación, que constituye el prototipo corporal de aquélla, pero no implica necesariamente una referencia al límite corporal (introyección en el yo, en el ideal del yo, etc.). Guarda íntima relación con la identificación.
- **Ley del padre:** concepto usado en psicoanálisis, específicamente en el psicoanálisis lacaniano para significar al conjunto de normativas que se instalan en el inconsciente de un sujeto durante la infancia.

En tal sentido la Ley tiene mucho en común con el superyó descrito por Freud. Es considerada específicamente como procedente de quien cumple la función paterna, éste puede ser el padre (biológico o cualquiera que ocupe su lugar estructural). Así el significativo padre instaura la Ley: separa al infante de la madre y mediante esta separación el sujeto es integrado en el orden simbólico del lenguaje, del discurso de la cultura.

Además de imponer normativas inconscientes, la Ley organiza racionalmente al psiquismo del sujeto.

- **Líbido:** Energía postulada por Freud como substrato de las transformaciones de la pulsión sexual en cuanto al objeto (desplazamiento de las catexis), en cuanto al fin (por ejemplo, sublimación) y en cuanto a la fuente de la excitación sexual (diversidad de las zonas erógenas). En Jung, el concepto «libido» se amplía hasta designar «la energía psíquica» en general, presente en todo lo que es «tendencia a», *appetitus*.
- **Madre fálica:** Mujer fantaseadamente provista de un falo. Esta imagen puede adoptar dos formas principales, según que la mujer se encuentre representada, ya sea como portadora de un falo externo o de un atributo fálico, ya sea como conservando en su interior el falo masculino.
- **Narcisismo:** En alusión al mito de Narciso, amor a la imagen de sí mismo. El **narcisismo primario** designa un

estado precoz en el que el niño catexiza toda su libido sobre sí mismo. El **narcisismo secundario** designa una vuelta sobre el yo de la libido, retirada de sus catexis objétales.

- **Objeto a:** concepto introducido por Jacques Lacan en los años sesenta que profundiza las postulaciones freudianas de objeto perdido del deseo y de objeto de la pulsión.

En una cierta consonancia con el objeto transicional de Winnicott, Lacan inventa esta formulación lógica algebraica para definir lo irrepresentable para el sujeto del cuerpo del que emerge al asumir el significante.

El concepto va teniendo diversas funciones, según el momento de la teoría en que va operando. Es resto, es plus de goce, causa de deseo, objeto del fantasma, objeto de identificación en la melancolía, etcétera.

No es ningún objeto de los que habían sido definidos por el psicoanálisis. Es más bien el objeto epistemológico que Lacan formula como el operador que le permite elaborar un gran número de articulaciones teóricas y clínicas, apoyado en el álgebra, la topología y la lógica.

- **Pre-edípico:** Califica el período del desarrollo psicosexual anterior a la instauración del complejo de Edipo; en este período predomina, en ambos sexos, el lazo con la madre.

- **Principio de Nirvana:** Término propuesto por Barbara Low y recogido por Freud para designar la tendencia del aparato psíquico a reducir a cero o, por lo menos, a disminuir lo más posible en sí mismo toda cantidad de excitación de origen externo o interno.

- **Principio de placer:** Uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental: el conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico.

- **Psicosis:** 1° En clínica psiquiátrica, el concepto «psicosis» se toma casi siempre en una extensión extremadamente amplia, comprendiendo toda una serie de enfermedades mentales, tanto si son manifiestamente organogénicas (como la parálisis general progresiva) como si su causa última es problemática (como la esquizofrenia). 2° El psicoanálisis no se ocupó desde un principio de construir una clasificación que abarcara la totalidad de las enfermedades mentales de las que trata la psiquiatría; su interés se dirigió primero sobre las afecciones más directamente accesibles a la investigación analítica y, dentro de este campo, más restringido que el de la psiquiatría, las principales distinciones se establecieron entre las perversiones, las neurosis y las psicosis.

Dentro de este último grupo, el psicoanálisis ha intentado definir diversas estructuras: paranoia (en la que incluye, de un modo bastante general, las enfermedades delirantes) y esquizofrenia, por una parte; por otra, melancolía y manía. Fundamentalmente, es una perturbación primaria de la relación libidinal con la realidad lo que, según la teoría psicoanalítica, constituye el denominador común de las psicosis, siendo la mayoría de los síntomas manifiestos (especialmente la construcción delirante) tentativas secundarias de restauración del lazo objetal.

- **Pulsión de muerte:** Dentro de la última teoría freudiana de las pulsiones, designan una categoría fundamental de pulsiones que se contraponen a las pulsiones de vida y que tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico.

Las pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva.

- **Pulsión de vida:** Gran categoría de pulsiones que Freud contrapone, en su última teoría, a las pulsiones de muerte. Tienden a constituir unidades cada vez mayores y a mantenerlas. Las pulsiones de vida, que se designan también con el término «Eros», abarcan no

sólo las pulsiones sexuales propiamente dichas, sino también las pulsiones de autoconservación.

- **Simbólico:** Término introducido (en su forma de sustantivo) por J. Lacan, que distingue, en el campo psicoanalítico, tres registros esenciales: lo simbólico, lo imaginario y lo real. Lo simbólico designa el orden de fenómenos de que se ocupa el psicoanálisis en cuanto están estructurados como un lenguaje. Este término alude también a la idea de que la eficacia de la cura se explica por el carácter fundamentador de la palabra.
- **Sublimación:** Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados.
- **Sujeto:** es lo que emerge como individualidad, merced al acceso al lenguaje, merced, sobre todo, a la configuración familiar de los tres personajes: el padre, la madre y el niño. Al acceder al lenguaje, el sujeto puede comportarse en él según el régimen simbólico, lo cual equivaldría a dominio, normalidad, verdad.

- **Superyó:** Una de las instancias de la personalidad, descrita por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo. Freud considera la conciencia moral, la autoobservación, la formación de ideales, como funciones del superyó.

Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo; se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales.

Algunos psicoanalistas hacen remontarse la formación del superyó a una época más precoz, y ven actuar esta instancia desde las fases pre-edípicas (Melanie Klein), o por lo menos buscan comportamientos y mecanismos psicológicos muy precoces que constituirían precursores del Superyó (por ejemplo, Glover, Spitz).

- **Trauma:** Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica.

En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones.

- **Yo:** Instancia que Freud distingue del ello y del superyó en su segunda teoría del aparato psíquico.

Desde el punto de vista tópicico, el yo se encuentra en una relación de dependencia, tanto respecto a las reivindicaciones del ello como a los imperativos del superyó y a las exigencias de la realidad. Aunque se presenta como mediador, encargado de los intereses de la totalidad de la persona, su autonomía es puramente relativa.

Desde el punto de vista dinámico, el yo representa eminentemente, en el conflicto neurótico, el polo defensivo de la personalidad; pone en marcha una serie de mecanismos de defensa, motivados por la percepción de un afecto displacentero (señal de angustia).

Desde el punto de vista económico, el yo aparece como un factor de ligazón de los procesos psíquicos; pero, en las operaciones defensivas, las tentativas de ligar la energía pulsional se contaminan de los caracteres que definen el proceso primario: adquieren un matiz compulsivo, repetitivo, arreal.

La teoría psicoanalítica intenta explicar la génesis del yo dentro de dos registros relativamente heterogéneos, ya sea considerándolo como un aparato adaptativo diferenciado a partir del ello en virtud del contacto con la realidad exterior, ya sea definiéndolo como el resultado de identificaciones que conducen a la formación, dentro de la persona, de un objeto de amor catectizado por el ello.

En relación con la primera teoría del aparato psíquico, el yo es más extenso que el sistema

preconsciente-consciente, dado que sus operaciones defensivas son en gran parte inconscientes.

Desde un punto de vista histórico, el concepto tópico del yo es el resultado de una noción que se halla constantemente presente en Freud desde los orígenes de su pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2008): *Letra de mujer. La escritura femenina y sus protagonistas analizados desde otra perspectiva*, Ediciones del Laberinto, Madrid.
- AA.VV. (1982-83): *Seminario Ricardo Gullón. El tiempo en la novela. Explicación de textos literarios*. Department of Foreign Languages California State University. Volumen XI-2, Sacramento.
- AA.VV. (1980): *Seminario Ricardo Gullón. Estructura y espacio en la novela y en la poesía*. Hispanic Press. Department of Spanish and Portuguese California State University, Sacramento.
- AA.VV. (2000): *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Icaria Editorial, Barcelona.
- Álvarez Méndez, N. (2002): *Espacios narrativos*, Universidad de León.
- Amorós, A. (1979): *Introducción a la literatura*, Castalia, Madrid.
- Amorós, C. (1990): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Buenos Aires.
- Amorós, C. (1997): *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Cátedra, Madrid.
- Arnaldo, J. (1994): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid.
- Bachelard, G. (1978) *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Bachelard, G. (1983): *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

- Bajtin, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- Ballesteros, I. (1994): *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Peter Lang, Nueva York.
- Barthes, R. (2000): *Mitologías*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid.
- Bengoechea, M. (1996): «El naufragio de la palabra de mujer: una lectura feminista de Esther Tusquets desde Adrienne Rich» en *Estudios sobre Mujer, Lengua y Literatura* (17-36), Universidad de Santiago de Compostela.
- Bengoechea, M. (2000): «Brujas y abuelas en re-escrituras de cuentos de hadas» en Mercedes Bengoechea y Marisol Morales (editoras), *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción Feminista de los Discursos del Género* (39-63), Universidad de Alcalá.
- Benjamin, J. (1996): *Los lazos del amor. Psicoanálisis, feminismo y el problema de la dominación*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Blanchot, M. (1992): *El espacio literario*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Booth, W. (1978): *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch, Barcelona.
- Busquets, M. (2015): *También esto pasará*, Anagrama, Barcelona.
- Butler, J. (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Caballé, A. (2006): *Una breve historia de la misoginia*, Lumen, Barcelona.

Campbell, J. (1984): *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Caro, T. (1999): *La escritura del otro*, Universidad de Murcia.

Cassigoli, R. (2008): *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, Anthropos, Barcelona.

Cassirer, E. (1985): *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Catelli, N. (1991): *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona.

Chodorow, N. (1984): *El ejercicio de la maternidad*, Gedisa Editorial, Barcelona.

Ciplijauskaitė, B. (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona.

Cirlot, J. E. (1958): *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Barcelona.

Cixous, H. (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona.

Conde, A. (1984): *Memoria de Noa*, Alfaguara, Madrid.

Cuesta Abad, J. M. (1995): *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*, Editorial Gredos, Madrid.

Cuesta Abad, J. M. (1997): *Las formas del sentido. Estudios de poética y hermenéutica*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Cuesta Abad, J. M. (2001): *La escritura del instante*, Ediciones Akal, Madrid.

Cuevas, J. (2006): «El sujeto y las trampas de lo visible» en *Filosofía y Psicoanálisis*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D. F.

Cruz, M. (1996): *Tiempo de subjetividad*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

De Beauvoir, S. (1989): *El segundo sexo*, Siglo XXI, México D. F.

De la Concha, A. (2000): «Los discursos culturales y la configuración de la feminidad», en Mercedes Bengoechea y Marisol Morales (editoras), *Mosaicos y Taraceas: Deconstrucción Feminista de los Discursos del Género* (21-36), Universidad de Alcalá.

De Martino, G.; Marina Bruzzese (1996): *Las filósofas*, Cátedra, Madrid.

Deleuze, G.; Felix Guattari (1974): *El Antiedipo*, Barral Editores, Barcelona.

Detienne, M. (1983): *La muerte de Dionysos*, Taurus, Madrid.

