

*Maternidad, ficción y apología de la sexualidad lésbica: entramado de símbolos en la narrativa de Esther Tusquets**

Maternity, fiction and lesbian sexuality apology: array of symbols in Esther Tusquets narrative

MIRIAM GARCÍA VILLALBA

Universidad Complutense de Madrid

miriamgarcia3195@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9850-6143>

Recibido: 20/07/2019. Aceptado: 17/09/2019 .

Cómo citar: García Villalba, Miriam, “*Maternidad, ficción y apología de la sexualidad lésbica: entramado de símbolos en la narrativa de Esther Tusquets*”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17 (2019): 125-153.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.125-153>

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la narrativa de Esther Tusquets, concretamente tres ejes temáticos que se introducen en un maremágnum simbólico: la maternidad, la sexualidad (homosexual) y la introspección de la mujer. Dicho análisis focaliza en su novela *El mismo mar de todos los veranos* (1978), sin embargo, el estudio se complementará de dos obras más con las que se construye la llamada *Trilogía del mar: El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980). La finalidad de este trabajo es un estudio completo de la simbología de Tusquets en esta trilogía.

Palabras clave: sexualidad lésbica; maternidad; símbolos; tradición; espacios.

Abstract: The purpose of this article is to analyze the Esther Tusquets narrative, mainly three issues which are introduced in a symbolic world: maternity, sexuality (homosexual) and the female mindset. This analysis is focused on her novel *El mismo mar de todos los veranos* (1978). However, the study will be completed with two novels more that create the *Trilogía del mar: El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980). The objective of this work is to show a complete study from the world of symbols that Tusquets use on this trilogy.

Keywords: lesbian sexuality; maternity; symbols; tradition; places.

Sumario: 1) Introducción: la narrativa de mujeres en la década de los 70-80. 2) *El mismo mar de todos los veranos*: una novela de símbolos. 3) Conclusiones.

* Este artículo se presenta como resultado de investigación derivado del Congreso Internacional “Venus a través del espejo: erotismo y creación en el mundo hispánico (literatura, cine, cómic y artes plásticas)”, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Valladolid, del 8 al 11 de mayo de 2019.

Summary: 1) Introduction: female narrative in the 70s and 80s. 2) *El mismo mar de todos los veranos*: a symbol's novel. 3) Conclusions.

nos buscamos y nos acariciamos sin tregua, pero también sin impaciencias ni ansiedades, con suavidades nuevas recién aprendidas [...] nos amamos ante las brasas agonizantes en la chimenea, porque ahora los días y las noches se confunden en un acto único de amor infinitamente prolongado, un amor que Clara inventa para mí segundo tras segundo –ha tenido forzosamente que inventarlo, pues ni ella ni yo sabíamos que pudiera tan siquiera existir –, un amor vacío de programas y de metas, tan tierno y tan torpe y delicioso y sabio como el de dos adolescentes que llevarán siglos ocupados en amarse, un amor que no conoce apenas paroxismos ni desfallecimientos –no hay antes ni después–, porque donde el placer debiera culminar y el deseo morir queda siempre encendido un rescoldo sutil y voluptuoso...

El amor es un juego solitario, Esther Tusquets

INTRODUCCIÓN: LA NARRATIVA DE MUJERES EN LA DÉCADA DE LOS 70-80

La catalogada como Generación del 68, esto es, autores que escriben hacia la década de los setenta, muestran síntomas de abulia con respecto a la excesiva experimentación de la época anterior y abogan por una narrativa que retorne su vista a la realidad social. Nos hallamos en un momento histórico-cultural en que las ciudades de Madrid y Barcelona proceden a la introducción en la *posmodernidad*, mediante la imitación de las grandes ciudades europeas, donde tiene cabida toda una nueva versión social y, por ende, artística. Tal es el contexto de Esther Tusquets, la autora a tratar en este artículo:

