

Penélope subvirtiendo textos: reflexiones sobre la escritura de Esther Tusquets

RESUMEN

Este artículo provee una revisión de El mismo mar de todos los veranos bajo distintas teorías feministas que ayudan a entender cómo Esther Tusquets, por medio de subversiones a diferentes niveles, crea un personaje uno, autónomo y autoconsciente.

ABSTRACT:

This article provides a revision of El mismo mar de todos los veranos according to different feminist theories that help to understand how Esther Tusquets produces subversions in various levels in order to create an autonomous and auto conscience character.

Quiero empezar este escrito a partir de la reflexión del sujeto moderno, el mismo que resulta del pensamiento de Descartes y luego de Kant, para quienes es necesaria la fundación de un nuevo lenguaje estrictamente regulado con miras a garantizar su transparencia y neutralidad y a representar los seres en su claridad y distinción. Hago referencia al sujeto uno, autoconsciente y coherente. Claro está, un sujeto que es único productor de conocimiento legítimo y, por demás, un sujeto masculino. Al lado de esta idea sobre el sujeto, quiero rememorar las características que Walter Benjamin¹ da de artesano al narrador cuan-

(1) BENJAMIN, Walter, *El narrador*, traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991.

do afirma que "alma, ojo y mano son introducidas en el mismo contexto. Su interacción determina una práctica".

La práctica discursiva de Esther Tusquets (1936)² en *El mismo mar de todos los veranos* (1978)³ se inscribe bajo estas ideas a las que antes hice referencia: la del narrador como artesano que manipula textos y, si se quiere, los subvierte, y de aquí el título de este escrito, y la del sujeto auto-reflexivo que busca su afirmación y auto-descubrimiento, fase que en la teoría literaria feminista ha sido llamada literatura de Mujer por Elaine Showalter.⁴

*El mismo mar de todos los veranos*⁵ fue una publicación que abrió una serie de controversias por retratar el erotismo femenino de una manera abierta e inconcebible bajo el período franquista. La propia autora reconoce el éxito de su obra en esta razón, como lo afirmó a Stacey Dolgin: "la novela cayó en un momento muy preciso, en una época al final de franquismo en que las cosas se podían ya decir pero todavía sorprendía el

(2) Nace en Barcelona. Empezó su carrera un poco antes que la segunda generación de escritoras españolas de postguerra, que se enmarca en visiones más individuales, y es más joven que la primera generación, que se caracteriza por la continuación del realismo social de los cincuenta. Su trabajo, entonces, parece moverse entre estas dos generaciones, como lo menciona Nina Molinaro. Por otra parte, la investigadora Geraldine Nichols ubica a Tusquets dentro de la segunda generación y le da un lugar importante dentro de este grupo, pues considera que su escritura es la más innovadora a nivel formal (86).

(3) Esta novela forma una trilogía junto con *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio*, publicada en 1980.

(4) Las tres fases propuestas por Showalter en *A Literature of Their Own: la Femenina, la Feminista y la de Mujer*, bien podrían ser las etapas de la vida de la protagonista de esta novela. Una primera parte de su vida en que imita y vive dentro de la tradición dominante, una fase de protesta y de rebeldía que cubren la mayor parte de la narración, para llegar a un desenlace donde se ha producido un auto-descubrimiento.

(5) TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, 2a edición, Barcelona, Editorial Anagrama, 1994, p. 229. A partir de este momento me referiré a esta novela como *El mismo mar*.

decirlas. Y muchos lectores se identificaron con la problemática del asunto"⁶. Varios estudios sobre esta novela se enfocan en la revisión de la situación femenina dentro de una sociedad netamente masculina. Estas lecturas han originado, entonces, escritos sobre la heroína femenina (Lee-Bonanno 1988), la decodificación del lenguaje femenino (Bellver 1984), las relaciones entre madre e hija (Servodidio 1987), la intertextualidad del poder (Molinero 1991) o la realidad desde la experiencia femenina (Nichols 1984 y Ordóñez 1984).

