

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST

Universidad de Varsovia

k.moszczyńska@uw.edu.pl

USOS AMOROSOS E IDENTITARIOS DE ESTHER TUSQUETS: ¿HACIA UNA TRANSICIÓN INCONCLUSA?

Abstract. Katarzyna Moszczyńska-Dürst, *Usos amorosos e identitarios de Esther Tusquets: ¿Hacia una transición inconclusa?* [The discursive practice of love and identity in Esther Tusquet's novels: an unaccomplished transition?], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XL/2: 2013, pp. 25-39. ISBN 978-83-232-2597-3. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158.

The aim of this study is to investigate the types of discourse, ideologies, values and models codified in Tusquet's novels with respect to love and identity related narratives. In order to achieve our goal, we will apply the sociocritical theory regarding transition as well as love related theoretical patterns coined in sociology and psychology. The following questions shall be taken into consideration: which love and identity concepts are being depicted in the novels?, how do the love and identity discourses interact among themselves? which types of discourse and which cultural models seem to be dominant in Tusquets' narrative? and to what extent could the analyzed texts be seen as an inscription of an unaccomplished transition?

Keywords: Tusquets, novel, Spanish transition, gender, ideology, sociocriticism

La tetralogía de Esther Tusquets (1936-2012), compuesta por *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979, ganadora del Premio Ciudad de Barcelona), *Varada tras el último naufragio* (1980) y *Para no volver* (1985), es conocida ante todo por la codificación del deseo y experiencia homoerótica de mujeres durante la Transición española. Recordemos que la exclusión de la homosexualidad como delito no se consiguió en España hasta el 1978, mientras que las incipientes codificaciones del lesbianismo de principios del siglo XX desaparecieron de la producción literaria española tras la guerra civil a causa de las represiones de la dictadura franquista (Simonis, 2009: 171). A partir de 1978 las novelas citadas en cuanto que narraciones paradigmáticas de la Transición se han convertido en objeto de numerosos debates sobre su carácter subversivo y novedoso, para unos críticos, o conservador y estereotipado para otros (Smith, 1998; Cornejo Parriejo, 2007).

Desde nuestro punto de vista, las novelas de Tusquets pueden ser vistas como paradigmas de las narraciones femeninas en el proceso de transición, así como una suerte de comentario crítico acerca del carácter cultural e ideológico de las narraciones amorosas e identitarias. De hecho, la tetralogía tiene como protagonista a la

mujer de mediana edad que —inmersa en una crisis existencial y amorosa— quiere entenderse a sí misma acercándose a lo que desde la perspectiva teórica reconocemos como narraciones y prácticas culturales que la han conformado como mujer-sujeto y que han construido sus esquemas cognitivo-emocionales. Curiosamente, la última novela de Tusquets, *Bingo* (2007), es una reelaboración del mismo motivo, escrita desde la perspectiva masculina, lo cual permite proponer un estudio comparativo de dichas cuestiones hecho desde la perspectiva de género.

Así, *El mismo mar de todos los veranos* empieza cuando la protagonista-narradora en primera persona atraviesa una crisis provocada por la mezcla de su propio aburrimiento, las infidelidades de su marido y la hipocresía de su entorno social:

presentíamos los tres que [...] Julio partiría una vez más en rumbo desconocido, grotesco capitán de algún yate fantasma, junto con una rubia de celuloide, sólo que en esta ocasión [...] todo iba a parecerme demasiado tonto, excesivamente banal, una chata historia incansablemente repetida que era preciso cortar antes de llegar a la náusea insoportable de su infinito (Tusquets, 1990: 16).

Cansada de guardar las apariencias de una mujer acomodada, feliz y conforme con las aventuras extramatrimoniales de Julio, la protagonista vuelve a la vieja casa de su abuela para afrontar los recuerdos, las narraciones y los mitos del pasado y preguntarse cómo ha podido llegar a tal grado del malestar y semejante agotamiento. No es capaz de identificarse con ningún rol que la sociedad le tiene previsto, “ningún disfraz de novia, ni de amante, ni de mujer que ha descubierto el amor [...] ni de compañera fiel o de madre amatísima, ningún disfraz de mujer realizada o importante o simplemente feliz” (91). Se siente absolutamente ensimismada, porque no encuentra comprensión entre las mujeres de su familia; de hecho, tanto su madre como su hija parecen estar de acuerdo con la conducta del esposo y le aconsejan “que vuelva a la prudencia”, o sea, que vuelva con su marido en cuanto éste decida terminar la aventura y regresar a la ciudad, ni entre las mujeres de su entorno con las cuales le unen relaciones sociales vacías y mera búsqueda de entretenimiento.

Maite, amiga y compañera del trabajo, puede servir como símbolo de la falta de solidaridad entre mujeres, ya que la visita en la vieja casa no para escucharla y consolarla, sino con el solo propósito de manipularla y suscitar su interés en un juego de cortejo y seducción que la protagonista al principio tacha de “tontorrón y frívolo” (49), pero cuyo atractivo no puede resistir: “Maite está hablando de una muchacha colombiana, me está dando una imagen delirante y folletinesca de una aristócrata salvaje y solitaria, que [...] azota con la fusta a la servidumbre de palacio” (49). A pesar de reconocer los motivos de la visita de su amiga, la mujer se deja llevar por el juego, se interesa por su estudiante y la introduce en el mundo íntimo de sus narraciones y rituales.