[...] son mujeres que empiezan a nutrir el caudal de la producción literaria luego de la muerte de Franco [...], cultivan todo tipo de géneros narrativos y aportan un enfoque nuevo a la novela femenina que supone una mayor libertad en cuanto al tratamiento de los temas y al manejo de las estrategias lingüísticas correspondientes. A este grupo pertenecen Soledad

Puértolas, Lourdes Ortiz, Rosa Montero, Carmen Riera y Esther Tusquets...
(Marcos Sánchez, 1999: 49)

Son mujeres que escriben desde una visión puramente moderna, que se niegan a estar apartadas de la realidad de su tiempo y que, por ello, se sumergen en la escritura ya sea para analizarse psicológicamente en su identidad femenina ya para dar cuenta del nuevo papel social que posee la mujer. Así, sus personajes generalmente serán mujeres independientes, trabajadoras y, sobre todo, *no necesariamente madres*; ha sido abolida cuasi definitivamente la figura decimonónica del “ángel del hogar”, que todavía persistía en las primeras novelas femeninas del XX.

Asimismo, estas narradoras se adentran en temáticas y modalidades narrativas no tratadas hasta el momento. En palabras de Laura Freixas, “seguramente, porque sólo cuando su derecho a escribir estuvo bien establecido, empezaron a aventurarse [...] a tratar temas que no forman parte de la tradición recibida” (Freixas, 1996: 12). Estas autoras de finales del siglo XX, en definitiva, “han conseguido abrir nuevos caminos de libertad y originalidad” (Redondo, 2009: 51).

En el caso de la autora que nos ocupa, focalizaré en una serie de símbolos que circulan alrededor de tres ejes temáticos absolutamente rompedores en la época como lo son la figura de la madre –relación madre e hija y situación familiar–, la sexualidad y la autorreflexión, que giran en torno a la protagonista y su relación amorosa, su relación con el mundo y, sobre todo, con la sociedad patriarcal.

En lo que respecta a la escritora, Esther Tusquets nació en 1936 en Barcelona en el seno de una familia burguesa. Cursó Filosofía y Letras en las Universidades de Barcelona y Madrid, especializándose en Historia, y trabajó como profesora de Literatura e Historia en la Academia Carrillo. En la década de los sesenta, heredaría la dirección de la editorial Lumen, de la que previamente se había encargado su padre; su papel de directora de la Editorial Lumen le permitió la participación en el ámbito literario así como “el catálogo de autores y la línea de colecciones de creación y de ensayo de Lumen indican el nivel de calidad que le interesan” (Sanz Villanueva, 1978: 9).

Como escritora, Tusquets inició tardíamente su labor literaria. Su primera novela data de 1978: *El mismo mar de todos los veranos*, que se

vio culminada en una trilogía junto a otras dos novelas publicadas seguidamente: *El amor es un juego solitario* (1979, con la que ganó el Premio Ciudad de Barcelona ese año) y *Varada tras el último naufragio* (1980). No solo es escritora de narrativa pues también cultivó los géneros de la autobiografía, el cuento y el ensayo. Falleció en 2012 en Barcelona.

EL MISMO MAR DE TODOS LOS VERANOS: UNA NOVELA DE SÍMBOLOS

El argumento de la novela no es complejo: una voz en primera persona, de quien más tarde sabremos su nombre (Elia), rememora en un breve espacio de tiempo sus vivencias adolescentes y primeros encuentros con el amor. Se conocerá que este amor es homosexual y la protagonista nos introducirá en un maremágnum de recuerdos de los que seremos espectadores y partícipes de sus emociones, sentimientos, pensamientos y actuaciones, todo asentado en un ambiente sexual y lésbico alentado por la simbología.

La mujer lesbiana buscará, en palabras de Alicia Redondo, “encontrarse a sí misma a través del amor y del sexo [...] con una perfección literaria inusitada” (Redondo, 2009: 110). Tusquets aboga por unos personajes que “han tomado conciencia de su feminidad y bucean en su cuerpo de mujer, como en una gruta en busca de los misterios que hasta ahora parecían no poseer” (Redondo, 2009: 110); “la enunciación personal y, en muchos casos, la autobiografía o la autoficción es la expresión privilegiada de esta búsqueda de identidad, de esta conversión a la feminidad” (Redondo, 2009: 38).

