

## LA NARRATIVA DE ESTHER TUSQUETS

NINA L. MOLINARO  
Universidad de Colorado, Boulder

La novela española ha gozado de una tradición indudablemente ilustre y larga. Sólo fue después de la Guerra Civil, sin embargo, cuando entraron las mujeres en la producción novelística del país con tanta energía, y aún más significativo, con tanto éxito editorial como habían demostrado anteriormente sus compatriotas masculinos.<sup>1</sup> La prueba quizás más evidente de su presencia repentina ocurrió cuando el Premio Nadal fue galardonado a cinco novelistas femeninas entre los años 1950-1959. Otra prueba de la duración de tal fenómeno reside en la cantidad cada día más elevada de novelas escritas por mujeres que aparecen en las librerías, en las páginas de las revistas eruditas de nuestra profesión, y en ponencias como la mía en un congreso como el nuestro.

Como la directora de Editorial Lumen desde los años sesenta, Esther Tusquets ha participado en, y en cierto modo determinado, el campo literario durante los últimos veinte años. Hasta ahora la autora catalana ha publicado cinco obras de ficción, además de unos cuentos dispersados: una trilogía compuesta de *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979), que recibió el Premio Ciudad de Barcelona 1979, y *Varada tras el último naufragio* (1980); una colección de cuentos con el título de *Siete miradas en*

1. No es mi intención sostener que no había novelistas españolas de alta y reconocida calidad antes de 1936. Nadie puede negar el valor artístico de las obras de Beatriz Bernal, María de Zayas y Montemayor, Mariana Carvajal y Saavedra, Cecilia Bohl de Faber, y Emilia Pardo Bazán, entre otras. Pero hay un número mucho más grande de autoras cuyos textos fueron destruidos, perdidos, u olvidados. De acuerdo con el énfasis reciente puesto en las escritoras femeninas, la crítica ha empezado a resucitar algunas novelitas «canónicas». Véase, por ejemplo, *Antología biográfica de escritoras españolas*, de Isabel Calvo de Aguilar, y *Women Writers of Spain: An Annotated Bio-Bibliographic Guide*, editado por Carolyn Galerstein. Otro estudio valioso pero de difícil accesibilidad, es el de Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, publicado en 1903-05.

*un mismo paisaje* (1981); y una cuarta novela llamada *Para no volver* (1985). En la narrativa de Tusquets se encuentra un caso ejemplar de la convivencia entre una temática supuestamente «femenina» y un estilo netamente innovador. Sus críticos suelen enfocar su tratamiento constante y profundo del florecimiento de la llamada «conciencia femenina», o sea el desarrollo de la poca trama que existe a base de una óptica que parte del conocimiento, por una parte psíquico y por otra sexual, de una mujer madura junto con un estilo que se ha llamado a la vez barroco, elíptico, y arabesco, centrado en una visión del lenguaje, como afirma Luis Suñén en su reseña de la primera novela, que es «el verdadero creador del discurso a la par que su sustento».<sup>2</sup> Y es el lenguaje, precisamente, de Tusquets, lo que hace patente su genio.

Además de la temática y el estilo, los cinco textos anteriormente nombrados comparten un conjunto de características agrupadas sobre las relaciones de poder y su diseminación a través del lenguaje. Según el historiador francés Michel Foucault, y me refiero principalmente a sus ideas en *The History of Sexuality, Volume I: An Introduction & Power/Knowledge: Selected interviews & Other Writings 1772-1977*, el poder funciona en la sociedad occidental como una serie de relaciones de fuerza que engendran y facilitan los desequilibrios que tradicionalmente denominamos como el poder. El poder, como lo conceptualiza Foucault, es ubicuo y disperso, inmanente en cualquier tipo de relación como una estrategia dada *por* la relación misma. A diferencia del pensamiento tradicional, uno no ejerce el poder como un derecho concreto, sino que el poder surge en el proceso de actuar. Tampoco es represivo y, al contrario, el poder se manifiesta en base a la *producción*, y lo que produce es el lenguaje. Es imprescindible incluir la idea de la resistencia en nuestra discusión del poder. La resistencia siempre aparece junto al poder, como la otra cara de una moneda, y se ve su coexistencia en el lenguaje, en los momentos de inestabilidad y/o contradicción.