Detienne, M. (1986): *Dioniso a cielo abierto*, Gedisa Editorial, Barcelona.

De Waelhens, A. (1985): *La psicosis: Ensayos de interpretación analítica y existencial*, Ediciones Morata, Madrid.

Díez Borque, J. M. (1978): *Comentario de textos literarios*, Playor, Madrid.

Díez Borque, J. M. (1985): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus, Madrid.

Díez del Corral, L. (1974): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Editorial Gredos, Madrid.

Dor, J. (1994a): *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Gedisa Editorial, Barcelona.

- Dor, J. (1994b): *Introducción a la lectura de Lacan II. La estructura del sujeto*, Gedisa Editorial, Barcelona.
- Durand, G. (1981): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid.
- Durand, G. (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Anthropos, Barcelona.
- Eco, U. (1988): *De los espejos y otros ensayos*, Lumen, Barcelona.
- Eco, U. (2004): *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa Editorial, Barcelona.
- Eliade, M. (1988): *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Barcelona.
- Eliade, M. (1991): *Mitos, sueños y misterios*, Grupo Libro 88, Madrid.
- Fages, J. B. (1973): *Para comprender a Lacan*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Fernández Santos, J. (1994): *Extramuros*, RBA, Barcelona.
- Foucault, M. (1988): *El pensamiento del afuera*, Pretextos, Valencia.
- Foucault, M. (2003): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno Editores Argentina, Buenos Aires.
- Freud, S. (1979): «La cabeza de Medusa». En Obras completas de Sigmund Freud, Volumen XXI, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Freud, S. (2005): *La interpretación de los sueños* (Primera parte). En Obras completas de Sigmund Freud, Volumen IV, Amorrortu editores, Buenos Aires.

García Gual, C. (1987): *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Montesinos Editor, Barcelona.

Gascón, E. (1992): *Un mito nuevo: La mujer como sujeto/objeto literario*, Editorial Pliegos, Madrid.

Genette, G. (1989): *Figuras III*, Lumen, Barcelona.

Genette, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

Genette, G. (1992): *Dicción y ficción*, Lumen, Barcelona.

Giddens, A. (1993): *Consecuencias de la modernidad*, Alianza editorial, Madrid.

Giddens, A. (1995): *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Cátedra, Madrid.

Giddens, A. (1997): *Modernidad e identidad del yo. El yo en la sociedad de la época contemporánea*, Península, Barcelona.

Gil, L. (1995): *Transmisión mítica*, Editorial Planeta, Barcelona.

Guarino Ortega, R. (1999): «Ecos del mundo clásico en "Con la miel en los labios" de Esther Tusquets» en *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio*, Universidad de Murcia.

Guerra Palermo, M. J. (2001): *Teoría feminista contemporánea. Una aproximación desde la ética*, Editorial Complutense, Madrid.

Guillerault, G. (2005): *Dolto, Lacan y el estadio del espejo*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Gullón, R. (1980): *Espacio y novela*, Antoni Bosch, Barcelona.

Hidalgo, P. (1995): *Tiempo de mujeres*, Horas y Horas, Madrid.

Hoffmann, E. T. A. (2001): *El hombre de la arena* (Precedido por *Lo siniestro* de Sigmund Freud), Torre de viento, Barcelona.

Irigaray, L. (2009): *Ese sexo que no es uno*, Akal, Madrid.

Irigaray, L. (2007): *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid.

Jameson, F. (1980): *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Ariel, Barcelona.

Jameson, F. (1996): *La teoría de la postmodernidad*, Editorial Trotta, Madrid.

Julien, P. (1992): *El retorno a Freud de Lacan*, Sistemas Técnicos de Edición, S.A., México.

Jung, C. G. (1982): *Símbolos de transformación*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

Klein, M. (1980): *Envidia y gratitud. Emociones básicas del hombre*, Ediciones Hormé, Buenos Aires.

Lacan, J. (1984): *El Seminario, libro 3, Las psicosis*, Ediciones Paidós, Buenos Aires.

Lacan, J. (1988): *El Seminario, libro 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Ediciones Paidós, Buenos Aires.

Laing, R. D. (1980): *El cuestionamiento de la familia*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

Laing, R. D. (1975): *El yo dividido*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Laing, R. D. (1974): *El yo y los otros*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Laplanche, J.; Jean-Bertrand Pontalis (2004): *Diccionario de Psicoanálisis*, Ediciones Paidós, Buenos Aires.

- Lasch, C. (1999): *La cultura del narcisismo*, Editorial Andrés Bello Española, Barcelona.
- Legido-Quigley, E. (1999): *¿Qué viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Talasa Ediciones S.L., Madrid.
- Leonardi, E. (2011): *Borges Libro-Mundo y Espacio-Tiempo. Episteme científica y creación literaria*, Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Litvak, L. (1979): *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona.
- Lozano Domingo, I. (1995): *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*, Minerva Ediciones, Madrid.
- Lozano Mijares, M. P. (2007): *La novela española posmoderna*, Arcolibros S.L., Madrid.
- Ludmer, J. (1990): «El espejo universal y la perversión de la fórmula» en *Escribir en los bordes*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- MacDougall, J. (1996): *Alegato por cierta anormalidad*, Ediciones Paidós, Buenos Aires.
- Mannoni, O. (1979): *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Martín Gaité, C. (1987): *Desde la ventana*, Espasa Calpe, Madrid.
- Manfred, F. (1994): *El dios venidero. Lecciones sobre la nueva mitología*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Masanet, L. (1998): *La autobiografía femenina española contemporánea*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- May, R. (1992): *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

- Millás, J. J. (1991): *La soledad era esto*, Destino, Barcelona.
- Moi, T. (1988): *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid.
- Molero de la Iglesia, A. (2000): *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Peter Lang, Alemania.
- Molinero, N. (1991): *Foucault, feminism and power. Reading Esther Tusquets*, Associated University Presses, London and Toronto.
- Muraro, L. (1994): *El orden simbólico de la madre*, Horas y Horas, Madrid.
- Navajas, G. (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Edicions del Mall, Barcelona.
- Nieva de la Paz, Pilar (2004): *Narradoras españolas en la transición política*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- Nichols, G. C. (1989): *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minnesota.
- Nichols, G. C. (1992): *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid.
- Nietzsche, F. (1980): *El origen de la tragedia*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Nietzsche, F. (2000): *La voluntad de poder*, Editorial Edaf, Madrid.
- Norandi, E. (2009): *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, Editorial Egales, Madrid.