Al referirse a las imágenes “delirantes y folletinescas” de las mujeres latinoamericanas codificadas en el imaginario social español que, no obstante, logran suscitar su interés, la protagonista toca una cuestión crucial desde el punto de vista de la

construcción cultural de la identidad (sexual) y del amor. No solo al principio, sino a lo largo de la narración la imagen de Clara está construida a través de citas, imágenes y nombres culturales, tales como Clara Ariadna, Clara azteca, Clara Ángelica, Clara gato, Clara princesa oriental, que en muchas ocasiones nos dicen más sobre el acervo cultural de la narradora que sobre la chica misma (*vid.* Molinaro, 1991). Recordemos con Illouz (2007, 2009) que la cultura, con todas sus narraciones, todos sus mitos, símbolos e imágenes forja los esquemas y mapas emocionales que nos preparan para experimentar, interpretar y comunicar nuestra propia historia amorosa en función de las prácticas sociales vigentes; funciona, pues, como un marco conceptual dentro del cual definimos, interpretamos y nombramos los impulsos emocionales que nos envía nuestro cerebro.

En este sentido, la visión de la relación amorosa que se desarrolla a continuación entre la protagonista y Clara coincide con el modelo teórico de la socióloga, para quien “las emociones ocupan el umbral donde aquello que no es cultural se codifica en la cultura, donde el cuerpo, la cognición y la cultura convergen y se fusionan” (Illouz, 2007: 20). La narradora emprende con Clara el viaje iniciático por su infancia, sus lugares preferidos y sus referencias culturales, esperando de que la chica pueda entenderla, ya que de todas formas “tendrá que seguir(la) [...] de gruta en gruta, de pozo en pozo” (Tusquets, 1990: 80).

No es un factor casual que el auge del viaje lo constituya la “visita guiada” a Liceo: “aquí acudimos —comenta la narradora— más o menos en serio, para sentirnos nosotros, para sabernos clan, para inventarnos quizá” (127), pues la Ópera de Barcelona, templo y símbolo de la burguesía catalana “absurdo” y “maravilloso” a la vez, siempre ha ejercido sobre ella y su entorno una fuerza enorme que no es capaz de comprender y que no ha disminuido con el paso del tiempo, como tampoco ha cambiado su gusto estético, a pesar del distanciamiento crítico que adopta con respecto a su clase social:

porque no entiendo tampoco yo, no lo he entendido nunca y no voy a empezar a entender hoy, por qué amo en cierto modo todo esto, por qué asumo una historia que no me gusta y para colmo termina mal —jamás debieran asumirse como propias las historias colectivas que terminan mal—, por qué sucumbo siempre a la tentación de enorgullecerme —aunque sea un instante, aunque sea fugazmente— de un pasado mediocre (127).

La respuesta a la pregunta formulada por la narradora nos la ofrece Pierre Bourdieu en *La distinción* (1988: 238-241): según el sociólogo francés, el gusto por las personas, lugares y productos simbólicos está moldeado culturalmente y forma parte de los esquemas cognitivo-emocionales que nos hacen sentir atracción por las personas y las cosas que “nos convienen”. De ahí que las visitas a las fiestas de alta sociedad, las cafeterías de Barcelona y, ante todo, la visita al Liceo sean tan importantes para la narradora y requieran descripciones minuciosas de todos los detalles de cada ritual.

El viaje iniciático por la Barcelona de la alta burguesía demuestra que existen coincidencias, o interrelaciones, más bien, entre la lógica subyacente en la producción

de los bienes —materiales y simbólicos— y la producción de los gustos y preferencias a través de los cuales determinados productos, objetos de arte, conocimientos, estilos de vida e inclusive determinadas personas nos parecen adecuadas o atractivas (Bourdieu, 1988; Illouz, 2007). Así, las características socialmente adquiridas, como la manera de hablar (y pronunciar), vestirse, moverse, maquillarse, cuidar el cuerpo y “estar en forma” están inconscientemente registradas y valoradas por otros según la escala de valores adquirida en el proceso de socialización —y “generización” (Butler, 2002)— llevada a cabo dentro de un marco sociocultural concreto. Quizás por ello el primer acto sexual entre las protagonistas tenga lugar justo en Liceo, el templo de la burguesía.

Ahora bien, como hemos señalado antes, la crítica ha insistido en las dimensiones subversivas de la inscripción de la sexualidad homoerótica femenina en la obra narrativa de la autora. En este sentido, parece crucial que la estrategia sexual adoptada de manera consciente por la protagonista en su relación con Clara coincida y se solape con la estrategia narrativa de la autora, basada a su vez en el concepto de lo semiótico propuesto por Julia Kristeva (1980). Las largas frases que en las descripciones eróticas parecen interminables en un acto narrativo de “incesante desplazamiento” (Cixous, 1995: 51) emulan los “infinitamente prolongados” (Tusquets, 1990: 181-182) actos sexuales que pretenden romper la dinámica, o, en palabras de la narradora, la violencia de “paroxismos” y “desfallecimientos” cuya culminación trae como consecuencia la muerte del deseo. El fragmento citado a continuación constituye nada más la última parte de una frase de más de tres páginas con la que la narradora describe la primera experiencia homoerótica:

me demoro en la parte tiernísima, turbadora, del interior de los muslos, para buscar al fin el hueco tibio donde anidan las algas, y, aunque la ondina ha salido ya mucho del estanque, el rincón de la gruta está extrañamente húmedo, y la gruta es de repente un ser vivo, raro monstruo voraz de las profundidades, que se repliega y de distiende y se contrae como estos organismos mitad vegetales, mitad animales, que pueblan los abismos del océano, y después cede blandamente, y desaparecen los gnomos y las ninfas, 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 (139).

