

## CONCIENCIA Y (POST)MODERNIDAD EN *EL MISMO MAR DE TODOS LOS VERANOS*, DE ESTHER TUSQUETS

Manuel J. Villalba

*Universidad de California (Davis)*

La lectura de textos producidos por la crítica académica permite constatar cómo, a menudo, bajo el ejercicio exegético, se impone como *a priori* un modelo de texto que se da por supuesto y que no es objeto de ningún tipo de análisis o reflexión preliminar. Dentro de este modelo, el texto literario es aprehendido como un todo homogéneo sin ningún tipo de falla. A partir de este presupuesto ideológico el crítico construye una interpretación en la que los elementos discursivos del texto literario son seleccionados y ordenados para ser presentados como un todo coherente y completo. Terry Eagleton en su libro *Literary Theory*, critica este modelo en su apartado dedicado al Estructuralismo. Según Eagleton:

Behind this linguistic model lies a definitive view of human society: change is disturbance and disequilibrium in an essentially conflict-free system, which will stagger for a moment, regain its balance and take the change in its stride (96).

Este comentario puede hacerse extensivo a muchos otros puntos de vista críticos. Sin embargo, frente a este modelo textual, el texto puede sintetizarse en sus zonas de fricción internas: contradicciones, paradojas y ambigüedades. Esta percepción del texto acarrea una serie de limitaciones, como por ejemplo el hecho de que el análisis en pares de oposiciones, como en el caso que nos ocupa el par monólogo interior/soliloquio, dificulta, sino imposibilita por completo, la comparación y valoración de textos. De hecho, con este método podemos ubicar textos dentro del eje de oposición elegido para el análisis, pero sin que ninguna posición se erija en central y, por lo tanto, en canónica. Aceptada esta limitación, esta noción relativista del texto aporta un conocimiento de la obra literaria muy fructífero para el discurso crítico. Es a partir de esta perspectiva desde la que me propongo analizar la representación de la conciencia en *El mismo mar de todos los*

*veranos*, la primera novela de Esther Tusquets. En mi trabajo analizaré esta representación desde el punto de vista de la pragmática del texto, en primer lugar, y desde el punto de vista de la semántica del mismo, en segundo lugar. Este análisis servirá a su vez para sondear las fronteras entre la modernidad y la postmodernidad narrativas en lo que podemos denominar novela de la transición española a la democracia que se produjo finales de los 70 y principios de los 80. En estos años se produce en España un movimiento cultural de gran dinamismo, jaleado por autores como Barbara Proubst Salomon o Gianni Vattimo que ubican en la España del momento el centro de la cultura postmoderna mundial. En este contexto Esther Tusquets a la tardía edad de 42 años y después de una larga carrera como editora al frente de la Editorial Lumen se presenta en 1978 ante el público lector como novelista con *El mismo mar...*

En la novela, una profesora universitaria de literatura italiana de mediana edad, de la que nunca llegamos a saber el nombre, vuelve a las casas de su infancia cansada de los engaños de su marido, un exitoso productor de cine. Por medio de una amiga común, conoce a Clara, una estudiante colombiana, con la que mantiene una relación amorosa, que le sirve de excusa para indagar en su yo más íntimo. La novela concluye con la vuelta de la protagonista con su marido, convencida de la imposibilidad de continuar la relación con Clara y vencida, tal vez, por la inercia social y familiar, y la falta de fe en sí misma para cambiar su vida. Si bien la novela está llena de matices como la comparación de la historia de la protagonista con las de heroínas de cuentos de hadas, arquetipos de mujeres pasivas que esperan un príncipe para ser rescatadas, o el uso del espacio como metonimia y extensión del yo, es la representación de la conciencia narradora, como veremos a continuación, el aspecto más sobresaliente de la novela.

Pocas novelas como esta despiertan opiniones tan encontradas. Se trata de un texto que, o bien fascina, o bien desagrade profundamente. De alguno de sus lectores he escuchado el relato de la experiencia insufrible de su lectura. Sin duda, se trata de un texto que no parece dejar indiferente a nadie. En mi opinión debemos buscar la provocación que encierra *El mismo mar...* en la ambigüedad discursiva con que Esther Tusquets lleva a cabo la tarea, propia de la novela de la modernidad, de representar la conciencia.

En primer lugar, desde el punto de vista de la pragmática del texto, podemos partir en el análisis de esta representación de la conciencia de la definición que Holman, Thrall y Hubbard ofrecen del concepto de conciencia. Para estos tres autores la conciencia se define como:

The total range of awareness and emotive-mental response of an individual, from the lowest pre-speech level to the highest fully articulated level of rational thought (471).

Esta definición emana de las teorías que William James<sup>1</sup> formuló principios de siglo sobre la naturaleza de la conciencia como un flujo continuo.<sup>2</sup> Desde entonces, la representación de la conciencia en textos literarios se convirtió en uno de los lugares comunes de la novelística del siglo XX. Tanto es así que se puede hablar de una novela cuyo asunto es la representación del “flujo de la conciencia” a la que Humphrey denomina “stream-of-consciousness novel”. Humphrey incluye en este concepto:

Novels which have as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is, the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented (2).