Osborne, R. (1993): *La construcción sexual de la realidad*, Cátedra, Madrid.

Otto, W. F. (1997): *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid.

Pardo Bazán, E. (1991): *Insolación*, Espasa Calpe, Madrid.

Paris, J. (1967) *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid.

Prado, J. (1984): *Cómo se analiza una novela*, Alhambra, Madrid.

Redondo Goicoechea, A. (1995): *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo XXI, Madrid.

Redondo Goicoechea, A. (2009): *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Siglo XXI, Madrid.

Reis, C.; Ana Cristina M. Lopes (2002): *Diccionario de narratología*, Ediciones Almar, Salamanca.

Rich, A. (1983): *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Icaria Editorial, Barcelona.

Rich, A. (1996): *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Cátedra, Madrid.

Richard, N. (1993): *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile.

Ricour, P. (1987): *Tiempo y narración. II Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Ediciones Cristiandad, Madrid.

Rivera Garretas, M. (1994): *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Icaria Editorial, Barcelona.

Roca Sierra, M. (2003): *La construcción del sujeto en la narrativa española actual*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

Rodríguez Suárez, L. P. (2011): *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo*, Institución «Fernando el Católico» (CSIC.), Zaragoza.

Rose, J. (1982): *Introduction II. Feminine sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, Norton, Nueva York.

Salinas, P. (1979): *La voz a ti debida y Razón de amor*, Clásicos Castalia, Madrid.

Sanz Villanueva, S. (1972): *Teoría de la novela*, SGEL, Madrid.

Sanz Villanueva, S. (1998): *La Eva actual*, Junta de Castilla y León, Salamanca.

Schopenhauer, A. (1987): *El mundo como voluntad y representación*, Editorial Porrúa, México.

Segura Graíño, C. (2001): *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Narcea S.A., Madrid.

Segre, C. (1981): *Semiótica, historia y cultura*, Ariel, Barcelona.

Sennett, R. (2011): *El declive del hombre público*, Anagrama, Barcelona.

Slimobich, J. L; Francisco Cruz; Manuel Duro y Bernard Levy (2004): *Lacan: Amor y deseo en la civilización del odio*, Universidad de Granada.

Steenmeijer, M. (1989): «El relevo del mito. Sobre *Para no volver* de Esther Tusquets», en Martin Gosman y Hub Hermans (coordinadores), *España, teatro y mujeres. Estudios dedicados a Henk Oostendorp (155-161)*, Ediciones Rodopi B. V., Amsterdam.

- Trías, E. (1984): *Drama e identidad*, Ariel, Barcelona.
- Trías, E. (1988): *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona.
- Tubert, S. (1988): *La sexualidad femenina y su construcción imaginaria*, Ediciones el arquero, Madrid.
- Tusquets, E. (1990): «Elementos subjetivos y autobiográficos en el personaje novelesco», en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco* (109-115), Cátedra, Madrid.
- Vattimo, G. (1986): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa Editorial, Barcelona.
- Verjat, A. (Ed.) (1989): *El retorno de Hermes. Hermenéutica y Ciencias Humanas*, Editorial Anthropos, Barcelona.
- Villanueva, D. (compilador) (1994): *Avances en teoría de la literatura*, Universidad de Santiago de Compostela.
- Villanueva, D. (1994): *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Anthropos, Barcelona.
- Villegas, J. (1973): *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Editorial Planeta, Barcelona.
- Violi, P. (1991): *El infinito singular*, Cátedra, Madrid.
- Winnicott, D. (1993): *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador: estudios para una teoría del desarrollo emocional*, Ediciones Paidós, Buenos Aires.
- Winnicott, D. (2009): *Escritos de Pediatría y Psicoanálisis*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Wittig, M. (1981): *Borrador para un diccionario de las amantes*, Lumen, Barcelona.

- Wittig, M. (2005): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Editorial Egales, Madrid.
- Woolf, V. (2008): *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona.
- Ynduráin, D. (1979): *Introducción a la metodología literaria*, SGEL, Madrid.
- Zavala, I. (1991): *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Espasa Calpe, Madrid.
- Zavala, I. (1998): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (del S. XIX a la actualidad)*, Anthropos, Barcelona.
- Zubiaurre, M. T. (2000): *El espacio en la novela realista*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Revistas:

- Alborg, C. (2003): «Esther Tusquets vuelve a empezar: "Correspondencia Privada"». *Confluencia*, Volumen 19, N° 1, 33-41.
- Béjar, H. (1987): «Autonomía y Dependencia: La tensión de la intimidad». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 37, 69-90.
- Bengoechea, M. (1997): «Lenguaje público y voz femenina». *Revista de Occidente*, N° 190, 31-34.
- Boyer, A. (1993): «Lectura del pasado como constructor narrativo: textualización del "yo" femenino en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets». *Cincinnati Romance Review*, N° 12, 92-101.