Lo complejo se desencadena con la estructura narrativa. Carente de capítulos, pues son fragmentos separados por espacios en blanco, está expuesta de una manera caótica desde el punto de vista temporal. El lector, junto con la narradora, lo mira desde un presente, el presente en que Elia ha vuelto a aquella casa donde ocurrió todo; aquella casa donde los recuerdos se van a apoderar de ella y van a conformar el entramado simbólico-narrativo en el que nos moveremos durante toda la obra.

En primer lugar, vamos a tratar de definir a nuestra protagonista, no sin antes mencionar que será mejor *descifrada* en su relación con el resto de personajes. Elia es una mujer ya madura que, “cuarenta años después”

(Tusquets, 1978: 51), va a tomar conciencia de lo que ha sido su infancia y adolescencia; es una novela psicológica-retrospectiva en el sentido de que va a analizarse a sí misma, poner en tela de juicio sus actos de antaño y sus recuerdos más felices o más trascendentes que la han convertido en lo que es hoy, es decir, lo que es en el presente. Todo es posible porque dice tener tiempo para ello: “Porque ahora por primera vez desde hace años, muchísimos años, tengo todo el tiempo. [...] tengo, por primera vez en muchísimos años, tal vez por primera vez en mi vida, toda la soledad” (Tusquets, 1978: 71). Se dibuja como una mujer solitaria en el mundo, bien por elección bien por las circunstancias que le han llevado a tal estado; una mujer solitaria que, sin embargo, tiene una hija y una madre. Esta hija y esta madre deambulan por las hojas de la novela como *espectros* que parecen producir desasosiego y ahogo en la protagonista. Se describe a sí misma como una “huerfanita envejecida” (Tusquets, 1978: 58).

La narradora, en palabras de Yamile Silva, va a *subvertir* su texto mediante su postura como “sujeto auto-reflexivo que busca su afirmación y auto-descubrimiento” (2006: 412). A partir de tal escenario, se indagará en la relevancia del asunto de la maternidad en Elia, cómo tal asunto le afecta en su creación de mundos imaginarios y la amalgama de símbolos empleados para un único fin: la revelación de un lenguaje invertido para relatar sus experiencias lésbicas con su amor, Clara.

RELACIÓN CON LA MADRE Y CÍRCULO FAMILIAR: ¿UNA DAMNOSA HEREDITAS?

La relación de Elia con su madre constituye uno de los motivos que más ha llamado mi atención. La madre aparece caracterizada como una mujer con “altivez de diosa”, mientras que la madre hablará de su hija como una “hija disparatada”, “hija insensata”, “niñita difícil” o “una hija como yo –o sea, irrecuperable–” (Tusquets, 1978: 64). Efectivamente, madre e hija demuestran no compartir el mismo universo, pues la madre permanece anclada a lo que parece ser una tradición retrógrada (¿ángel del hogar?) y Elia es el prototipo de mujer moderna, la mujer de la década de los 70-80: una mujer con una formación académica que trabaja como profesora de literatura en una universidad; como era de esperar, no es

mujer propensa a la lectura de novela rosa¹ sino que es una muchacha cuyas lecturas de juventud fueron el *Cantar de los cantares* o el *Satiricón*.

La novela persiste, desde la primera hasta la última página, en dicha deplorable relación madre-hija, lo cual reconoce la protagonista que se debe a una falta de cariño familiar. Desde su niñez, vislumbra esta fuerte carencia, que parece haber heredado en su papel de madre: Elia se enfrenta a su madre en su papel de hija y a su hija (Guiomar), en su papel de madre, una generación de tres mujeres donde Elia se halla totalmente al margen de su madre y de su hija; de hecho, parece preferir mantenerlas en la distancia, pues no comparten, como ya había comentado, el mismo mundo:

[...] ni humanidad tenéis para imaginar, para aceptar, que vuestra hija puede necesitaros ahora, perdida en sus primeras madrigueras al otro lado del mundo, aunque no sé para qué podría servirme tenerte aquí a mi lado, rotos como están desde hace años, acaso desde siempre, los cauces naturales de la comprensión y la ternura (Tusquets, 1978: 66).