De este modo, al describir el acto sexual la autora lleva al límite las reglas de la sintaxis; el objetivo de tal actividad consiste en emular el continuo aplazamiento de la culminación que la narradora se propone conseguir en su vida erótica (*vid.* Smith, 1998). Asimismo, las prácticas discursivas aplicadas por las protagonistas de Tusquets durante los actos eróticos, siempre en relación con las experiencias homoeróticas, parecen inscribirse en la modalidad de lenguaje que Kristeva describe como “lo semiótico” y “lo maternal”, y que concibe como procedente de la fase prelingüística y preedípica del proceso de la construcción del sujeto. En la fase preedípica, cuando las pulsiones e instintos se transforman en ritmo y entonación, el niño —antes del adquirir lenguaje y entrar en la cultura, donde el Nombre del Padre se posiciona como garante de la ley—

no se siente separado del cuerpo de la madre. En este sentido, lo semiótico está reprimido por el orden simbólico, siempre hegemónico, excepto cuando lo semiótico logra cuestionar, desplazar y obstaculizar su trabajo discursivo al recurrir al lenguaje poético. De este modo, el lenguaje poético no es sino la recuperación del cuerpo materno y de lo semiótico dentro del lenguaje y la cultura (Kristeva, 1980).

Sin duda, el estilo narrativo de la autora catalana en general, y sus descripciones de experiencias homoeróticas en particular, se acercan como pocos textos narrativos a aquella recuperación de lo semiótico a través del lenguaje poético ideada por Kristeva. Como apunta Nieva de la Paz (2004), las novelas estudiadas producen el efecto de extrañeza al aprovecharse de la supresión de la puntuación, saltos temporales y espaciales, flujo de conciencia, oraciones interminables, el uso de hipérbaton, series inusuales de adjetivos, así como de sorprendentes imágenes y metáforas múltiples, juegos de ritmo y rima, la elipsis, la reiteración de los campos semánticos (*vid.* Nieva de la Paz, 2004: 160-161). Asimismo, el texto narrativo refiere explícitamente a lo prediscursivo cuando las amantes se comunican a través de gemidos, balbuceos y trozos de lenguaje incomprensible que ni sospechaban que eran capaces de producir y cuando recurren a los gestos maternos para jugar el papel de madre e hija (181-182).

Sin embargo, como señala Butler (2007) en su crítica del concepto formulado por Kristeva, si lo semiótico no puede entrar de manera estable en la cultura, ya que constituye una amenaza para el orden simbólico, la subversión que se codifica en el lenguaje poético no es sino fugaz e ilusoria. Es más, las expresiones semióticas de mujeres que recurren al lenguaje poético y realizan de este modo el regreso a lo materno significan para Kristeva una homosexualidad prediscursiva asociada con la psicosis, con lo cual la pensadora no admite que los sujetos lésbicos puedan producir expresiones culturales legítimas y legibles.

Así, si bien la autora consigue transformar la narrativa de las escritoras españolas con su lenguaje poético atrevido, la narradora no comparte la misma suerte, pues no logra introducir cambios sustanciales en su vida. Podríamos decir, siguiendo a Butler, que el proyecto vital de la protagonista basado en las premisas teóricas de Kristeva tiene que fracasar si se reduce a actos estéticos y eróticos aislados: “la subversión se transforma de esta forma en un gesto fútil, preservado sólo de un modo estético desrealizado que nunca puede expresarse en otras prácticas culturales” (Butler, 2007: 170). Aunque al principio la mujer parece creer en el carácter salvador del amor, o más bien, en el carácter salvador de la historia que Clara “ha fabulado” para ella, pronto nos damos cuenta de que su amor es “una crónica de la muerte anunciada”, pues no es capaz de salir del círculo vicioso de las historias repetidas y repetitivas que han constituido su realidad y subjetividad.

Cuando vuelve su esposo —a quien no quiere y no ha querido nunca— inmediatamente decide encontrarse con él, lo acompaña al restaurante y a pesar de que Clara la espera en la vieja casa de su abuela —símbolo de felicidad y cobijo—, permite que le

lleve a su casa —y cama— matrimonial. No sabe luchar por su propia felicidad, y defender la nueva relación amorosa que finalmente solo duró veintisiete días, pero que pudo convertirse en el factor de cambio y ayudarle a actuar, por primera vez, de otro modo para salirse del esquema de la repetición de gestos y actos culturales propios de su entorno social: “Tusquets parece insinuar que el separatismo lesbiano es imposible porque todas las personas sujetas a la violencia del sexo ficticio están marcadas por el orden simbólico masculino” (Smith, 1998: 124). Al final la protagonista admite que desde el principio mismo supo con certeza casi total que nunca “lograría engañarse”, es decir, que nunca sería capaz de una “repetición que no consolide la unidad disociada del sujeto, sino que multiplique efectos que socaven la fuerza de la normalización”, en otras palabras, de “una repetición que repita en contra de su origen donde el sometimiento puede adquirir su involuntario poder habilitador” (Butler, 2001: 106-107).