- Bourland Ross, C. (2005): «Ser mujer hoy en día: Esther Tusquets y su escritura». *Confluencia*, Volumen 20, N° 2, 212-218.
- Chacel, R. (1979): «Sobre el sexo que tiene la literatura». *El País*, 8-VI-1979, 35.
- Claudín, V. (1980): «Esther Tusquets: Conquista de la felicidad». *Camp de l'arpa*, N° 71, 47-50.
- Cobo, E. (1979): «Esther Tusquets entre fantasmas». *Cuadernos Hispanoamericanos*, Junio. N° 348, 716-718.
- Cornejo-Parriego, R. (1995): «Mitología, representación e identidad en "El mismo mar de todos los veranos" de Esther Tusquets». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Volumen 20, N° 1/2, 47-63.
- Dolgin, S. L. (1987): «Esther Tusquets: proyección novelística de la psique femenina». *Los cuadernos del norte*, N° 8, 80-85.
- Dolgin, S. L. (1988): «Conversación con Esther Tusquets: "Para salir de tanta miseria"». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, N° 13, 397-406.
- Fernández G., E. (1987): «La condición posmoderna. Reflexiones a partir de Lyotard». *Los cuadernos del norte*, N° 43, 30-39.
- Guiral Steen, M. S. (2004): «Triunfo del canon cultural en "El mismo mar de todos los veranos"». *Confluencia*, Volumen 20, N° 1, 55-62.
- Gracia, J. (1996): «Novela y cultura en el fin de siglo». *Ínsula*, N° 589-590, 27-31.
- Gullón, G. (1985): «La perezosa modernidad de la novela española (y la ficción más reciente)», *Ínsula*, N° 464-465, 8.
- Gullón, R. (1972): «Mitos órficos y cáncer social», *El urogallo*. N° 17, 80-89.

- Hernández, R. C. (2014): *Lo Real: el nudo Freud-Lacan*, (Tesis doctoral inédita), Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid.
- Hozven, R. (1986): «El tacto de una mirada, según Carlos Cociña», *Revista Chilena de Literatura*, Abril-
Noviembre, N° 27/28, 121-132.
- Izquierdo, L. (1981): «La espiral rememorativa de Esther Tusquets», *Cuadernos hispanoamericanos*. Julio. N° 373, 226-227.
- Manteiga, R. C. (1988): «El triunfo del minotauro: ambigüedad y razón en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets», *Letras femeninas*. primavera-otoño. Volumen 14, N° 1/2, 22-31.
- Martín Gaité, C. (1978): «Una niña rebelde», *Diario 16*, 5-VI-1978.
- Mazquiarán de Rodríguez, M. (1998): «*El mismo mar de todos los veranos* y *Carta a la madre*: un diálogo intratextual», *Actas del XIII Congreso AIH*, Tomo III, 670-675.
- Moix, A. M. (1978): «Ariadna intenta vender el jardín de los cerezos», *Camp de l'arpa*, N° 52, 47-49.
- Moix, A. M. (1994): «Frente, contra o en pos del amor: Esther Tusquets», *Quimera*, N° 123, 58-59.
- Molinero, N. (1989): «La narrativa de Esther Tusquets», *Centro Virtual Cervantes*, AIH. Actas X, Volúmenes III Y IV, 111-115.
- Navajas, G. (1988): «*Siete miradas en un mismo paisaje* de Esther Tusquets: un estudio del erotismo frustrado», *Hispanic Journal* 10:1, otoño, 117-225.
- Navajas, G. (1994): «Posmodernidad-Posmodernismo. Crítica de un paradigma», *Ínsula*, Junio-Julio. N° 570-571, 22-26.

- Navajas, G. (1996): «Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer», *Ínsula*, Enero-Febrero. N° 589-590, 37-39.
- Navajas, G. (2002): «Ficción y erotismo. La reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea», *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubliana*, N° 10, 13-23.
- Odartey-Wellington, D. (2000): «De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets», *Anales de la literatura española contemporánea*, Volumen 25, N° 2, 529-555.
- Riera, C. (1982): «Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?», *Quimera*, N° 18, 9-12.
- Roca Sierra, M. (2005): «La subjetividad narrativa posmoderna: procesos determinantes», *Revista de Literatura*, Volumen 67, N° 134, 333-348.
- Roca Sierra, M. (2006): «Las tramas de la identidad: tipología y trayectoria», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Volumen 24, 205-217.
- Rodríguez González, D. (1999): «La `matrofobia´: un fantasma temido». *Actas del XXI Congreso Internacional AEDEAN*, 219-224.
- Rodríguez Rubio, M. (2011): «El personaje posmoderno en la novela española: análisis de *El pensamiento de los monstruos* de Felipe Benítez Reyes». *Philologica Urcitania*, Volumen 5, Septiembre, 89-125.
- Sánchez Arnosi, M. (1983): «Conversación con Rosa Chacel en torno a *Alcancía*», *Ínsula*, N° 437, 11.

- Silva, Y. (2006): «Penélope subvirtiendo textos: reflexiones sobre la escritura de Esther Tusquets», *Archivum*, N° 56, 411-427.
- Sobejano, G. (1988): «La novela ensimismada (1980-1985)», *España Contemporánea*, N° 1, 9-27.
- Sobejano-Morán, A. (1995): «Modalidades discursivas en la ficción posmoderna española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo 43, N° 1, 37-58.
- Solorza, P. (2012): «Cuerpo y deseo: intermitencias del (des-)orden, en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets», *Nomadías*, N° 16, 165-174.
- Spurling, L. (1995): «Winnicott y el rostro de la madre», *Psicoanálisis APdeBA*, Volumen XVII, N° 3, 665-673.
- Suñén, L. (1978): «El mito en el espejo», *Ínsula*, Septiembre. N° 382, 5.
- Traba, M. (1981): «Hipótesis sobre una escritura diferente», *Quimera*, N° 13, 9-11.
- Valbuena-Briones, J. (1992): «El experimento narrativo de Esther Tusquets - Una incursión estilística en *El mismo mar de todos los veranos*», *Centro Virtual Cervantes*, AIH. Actas XI IRVINE 92, Volumen II, 165-172.
- Valls, F. (1989): «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, Agosto-Septiembre. N° 512-513, 13.
- Vicente Serrano, P. (1991): «Aproximación a la polémica sobre "la literatura de mujeres"», *Acciones de investigaciones sociales*, Departamento de Psicología y Sociología, Universidad de Zaragoza. 69-79.