Este mismo crítico establece el campo de fuerzas que abarca el concepto “conciencia” en este tipo de novela. El campo de la conciencia se polariza entre dos extremos sin fronteras bien definidas y cuyas áreas a veces se solapan: el “nivel de pre-habla” y el “nivel de habla”. Ambos niveles de conciencia se opondrían en el grado de auto-censura del yo, control racional y ordenación lógica (Humphrey 3).

A la luz de este modelo de análisis en dos niveles de conciencia, el texto de Tusquets se muestra ambiguo, incluso contradictorio. Esto puede observarse a partir del análisis de la modalidad textual en que se representa la conciencia. Históricamente la fórmula textual más utilizada para actualizar la representación de la conciencia en el “nivel pre-habla” es el monólogo interior. El mismo Humphrey define el monólogo interior como:

the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech (24).

El modelo textual de *El mismo mar...* se acerca al del monólogo interior en cuanto que no está formulado para un discurso deliberado. Así lo indica, en el nivel ortográfico, el escaso uso de signos ortográficos que representen una pausa fuerte, como el punto y aparte,<sup>3</sup> que evidenciarían la necesidad de pausas en el habla y, en el nivel sintáctico, un uso peculiar del polisíndeton.<sup>4</sup> Este último recurso modela el texto en construcciones enumerativas, incluso acumulativas, que provocan una sensación de desorden e inmediatez y le proveen de un cierto grado de automaticidad. Veamos el análisis de algunos ejemplos:

[...] no son las catástrofes que ocurren en la India ni las atrocidades del Vietnam, no es siquiera lo absurdo de la condición humana, ni los abandonos de Julio ni mi propia irremediable soledad, ni este vacío sin fondo en el que ha naufragado mi vida, [...] (Tusquets 133).

En este caso hasta seis atributos verbales se acumulan uno detrás de otro conectados por la conjunción *ni*. La heterogeneidad de los atributos hace imposible comparar su contenido y da a la exposición un aspecto caótico.

A través de este polisíndeton acumulativo, como también veremos más adelante, la conciencia propone hipótesis de manera caótica en su construcción del sujeto y del otro. Así se aprecia por ejemplo cuando leemos: “unida por error o por torpeza o por impaciencia de una madre casamentera o por exceso de inexperiencia y juventud” (147).

Por otro lado, el texto de Tusquets se acerca al monólogo interior en lo que para Jacques Souvage es uno de sus aspectos definitorios: la dramatización de la realidad. Este autor, en su libro *An introduction to the study of the novel*, denomina “novela dramatizada” a la “stream-of-consciousness novel” de Humphrey. Para Souvage, frente a la novela en la que se cuenta la vida y que presupone un narrador que ordena racionalmente los materiales, este tipo de novela se caracteriza por la dramatización de la realidad.<sup>5</sup>

I will say that a novel is “dramatized” to the extent that the novelist, like the dramatist, lets his store tell itself. The novel is “dramatized” in so far as the novelist, instead of telling his story himself, lets his characters take over and show the story for him (Souvage 15).

En *El mismo mar...* se representa a la conciencia de manera dramatizada, es decir, la conciencia se ofrece al lector sin presuponer un narrador o un lector implícitos. De hecho, el monólogo interior también se define por la inexistencia de un narratorio al cual está dirigido el texto representado. Se trata, entonces, de una conciencia representada como un texto sin contexto<sup>6</sup>. Este último elemento también se cumple en la novela de Tusquets en la que la conciencia se representa siempre en un texto hermético y autosuficiente.

Sin embargo, a pesar de que todos los elementos hasta aquí analizados acercan el modelo textual de *El mismo mar...* al monólogo interior, otros parecen contradecirlo y acercan el modelo textual al soliloquio. Humphrey formula el soliloquio precisamente en cuanto a que asume una audiencia, que en novela se traduce en un narratorio o un lector implícito. Para Humphrey:

Soliloquy in the stream-of-consciousness novel may be defined as the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed (36).

A partir de este concepto, en la novela de Tusquets se constata la ausencia de cualquier tipo de asociación libre de ideas y la presencia de una fábula cronológicamente organizada<sup>7</sup> que delatan el intento de hacer inteligible el caos del flujo de la conciencia para un lector implícito o un narratorio. De esto se infiere que ya no nos encontramos sólo ante la representación del nivel de pre-habla de la conciencia, articulado a través del monólogo interior, sino que *El mismo mar...* también participa del soliloquio y desplaza así a la conciencia representada al nivel de habla.

Así parece confirmarlo el polisíndeton, esta vez con la conjunción *y*. Veamos este uso del polisíndeton en uno de los múltiples casos en que se usa en la novela:

[...] y es un mes sofocante y extraño en que muchas cosas parecen volver a mí ligadas a recuerdos de exámenes, [...] al sabor de las fresas— y ya casi no se encuentran fresas en esta ciudad— [...] y todo me resulta demasiado tonto, inmensamente vacío, [...] y Maite acudió ayer a la casa de mis padres [...] (52-3).

Aquí el uso prolijo de esta conjunción confiere al texto un aspecto de oralidad y de historia contada.