La madre da completamente por perdida a su hija, en quien no se reconoce, ya que el comportamiento de Elia es totalmente ajeno al de esta; de hecho, se cuestionará cómo la vida ha hecho posible la relación genética entre ella y su madre: “por qué caminos extraños terminamos coincidiendo con unas madres con las que parecía imposible la más remota coincidencia” (Tusquets, 1979: 72). Efectivamente, aporta muestras de una carencia de amor familiar muy fuerte, de modo que a partir de ahora este personaje presenta muchísimo más patetismo ahora que reconocemos la fuente de su desgracia. De alguna forma, parece querer dar un intento de justificación de su actitud de mala madre con estas confesiones, y es que no ha tenido un modelo adecuado para que su maternidad sea la correcta. Por ende, resulta demoledora su nueva condición de madre en *Varada tras el último naufragio*, donde parece no comprender su rol:

todos [...] obstinados en llamarla mamá, *mamá* que debería halagarla y que sin embargo la pone incómoda, quizá sea sólo que le da vergüenza, o que le resulta, a pesar de los interminables meses de embarazo, inesperada y

¹ Se nombra la novela *Mujercitas*, al parecer una lectura recurrente del lectorado femenino (recuérdese *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité).

ajena a la maternidad, y se sentiría también tan mal y tan asustada si no estuviera Jorge allí [...] incomprensiblemente feliz... (Tusquets, 2011: 342).

Según Alicia Redondo, “el desajuste más dañino que puede sufrir cualquier niña, es, sin duda, la carencia de amor materno, el desamor, sea real o percibido...” (2009: 21), sirviendo de ejemplo autoras como Almudena Grandes, Ana María Moix o la propia Esther Tusquets, entre otras.

Brevemente voy a comentar la figura del padre, ya que no constituye centro de este artículo, pero sí resulta curioso mencionarlo. Aparece en muy pocas ocasiones, sin diálogo alguno. Una de las primeras alusiones al padre está relacionada con Sofía, la doncella que cuidaba de Elia cuando era pequeña; el padre no pasaba mucho tiempo en casa: es la representación del padre ausente. Resulta interesante destacar que en obras como *Entre visillos*, *Modelos de mujer* o la colección *Madres e hijas*, de Laura Freixas, no hay presencia paterna, de modo que lo único que interesa a esta narrativa femenina es enfocar la relación entre madre e hija en consonancia con la maternidad: no hay hombres, no hay figura paterna. La última alusión, relacionada una vez más con Sofía, representa a un padre pasivo,² desentendido completamente de los asuntos del hogar. Es, en definitiva, el reflejo de una familia desestructurada, autodestruida y carente de esperanza para arreglarse, pues ninguno de los personajes manifiesta un interés por rehacer la unión.

Volviendo a la figura de la madre, está relacionada con el espacio³ simbólico en el que se origina en la novela:

[...] la casa de su infancia y adolescencia, un emblemático regreso a la matriz [...] En términos sicoanalíticos la casa es percibida como ámbito femenino simbólico de la madre, así que al atravesar el umbral de la casa

² En *El amor es un juego solitario*, la ausencia se presenta de tal forma que el padre ni siquiera aparece en una fotografía familiar, tras lo cual Clara apuntará lo siguiente: “¿cuándo aparece el padre en sus recuerdos de niña?, ¿cuándo encuentra ella siquiera entre los cachivaches y papeles viejos algún indicio que pueda atestiguar la real existencia de un padre siempre ausente?” (Tusquets, 2011: 338).

³ Aunque el siguiente capítulo lo dedico al ambiente y los espacios, introduzco aquí el espacio simbólico porque remite al tema de la madre y el mundo íntimo que estas generan.