Revistas electrónicas:

Aragónés, J. R.: «Del ideal del yo y de la transferencia», *Intercanvis*, N° 1, 6-17. Disponible en web:

http://intercanvis.es/articulos/01/art_n01_01R.html

Friedrichs, M. (2009): «El sueño de la inyección de Irma», *Nodvs*, N° XXIX. Disponible en web:

<http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=353&pub=4&rev=43&idarea=3>

Jurado, J. A.: «Goce y pulsión escópica. Un esbozo sobre la mirada», *Psicomundo*. Disponible en web:

<http://www.psicomundo.com/mexico/articulos/jurado.htm>

Pérez, S. (2011): «El sueño de la inyección de Irma leído por J. Lacan en su Seminario 2», *Nodvs*, N° XXXIV. Disponible en web:

<http://www.scb-icf.net/nodus/contingut/article.php?art=413&pub=5&rev=51&idsubarea=25>

Villalba, M. J. (2008): «Conciencia y (Post) modernidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets», *Siglo XXI*, N° 6, 1-8. Disponible en web:

<http://www.revistasigloxxi.com/revista/index.php/sigloxxi/article/viewArticle/109>

Trabajos publicados en Internet:

Broman, E. (2012): «La intertextualidad *queer* en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets».

Disponible en web:

https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/32712/1/gupea_2077_32712_1.pdf

Spagnuolo, A. M. (2001): «Psicosis». Disponible en web:

<http://www.enigmapsi.com.ar/psicosis.html#ftn1>

Películas:

Seymour Nebenzal (Producer), & Fritz Lang (Director). (1931, 24 de noviembre de 1931). *M. el vampiro de Duseeldorf*. [Motion Picture] Alemania: Vereinigte Star-Film GmbH.

Wolfgang Reinhardt (Producer), & John Huston (Director). (1962, 12 de diciembre de 1962). *Freud, pasión secreta*. [Motion Picture] EE.UU: Universal Pictures.

Franco Rossellini, M. C. (Producer), & Pier Paolo Pasolini (Director). (1969, 27 de diciembre de 1969). *Medea*. [Motion Picture] Italia: San Marco, Les Films Number One, Janus Film und Fernsehen.

ÍNDICE TEMÁTICO

Alborg, Concha, 206, 245, 250, 251, 354

Alienación, 30, 32, 40, 266

Amniótico, 18, 25, 157, 179

Andrógina, 169, 229, 230

Apolo, 207, 237, 238

Autobiográfica/o, 53, 79, 80, 81, 83, 85, 125, 133,
158, 162, 251, 342, 343, 352

Autoficción, 1, 16, 58, 78, 79, 80, 81, 83, 247, 318,
349

Bachelard, Gaston, 93, 108, 113, 124, 126, 258, 265,
280, 341

Ballesteros, Isolina, 151, 193, 195, 342

Bengoechea, Mercedes, 205, 229, 342, 344, 353

Blanchot, Maurice, 266, 280, 342

Busquets, Milena, 2, 208, 217, 285, 288, 289, 290,
302, 342

Butler, Judith, 13, 34, 35, 342

Carencia, 24, 89, 91, 226, 235, 245, 246, 254

Caro, Teresa, 13, 24, 37, 199, 343

Casa/s, 1, 18, 49, 72, 95, 96, 98, 100, 102, 104, 105,
106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 115, 120, 121, 122,

124, 125, 126, 128, 129, 132, 133, 143, 147, 148, 181,
191, 198, 210, 213, 214, 220, 273, 290, 294, 295, 304
Cassirer, Ernst, 178, 182, 192, 343
Castración, 35, 38, 193, 226, 279, 285, 299, 321
Chacel, Rosa, 170, 354, 356
Chodorow, Nancy, 28, 176, 252, 253, 285, 343
Ciplijauskaité, Biruté, 9, 143, 145, 153, 167, 173,
174, 192, 343
Cirlot, Juan Eduardo, 101, 126, 156, 159, 160, 343
Cixous, Hélèn, 13, 151, 167, 171, 185, 190, 224, 295,
296, 343
Colusión, 1, 16, 58, 74, 321
Complejo de Edipo, 193, 226, 299, 321, 322, 323, 334,
338
Complejo de Electra, 90, 323
Complementariedad, 1, 16, 58, 75, 323
Cornejo, Rosalía, 224, 231, 354
Cuesta, José Manuel, 40, 45, 153, 175, 183, 184, 186,
223, 343
Derrida, Jacques, 47, 48
Desamor, 11, 12, 17, 23, 89, 114, 136, 223, 247, 248,
250, 253, 278, 289, 298
Deseo, 1, 23, 28, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 46, 47,
89, 90, 91, 109, 135, 144, 176, 177, 181, 182, 204,

221, 225, 229, 236, 243, 259, 263, 266, 267, 269, 285,
297, 298, 299, 319, 321, 322, 331, 334, 351, 357
Dioniso, 207, 230, 240, 241, 344, 350
Dragón, 212, 213, 256
Dor, Joel, 25, 29, 34, 35, 36, 37, 177, 344, 345
Dolgin, Stacey, 8, 354
Durand, Gilbert, 18, 154, 155, 157, 158, 160, 214,
215, 221, 317, 345
Eco, Umberto, 4, 10, 165, 311, 345
Eliade, Mircea, 18, 101, 103, 132, 223, 345
Elusión, 1, 16, 58, 67, 71, 74, 321, 323, 324, 325
Esquizofrenia, 55, 109, 179, 335, 336
Erótica, 143, 147, 229, 348
Estadio del Edipo, 1, 23, 33, 175, 179, 292, 318
Estadio del espejo, 14, 19, 26, 28, 30, 31, 34, 97,
175, 259, 261, 292, 318, 327, 346
Fages, Jean Baptiste, 25, 34, 36, 38, 39, 41, 259,
266, 267, 345
Falo, 13, 34, 35, 36, 37, 38, 47, 90, 176, 177, 225,
325, 326, 333
Fantasía, 1, 23, 24, 27, 49, 69, 70, 73, 76, 107, 141,
144, 147, 185, 195, 205, 297, 321, 324, 326, 327, 330
Foucault, Michel, 180, 276, 345, 349