Por otro lado, la idea de una audiencia implícita también se ve reforzada por otros elementos como la referencialidad implícita del sistema pronominal, la ausencia de sintaxis exclamativa, el uso de tiempos verbales narrativos (pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto), de *verba dicendi*: “me pregunto si Clara en su palacio de las selvas tropicales haría algo parecido” (71), “me pregunto qué le habrá parecido esta mujer que ella inventó segura” (145), “aunque alguien me dijera en algún instante “ven conmigo” (225), y de verbos de pensamiento o sentimiento: “pienso también que fueron sólo angustia, desconsuelo borrachera o histeria” (125), “sabía que la guerra estaba ganada” (73), “y siento que me diluyo en la rosa y el nácar” (103). Todos estos elementos diegéticos fuerzan el nivel de habla hasta el extremo del mismo campo de la conciencia e infieren al texto un aspecto que roza con la locución.

Junto con todos estos elementos destacan otros dos que marcan especialmente la representación del nivel de habla en el texto de Tusquets. En primer lugar, a lo largo de toda la novela se cifra un gran número de explicaciones y de notas al propio texto. Veamos el análisis de algunos ejemplos: “aquella muchacha estallante —gemían faldas y tejanos bajo la presión de sus caderas y saltaban gozosos por el aire los botones de las blusas—” (39). Desde un punto de vista de coherencia lógica, la conciencia narradora conoce el significado connotativo que el adjetivo “estallante” tiene para sí misma, pero, sin embargo, se siente en la necesidad de explicarlo, lo cual denuncia la existencia tácita de un destinatario. Más claro aparece en el siguiente ejemplo: “una hija como yo —o sea, supuestamente irrecuperable— se marchara de viaje” (71). Aquí la conciencia se ve obligada a explicar el significado que “una hija como yo” tenía para su madre. Se trata, por lo tanto, de la explicación de un significado connotativo que procede de la experiencia y la memoria interiores de la conciencia representada.

Por otro lado, las narraciones y descripciones en presente aparece repetidamente a lo largo de *El mismo mar...* y producen un efecto de narración o descripción en tiempo real, un poco a la manera de una “retransmisión radiofónica”. La conciencia se ve en la necesidad de “retransmitir” con palabras para un hipotético destinatario que no puede experimentar esa misma realidad.

El uso del tiempo verbal presente se encuentra en estrecha relación con este tipo de explicaciones. Veamos un ejemplo que ilustra este aspecto:

Estoy detrás de la mesa –definitivamente al otro lado–, sobre la tarima, y sólo con alargar la mano, puedo tocar a mis espaldas el encerado. Y un poco más allá, entre el encerado y la primera de las altas ventanas, un mapa de España en relieve (54).

Todos los elementos apuntados: la ausencia de asociación libre, la organización de la fábula, el polisíndeton con la conjunción “y”, los tiempos verbales narrativos, los verba dicendi, de pensamiento y de sentimiento, las construcciones explicativas y la narraciones y descripciones en tiempo presente indican que, aunque el narratorio ha desaparecido del texto, éste ha sido construido para una audiencia. Sin duda, esa audiencia tácitamente asumida que Humphrey describía en su definición como elemento distintivo del soliloquio.

Hemos encontrado, por lo tanto, uno de los principales puntos de fricción del texto al producirse una ambigüedad entre la audiencia “tácitamente aceptada” del soliloquio y la ausencia de un narratorio presente en la escena propio del monólogo interior.<sup>8</sup> La conciencia representada en *El mismo mar...* pendula de manera ambigua entre el monólogo interior y el soliloquio, entre la fluidez y la coherencia, entre el automatismo del pensamiento y el discurso deliberado; en definitiva, entre un nivel de conciencia profundo y un nivel de conciencia superficial.

Tras el análisis de la técnica de representación de la conciencia a partir del punto de vista de la pragmática del texto, la segunda parte de este trabajo se centra en el punto de vista semántico. En concreto versará sobre la construcción del yo y del otro en la conciencia, es decir, sobre la manera en que la conciencia se percibe a sí misma y en que experimenta la otredad. En *El mismo mar...*, la construcción ambigua del sujeto y del otro es otro de los elementos de fricción del texto.

Para el análisis de esta ambigüedad podemos partir de algunos de los conceptos básicos con que el psicoanálisis se sirve para penetrar en el sujeto. Sigmund Freud en una de sus conferencias introductorias al psicoanálisis titulada “The dissection of the psychical personality”<sup>9</sup> utiliza el término “conciencia perpetua” para lo que James denominó “flujo de la conciencia”. Sin embargo, la “conciencia perpetua” se define en base a criterios diferentes que resultan especialmente útiles para el análisis crítico. Este concepto es definido por Freud como un sistema de relaciones entre el *id*, el *ego* y el mundo:

This system [the perpetual consciousness] is turned towards the external world, it is the medium for the perceptions arising thence, and during its functioning the phenomenon of consciousness arises in it (539).

En este sistema que es la conciencia perpetua, el *ego* es un intermediario entre el mundo y el *id*. En concreto, el *ego* está sujeto a la influencia modeladora

del mundo y, por extensión, del otro. Según el mismo Freud: “the ego is that portion of the id which was modified by the proximity and influence of the external world, which is adapted for the reception of stimuli and as a protective shield against stimuli” (539).