[...] se interna en el espacio físico compartido antes con la madre para recrear su vida pasada por medio de la escritura (Mazquiarán, 1998: 670).

Apunta Mazquiarán que “la falta de identificación con la imagen materna puede derivar en relaciones homoeróticas” (1998: 671). En mi opinión, también puede entenderse en la presencia de Elia en una familia completamente desestructurada. Para mostrar esta dificultosa relación con la madre, Tusquets se servirá de todo un imaginario intertextual de cuentos de hadas, en muchas ocasiones tratados con profunda ironía para mostrar este malestar.

Vamos a detenernos, también brevemente, en la figura de la abuela, ya que su presencia me resulta relevante en cuanto a la presentación del árbol genealógico femenino familiar, pues, como afirma Yamile Silva, “la narradora cuestiona su filiación con las mujeres de su familia en quienes no se reconoce y cuyo lenguaje le es indescifrable” (2006: 414). Parece que la abuela de nuestra protagonista había disfrutado una juventud desenfadada, frívola y alegre, pues tuvo “múltiples amantes” (Tusquets, 1978: 190). Sin embargo, aquí sí se impone la figura paterna: Elia se lamenta de que su abuelo cortara las alas a una mujer como su abuela, además siendo su abuelo un hombre que murió tardíamente: “vivió lo suficiente para que a ella se le acabaran la juventud y los impulsos y belleza” (Tusquets, 1978: 191); es un claro rechazo a la sociedad patriarcal y una denuncia del control de estos “machos castradores e importunos” (Tusquets, 1978: 191). Su abuela, al igual que muchas mujeres, no fue “lo bastante loca” (Tusquets, 1978: 192) para librarse de las cadenas del patriarcado y aceptó sumisa su *papel como mujer*, lo cual parece tener en nuestra narradora aire de crítica social en defensa del desprendimiento machista-opresor. Su madre, ya analizada, siguió estos pasos, pero nuestra protagonista no.

1. AMBIENTACIÓN Y ESPACIOS⁴ DE LA NOVELA

Esther Tusquets escoge su propia ciudad natal como espacio, aunque Barcelona no se nombre. Como ya se ha comentado, Elia regresa a su

⁴ La simbología del espacio tratada por Gaston Bachelard (1975) es una consulta interesante en relación con el análisis de este artículo sobre la novela de Tusquets.

antigua casa cuarenta años después. Este hogar está asentado en la oscuridad, el polvo, el abandono, lo cual también es un símbolo: el reflejo de su propia alma, todo ello descrito por un “lenguaje oscuro y sombrío” (Silva, 2006: 413). Así, mientras el resto de personajes sienten deseos de reforma incluso de venta de la casa, ella va a sumergirse de lleno en ella, pues será en este espacio donde tenga cabida la recuperación de su pasado: deambulará por los rincones de esta casa abandonada en aras de volver a sentir lo que aquellas paredes presenciaron años atrás:

[Los espacios] están marcados por la feminidad prefiriéndose los interiores frente a los exteriores y teniendo como ejes simbólicos los movimientos de fusión, posesión, descenso, y, sobre todo, horizontalidad. Algo que se ha definido como nostalgia de la madre y del mar que la simboliza, y que se ha relacionado con el sexo interior, la matriz, como lugar donde nace la vida y, con ella, la escritura (Redondo, 2009: 39).

Nos encontramos en el mes de mayo, un mayo barcelonés que no ha dado paso a la primavera sino que se ha adelantado al verano. La representación de la realidad en voz de nuestra narradora es fea y decadente, con “olor a turbio y a cerrado [...] olor a leve podredumbre, flores de mayo descomponiéndose” (Tusquets, 1978: 60). A riesgo de que suene romántico, parece que encuentra el reflejo de su alma, oscura y denigrante, en el mundo circundante. Asimismo, este mes de mayo presente “se enlaza misteriosamente con mayos ya lejanos”. Mayo será el mes de sus experiencias del pasado, experiencias amorosas y sexuales que se detallarán más adelante; también el mes que junta distintos tiempos.