La narración se produce desde una voz femenina de mediana edad que carece de nombre propio⁷, y que tras haber cumplido con la obligación patriarcal del matrimonio y la maternidad, regresa al lugar de la infancia para una búsqueda de libertad o de realización personal que no le ha sido dada con los roles tradicionales. Al iniciar esa búsqueda, que curiosamente dura veintiocho días⁸, se produce un rompimiento con las metanarrativas de las que se espera forme parte. Ese viaje está marcado por un lenguaje oscuro y sombrío:

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 desde la mañanas sofocantes y obscenas de los primeros días del verano de mi ciudad sin primavera [...] Me gusta la *penumbra* y el *silencio*, y me quedo de pie, en el *umbral*, de espaldas a la puerta que se cie-

(6) DOLGIN, Stacey, "Conversaciones con Esther Tusquets: 'Para salir de tanta miseria'," *Anales de la literatura española contemporánea* 13, no. 3 (1988), p. 398.

(7) Tal como había mencionado antes, esta novela forma parte de una trilogía. El lector conocerá el nombre de la protagonista de *El mismo mar* en la segunda novela. Según Nichols, en esta omisión radica el valor innovador de esta escritora puesto que obliga al lector a "vivir en los pronombres" (86).

(8) Toda la novela está llena de referencias simbólicas a este número: la narradora nos ofrece una introducción a su vida en veintiocho páginas, la historia de amor con Clara dura la misma cantidad de días y el desenlace de la historia ocurre en el mismo número de páginas.

rra sola a mis espaldas con un chasquido, mientras mis ojos se van acostumbando poco a poco a la *oscuridad* y empiezan a distinguir objetos en las *sombras*.⁹

Según Nancy Ducan, en la cultura occidental se ha semantizado la idea de los lugares privados con la significación de libertad, autonomía personal, intimidad, pasión, sexualidad, reproducción e inmanencia¹⁰. La narradora de *El mismo mar*, para poder entrar en esa búsqueda personal, debe internarse en un espacio privado que permite explorar su intimidad y el viaje de regreso le produce placer y tranquilidad, como la que se experimenta en el vientre materno. El portal que cruza la narradora simboliza la separación entre dos mundos, entre la atmósfera externa y el interior de la casa¹¹ o a otro nivel semántico, el canal vaginal que sirve de transición entre el útero y el mundo externo.

Se inicia entonces el viaje regresivo, a la semilla, para ver una infancia solitaria de no reconocimiento de la protagonista con la madre: “y lo de mi 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”¹². La narradora cuestiona su filiación con las mujeres de su familia en quienes no se reconoce y cuyo lenguaje le es indescifrable¹³:

(9) TUSQUETS, *op.cit.*, p. 7. El énfasis es mío.

(10) DUCAN, Nancy, “Renegotiating Gender and Sexuality Public and Private Spaces”, en *BodySpace*, Nancy Duncan (ed), p. 128.

(11) LEE-BONANNO, Lucy, “The Renewal of the Quest in Esther Tusquets’ *El mismo mar de todos los veranos*”, en *Feminine Contemporary Spanish Fiction by Women*. Ed. Roberto Monteiga, Carolyn Galerstein y Kathleen McNerney, Maryland, Scripta humanistica, 1988, p. 137.

(12) TUSQUETS, *op.cit.*, p. 10.

(13) Elizabeth Ordóñez, en su artículo “Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española”, afirma que la protagonista de esta novela intenta recuperar las raíces matrilineales perdidas. Mi planteamiento sugiere todo lo contrario, puesto que no hay filiación ni un deseo de identificación.

lamentablemente a dúo de una hija insensata y una madre loca, y me pregunto qué diablos pinto yo en esta genealogía de vírgenes prudentes, un eslabón torcido en una cadena irreprochable, mientras ellas se entienden perfectamente por encima de mí, la diosa y la doctora intercambiando opiniones sobre la niña difícil.¹⁴

Al no haber una identificación con la madre, en términos freudianos, tampoco hay un deseo hacia el padre y el complejo de Electra no cumple su ciclo hacia una heterosexualidad. Queda abierta, pues, la posibilidad de una identificación con el padre y entonces, al subvertir los roles, se plantea la posibilidad de la homosexualidad como un espacio donde el deseo ha sido trasladado.