Freud, al hilo de su argumentación sobre la represión de la agresividad en su conferencia “Anxiety and instinctual life”, explica como el *ego* es la parte mejor organizada del *id* y la que se enfrenta a la realidad (557) y constata la tensión entre el *ego* y el otro: “It is like a prolongation in the mental sphere of the dilemma “eat or be eaten” which dominates the organic animate world” (575). Así cada parcela del sistema pugna por crecer en función de la disminución de la otra. El *ego* está inmerso en una perpetua dialéctica en la que continuamente gana o pierde entidad en proporción inversa al otro/mundo.

A partir de esta concepción del psicoanálisis y en relación a la representación del flujo de la conciencia, la construcción del sujeto y del otro en *El mismo mar...* se presenta como un campo de fuerzas que podemos formular en torno a dos centros discursivos que podemos denominar: yo/no otro y no yo/otro.

En primer lugar, la conciencia tiene un centro discursivo que afirma al yo y niega al otro (centro discursivo: yo / no otro) que puede rastrearse a través de varios elementos textuales.

Por una parte, a lo largo de toda la novela se aprecia la continua auto-afirmación del yo como lo demuestra el uso continuo del pronombre personal de primera persona singular innecesario en español: “y ahí estoy yo” (120), “soy yo la que recibo una de estas cartas” (122). Relacionado con este fenómeno, se descubren incluso algunos elementos narcisistas. Un buen ejemplo de ello lo encontramos cuando el yo narrador afirma que “amar es un pretexto [...] para ofrecer todavía una vez más esta preciosa imagen de mí misma” (179).

Por otra parte, junto a esta autoafirmación del yo, a lo largo del texto se produce lo que podríamos llamar una desustanciación del otro, entendida ésta como un proceso de pérdida de esencia del otro en la representación que el yo hace de él en la conciencia.

Se aprecia este proceso de “desencialización”, por ejemplo, en la subjetivización del otro-Clara que se produce en la casa de los abuelos del yo en el momento central de la novela. En este proceso el otro prácticamente pierde su sustancia y es absorbido por el yo<sup>10</sup>. Así nos lo deja ver el yo narrador cuando afirma que “es inútil ya buscar a Clara, porque en sus ojos estoy únicamente yo llenando el mundo” (162).

La conciencia se erige en el ser del mundo y el espacio único donde es posible el conocimiento. A consecuencia de ello, el yo no puede conocer la esencia del otro y duda continuamente de su existencia. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en el siguiente fragmento de la novela: “mucho antes sin duda de que los suyos –¿existirían unos suyos?– o los míos o los nuestros o quien fuera pudiera tomar

cualquier parcela de poder” (62). Como vemos, al yo sólo le queda interrogarse sobre el otro e hipotetizar sobre él. Esto se observa de nuevo cuando, durante el proceso de subjetivación del otro-Clara, el yo se interroga sobre su estado: “Y yo no sé si Clara está realmente muy enferma, o si está sólo drogada y borracha” (112).

En esta misma línea desestructuradora del otro se sitúa el método que el yo usa para representar al otro. En primer lugar, hecha mano de la animalización. Así, por ejemplo, en una ocasión cuando el yo narrador describe a Maite la presenta como una gata:

[...] la lengüita rosada dispuesta al lametazo, la lengüita de una gata grande y sedosa, una gata perezosa que se lame indiferente los bigotes y está en el fondo al acecho [...] (41-2).

O, en otra ocasión, describe a su madre como dragón, gato, ratón y pájaro en apenas dos líneas:

[...] el dragón de los cien ojos transfigurado en gatito desvalido, ratoncito blanco, pajarito que de tanto volar, y no de ignorar el vuelo, se ha caído del nido [...] (73).

Otro método de representación degradante similar a la animalización se desarrolla con respecto a los antiguos compañeros de la universidad. En esta ocasión el otro se representa como un fantasma en el que apenas quedan huellas de su entidad pasada. Así, cuando Maite propone la idea de una cena de antiguos compañeros de carrera, el yo narrador se imagina dicho evento a través de una iconografía fantasmagórica:

También la cena, si llega a celebrarse, será una cena de despojos, un festín de fantasmas, un banquete de múltiples convidados de piedra, los espectros de la más brillante promoción de la posguerra [...] (41).

Este método puede analizarse más en detalle en la descripción de Marcos, el último de esos antiguos compañero de estudios con el que el yo narrador tuvo contacto. A Marcos la vida le ha destruido, ha disuelto su entidad y le ha obligado a vivir un mundo falso y aparente. Por ejemplo, cuando Maite le pregunta por él, el yo le responde que Marcos “engorda y se afantasma, vegeta monstruosamente entre flores de plástico” (48).

En esta línea, sin duda el proceso más interesante es el de muñequización de Clara. Durante el episodio central de la novela, en la casa de los abuelos junto a la playa, Clara se convierte en “esa muñeca grande vestida de azul” (85).<sup>11</sup> El yo, a la vez que asimila al otro convirtiéndolo en parte de sí mismo, lo degrada mediante su cosificación y se permite, incluso, manipularlo físicamente: “he sentado yo a Clara, como si fuera una de mis muñecas” (Tusquets 85)<sup>12</sup>.