En relación con la codificación del lesbianismo, la conducta de la protagonista denota según Angie Simonis (2009) “resistencia a nombrar al sujeto lesbiano” (2009: 196). Sin embargo, la crítica apunta que *El mismo mar de todos los veranos* es la única novela de la tetralogía que pertenece a la narración específicamente lesbiana, pues como veremos, *El amor es un juego solitario*, *Varada tras el último naufragio* y *Para no volver* solo incluyen experiencias lesbianas secundarias, posicionadas en un segundo plano por las prácticas discursivas heteroeróticas en las que se centra la narración. Como afirma Smith, para las protagonistas de Tusquets “cualquier huida de los rigores del patriarcado será vacilante y provisional” (Smith, 1998: 102).

La segunda parte, *El amor es un juego solitario*, tiene como personaje principal a Elia, quien no es sino un reflejo más agudo de la protagonista de la primera parte, pues comparte con ella el entorno social, un matrimonio vacío al igual que el aburrimiento:

el matrimonio se redujo a una profesión muy bien remunerada quizá pero que ocupa poquísima atención y menos tiempo [...] y no ha sido capaz tampoco Elia del empuje o de la fe suficientes para militar en nada, inconsistente de la infancia la religión, demasiado lúcida para ejercer la filantropía [...] sin morir de vergüenza, y demasiado cobarde o perezosa o meramente apática para intentar cambiar en serio nada (1996: 64).

En este contexto social y existencial, con la muy significativa ausencia del marido y de los niños de la protagonista, la novela de nuevo gira alrededor de las relaciones eróticas, de la “distinción”, del poder y las prácticas culturales amorosas de la burguesía catalana. Elia, una atractiva mujer de mediana edad establece una relación con Ricardo, un joven e inexperto estudiante fascinado por el arte y el erotismo en la que después la involucra también a Clara, una chica joven enamorada de la protagonista. Se trata, pues, de un reflejo oblicuo de *El mismo mar...*, ya que las relaciones con Ricardo y Clara son superficiales y no le pueden ofrecer a Elia ninguna promesa de salvación, ninguna ilusión de poder comenzar una vida nueva.

Asimismo, vuelve a aparecer el motivo del carácter cultural del amor: durante la primera conversación mantenida con Ricardo, la protagonista tiene la sensación de que se trata de una mezcla discursiva de ensayo psicológico y poema intimista (25).

La literatura le sirve para experimentar y nombrar su desarrollo emocional e intelectual, sus crisis religiosas, su breve fascinación por el marxismo, así como su supuesta maduración estética y moral y convertirlos en herramientas de seducción intelectual. Es más, las experiencias eróticas relatadas también están determinadas por el código cultural adquirido, como ocurre, por ejemplo, en la escena siguiente:

Y Elia se quita despacio las sandalias y las medias, y el muchacho cuna los pies desnudos —tiene el los ojos entrecerrados— se los oprime contra el pecho, los hace descender luego hasta su sexo, y los cubre de besos y palabras [...] y Elia no está segura de si esto aparece en alguna novela o sólo en el cine de Buñuel (42).

Los “juegos del amor solitario” y del poder, en los cuales Elia, dada su experiencia y posición social, ocupa el lugar dominante, se desarrollan como un artificio forzosamente construido por Ricardo para culminar en una escena violenta, “la escena que deberán representar los tres” (133), en la cual Clara, tras ser amenazada y atacada, está obligada a ser testigo de un violento acto sexual entre los dos protagonistas. Como acertadamente apunta Smith, la escena de la sexualidad sádica (*vid.* 137-142) no es sino reproducción del mito cultural del macho, del simio de la jungla que evocan las novelas de aventuras, citadas al principio de la novela, y que se erige como escena pornográfica representada para la mirada del otro, del “voyeur”, en este caso, para la atormentada mirada de Clara (Smith, 1998: 113-114).

El elemento más sobresaliente del personaje de Elia es, sin duda, su actitud cínica, la cual se acerca al “nuevo cinismo” propio de la sociedad contemporánea, descrito por Peter Sloterdijk en su célebre *Crítica de la razón cínica* como “aquel estado de la conciencia que sigue a las ideologías *naïf* y a su ilustración” (2007: 37). Esa “falsa conciencia ilustrada” caracteriza, según el filósofo alemán, a los grupos sociales pudientes que intentan mantener el *status quo* con ayuda de los valores e ideologías del pasado, o bien a aquellas personas que —como Elia— no creen más en las grandes narraciones, pero no saben cómo vivir “sin máscaras sociales” y temen separarse de la sociedad.

En cambio, la Elia de *Varada tras el último naufragio* (1980), tras vivir una relación amorosa y matrimonial simbiótica e intensa durante 15 años de su vida, no puede concebir su existencia sin Jorge, a quien convirtió en el centro y el único sentido de su vida. Presa del mito del amor romántico, no sabe cómo dotar de sentido su futuro cuando el hombre ha dejado de quererla y no quiere formar más parte de su vida: “Elia la despojada, Elia la sola, la que ha sido exiliada del devenir del tiempo, la que yace en la arena y no tiene siquiera un pasado que desee recordar, un futuro que pueda asumir, sólo un paréntesis” (Tusquets, 1998: 15). La protagonista vive, pues, inmersa en una depresión aguda, y a pesar de su oficio de escritora se ve no solo incapaz de escribir, sino de funcionar a nivel de la experiencia cotidiana:

sigue muda, sin capacidad de gritos ni apenas de palabras, privada hasta de la voz, como si también la voz fuera un prodigioso hallazgo, un mágico regalo de Jorge, como si Jorge hubiera

inventado para ella la voz, este Jorge total que lo abarcaba todo y contenía dentro de sí el mundo y que se ha llevado el mundo consigo al abandonarla (Tusquets, 1998: 98).