Según Butler, existen tres dimensiones en la corporeidad: “anatomical sex, gender identity, and gender performance” [anatómica, genérica y de actuación de género]¹⁵. La protagonista de *El mismo mar* se ha definido en dos formas de esa corporeidad frente a los recuerdos de la infancia y a objetos que representan ese otro masculino que se simplifica en un órgano masculino sexual y genérico:

Y aquí sigue todavía ahora la escultura, con un gesto amable y condescendiente [...] y el sexo definitivo, insolente, triunfal entre las piernas, aquí sigue, cuarenta años después, y le sonrío al pasar, y me responde con un gesto aquiescente, de amistosa complicidad, casi casi de afecto, esto está claro hasta para un Mercurio de bronce, la mujer de risa divertida y desafiante¹⁶.

La actuación de género, como una puesta en escena, muestra unas relaciones heterosexuales con Julio y con Jorge. Julio

(14) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 12. Para una revisión holística de las referencias sobre las relaciones maternas en la novela ver páginas: 10, 15, 21,22, 24,40, 212.

(15) BUTLER, Judith y Sara Salih (eds), *The Judith Butler Reader*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p.111.

(16) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 15.

simboliza el matrimonio como convención social¹⁷ para la posibilidad de cumplir con otra convención, la de la maternidad, y con quien no hubo, ni habría, “el menor asomo de placer”¹⁸ porque él no “existe realmente, más que como institución, una institución a nivel nacional, invención de unos críticos y un público que le necesitan tal vez para justificar y afianzarse en unos puntos que a mí tampoco me conciernen, y una institución matrimonial...”¹⁹.

Según Butler, “The specular image of the body itself is in some sense the image of the Other. But it is only on the condition that the anticipated, ambiguously located body furnishes an *imago* and a boundary for the ego that objects come into perception” [La imagen especular del cuerpo en sí mismo es en algún sentido la imagen del Otro. Pero lo es solamente con la condición de que el cuerpo anticipado y ubicado ambiguamente dé un espacio para una *imago* y un límite para el ego que está reflejando]²⁰. Desaparece entonces una posibilidad de definición frente a Julio porque él no existe y por consiguiente se deconstruye la metanarrativa de la mujer como esposa.

Jorge, por otra parte, representa todo lo no permitido: “Jorge no tenía los ojos azules y luminosos, ni la piel blanca, y estoy segura de que no poseía un hermoso esqueleto”²¹, y su amor busca desmitificar la cultura que opera sobre su raza: no es el príncipe de los cuentos de hadas y viene de lejos, como Clara, a burlar todo lo establecido: “Jorge venía de muy lejos y no pertenecía tampoco a la raza proterva de los siervos”²².

(17) LEE-BONANNO, *op. cit.*, p. 143.

(18) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 70.

(19) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 208.

(20) BUTLER, *op. cit.*, p. 159.

(21) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 195.

(22) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 194.

Ante Jorge sí hay una puesta en escena de género porque él la llevaba “por fin hacia la libertad, hacia el encuentro definitivo conmigo misma y con los hombres”²³, pero es él quien decide marchar por medio de un suicidio, y entonces la trilogía de la corporeidad que propone Butler, y a la que he aludido para sustentar mi propuesta, queda en el vacío y no se completa esa imagen del yo, porque ese Otro ha desaparecido y se ha denegado nuevamente la existencia de la narradora como sujeto. Tampoco ha podido encontrar su lugar dentro de los textos ya preestablecidos: “ni de compañera fiel o de madre amantísima, ningún disfraz siquiera de mujer realizada o importante o simplemente feliz. Sólo encuentro en el baúl este disfraz agobiante e incómodo que me oprime de una forma terrible el pecho y la garganta”²⁴.

A medida que se ha iniciado el viaje de regresión, la narradora conoce en el presente a Clara, que es vista como “una aristócrata salvaje y solitaria, que cabalga a pelo sobre corceles pura sangre”²⁵. Clara viene a responder a la imagen de la amazona en cuyo símbolo se traslada el deseo de libertad de las mujeres sexualmente oprimidas, según Castelnovo y Guthrie: “The Amazon, who is part of the ptheon of monstruos hybrids regarded as impure and dangerous, is our symbol of mind-body empowerment” [La amazona, que es parte del panteón de los monstruos híbridos vistos como impuros y peligrosos, es nuestro símbolo de apoderamiento de la mente-cuerpo]²⁶. Esa *imago* del otro no es más que la construcción que la narradora quiere alimentar, ya que es la representación textual que se da de la mujer exótica que viene de la selva. Afirma W.J.T. Mitchell

(23) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 196-7.