Otro proceso de representación de esta disolución del otro lo encontramos cuando el yo representa a Maite como una voz autónoma de cualquier soporte cor-



póreo. Un buen ejemplo de ello es el momento en el que Maite aparece por primera vez en la novela: “no es Guiomar, ni mi madre, ni Julio, es una voz cálida en la penumbra del rellano y del recibidor” (35)<sup>13</sup>. El yo presenta a Maite, primero como negación, es decir, por los otros que no es, y, segundo, como una voz sin cuerpo.

Más adelante, se desarrolla esta oposición entre voz y cuerpo del otro. El yo narrador representa a Maite como un monólogo que se opone al monólogo/soliloquio que constituye la conciencia:

Un poco traspapelada en el tiempo, un poco fuera de lugar, tengo ahora ante mí esta voz ronca y “bien”, este monólogo que me encuentra a trechos pero que me sigue desde siempre—Maite [...] (39).

El otro monólogo en este contexto se construye como un discurso circular, egocéntrico y encerrado en sí mismo indiferente a cualquier tipo de interacción con la conciencia en la que se ubica el yo narrador. Esto puede apreciarse cuando el yo describe como Maite: “ha enfilado ya delante de mí el pasillo oscuro y se ha sumergido voraz en un monólogo apasionado sobre sí misma y sus circunstancias” (36)<sup>14</sup>.

Un último ejemplo de representación “desustanciante” del otro lo encontramos en las representaciones que el yo lleva a cabo mediante clichés publicitarios o de patrones estereotípicos. Por ejemplo, Clara es representada a través de un cliché folletinesco que la presenta como:

[...] indómita princesa azteca —no, nunca hubo aztecas en Colombia—, ojos de noche, cabellera al viento montando a pelo caballos salvajes; labios finísimos y pálididos, sienes azuladas, breves senos y largas piernas, subiendo de tres en tres los peldaños de la escalinata de palacio [...] (59).

En esta línea, también llama poderosamente la atención lo auto-consciente del uso de este tipo de clichés. Por ejemplo, cuando, en esa misma descripción que Maite hace de Clara, el yo narrador afirma:

Maite está hablando de una muchacha colombiana, me está dando una imagen delirante y folletinesca de una aristócrata salvaje y solitaria, que cabalga a pelo sobre corceles pura sangre y azota con la fusta a la servidumbre de palacio [...] (49).

Como vemos el yo narrador es consciente de la simplicidad y falsedad de la imagen que se está creando de Clara, una imagen que ella misma define como delirante y folletinesca.

Esta misma autoconciencia o reflexividad se pone en evidencia cuando el yo se muestra incapaz para aprehender a Julio y sólo le es posible representarlo mediante el cliché publicitario:

[...] (es curioso que yo sólo pueda imaginármelo en la cubierta de un yate, una rubia al lado, el vaso con la bebida de moda en la mano, una chaqueta y un gorro de marino: el galán maduro y anodino de cualquier spot televisivo) [...] (40).

A través del análisis de los recursos señalados, la representación en la conciencia del yo auto-afirmado gana extensión ante otro desustanciado y diluido.

En segundo lugar, junto con el centro discursivo analizado hasta aquí, encontramos su opuesto, en el que se niega la existencia del yo y se afirma la existencia del otro (centro discursivo: no yo / otro). Este discurso se actualiza a través elementos textuales que se entremezclan y se oponen a los analizados anteriormente.

Por una parte, frente a los actos de auto-afirmación, en ningún momento se nos deja saber el nombre del yo que queda así desprovisto del soporte lingüístico de su identidad individual. Esto se pone de relieve en el hecho de que se alude en varias ocasiones a su nombre sin llegar nunca a darlo a conocer: “y ahora susurra [Julio] mi nombre un par de veces con su boca pegada a mi oreja” (203).

Por otra parte, de manera paralela a lo anterior, el yo narrador evidencia dudas, primero, sobre el conocimiento que tiene sobre sí mismo: “acurrucándome herida –¿herida?– en lo más hondo de la más profunda madriguera” (29), “Hace muchos días que no me han visto, ¿he estado enferma quizás? No, no he estado enferma, aunque es posible” (50) y, segundo, sobre las razones y motivaciones a partir de las que actúa: “–¿por qué raro capricho la habré traído aquí?–” (93).

Anteriormente hemos visto como el yo formulaba hipótesis sobre el otro, ahora se produce el fenómeno contrario y el yo se muestra inseguro de sí mismo y formula hipótesis sobre su esencia, su existencia o, como en el siguiente caso, sobre su agencia:

Pienso que igual me sumerjo de nuevo cualquier tarde en la gruta –si es que soy todavía capaz de bucear hasta tan secretas profundidades–, y compro una botellita de tinta china (33).

En esta misma línea puede analizarse dos de los aspectos más interesantes de la novela: el estilo indirecto y el estilo indirecto libre. A través de estos recursos diegéticos el yo asume el discurso del otro. El otro absorbe al yo que queda ahora alienado y desustanciado. El estilo indirecto se evidencia por su transcripción entre guiones y queda separado del resto del discurso, como podemos ver en el siguiente fragmento:

[...] pero inequívocamente superpuesta a la primitiva escultura, la mirada burlesca, la hace bailar entre sus dedos largos –la belleza comienza en el esqueleto–, sus manos perfumadas, frunce luego la nariz, [...] (9).