Freud, Sigmund, 14, 15, 39, 44, 46, 52, 53, 55, 90,
136, 175, 182, 191, 193, 212, 224, 268, 269, 270, 271,
272, 273, 274, 279, 280, 284, 285, 297, 317, 320, 322,
323, 329, 331, 333, 335, 336, 337, 338, 340, 345, 347,
355, 359

Friedrichs, Miriam, 274, 358

Gascón, Elena, 13, 141, 239, 346

Genette, Gerard, 97, 200, 294, 346

Giddens, Anthony, 12, 15, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 63,
64, 65, 84, 293, 346

Ginocrítica, 2, 19, 165, 166

Guillerault, Gerard, 31, 32, 33, 40, 41, 43, 258, 259,
261, 262, 263, 264, 279, 346

Guiral, María, 9, 206, 354

Gullón, Ricardo, 101, 103, 109, 144, 145, 341, 346,
354

Hernández, Roberto, 218, 264, 265, 268, 355

Homosexual, 91, 224, 225, 226, 284, 299, 309

Hozven, Roberto, 52, 53, 265, 355

Imaginario, 14, 15, 25, 53, 58, 97, 112, 113, 121,
146, 148, 149, 153, 179, 192, 198, 221, 251, 257, 275,
282, 283, 284, 287, 288, 296, 300, 317, 318, 326, 330

Inconsciente, 2, 5, 14, 18, 20, 21, 25, 28, 54, 84,
86, 91, 109, 114, 130, 154, 155, 157, 158, 163, 165,

175, 181, 191, 196, 198, 213, 221, 252, 269, 280, 282,
292, 300, 313, 318, 323, 326, 327, 330, 331, 332, 333,
340, 344

Intertextualidad, 10, 205, 211, 359

Irigaray, Luce, 13, 145, 150, 159, 171, 197, 296, 347

Jakobson, Roman, 19, 175

Julien, Philippe, 30, 347

Jung, Carl, 154, 156, 157, 160, 193, 213, 280, 285,
323, 333, 347

Klein, Melanie, 224, 226, 285, 330, 338, 347

Kristeva, Julia, 13, 20, 171, 180, 186, 197, 296, 317

Lacan, Jacques, 12, 14, 15, 24, 25, 26, 27, 29, 30,
32, 33, 43, 46, 50, 61, 74, 84, 145, 147, 175, 179,
184, 193, 221, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 267, 268,
269, 272, 274, 279, 297, 317, 325, 327, 328, 330, 334,
337, 344, 345, 346, 347, 351, 355, 358

Laing, Ronald, 16, 54, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74,
75, 77, 78, 321, 323, 324, 325, 347

Lenguaje, 2, 4, 25, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 84, 151,
153, 165, 171, 175, 178, 179, 180, 181, 185, 186, 187,
188, 192, 196, 198, 222, 223, 239, 242, 268, 276, 283,
287, 296, 318, 319, 320, 333, 337, 344, 347, 348, 353,
356

Ley del padre, 19, 35, 36, 48, 114, 150, 318, 332

Lispector, Clarice, 268, 275, 302

Lozano, María Pilar, 49, 50, 64, 65, 111, 182, 197,
348

Ludmer, Josefina, 170, 348

Manteiga, Roberto, 9, 121, 355

Mar, 2, 6, 8, 9, 10, 17, 18, 20, 48, 69, 86, 95, 99,
102, 104, 105, 106, 116, 117, 127, 130, 134, 141, 147,
149, 150, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163,
174, 179, 186, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 211, 212,
213, 217, 219, 220, 230, 250, 286, 289, 302, 307, 354,
355, 357, 358, 359

Martín Gaité, Carmen, 21, 105, 174, 234, 348, 353,
355, 356

Masanet, Lydia, 87, 198, 317, 348

Matrofobia, 2, 217, 241, 243, 356

May, Rollo, 53, 64, 129, 348

Mazquiarán, Mercedes, 208, 355

Medusa, 2, 13, 217, 257, 261, 279, 343, 345

Metáfora, 1, 20, 23, 25, 36, 37, 81, 84, 106, 142,
151, 171, 175, 182, 183, 192, 208, 212, 261, 302, 328,
365

Metonimia, 1, 20, 23, 25, 37, 84, 175, 176, 298

Minotauro, 82, 131, 156, 183, 195, 202, 355

Mito, 13, 48, 64, 65, 110, 129, 131, 141, 154, 156,
201, 204, 223, 261, 280, 281, 307, 333, 344, 345, 346,
348, 350, 351, 354, 357

Moi, Toril, 13, 172, 177, 180, 181, 182, 185, 186,
190, 197, 276, 302, 349

Molinaro, Nina, 205, 206, 349, 355

Muraro, Luisa, 4, 5, 13, 48, 267, 280, 283, 349

Narcisismo, 2, 30, 33, 145, 217, 280, 281, 297, 329,
333, 334, 348

Navajas, Gonzalo, 9, 50, 92, 135, 349, 355, 356

Nichols, Geraldine, 9, 13, 73, 138, 140, 150, 159,
162, 168, 171, 189, 199, 219, 220, 229, 290, 349

Nudo Borromeo, 42, 97, 221, 262

Otto, Walter, 213, 240, 241, 350

Odartey, Dorothy, 225, 234, 235, 236, 240, 356

Palimpsesto, 2, 19, 164, 172, 200, 346

Patriarcado, 151, 224, 232, 236, 237, 242, 243, 282

Posmodernidad, 10, 58, 60, 62, 63, 65, 96, 182, 196,
227, 353, 355

Pozo, 49, 105, 126, 128, 129, 130, 131, 145, 212, 213,
254, 279, 280

Proyecto reflejo del yo, 1, 12, 58, 62, 63, 65, 293

Psicosis, 23, 55, 335, 336, 344, 347, 359

Racional, 24, 42, 180, 198, 221, 318

Real, 14, 21, 24, 42, 43, 218, 221, 261, 262, 264,
266, 268, 292, 300, 318, 326, 355