(24) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 91.

(25) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 49.

(26) CASTELNUOVO, Shirley y Sharon Guthrie, *Feminism and the Female Body*, Colorado, Lynne Rienner Publishers, 1998, p. 137.

que toda representación, estética o no, nunca se puede separar de cuestiones ideológicas²⁷, y en este sentido la primera imagen de Clara que se ofrece al lector es esa re-presentación social, que no es otra cosa que una nueva metanarrativa que la narradora destruye nuevamente ante nosotros. Clara no es esa amazona ella es “una chiquilla paliducha, anodina y flaca”²⁸. Se cierra “el pre-visible primer acto” que ha traspasado el orden simbólico, a su vez el orden patriarcal, negando su identidad de género y, por lo mismo, el lenguaje: “en este mundo engañoso y maléfico, yo aprendí a malvivir eligiendo palabras, nunca realidades. Y es una lástima que el espejo –a pesar de todo limitado– ofrezca sólo combinaciones previsibles y ortodoxas”²⁹.

La narradora intertextualiza a todas aquellas mujeres que literariamente han sido traicionadas: Ariadna, Isolda, y ella misma. Ante la imposibilidad de realizarse frente a ese otro que es diferente, busca un reconocimiento en Clara, que es, como su nombre indica, cristalina, con la cual podrá viajar a los mundos subterráneos que llevan “hasta el tercer pozo, un pozo dentro de otro pozo, porque allí de aparecer en alguna parte, es donde podemos encontrarnos con la Bestia, donde puede revelarse el Minotauro”³⁰.

Clara se va convirtiendo poco a poco en otra Ariadna que la guía hasta los mundos profundos: “voy disponiendo a Clara Ariadna, una Ariadna que tal vez no sirva de guía a nadie, pero que me sirve a mí sin hilo alguno a lo largo de los complicados recovecos del laberinto”³¹.

(27) MITCHELL, W.J.T, “Representation”, en *Critical Terms for Literary Study*. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin (eds), Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1995, p. 15.

(28) TUSQUETS, *op.cit.*, p. 67.

(29) TUSQUETS, *op.cit.*, p. 65.

(30) TUSQUETS, *op.cit.*, p. 84.

(31) TUSQUETS, *op.cit.*, p. 87.

El viaje ahora tiene una acompañante/oyente donde se han subvertido esos Otros, que no han sido más que respuestas sociales, y por demás limitantes. El espejo deja de reflejar y las imágenes se tornan “borrosas”³²; Clara, que está del otro lado del *spectrum*, se muestra como una imagen “confusa y gris”³³. El tiempo parece estancarse en esta segunda puesta en escena y el viaje se relaciona con el cuerpo femenino lleno de lugares húmedos y oscuros: “Me sumerjo para pasar la mañana en otro de mis antiquísimos pozos de sombra”³⁴. Hélène Cixous afirma que se debe escribir con el cuerpo para liberar el inconsciente; por eso en la búsqueda de ese inconsciente de la narradora, que es también un estado pre-edípico, todos los lugares parecen las cavidades de su cuerpo, que se descubre en ese otro, que es a su vez el cuerpo de Clara y, entonces, el suyo: “Estamos en el patio interior, en el punto más hondo y sin salida de mi último pozo, en el mismísimo centro del santuario subterráneo, en la escondida cámara de los ritos inocentes, perversos y prohibidos”³⁵.

Para Irigaray el cuerpo femenino y su placer han estado siempre dominados por el masculino convirtiéndose, con ello, en un objeto controlado. Siguiendo esta línea teórica, al subvertir el rol del goce visual por el táctil se pluraliza su significado pues la mujer tiene órganos sexuales por todo el cuerpo. Así, las analogías anatómicas para describir el placer físico niegan el discurso patriarcal que ha semantizado a la mujer como objeto visual y pasivo. La narradora de *El mismo mar* reclama el goce visual en el cual ella es la espectadora. El placer es sólo análogo al cuerpo femenino como total satisfacción y reconocimiento en ese otro cuerpo donde el lenguaje del padre ha desaparecido:

(32) TUSQUETS, *op.cit.*, p. 66.