Aunque no se lo revelara a nadie, dedicaba todos y cada uno de sus libros a su marido, siguiendo las pautas previstas por la mezcla discursiva del modelo de “ángel del hogar” con los ideales románticos que se produjo en el Occidente en los años veinte y treinta y que logró unir por primera vez en la historia las narraciones (y expectativas) del amor-pasión, el amor romántico y matrimonio (Rougemont, 2010; Giddens, 2004). El paradigma de la mezcla discursiva y de la nueva narración amorosa lo constituye el cine de Hollywood de los treinta: se producen entonces innumerables comedias románticas de enredo, donde los protagonistas se enamoran a primera vista, pero tienen que afrontar los obstáculos —vanagloriados por el mito del amor cortés y desarrollados en el mito romántico— para finalmente poder gozar del *happy end* burgués (Illouz, 2007, 2009).

A pesar de “la fuerza de la cita” (Butler, 2002) y del profundo convencimiento romántico Jorge y Elia no son capaces de crear una relación duradera y feliz, pues el *happy end* no está garantizado por el matrimonio por amor, que a su vez, tampoco puede automáticamente vencer todos los obstáculos. La desmitificación de estas narraciones se potencia cuando los amigos Eva y Pablo, en cuya casa se aloja la protagonista, igualmente experimentan una crisis matrimonial provocada por la aventura amorosa del hombre. Los personajes y la trama del conflicto son, en palabras del cínico narrador, “como en la comedia del arte, prototípicos”, hasta “vulgares”, pues reproducen la “historia de siempre”, o sea, la narrativa del triángulo amoroso.

Curiosamente, Elia, inmersa en un auténtico luto emocional tras la separación, se siente decepcionada por la conducta de su amiga, pues le cuesta entender que Eva, abogada feminista comprometida con la lucha por los derechos de la mujer, pueda interpretar el odioso papel de “esposa humillada y ofendida”. Ese papel y las prácticas discursivas que aplica contradicen, según Elia, todo lo que ha manifestado y propugnado en público y en privado, “un papel que resulta de raíz incompatible con lo que Eva es, con lo que ha simbolizado para muchos durante años y años” (Tusquets, 1998: 210).

Si bien toda la historia del triángulo refuerza el carácter desmitificador de la novela, las opiniones de Pablo acerca del amor son muy significativas en este sentido:

los amores humanos [...] funcionan casi siempre así, [...] que no dura eternamente ese amor pasión (que Elia preconiza y que supuso, entre ella y Jorge, imperecedero), que el amor, como todo, se remansa y se desgasta, que hay un deterioro inevitable, y es sustituido [...] por una red de vivencias y de proyectos en común, de respeto, de solidaridad, de afecto [...], pero la ilusión, la genuina ilusión, por más que a Elia le parezca lamentable, hay que buscarla con el transcurso de los años en otra parte, o resignarse a vivir sin ella (182).

Con todo ello, los usos amorosos codificados en *Varada...* desmitifican lo que los investigadores sociales denominan como las más poderosas narraciones románticas, porque deben concebirse como creencias míticas que determinan nuestras maneras de interpretar y vivir el amor:

— mito de la *media naranja* y la exclusividad: convencimiento de que cada uno de nosotros solo puede amar a una persona “predestinada” una vez en su vida;

— mito del enamoramiento como base del matrimonio y fuente de omnipotencia: convencimiento de que el amor romántico garantiza la construcción de un matrimonio feliz y estable y “lo puede todo”, o sea, es capaz de superar todos los obstáculos como por fuerza divina o mágica;

— mito de la pasión eterna: convencimiento de que la pasión de los primeros meses puede y debe perdurar a lo largo de los años, y si no perdura, no se trata de un verdadero amor;

— mito del libre albedrío: convencimiento de que el amor como experiencia más íntima y privada es fruto de nuestra voluntad y nuestra consciencia, ajena a los factores ideológicos, sociales, culturales etc.

— mito del *happy end*: convencimiento de que el esfuerzo acaba a la hora de contraer el matrimonio y garantiza la felicidad eterna;

— mito de la equivalencia: convencimiento de que el enamoramiento es el auténtico amor sin tomar en cuenta otros elementos constitutivos, intimidad y compromiso (Yela, 2002: 70-72; Illouz, 2011: 286-293, Wojciszke, 2009);

Asimismo, creencias de este tipo convierten la decepción en un motivo cultural recurrente, pues la ideología del amor romántico, basada en las premisas citadas, junto con la ideología hegemónica del éxito de *self-made man* nos hacen creer que somos capaces de la felicidad eterna en el seno de una relación segura y duradera que a la vez nunca pierde las características de un misterio (Illouz, 2011: 387). En este sentido, forjan deseos, fantasías y, consecuentemente, también expectativas neuróticas que nos condicionan para experimentar la decepción amorosa o la llamada “crisis de los cuarenta”, discutidas en la narrativa de Tusquets.

Por otra parte, las descripciones del sufrimiento provocado por el amor frustrado también están altamente reguladas e impregnadas por referencias culturales y símbolos románticos, puestos en evidencia por el cínico narrador de *Varada*: “Elia sigue fiel a su papel de heroína romántica, abrumada por las penas del amor, y le correspondería estar vagando sola por un bosque sin luna, o por lo menos por un jardín de los cipreses en una noche de luna pálida” (Tusquets, 1998: 124). Las imágenes mencionadas provienen del imaginario social romántico, según el cual el sufrimiento constituía una experiencia inseparable del amor concebido como un sentimiento espiritual e idealista y una fuente poderosa de inspiración poética. En este sentido, fue desde sus orígenes y premisas teóricas un sentimiento no cumplido, pero experimentado como una manera de ennoblecer tanto al sujeto como al objeto del amor (*vid.* Rougemont, 2010).