Redondo, Alicia, 9, 88, 89, 91, 125, 142, 146, 219,
220, 350

Refugio, 17, 49, 90, 96, 99, 100, 123, 124, 126, 152,
154, 195, 294

Regresión, 55, 56, 114, 154, 156, 213, 220, 226, 287,
301, 326

Rich, Adrienne, 4, 236, 237, 242, 243, 281, 282, 283,
342, 350

Richard, Nelly, 171, 172, 173, 189, 296, 350

Ritual, 63, 129, 130, 131, 156, 242

Roca, Marcos, 60, 351, 356

Sagrado, 18, 100, 101, 103, 125, 129, 222, 223, 345

Sanz, Santos, 8, 73, 104, 107, 127, 135, 136, 147,
290, 351

Schopenhauer, Arthur, 42, 180, 184, 317, 351

Seguridad ontológica, 54, 59, 65, 66, 111, 179

Servodidio, Mirella, 224, 225

Sexo, 13, 19, 75, 119, 143, 149, 167, 168, 169, 171,
173, 188, 219, 220, 224, 227, 229, 231, 295, 321, 322,
323, 326, 327, 334, 344, 347, 348, 354

Showalter, Elaine, 2, 19, 165, 166

Silva, Yamile, 10, 224, 225, 229, 357

Simbólico, 14, 15, 33, 44, 50, 97, 114, 148, 150, 153,
177, 178, 192, 221, 243, 257, 264, 266, 276, 292, 296,
298, 300, 317, 318, 326, 337

Siniestro, 15, 44, 45, 48, 73, 221, 347, 352

Spitz, René, 259, 260, 297, 338

Sublime, 15, 179, 221, 284

Subversión, 13, 47, 173, 196, 342, 348

Sujeto, 1, 13, 14, 15, 16, 22, 24, 26, 27, 30, 31, 34,
37, 38, 40, 41, 42, 49, 50, 53, 58, 66, 72, 81, 83,
84, 87, 114, 118, 135, 141, 146, 154, 166, 181, 182,
183, 184, 229, 231, 248, 257, 264, 268, 275, 276, 318,
326, 327, 328, 330, 332, 333, 334, 337, 338, 343, 345,
346, 351

Trauma, 21, 83, 114, 156, 260, 268, 284, 289, 318, 338

Trías, Eugenio, 45, 352

Tubert, Silvia, 29, 224, 225, 226, 264, 352

Útero, 280, 282

Vagina/l, 18, 90, 155, 212, 213, 220, 279, 280

Valbuena, Julián, 9, 201, 202, 203, 204, 210, 357

Verjat, Alain, 217, 221, 222, 352

Villegas, Juan, 123, 130, 137, 138, 352

Winnicott, Donald, 91, 260, 297, 334, 352, 357

Wittig, Monique, 143, 227, 228, 299, 352, 353

Woolf, Virginia, 141, 169, 171, 200, 229, 230, 296,
353

Yoicos, 55, 179

Zavala, Iris, 13, 46, 47, 48, 150, 153, 353, 369

RESUMEN

Encontrar a la madre es, aparte de una aspiración del feminismo de la diferencia, la piedra angular de la escritura regresiva de Esther Tusquets Guillén. Una búsqueda afectiva que le sitúa, junto a su progenitora, en el centro de todas sus ficciones. Esta característica, denominada por la crítica como autoficcionalización, ofrece el marco analítico de esta investigación que se propone buscar en su narrativa los pilares de su motivación.

A partir de esta premisa abductiva se analiza, con especial atención, el binomio espacio-tiempo. Su eminente discursividad dio pie a localizar, como si del ombligo del sueño freudiano se tratase, las fisuras metonímicas y metafóricas por las que acceder al inconsciente de la autora. Éste, visto y estructurado como un lenguaje gracias a Lacan, pudo ser analizado a través del Edipo freudiano y del estadio del espejo lacaniano; permitiendo localizar el origen del trauma materno-filial entre los ocho y los doce meses de edad. Cuando la escritora no recibió, en términos de la psicología del desarrollo, la mirada subjetivante de su madre. Un afecto que nunca obtuvo y

que le marcó de por vida. Su escritura es el resultado de esa frustración.

Palabras clave: Esther Tusquets, autoficcionalización, identidad posmoderna, psicoanálisis, tríada lacaniana, estadio del espejo, estadio del Edipo, escritura femenina, matrofobia.

ABSTRACT

Finding the mother is not only an inspiration from difference feminism, but also the cornerstone of the regressions into her childhood in Esther Tusquets Gillén's writing. An affective search that places her, together with her mother, in the heart of her fictional output. This feature, which critics have coined 'autoficcionalización' (autobiographical fiction), provides the analytical frame for this research work, the aim of which is to find the source of her motivation in her narrative.

Working with this premise, our focus is on analysing the time-space dyad. Its meaningfulness has contributed to the detection, as though it were Freud's dream navel, of the metonymical and metaphorical breaches that lead to the author's unconscious. Viewed and organized as a language according to Lacan, this has been analyzed using the perspective of Freud's Oedipus and Lacan's mirror stage, thus allowing us to detect the germ of the mother-daughter trauma between the age of eight and twelve months. In this period the writer sustained, in the words of developmental psychology, the lack of the

subjectivizing look of her mother, affection she never received, leaving her scarred for life. Her writing is the result of that frustration.

Key words: Esther Tusquets, 'autoficcionalización' (autobiographical fiction), postmodern identity, psychoanalysis, Lacan's triad, mirror stage, Oedipal phase, feminine writing, matrophobia.