Los textos de Tusquets ofrecen distintas manifestaciones de una llamada «estética de poder» creada por la confluencia de ciertos rasgos: los textos llaman la atención al acto narrativo que informa las historias narradas, y confunden la distinción entre la ficción y la realidad; parten de una perspectiva diferente, la de una protagonista que busca entenderse a sí misma, y por extensión, entender las historias que ha incorporado en su vida; y proyectan una estructura discursiva que subraya y también resiste lo que llamamos «la verdad» y «el conocimiento» como categorías inequívocas a través del mecanismo del poder. Cada texto entrelaza una expresión particular del poder a través de la relación entre el producto, o la historia narrada, y el proceso, o la historia de narrar; y el conjunto sugiere una red hecha de puntos que se cortan y se encuentran para formar lo que llamamos la narrativa.

*El amor es un juego solitario*, la primera novela de Tusquets, presenta una

2. «El mito en el espejo», *Insula* 382, pág. 5.

trama relativamente sencilla. La protagonista/narradora madura sin nombre acaba de volver a su «madriguera», como lo describe, en busca de su inocencia juvenil. Su esposo la ha abandonado y, después de sumergirse en una depresión media típica de la burguesa al borde una crisis existencialista, entra en una relación amorosa con una joven estudiante, Clara. Las dos exploran los límites del placer antes de que vuelva el marido a reclamar a su mujer delincuente. La novela termina cuando la narradora se resigna a su vida vacía y mediocre y Clara se va a buscar nuevas fronteras de inspiración y esperanza.

El poder se deja ver en la intertextualidad que infunde la novela. La narradora concibe su existencia como un intento de leer de nuevo las tramas de los cuentos de hadas y los mitos que la formaban de niña. Ha llegado a actuar esas historias, al mismo tiempo que descubrió que no inducen la libertad y, más importante, la creatividad que tanto desea ella. 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. No es casual que la novela empiece y termine con la misma cita del libro clásico, *Peter Pan*, «...Y Wendy creció»,<sup>3</sup> una sustitución intratextual que ejemplifica la frustración y la resistencia del proceso intertextual.

La trilogía sigue con *El amor es un juego solitario*, en que los personajes son los mismos y no los mismos, y la trama otra vez gira alrededor de las relaciones eróticas. Elia, otra vez una mujer bella y madura criada dentro de la alta burguesía catalana, se aburre en el abismo de su vida diaria y decide participar en la iniciación sexual de Ricardo, un estudiante universitario que vive de sus fantasías y su manía por la manipulación. Los dos se atraen porque les fascina el arte, e intenta dotar su unión física con todos los requisitos de una obra de arte. Desafortunadamente, Ricardo decide que la variación constituye un elemento fundamental y convence a su amante de la necesidad de incluir a Clara, una muchacha que se enamora locamente de Elia. La novela termina con la culminación de un *ménage-à-trois* en una escena de dominación cruel y perversa.

En el caso de la segunda novela, el poder se manifiesta de un modo distinto. La realidad dentro del texto corresponde a la realidad del texto; es decir que la narradora y los personajes proyectan una visión de la realidad como un texto creado, reproducido o criticado por medio del lenguaje. Esta vez la realidad se controla mediante la simulación, de acuerdo con un concepto que fomenta Jean

3. Esther TUSQUETS, *El mismo mar de todos los veranos*, Editorial Lumen, Barcelona, pág. 6 y 229.

Baudrillard en *Simulations* (1983) donde describe las cuatro fases de una imagen en «la edad postmodernista». La última fase se centra en una imagen, después de disfrazar la ausencia de una realidad básica, se refiere solamente a su propio simulacro.<sup>4</sup> *El amor es un juego solitario* vacila entre la tercera y cuarta fases, capitulando a la cuarta al final cuando la narradora, hablando por la conciencia de Elia, revela que la simulación representada por los tres actores se repetirá indefinidamente, sin poder negar la ausencia que oculta.

La trilogía concluye con *Varada tras el último naufragio*, publicado en 1980. Otra vez la trama no demuestra grandes complicaciones. Otra Elia que comparte características con sus precursoras busca refugio en su casa veraniega, que comparte con Eva y Pablo, después de verse abandonada por su esposo Jorge. Pasa el verano ensimismada y sin fuerzas para escribir, y al final experimenta una catarsis que la empuja a reclamar a su hijo y dirigirse hacia un futuro sin Jorge.

Mientras tanto Eva y Pablo sufren sus propias crisis; Eva trae a Clara, una muchacha perdida que se enamora de su bienhechora, pero está demasiado distraída para fijarse en ella, y Pablo quiere recuperar su juventud perdida y tiene una relación amorosa con una muchacha, lo cual descubre Clara, y cuando se lo dice a Eva, ella entra en un coma emocional. Al final la pareja opta por sacrificar su felicidad potencial para salvar el matrimonio.