Así, ante esta realidad negra y decadente, Elia va a tomar como refugio el hogar ya mencionado. La casa es símbolo de refugio en la novela, a la que califica de su “profunda madriguera”⁵ (Tusquets, 1978: 72). Durante toda la narración aparecen juegos de luz y oscuridad⁶, entendiéndose como se concebía en la tradición: la luz o lo iluminado

⁵ Repetirá constantemente esta imagen, que después veremos en relación con la sexualidad, el goce de placer femenino y el aparato sexual femenino.

⁶ La luz como “manifestación de la moralidad” (Cirlot, 1997: 293), aquello que “sucede a las tinieblas” (Chevalier, 2015: 664), mientras que la oscuridad se concibe como “principio del mal y fuerzas inferiores no sublimadas” (Cirlot, 1997: 351).

como lo moral, lo políticamente correcto, frente a la oscuridad⁷ como lo siniestro, prohibido, amoral, lo degenerado. En esta oscuridad encontramos a la protagonista, en un ambiente de “lo grotesco y lo enfermo” (Tusquets, 1978: 67) que anida en su casa: “La casa vieja y la niña oscura sellamos un pacto en las tinieblas” (Tusquets, 1978: 68). Elia huirá de la luz, vagando por su casa “como una sombra a la búsqueda y captura de [sus] viejos fantasmas” (Tusquets, 1978: 77). Por ello, la frontera entre realidad y ficción, mundo real y mundo fantástico-evocado, es tremendamente difusa.

Los personajes femeninos de Esther Tusquets, enfrentados a situaciones emocionales límites [...], tienden a perder la noción de la realidad. Inmersos en ese caos psicótico que abraza el cautiverio voluntario, sus heroínas recurren al aislamiento; eligiendo para su destierro lugares muy conocidos y deshabitados (Medina Torres, 2016: 23).

En este refugio, además, encuentra su universo edénico a través del desorden, el caos, el secretismo, la angustia, la ambigüedad y el silencio. Moverse en la ambigüedad podría interpretarse en doble sentido con la ambigüedad sexual.

[...] 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 inmanencia. 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 [...] simboliza la separación entre dos mundos [...] o [...] el canal vaginal que sirve de transición entre el útero y el mundo externo (Silva, 2006: 414).

Asimismo, su casa-refugio es tratada como “el país de las maravillas y de nunca jamás” (Tusquets, 1978: 68), menciones directas a *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll y *El viaje de nunca jamás* (1904) de James Matthew Barrie: la creación de un universo paralelo

⁷ “Elia hunde la cabeza en los brazos cruzados, siempre de espaldas al sol, de espaldas a la luz” (Tusquets, 2011: 339).

donde poder ser uno mismo y huir de los prejuicios sociales. Esto es lo que busca la narradora, poder sumergirse en su pasado sin ninguna recriminación. En esta línea, una imagen constante es su postura asomada al balcón⁸ –parte de la casa con evidentes connotaciones para la escritura femenina–: apuntaba Carmen Martín Gaité que “la ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior” (1987:51), y esto es lo que hace la protagonista de *El mismo mar*.

1.1. Símbolo del espejo: hacia otra realidad

Hemos comprobado que Elia se niega a aceptar toda esta realidad de la que es prisionera, de modo que opta por “zambullirse en los espejos” (Tusquets, 1978: 72); al igual que la *Alicia* de Carroll, se niega a estar anclada a una familia y una realidad social de la que se siente totalmente alienada: no es su mundo, así que se introduce en esa “ciudad sumergida” de magia, fantasía, sueño y delirio que es el *flashback* al pasado. Se siente en “tierra de nadie” incluso en términos lingüísticos: no siente compartir el idioma, el lenguaje, de modo que ello aumentará su incomprensión de sí con el mundo; en *Varada tras el último naufragio*, la narradora advierte de que Elia adopta una voz “como si les hablara desde otro nivel, desde otra dimensión para ellos desconocida, recién expulsada acaso del reino de los muertos [...] y le costara [...] articular palabra” (Tusquets, 2011: 372-373).