(33) TUSQUETS, *op.cit.*, p. 67.

(34) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 50.

(35) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 84.

.y acaricio sin prisas las piernas de seda, 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 hace 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 se distiende y se contrae como estos organismos mitad vegetales, mitad animales, que pueblan los abismos del océano [...] 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.³⁶

Butler afirma en su artículo "Desire": "Desire of the beautiful requires that writing seek to exceed its own constraints, to present what is 'beyond' the word by and through the word." [El deseo de la belleza requiere que la escritura busque exceder sus propios contrastes, para ver lo que hay 'detrás', por y a través de la palabra]³⁷. La narradora, por medio del deseo hacia Clara y en sus momentos de éxtasis, descubre un lenguaje que nunca le había pertenecido, pero a través del cual se posiciona como sujeto:

la arrullo con palabras increíbles, tan extrañas, palabras que no he dicho nunca a ningún hombre, que no dije ni siquiera 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, 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 [...]en este templo mío donde asumo todo lo que soy y lo que no soy y lo que amo y detesto a un tiempo [...].³⁸

(36) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 139.

(37) BUTLER, *op. cit.*, p. 364.

(38) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 138.

Ha llegado la narradora a convertirse en un sujeto que posee un lenguaje claro y preciso³⁹, pronunciándose desde un lugar que nunca le había pertenecido y ahora reclama.

La función de Clara como oyente es casi terapéutica, y ha permitido que se inviertan todos los roles y que la puesta en escena del género deconstruya las fábulas del género. Ahora se ha convertido en la mujer que calla, escucha y ofrece placer sexual: "Clara me sigue como una sombra"⁴⁰, "me mira compasiva, asustada"⁴¹ o la "más excepcional de todas las oyentes"⁴². Ha venido a ocupar la metanarrativa de mujer que la sociedad patriarcal ha creado con la diferencia de que esta vez es una mujer, la narradora, quien le ha dado esta posición.

Todos los mitos patriarcales se han subvertido, se han des-tejido en manos de esta Penélope que ya no espera sino que es ella la propia protagonista de su historia. Ahora habla desde un plano donde Teseo-Ariadna y el Minotauro quedan al mismo nivel y la historia se cuenta con otra versión puesto que se ha dejado abierta la posibilidad de un lenguaje diferente: "The women's mutual recreation of the roles of Beauty and the beast reflects a movement toward the androgynous state necessary not only for a mature love relationship, but also for self-realization" [La mutua recreación de las mujeres de los roles de la Bella y la Bestia refleja un movimiento hacia el estado andróg-

(39) A pesar de la innovación a nivel sintáctico y estructural a la que constantemente me he referido y en que insisten los distintos estudios que sobre Tusquets se han hecho, los investigadores pueden encontrarse con artículos de los años ochenta como "Feminismo y Literatura: La narrativa de los años 70", en donde se niega la posibilidad de un lenguaje femenino y el carácter de innovador de varias escritoras, una de ellas Tusquets: "En cuanto al lenguaje, no podemos hablar de un lenguaje específicamente femenino [...] En cuanto a la *estructura* de las novelas, nada absolutamente experimental." (344)

(40) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 197.

(41) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 198.

(42) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 180.

no necesario no sólo para una relación amorosa madura, sino también para la auto-realización]⁴³. Todos los personajes de los cuentos infantiles que alimentan esa *imago* se han mezclado en un consciente dialogismo, en términos de Bajtin, pues se leen distintos textos y se entra en diálogo directo con ellos. Linda Hutcheon, en *A Theory of Parody*, redefine la parodia como un proceso de revisión, inversión y transculturación que se da dentro de textos que conscientemente repiten a otros pero marcan la diferencia⁴⁴. La reescritura dentro de la parodia crea un distanciamiento crítico que exige del lector un conocimiento de los hipotextos que son parte de la conciencia cultural dentro de la cual han definido nuestros roles genéricos y que ocupan las lecturas infantiles de la infancia infeliz de la protagonista⁴⁵.