En la casa reside también Clara, una joven lesbiana que sufre a causa de su amor por Eva, pero quien en comparación con sus precursoras juega un papel marginal en la historia. La descripción de su conducta, ofrecida por el narrador, adquiere matices grotescos: tras descubrir el engaño de Pablo y ver la reacción de Eva, Clara intenta suicidarse, pero “torpe hasta el fin”, “obstinada en hacerlo todo mal no se arrojó al

paso de tren”, sino que “se dejó arrollar sólo tontamente por una motocicleta”, lo cual no fue “bastante para matarse pero sí lo suficiente para dejarse luego conducir luego inerte y sin protestas [...] a la casa de sus tíos” (267). Al final del verano Eva y Pablo se quedan solos y deciden reconciliarse, porque se convencen de que “si uno no lo ha perdido todo no ha perdido nada” (264), mientras que Elia recoge a su hijo adolescente, Daniel, y empieza a pensar de forma más optimista sobre su futuro. Aunque este cambio de perspectiva constituye, según la autora, el final más optimista en toda su obra, para Molinaro la transformación de la esposa consagrada a su matrimonio en la madre abnegada de un hijo adolescente subraya su necesidad de depender de modelos patriarcales y figuras masculinas experimentada por la protagonista (Molinaro, 1991: 68-69).

Pasando a *Para no volver*, cabe señalar que la protagonista principal de la novela, Elena, comparte la situación vital y el entorno social con el personaje de *El mismo mar de todos los veranos*, pues es una mujer de cincuenta años que atraviesa una crisis cuando su marido, Julio, famoso director de cine, va a Nueva York acompañado de una joven actriz. Sin embargo, a diferencia de su precursora, Elena se casó por amor y, como Elia y Eva de *Varada*, estaba convencida de que los dos formaban una perfecta relación de pareja:

no era grave, insistió, que tuviera Julio una amante, lo grave y lo distinto era que, mientras en otras ocasiones no le había importado, ahora sí había, de un modo u otro, afectado, tal vez porque había en efecto envejecido o porque precisamente se habían ido los hijos de un modo más definitivo de la casa, o porque —acaso por la primera vez, por primera vez en casi treinta años— se sentía insegura del amor de Julio, de la perfecta relación de pareja que, ante el asombro de propios y de extraños, habían construido entre los dos (Tusquets, 2005: 40).

Tras haberle dedicado a su marido casi todo su tiempo y haberse involucrado emocional e intelectualmente en sus proyectos artísticos, Elena se siente rechazada y disminuida no solo al ver las fotos de Julio acompañado de una chica (joven y delgada), sino al escuchar sus intervenciones públicas que no hacen ninguna mención de ella o de su participación en la creación del guión. Se siente también abandonada por sus dos hijos: Pablo, quien vive en Alemania con su “perfecta esposa”, el polo opuesto de Elia, y Jorge, quien se dedica a la ciencia de manera exclusiva.

Así, los mismos motivos tratados en la trilogía del mar —la crisis, la decepción, la dependencia de los modelos patriarcales (esposa, madre), la desmitificación de las narraciones románticas citadas, el miedo a la vejez y a la muerte, el sentimiento del abandono, los intentos de recuperar la ilusión de vivir y la juventud perdida a través de conquistas amorosas— se repiten de manera continua sin producir gran alteración en la significación socioideológica de las conductas afectivas de hombres y mujeres protagonistas. Las tres, Elia, Eva y Elena sufren, porque no se casaron por amor (*El mismo mar*, *El amor es un juego*) o bien porque el matrimonio por amor no les trae sino decepciones y traiciones (*Varada*, *Para no volver*). Intentan afrontar el sufrimiento recurriendo al enamoramiento (*El mismo mar*), a las nuevas experiencias

eróticas (*El mismo mar*, *El amor es un juego*, *Varada*, *Para no volver*), la maternidad (Elia en *Varada*), las falsas apariencias (Eva en *Varada*, *Para no volver*) o, finalmente, a la actitud cínica (las cuatro novelas analizadas).

Si en las novelas anteriores el papel del interlocutor y receptor de la historia personal lo juega el o la amante, *Para no volver* recurre directamente al psicoanálisis para poner énfasis en el papel de *talking cure* en la cultura afectiva contemporánea (Illouz, 2011). Profundamente decepcionada, la protagonista realiza sesiones de psicoanálisis con un terapeuta argentino, pero no se siente bien en el papel de la paciente del “Mago” o “Gran Hechicero de la Tribu” a quien llama también “El llanero Solitario de la Pampa”. Aunque le molestan las prácticas discursivas del psicoanálisis, “esas majaderías del Edipo, la castración, el narcisismo” (Tusquets, 2005: 136), aquel juego machista de “Papá Freud” y la falta de simetría entre los dos, es la única vía que vislumbra “para no volver” a cometer los mismos errores, no caer en la repetición de roles y narraciones que su entorno social ha preparado para ella.