Aquí el yo asume en su propio discurso una de las sentencias de su madre. En este caso el discurso asumido queda evidenciado por la ortografía; sin embargo, con el uso del estilo indirecto libre el discurso del otro se mezcla con el discurso del yo. En la siguiente cita podemos observar esta mezcla. He transcrito en cursiva el discurso del otro para resaltarlo sobre el del yo:

[Julio y la madre de la protagonista] habrán desistido [de vender la casa] únicamente por pereza a enfrentarse a *una de esas tozudeces mías que ellos no entienden*

*ni justifican*, pero que, quizá precisamente por incomprensibles e injustificables, les inquietan vagamente, y a fin de cuentas qué más daba conservar este piso, con unos gastos que casi no se han movido desde hace treinta años y una portera —no el antiguo bulldog, sino una muchacha rubia y andaluza, una de esas andaluzas de ojos claros y carnes blancas y apretadas, dos o tres chiquillos piando siempre a su alrededor—que puede subir algunas tardes a abrir un rato las ventanas, sacudir las alfombras y pasar un trapo por encima de los muebles (16).

Esta asunción del discurso del otro como propio es auto-consciente en la novela y provoca dos tipos de actitudes opuestas en el yo. En unos casos, el yo comparte la opinión del otro: “qué será en el futura de esa chiquilla loca loca, de esta chiquilla apasionada que parece pedir siempre la luna —y tenían toda la razón,” (81) y, en otros casos, ironiza sobre ella o la desaprueba:

[...] la suerte que había tenido su hija —qué suertazo increíble, después de aquel escándalo que había constituido, de principio a fin, la existencia, la mera existencia, de Jorge [...] (209-10).

Otro elemento que nos habla de la disolución del yo en *El mismo mar...* se relaciona con la representación del otro a través de clichés. Ahora el yo se declara incapaz de creer en este discurso de representación aplicado sobre sí mismo. Así, por ejemplo, podemos leer: “tal vez por eso yo no haya podido asumir nunca una imagen arquetípica normal, tan tranquilizadora para una misma” (151).

Por otra parte, inversamente también el otro representa al yo a través de clichés. Afirma así, primero, su propia situación central y, segundo, la excentricidad “desustanciadora” del yo. Vemos un ejemplo de esto cuando el yo afirma: “Clara, que —ella sabrá por qué— se ha forjado de mí una imagen estereotipada de mujer fuerte y superior” (133)

Paralelo al proceso de muñequización de Clara y entremezclado con él, se produce la transformación de Clara de muñeca a persona, es decir, un proceso de “desmuñequización”. Este procedimiento queda reflejado en el momento central de la novela, cuando en la casa de la playa la interacción entre el yo y Clara llega a ser casi total:

Y es monstruoso ese despertar a la vida de un ser inanimado, es terrible ese segundo ser que emerge vivo, perfilándose línea a línea tras los rasgos evanescentes de la muñeca-ruiseñor, hasta engullirla y eliminarla, como si la devorara desde dentro para poder crecer él hacia fuera, esta mujer de carne que ahora nace, o que yo descubro ahora tras sus máscaras, y que no es ni siquiera una mujer hermosa. [...] y siento que me diluyo en el rosa y el nácar [...] (102-3).

De todo el análisis desarrollado se desprende que la conciencia representada en *El último mar...* vacila de manera constante entre la afirmación del yo o del mundo y, simultáneamente, entre la negación del yo o del mundo entendidos ambos como centros discursivos.

Teun van Dijk en su libro *Text and Context* analiza el discurso en los dos niveles que le son propios: el nivel pragmático y el nivel semántico. Posteriormente, Beaugrande y Dressler desarrollaron estos dos niveles definiendo sus principios constitutivos: cohesión y coherencia, los del nivel semántico; e intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad e intertextualidad, los del nivel pragmático. A partir de estos conceptos he analizado lo que se puede considerar la representación del “discurso de la conciencia” en la novela de Tusquets.

En el nivel pragmático el discurso de la conciencia de *El mismo mar...* se representa de manera ambigua en cuanto que su modelo textual bascula entre el monólogo interior, que al carecer de destinatario cancelaría los cuatro primeros principios constitutivos del nivel pragmático del discurso,<sup>15</sup> y el soliloquio, que los actualizaría de manera tácita. Y en el nivel semántico, el discurso de la conciencia se construye a partir de dos centros de emisión discursiva diferentes y opuestos, el yo y el mundo, por lo que rompe los principios constitutivos de cohesión y coherencia.

Tras una lectura superficial, *El mismo mar...* parece adscribirse al proyecto de representación subjetiva<sup>16</sup> de la conciencia propio de la novela de la modernidad y que tiene a Virginia Woolf como principal representante. Sin embargo, en cuanto al modelo de conciencia representada parece más apropiado encuadrar esta novela dentro de los caracteres de la postmodernidad.