Había mencionado anteriormente cómo era necesario para la narradora, en esa búsqueda de su identidad, ir a un estadio pre-édipico donde el lenguaje desaparece y debe volver a construir el orden simbólico, esto es, de reconocimiento. De manera significativa, la narradora describe al llegar “al último pozo” cómo se van desdibujado “the boundaries of self” [las fronteras del yo]⁴⁶:

estamos repentinamente al otro lado –mucho más allá– del miedo y la vergüenza, y es evidente y claro que en cualquier instante tendré que morir, porque la ternura me ha traspasado como cien alfileres de diamante, la ternura me ha pisoteado y arrollado a su paso como el más terrible de los ejércitos en marcha y me voy deshaciendo, disolviendo, desangrando en palabras...⁴⁷

(43) ORDÓÑEZ, Elizabeth, “A Quest for Matrilinial Roots and Mythopoesis: Esther Tusquets’ *El mismo mar de todos los veranos*”, en *Crítica Hispánica*, 6, p. 36.

(44) HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: Teachings of twentieth Century Art Forms*, Nueva York, Methuen, p. 42.

(45) ORDÓÑEZ, *op. cit.*, p. 38.

(46) LEE-BONANNO, *op. cit.*, p. 147.

(47) TUSQUETS, *op. cit.*, p.158.

La muerte simbólica y el regreso al útero da origen a una nueva persona, se habilita el renacer y con él un nuevo lenguaje que no había poseído. Al terminar de narrar su pasado a Clara ,aparece el esposo, Julio, que busca iniciar un romance y más que eso, reclamar un lugar que cree poder recuperar cuando él quiera. La narradora sabe que se enfrenta al final feliz de las historias de amor que ha querido borrar de su memoria, sólo que ahora no reconoce placer y el amor no entra como posible tema dentro de este discurso. Se crea un lenguaje claro que nada tiene que ver con el discurso oscuro de las pasiones a las que viajaba con Clara en el que no se reconoce como objeto y sujeto de deseo, y su cuerpo ahora ante Julio no experimenta el placer plural que siente con Clara:

Julio me acomoda sobre unos almohadones blancos, entre blancas colchas de plumas blancas, y mientras él me lame, me toca, me chupa, me babea, me muerde, yo no siento ya nada, ni siquiera tristeza [...] sin embargo al final estoy como corresponde, tendida de espaldas, los ojos fijos en el techo blanco, su cuerpo pesado sobre el mío [...] otra forma de muerte, porque es mi propia muerte la que cabalga sobre mí, la que me tiene aferrada entre sus piernas [...] ⁴⁸.

Sobre este final, el del regreso a la figura patriarcal del matrimonio, Molinaro comenta:

When the void of her marriage reclaims her, she once again confronts her failure to escape the traditional happy ending in which the protagonists live happily ever after. In the final analysis, the stories are the same, which is why the narrator must betray Clara as she herself was betrayed by Jorge, substituting intertext for intertext in the inexorable progression towards finality and resolution. [Cuando el vacío de su matrimonio la reclama, ella nuevamente 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

(48) TUSQUETS, *op. cit.*, pp. 215-6.

por Jorge, sustituyendo intertexto por intertexto en la inexorable progresión hacia la finalidad y el propósito]⁴⁹.

Y aunque con Julio aparezca el Otro que nunca fue ese en el que se reconoció la narradora, no tenemos un regreso en las mismas condiciones que al inicio de la novela; quizá “la crisis primaveral”⁵⁰ a la que se refiere la narradora pueda leerse como su entrada en la menopausia. El mar será el mismo que otros años, “Wendy creció” y es Clara quien le susurra a la narradora el epígrafe que abrió la historia, cerrándola herméticamente a nivel estructural. Más aún, habría que repensarse si esta sentencia en tiempo pasado quisiera poner final a la historia confesional que la narradora le ha confiado a Clara. Varias lecturas son posibles: la narradora verá el mismo mar, pero ha muerto y resurgido en un periodo que es también el de la no-fertilidad y le ha dado la posibilidad a Clara de crecer y no quedarse en la *tierra del nunca jamás*.

Al viajar a los sub-mundos que le permitieron hablar con un lenguaje claro, se nos ha brindado una novela con una sintaxis infinita donde los significantes parecen insuficientes para contener los significados que se quieren transmitir. Por lo mismo, no es extraño encontrarse con continuas anomalías sintácticas y abundantes figuras. Queda al lector permitir el sentido lúdico del texto: un tejido a dos manos en el que Tusquets se ha construido: primero como narradora capaz de subvertir los textos ya tradicionales y que eran patriarcales, y luego como sujeto: uno, autónomo y autoconsciente de su género y de su sexualidad.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

TUSQUETS, Esther (1994), *El mismo mar de todos los veranos*, 2a edición, Barcelona, Editorial Anagrama.