Parte de la atracción que la práctica psicoanalítica ejerce sobre Elena reside a nuestro modo de ver en el cambio de roles que la terapia garantiza. Hasta aquel entonces fue ella la que tuvo que escuchar a los hombres: a su marido, su amigo Eduardo, finalmente a Arturo, su amante argentino para que ellos pudiesen dar alguna coherencia, sentido a los relatos de sus vidas y para que pudiesen verse reflejados en su comprensiva mirada. Aparte del proceso terapéutico, la protagonista nunca se sale de su papel de la receptora de la palabra del otro: Arturo le cuenta los horrores de Argentina, que Elena no quiere, pero que tiene que escuchar, porque se ha convertido para el personaje en el interlocutor perfecto, gracias al cual puede aliviar “su personal museo de los horrores” (176). Tras el retorno de su marido entiende también que él nunca la va a abandonar, “porque únicamente ella posee las claves suficientes, no sólo para entender lo que él quiere decir, sino para saber de inmediato cómo hay que reaccionar, cuál es la frase, el silencio, la caricia adecuada” (196). Su rol de dedicada esposa consistirá para siempre en escuchar y en “darle seguridad al genio” en “devolverle en todo su esplendor la fe en sí mismo, para reafirmarlo en momentos de duda y vacilación” (198). En este sentido, se subraya la pasividad que la sociedad ha inculcado en la protagonista “que si no ha perdido nunca es porque no ha tenido nunca el coraje de apostar, de terminar sus poemas y sus cuentos e intentar publicarlos” (197). Al final de la narración es ella la que decide tomar la palabra y entablar un verdadero diálogo para poder entender su propia historia. Tras larga resistencia ante el procedimiento terapéutico, en la última frase de la novela se imagina a sí misma anunciando triunfalmente a su psicoanalista: “Sabés una cosa, Mago, me voy a psicoanalizar” (198).

La última novela de Esther Tusquets, *Bingo* (2007), tiene como protagonista a un hombre de sesenta años, quien, como los personajes de las novelas anteriores, atraviesa una crisis que él mismo no comprende y que en un momento irónicamente llama “la crisis de los sesenta”; experimenta profunda apatía que no le deja disfrutar más de

las actividades que antes le daban satisfacción e, incluso, sentido de vida. El personaje no solo ha cesado ya de trabajar y de interesarse por la actividades laborales de sus empleados o la suerte de su despacho, sino que también ha dejado de pintar y de leer. Tampoco acepta las invitaciones de sus amigos y solo ante la insistencia de su esposa participa en las reuniones familiares y se encuentra con sus hijos y nietos. A pesar de su fama de mujeriego, tampoco intenta establecer relaciones sexuales ni se interesa por estar rodeado de mujeres: “ha ido rehuyendo, por pereza, ese tipo de encuentros, y por primera vez, y nadie lo sospecha, su vida amorosa se reduce a [su esposa] Adela, por la que no ha sentido nunca la pasión” (12).

Así, el protagonista centra todas sus energías vitales en recordar a su primer amor, Ana, a quien tras dos años de relación feliz y comprometida, trató de forma tan cruel que la chica no quiso volver a verle nunca más; la describe como su único amor, pensando que ella quizás hubiese podido salvarle de la mediocridad y que a su lado se hubiese convertido en un artista, no solo un aficionado que se dedica a la pintura en sus ratos libres:

te amaba acaso en primer lugar, lo reconozco ahora pero creo que lo supe siempre, porque nadie me había dado nunca —me refiero a alguien inteligente como tú y que me conociera tan bien cómo tú me conocías— una imagen tan halagadora de mí mismo, nadie me había visto nunca mi volvería a verme nunca como tú me viste, como yo me veía reflejado en tus ojos, y como lograste convencerme de que yo era así o podía llegar a serlo (38).

Deambulando por la ciudad sin rumbo fijo, un día se acerca a un club de bingo y a partir de entonces empieza a frecuentarlo cada noche. El juego le devuelve la ilusión y con el tiempo establece amistades con la gente de distintos grupos sociales que encuentra jugando. Allí también conoce a Elisa, una chica de 25 años, de quien se enamora y a la que invita a su estudio como modelo, con la cual empieza una aventura y, finalmente, se ve obligado a elegir entre su antigua vida y la relación con la joven.

De esta manera, la última novela de la autora reúne los motivos recurrentes en las novelas analizadas, estableciendo paralelismos con todas ellas. Sin embargo, si en la tetralogía fueron las mujeres de mediana edad, las Elías, las que intentaban salvarse de la depresión o apatía a través del amor, aventuras o meros juegos sociales, por primera vez en la novelística tusquetiana el personaje principal es un hombre sumergido en la crisis y atormentado por la vejez. A quien más se acerca este personaje es a la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*, ya que ella tampoco puede olvidar su primer amor, Jorge y cree que él hubiese podido salvarla de seguir los modelos burgueses de conducta. Asimismo, los dos están casados con alguien de quien nunca se han sentido realmente enamorados y pretenden “revivir”, volver a sentir el entusiasmo de su juventud estableciendo relación con una chica joven a quien quieren mostrar el mundo. En este sentido, parece muy simbólico que Elia fracasa, vuelve con su marido y nunca se arriesga a luchar por su nuevo amor, mientras que en la versión masculina de la misma historia, que a su vez constituye el legado narrativo de la autora, el protagonista, pese a las insistencias de su esposa y de su entorno social, opta por empezar

una vida nueva al lado de su joven amante. Tras volver a relatar de forma casi compulsiva la misma historia a lo largo de su trayectoria literaria, la escritora solo puede concebir una salida del orden social establecido para un protagonista varón: las Elías, Evas, Elenas nunca corren la misma suerte, ya que quedan para siempre dominadas por los esquemas impuestos por la cultura patriarcal.