Alicia Redondo constató que una de las acciones que tuvieron que llevar a cabo las primeras olas del feminismo literario fue la creación de una epistemología u “orden simbólico” que diera visibilidad a la mujer ya que la mujer, hasta el momento, era “*lo otro*”. De este modo, explica, se entiende que la literatura femenina tienda al uso de símbolos como el agua, los espejos o la tendencia al doble, porque “reflejan nuestra mirada [...] nos muestran como sujetos que se observan a sí mismos y no sólo como objetos de las miradas masculinas” (2009: 31). En esta línea, el tema de la identidad y el auto-reconocimiento constituyen otro de los temas centrales de la trilogía, donde tiene especial importancia el espejo en tanto que,

⁸ “[...] y desde estos balcones, ver cómo nace verde y nuevo, en breves embestidas juguetonas, el mismo mar de todos los veranos” (Tusquets, 1978: 63).

sufridoras de un sentimiento que está por *explorar*, estas mujeres no son capaces de reconocerse en su reflejo: “¿qué sugestión no aceptaría Elia con tal de escapar por unas horas al hastío, al terrible fastidio que le causa su propia imagen, siempre asustada de los espejos?” (Tusquets, 2011: 318). El hecho de que su imagen le produzca “fastidio” o “susto” es un dato trascendental si tenemos en cuenta que, según Chevalier, el espejo refleja “la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia” (2015: 474).

2. APOLOGÍA DEL PLACER LÉSBICO: CLARA, EL AMOR Y LA SEXUALIDAD

El personaje de Clara siempre va a tratarse desde la inocencia, la ingenuidad, a veces, incluso la ignorancia propia de la niñez. En uno de los primeros encuentros con la muchacha, Elia comenta su incomodidad manifiesta de una forma que anima a tomar interpretaciones de doble sentido: “—por qué se mantendrá Clara tan rígida, tan tiesa, tan incómoda, en unos sofás ideados para hundirse, para sumergirse, para desmadejarse en ellos—” (Tusquets, 1978: 108). Es evidente que el mayor deseo de Elia es compartir su mundo con Clara: “no entiende nada de todo esto [...] ni se le ocurre que tiene ante sí la posibilidad de elegir y de perderse sin remedio en los senderos del placer [...] Clara no entiende hoy definitivamente nada” (Tusquets, 1978: 112).

Clara siempre parece ver en Elia a una mujer fuerte, sin embargo, en ocasiones confiesa su oculta debilidad: “sólo faltaría que Clara, que [...] se ha forjado de mí una imagen estereotipada de mujer fuerte y superior [...] viera que estoy llorando...” (Tusquets, 1978: 178). Su unión a veces llega a resultar profundamente *mística*: unión como constituyente de un Todo que erradica definitivamente la sociedad patriarcal en aras de la libertad de amar. Para establecer todos estos elementos temáticos, Elia metaforiza a Clara en personajes de la tradición clásica o contemporánea: Clara será Ariadna, la Angélica de Ariosto, será un gato, será la Bella o la Bestia. Así, expondremos todas estas referencias en un marco simbólico para descifrar el porqué de esas analogías; muchas están relacionadas con el hecho de que “Clara viene a responder [al] deseo de libertad de las mujeres sexualmente oprimidas” (Silva, 2006: 417) y Elia le está “introduciendo

sin advertencias previas en un rito iniciático, quizá con la esperanza de que no entienda, o quizá con la secreta esperanza, con el prohibido deseo, de que [...] pueda entender algo por fin” (Tusquets, 1978: 123).