(49) MOLINARO, *op. cit.*, p. 41.

(50) TUSQUETS, *op. cit.*, p. 228.

FUENTES SECUNDARIAS

BELLVER, Catherine G. (1984), "The Language of Eroticism in the Novels", *Anales de la literatura española contemporánea* 9, no. 1-3, pp. 13-27.

BENJAMIN, Walter (1991), *El narrador*, Trans. Roberto Blatt, Madrid, Taurus.

BUTLER, Judith y Sara Salih, eds (2004). *The Judith Butler Reader*, Oxford, Blackwell Publishing.

_____ (1995), "Desire", en *Critical Terms for Literary Study*, Ed. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 369-386.

CASTELNUOVO, Shirley y Sharon Guthrie (1998), *Feminism and the Female Body*, Colorado, Lynne Rienner Publishers.

CIXOUS, Hélène (1981), "The laugh of the medusa", en *New French Feminism*, Elaine Marks y Isabelle de Courtivron (eds), Londres, Harvester Press.

DOLGIN, Stacey (1988), "Conversaciones con Esther Tusquets: 'Para salir de tanta miseria'", *Anales de la literatura española contemporánea* 13, no. 3, p. 398.

DUCAN, Nancy, "Renegotiating Gender and Sexuality Public and Private Spaces", en *BodySpace*, Nancy Duncan (ed), pp. 127-145.

FOUCAULT, Michel (1986), *Las palabras y las cosas. Arqueología de las ciencias humanas*, Trad. Elsa Frost, Bogotá, Siglo XXI.

HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody: Teachings of twentieth Century Art Forms*, Nueva York, Methuen.

IRIGARAY, Luce (1988), "The Bodily Encounter with the Mother", en *Modern Criticism and Theory*. David Lodge y Nigel Wood (eds), Nueva York, Longman.

LEE-BONANNO, Lucy (1988), "The Renewal of the Quest in Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*", en *Feminine Contemporary Spanish Fiction by Women*. Roberto Monteiga, Carolyn Galerstein y Kathleen McNerney (eds), Maryland, Scripta humanistica, pp. 134-150.

MITCHELL, W.J.T (1995), "Representation", en *Critical Terms for Literary Study*. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin (eds), Chicago y Londres, The University of Chicago Press, pp. 11-22.

MOLINARO, Nina (1991), *Foucault, Feminism and Power. Reading Esther Tusquets*, Londres y Toronto, Associated University Presses.

MONTEIGA, Roberto, Carolyn Galerstein y Kathleen McNerney, eds (1988, . *Feminine Contemporary Spanish Fiction by Women*, Maryland, Scripta humanistica.

NICHOLS, Geraldine Clearly (1984), "The Prison-House (and Beyond): *El mismo mar de todos los veranos*", *Romanic Review* 75, no. 3, pp. 366-85.

————— (1992), *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI.

ORDOÑEZ, Elizabeth J (1984), "A Quest for Matrilineal Roots and Mythopoesis: Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*", *Crítica Hispánica*, 6, pp. 37-46.

PÉREZ, Janet (1988), *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, Twayne Publishers.

————— (1983), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones Porrúa.

RICH, Adrienne (1996), "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", en *Feminist Literary Theory: A Reader*, Mary Eagleton (ed), Cambridge, Blackwell.

ROMERO, Isabel, et al (1987), "Feminismo y Literatura: La narrativa de los años 70", en *Literatura y vida cotidiana. Actas de*

las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. María Ángeles Durán y José Antonio Rey (eds), Zaragoza, Seminarios de Estudios de la Mujer de UAM, pp. 337-357.

SERVODIDIO, Mirilla (1987), "A Case of Pre-Oedipal and Narrative Fixation: *El mismo mar de todos los veranos*", *Anales de la literatura española contemporánea* 12, no. 1-2, pp. 157-74.

YAMILE SILVA

University of Massachusetts on Amherst