Más que con los modelos propuestos por William James o Sigmund Freud desde de los cuales se desarrolla la representación de la conciencia en la novela de la modernidad, el modelo de conciencia que propone Esther Tusquets tiene más similitudes con el que Deleuze y Guattari formulan en su libro *L'Anti-Oedipe*. Estos autores, a partir de las ideas de Lacan, conciben la conciencia como un flujo esquizofrénico en cuanto a la desconexión de las realidades representadas en ella. Los modos de producción codifican o decodifican este flujo esquizofrénico, lo que se refleja en la producción textual y permite a estos autores trazar la evolución de los modos de producción a partir del concepto de conciencia. El “estado salvaje” es el primer estado evolutivo de la sociedad humana y en el no se produce ningún tipo de codificación del flujo primigenio. Esta ausencia de codificación simbólica se traduce en la producción de textos esquizofrénicos. El siguiente estado es el de “barbarismo” caracterizado por la codificación de los elementos representados en la conciencia. Esta codificación representa una unificación explicativa de estos elementos. El “capitalismo”, según este modelo, es la tercera etapa evolutiva y supone una descodificación de las realidades primigenias en cuanto a la desacralización de los textos bárbaros. La última etapa de evolución es el momento actual que supone una vuelta al flujo esquizofrénico de la conciencia. En el momento actual la producción textual refleja ese flujo de conciencia primigenio. Jameson, en su aproximación a *L'Anti-Oedipe*, afirma que:

“Deleuze and Guattari are concerned, is surely the emergence of schizophrenic literature, or the attempt to come terms with the pure primordial flux itself” (180).

A mi juicio, el flujo de la conciencia representada en *El mismo mar de todos los veranos* responde a este principio de conciencia esquizofrénica en el que las realidades representadas se están desconectadas unas de otras. Esta novela es el mejor ejemplo en la literatura española de lo que Jameson llama “literatura esquizofrénica” la cual trata de representar el flujo de conciencia primigenio.<sup>18</sup> Tusquets construye el discurso de esta conciencia esquizofrénica en su nivel pragmático y en su nivel semántico. Para ello se sirve de técnicas narrativas propias de la modernidad, pero el uso que hace de las mismas es claramente postmoderno. Ante *El mismo mar de todos los veranos* el lector no tiene ninguna convención literaria en la que ampararse, ya que el texto utiliza la tradición discursiva de la modernidad de manera ambigua, paradójica y contradictoria.

## NOTAS

<sup>1</sup> William James teoriza sobre la naturaleza de la conciencia, entre otros libros, en *The Principles of Psychology I y Talks to Teachers on Psychology*.

<sup>2</sup> Humphrey concibe la conciencia también a partir de las teorías de William James y la define de manera muy similar a Holman, Thrall y Hibbard: “Consciousness indicates the entire area of mental attention, from preconsciousness on through the levels of the mind up to and including the highest one of rational, communicable awareness” (2).

<sup>3</sup> Se contabilizan tan solo 42 puntos y aparte a lo largo de toda la novela que consta de 229 páginas en la edición de Anagrama que he manejado.

<sup>4</sup> El polisíndeton de la conjunción y, como se verá en otro apartado de este trabajo, tiene valores diferentes a los que aquí se exponen.

<sup>5</sup> Otro enfoque del monólogo interior nos lo ofrece Dorrit Cohn en su libro *Transparent Minds*. Esta autora denomina monólogo autónomo al monólogo interior y lo caracteriza a partir del principio de independencia absoluta con respecto del texto diegético. Los tres autores que se mencionan en este trabajo definen el monólogo interior atendiendo a criterios diferentes: Humphrey, en relación al personaje; Sauvage, al modelo de representación y Cohn, a la interrelación textual. Sin embargo, los tres autores coinciden en atribuir al monólogo interior un carácter inmanente, hermético y autosuficiente.

<sup>6</sup> ¿Tendría sentido preguntarse sobre el destinatario del discurso de la conciencia? El flujo de la conciencia es por definición hermético y encerrado en sí mismo. Si aplicamos el concepto de discurso que formula Teun Van Dijk en *Text and context* y que posteriormente desarrollaron Beaugrande y Dressler en su libro *Introduction to text linguistics*, el flujo de la conciencia no sería un discurso, sino meramente un texto en cuanto que carece de destinatario y por lo tanto de contexto. Ello hace imposible un análisis pragmático propiamente dicho del monólogo interior.

<sup>7</sup> La misma conciencia narradora nos da el computo más o menos exacto del tiempo transcurrido: “mi aventura [...] con Clara, veinticinco días, veintiséis, veintisiete a lo sumo” (Tusquets 226).

<sup>8</sup> Dorrit Cohn afirma precisamente que el misterio que envuelve al monólogo interior viene producido por: “a first-person text contains no evidence of writing activity or fictional listeners present on the scene” (177).

<sup>9</sup> Esta conferencia es la número XXXI en el conjunto que Freud publicó en 1933 y a la vez una de las siete que añade a las veintiocho que ya había publicado en 1917.

<sup>10</sup> Interesante sería el análisis a la luz del método fenomenológico de Edmund Husserl, lo que denomino “subjetivización del otro”, entendido este como el proceso por el que el otro deja de ser un objeto para pasar a formar parte del sujeto.

<sup>11</sup> La referencia a la canción infantil “Tengo una muñeca vestida de azul...” es bastante obvia.