Concluyendo, cabe señalar que desde la perspectiva sociocrítica, cada transición, o sea, una transformación sociopolítica de un orden social al otro, se caracteriza por un alto grado de actitudes, identidades, otredades e ideologías conflictivas y contradictorias. Así, los discursos del orden social antiguo, es decir, los “aún vigentes”, “no del todo obsoletos” coinciden en el mismo tiempo y espacio con los discursos emergentes, “los ya en vigor”, aunque pertenezcan a dos periodos y sistemas de pensamiento muy distintos. En este sentido, las perspectivas hermenéuticas contradictorias o, incluso, excluyentes se encuentran en el umbral entre lo viejo y lo nuevo, evidenciando la “coincidencia de la no-coincidencia” o la “sincronía de lo no-sincrónico” en la producción literaria de dicho periodo (Cros, 2002; Gómez Moriana, 2009).

Przemysław Czaplinski, en su análisis de la última narrativa polaca (2009), desarrolló, si bien aplicando terminología propia y analizando la situación de una transición inconclusa en Polonia, las tesis propuestas por Cros (2002) y Gómez Moriana (2009). Según el teórico polaco, las transiciones sociopolíticas se manifiestan en la literatura y pueden desembocar en una pugna discursiva orientada hacia la eliminación de unas narraciones para sustituirlas con las nuevas. Para el buen funcionamiento de cada sociedad, dicho “intercambio de narraciones” resulta imprescindible: cuando se interrumpe, la sociedad en cuestión, junto con su literatura, se evidencian como “estancadas” al quedarse en una “transición inconclusa”, inacabada, en un mundo del umbral, o, parafraseando al pensamiento sociocrítico, entre las mitologías y creencias ya obsoletas y las que no han entrado en vigor¹.

Es justo esta “coincidencia de la no-coincidencia” y la “transición inconclusa” las que podemos observar en la narrativa analizada. El proceso de desmitificación de discursos y papeles anteriores se convierte para los personajes femeninos protagónicos en la experiencia fundamental, pero a pesar de ello no encuentran ninguna salida vigente del orden social establecido. Las experiencias homoeróticas aisladas y patologizadas, el lenguaje poético subversivo que según sus propias premisas teóricas nunca logrará transformar el orden simbólico, el adulterio, la búsqueda de distinción, el “nuevo cinismo”, el mito de la maternidad o la terapia psicoanalítica no son sino productos del orden moderno, impregnado por la ideología patriarcal. En este sentido, podemos concluir que las protagonistas de Tusquets han sido víctimas de una transición inconclusa, así como de una doble desmitificación: la del discurso amoroso eter-

¹ Podemos observar el mismo fenómeno de la transición inconclusa en la obra de otras narradoras españolas procedentes del periodo de la transformación social y política, por ejemplo en Roig, *vid.* Moszczyńska “Entre mitologización y desmitologización: hacia el análisis de narraciones amorosas en la trilogía de Montserrat Roig” (en prensa).

no en cuanto base de la identidad femenina fija y estable (ángel del hogar) propagada por el franquismo, y la de la promesa de un nuevo discurso identitario, libre de las restricciones y modelos prescriptivos de antaño que nunca acaba de constituirse.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (1988): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taunus.
- BUTLER, Judith (2001): *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa*. Madrid: Anthropos.
- CORNEJO PARRIEGO, Rosalía (2007): *Entre mujeres. Política de amistad y del deseo en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CROS, Edmond (2002): *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Montpellier: CERS.
- CZAPLIŃSKI, Przemysław (2009): *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa: WAB.
- GIDDENS, Anthony (2004): *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades*. Madrid: Catédra.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio (2009): “Diastratía: valor operacional de un concepto”. In: Agnieszka FLISEK, Katarzyna MOSZCZYŃSKA [eds.], *Itinerarios. 10, Homenaje a M.- Pierrette Malcuzyński*, 95-118.
- ILLOUZ, Eva (2007): *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires — Madrid: Katz Editores.
- (2009): *El consumo de la utopía romántica. El amor y las condiciones sociales del capitalismo*. Buenos Aires — Madrid: Katz Editores.
- (2011): *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Desire in language, semiotic approach to Literature and Art*. New York: Colombia University Press.
- MOLINARO, Nina (1991): *Foucault, Feminism, and Power: Reading Esther Tusquets*. Lewisburg: Bucknell Univ. Press.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2004): *Narradoras españolas en la Transición política (Textos y contextos)*. Madrid: Fundamentos.
- ROUGEMONT DE, Denis (2010): *El amor y occidente*. Barcelona: Ed. Kairós.
- SIMONIS, Angie (2009): *Yo no soy ésa que tú imaginas. El lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Alicante: Universidad de Alicante. Servicio de Publicaciones.
- SLOTERDIJK, Peter (2007): *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- SMITH, Paul Julian (1998): *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990*. Barcelona: La Tempestad.
- TUSQUETS, Esther (1990): *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Anagrama.
- (1996): *El amor es un juego solitario*. Barcelona: Anagrama.
- (1998): *Varada tras el último naufragio*. Barcelona: Anagrama.
- (2005): *Para no volver*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *¡Bingo!*. Barcelona: Anagrama.
- WOJCISZKE, Bogdan (2009): *Psychologia miłości*. Gdańsk: GWP.
- YELA GARCÍA, Carlos (2002): *El amor desde la psicología social*. Madrid: Pirámide.