En el caso de la tercera novela el poder se centra en la relación entre el lenguaje y el tiempo, y la memoria juega un papel esencial. Todos los personajes idealizan y simultáneamente rechazan sus identidades hechas en el pasado, las que se establecen no a base de la continuidad sino a base de la disociación. El sujeto se desplaza en el tiempo y en el lenguaje; los personajes se colocan en un momento antes y después, dentro y fuera del tiempo, cuando intentan vivir de nuevo su pasado y traerlo al presente de su narrativa. El pasado claramente domina la novela, pero la resistencia ocurre cuando el presente individual y colectivo constantemente interrumpe y contradice tal dominio en un enredo de asociaciones discursivas y metafóricas.

*Siete miradas en un mismo paisaje*, el cuarto libro de Tusquets publicado en 1981, representa un paréntesis literal entre sus novelas,<sup>5</sup> pero es posible que la calidad parentética resida en la cuestión del género. Se puede discutir si el libro constituye un volumen de siete cuentos o una novela de siete capítulos. A primera vista el libro parece corresponder a la primera clasificación; el lector descubre siete unidades separadas con un título y una trama distinta. Las protago-

4. Baudrillard teoriza que, antes de pasar a la tercera y cuarta fase, refleja una realidad básica, y entonces disfraza y corrompe esa realidad. Véase página 11 para una discusión más amplia del tema.

5. La autora misma ha calificado a su cuarta obra de tal manera en la entrevista que dio a Mercedes Mazquiarán de Rodríguez en «Conversación con Esther Tusquets», *Letras Peninsulares* 1.1, pág. 11.

nistas muestran características físicas diferentes además de edades entre nueve y diecisiete años.

Al mismo tiempo se podría decir que la unidad inunda la dispersión, que las siete miradas surgen de la conciencia de una sola narradora que enfoca los ritos de pasaje que representan sus recuerdos de la juventud y que comparten una pérdida inalterable de inocencia. Las protagonistas, a pesar de sus diferencias obvias, comparten el mismo nombre, Sara, y la misma formación cultural de la alta burguesía catalana de posguerra, la cual ha aparecido en las tres novelas anteriormente discutidas. El texto sobrepasa los límites definidos de un género propio para formar una especie de pliegue en que un género suplementa, y aquí me refiero al término de Jacques Derrida,<sup>6</sup> el otro, efectuando otro ejemplo de las relaciones del poder.

Concluimos nuestra discusión de la narrativa de Esther Tusquets con su última novela, *Para no volver* (1985), una meditación sobre el proceso de envejecer. Elena, al borde de cumplir cincuenta años, entra en una crisis y empieza el proceso de psicoanálisis con un psicoanalista argentino, a quien llama el Mago. Su esposo, un cinematógrafo famoso, ha escapado con su nueva amante a Nueva York, y sus dos hijos, ya adultos, llevan una vida independiente en Alemania e Italia. La novela sigue las sesiones con el Mago en que la protagonista intenta encontrar alguna semejanza a la tranquilidad y la estabilidad que tanto desea. Al final se encuentra reunida con su marido que la necesita para dar sentido a su propia vida y la última línea hace referencia al progreso de la paciente cuando Elena piensa en lo que le va a decir al Mago al día siguiente: «Sabés una cosa, Mago, me voy a psicoanalizar».<sup>7</sup>

Y de allí viene la dinámica del poder. La novela sobrepone los procesos psicoanalíticos y narrativos que se entrelazan en el nexo de *renarrar*, el uno provocando el otro. Al nivel de la trama Elena narra de nuevo la historia de su vida al psicoanalista, quien narra de nuevo fragmentos de su historia mutua del proceso psicoanalítico a ella. Al nivel de la narrativa, una narradora omnisciente focaliza los pensamientos de Elena pero utiliza a la vez la separación para narrar de nuevo ambas historias al lector. La última frase hace hincapié en este proceso cuando sugiere que el psicoanálisis va a repetirse, o con el mismo receptor o con otro, o con los dos. La resistencia aparece con la necesidad de decirlo *otra vez*, a pesar de la conclusión, a pesar de la novela que precede la frase.

Ha sido mi intención sugerir un acercamiento generativo y no prescriptivo a la narrativa de Tusquets, aunque sé que sólo es posible *aludir* a tal acercamiento en una ponencia de extensión limitada. El resto queda por decir, pero se dirá teniendo presente la relación discutida entre el poder y la narrativa.

6. Para una discusión del suplemento, véase Jacques DERRIDA, *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pág. 141-164.

7. Esther TUSQUETS, *Para no volver*, Editorial Lumen, Barcelona, pág. 217.