<sup>12</sup> Al margen del proceso de la muñequización del otro, también podemos observar su manipulación objetualizante en otros momentos de la novela, como por ejemplo en el momento en que Clara y la protagonista se conocen y deciden ir a tomar un café: “por lo que agarro a Clara por el codo y la empujo otra vez escalera arriba, y luego hasta la calle, hasta el Pasaje de las Cerezas, y allí otra vez hacia arriba, en dirección a la cima” (Tusquets 63).

<sup>13</sup> Más tarde la voz-Maite recobra progresivamente su corporeidad: “Sin callar un instante, y a medida que llegamos a la sala y a la luz, la voz se ha ido arropando en rizos rubios, labios carnosos, pechos agresivos, bonitas piernas” (37). Como vemos, a pesar de este proceso, la voz no llega en ningún momento a perder su autonomía con respecto al cuerpo, sino que más bien se acentúa.

<sup>14</sup> Richar Rorty en el capítulo “The Contingency of Language” de su libro *Contingency, Irony and Solidarity* teoriza sobre la oposición poder-comunicación. A la luz de esta dicotomía, Tusquets simboliza la imposibilidad de comunicación. El discurso del otro, guiado por su voluntad de poder, no busca la interacción comunicativa, sino su imposición a discurso del yo.

<sup>15</sup> No puedo por menos que hacer notar aquí la obvia intertextualidad con la novela gótica *Frankenstein or The Modern Prometheus* de Mary Shelley.

<sup>16</sup> En *El mismo mar...* el quinto elemento constitutivo del nivel pragmático de análisis del discurso, la intertextualidad está relacionado con la representación del inconsciente. El yo continuamente está analizando y representando su inconsciente a través de símbolos sacados de obras literarias: cuentos infantiles, *Alice in Wonderland* de Lewis Carrol, etc. En este trabajo sobre la representación de la conciencia, el análisis de la intertextualidad ha quedado fuera del análisis. Un proyecto interesante sería desarrollar el análisis discursivo del inconsciente y de su actualización intertextual. Analizar la imbricación de conciencia e inconsciente nos permitiría formular una interpretación más global de esta novela.

<sup>17</sup> Según Humphrey dentro del proyecto de la que denomina “stream-of-consciousness-novel” coexisten dos modelos de representación de la conciencia: uno objetivo, cuyo texto paradigmático es el último capítulo del *Ulises* de James Joyce, y otro subjetivo, que ejemplificarían *Mrs. Dalloway* o *To the Lighthouse* de Virginia Woolf. La novela de Tusquets pertenece a este segundo modelo. Humphrey caracteriza esta modelo subjetivo de Woolf de la siguiente manera:

Clarissa Dalloway, Mrs. Ramsay, and Lily Briscoe all have moments of vision. Not that they are disciplined mystics who have prepared themselves for this, but their creator believed that the important thing in human life is the search the individual constantly has for meaning and identification. The fulfillment of her characters is therefore achieved when Virginia Woolf feels they are ready to receive the vision. The novels are a record of their preparations for the final insights into other characters and syntheses of present and past private symbols. (13)

<sup>18</sup> Para David Lodge, la representación del flujo de la conciencia postmoderna se caracterizaría por la superficialidad. Frente al análisis de las representaciones de Joyce y Woolf, la conciencia ahora se representaría a través de los elementos conversacionales de la novela, a partir de los cuales el lector debe reconstruir e interpretar la conciencia. Ernest Hemingway sería el mejor representante de esta representación postmoderna de la conciencia. Frente a este modelo, la profundidad postmoderna de la representación esquizofrénica de la conciencia que propone Esther Tusquets supone cuanto menos un modelo alternativo y complementario al que formula Lodge.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beaugrande, Robert-Alain de y Wolfgang Ulrich Dressler. *Introduction to text linguistics*. London and New York: Longman, 1981.
- Cohn, Dorrit. *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1978.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Capitalismo et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit, 1972.
- Eagleton, Terry. *Literary theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Freud, Sigmund. "Anxiety and instinctual life". *The complete introductory lectures on Psychoanalysis*. James Strachey (trad.). London: George Allen & Unwin Ltd, 1971.
- . "Dissection of the psychical personality". *The Complete introductory lectures on Psychoanalysis*. James Strachey (trad.). London: George Allen & Unwin Ltd, 1971.
- Holman, Hugh, Addison Hibbard, and Willam Flint. "The stream-of-consciousness novel". *A handbook to literature*. New York: Odyssey Press, 1960.
- Humphrey, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.
- James, William. *Talks to teachers on Psychology*. New York: Henry Holt, 1921.
- . *The principles of Psychology 1*. New York: Henry Holt, 1890.
- Jameson, Fredric. "Beyond the cave: desmystifying the ideology of modernism". *The Jameson reader*. Malden (Massachusetts): Blackwell, 2000.
- Lodge, David. "Consciousness and the novel". *Consciousness & the novel. Connected essays*. London: Secker & Warburg, 2002.
- Rorty, Richard. "The contingency of language". *Contingency, irony and solidarity*. Cambridge (NY): Cambridge U.P., 1989.
- Souvage, Jacques. "Narrative technique in the novel". *The stream-of-consciousness technique in the modern novel*. Erwin R. Steinberg (ed.). Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1979.
- Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Van Dijk, Teun A. *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. London-New York: Longman, 1977.