2.1. El mar, el pozo, la sirena, la barca: la humedad y el placer sexual

La novela tiende a la *humedad/líquido*, bien en descripciones de emociones, bien en los objetos, bien en elementos que acompañan a los personajes o en el espacio en que nos movemos. Por supuesto, el líquido ya está en el propio título: el mar. En primer lugar, el mar como símbolo de libertad: no conoce muros ni límites, pues es un espacio que invita a la *desinhibición* y desprendimiento de cualquier presión. Uno de los gestos más constantes de Elia es la reflexión con su mirada puesta en el mar, y la mirada al mar como una reminiscencia de tiempos pasados. Por tanto, en segundo lugar, el mar actúa de portador de momentos del pasado – movimiento de repetición: el *mismo* mar de *todos* los veranos—. En tercer lugar, la propia relación amorosa, en ocasiones, le sabe a mar:⁹ “sus besos y los míos, entre un aroma mareante a algas marinas...” (Tusquets, 1978: 160). Una cuarta opción sería la ya analizada por Alicia Redondo, quien sostiene que la utilización de símbolos como el espejo o el agua “nos muestran como sujetos que se observan a sí mismos y no sólo como objetos de las miradas masculinas” (2009: 31).

El mar también es símbolo de otra autora catalana con una disposición narrativa muy paralela a *El mismo mar*: Carme Riera con *Te dejo, amor, en prenda, el mar* (1975). Ambas obras comparten una imaginaria marítima a través de una relación homosexual entre profesora y alumna. Ambas, en mi opinión, toman el mar bien como *testigo* de esa relación lésbica, bien como símbolo de que dicho amor ha sido real y será eterno, de modo que aparece como un receptor de esta pasión amorosa. No juzga, sino que se permite ser representación o testigo del amor lésbico.

⁹También debe tenerse en cuenta el líquido y los espacios húmedos como referencias a la matriz materna; seguimos, pues, dentro del entramado simbólico que ha creado nuestra autora.

La humedad,¹⁰ el líquido, también se pueden interpretar en consonancia con ese pozo o madriguera a los que la narradora suele acudir como mención al sexo femenino: ambos aluden a la vagina, por lo cual está generando un entramado de signos que nos introducen en el mundolésbico de los personajes.

Su “primer pozo de sombra” tuvo lugar en sus juegos de infancia, cuando se relacionaba con otras niñas. Describe este “primer pozo” como “verde y húmedo, y nos envuelve en un aroma dulzón, vegetal, ligeramente corrompido” (Tusquets, 1978: 124). En primer lugar, el verde simboliza – en la mayor parte de la literatura del siglo XX– la muerte, aunque también la esperanza. En cuanto al cuadro presentado, se detecta un sabor agrídulce en lo que se describe: son sus primeras experiencias con el amorlésbico. De hecho, junto al imaginario de cuentos de hadas, aparecen animales como el sapo o la culebra¹¹ animales de altas connotaciones simbólicas.¹² Así, en este pozo situamos a nuestras dos mujeres, que hallarán su camino de perdición:

[...] qué será en el futuro de esa chiquilla loca loca, de esta chiquilla apasionada que parece pedir siempre la luna –y tenían toda la razón, les sobraba razón para preocuparse, porque no suele sucederles por el mundo nada bueno a las mujeres locas locas que andan por ahí esperando que alguien les regale [...] un cachito si no más de la luna (Tusquets, 1978: 126).

Tal diagnóstico de la locura de Elia es expresado por tres maestras. ¿Por qué tres? Si atendemos a la tradición simbólica del número,¹³ nos remite irremediamente a la Santísima Trinidad bíblica, lo cual no sería descabellado si tenemos en cuenta que Tusquets está acaparando una vasta

¹⁰“solo fue esto, mi sirena, y avanzar cierto día, tropezar tontamente, resbalar en el musgo humedecido...” (Tusquets, 1978: 110).

¹¹“mucho más dotada Elia que ella misma [Clara] para compartir este mundo de mujeres culebra y hombres sapo y gatos parlanchines” (Tusquets, 2011: 400).

¹² Si recordamos el *sapo* con Santa Teresa y entendemos la *culebra* como variante de *serpiente*, es el gran símbolo femenino –mujer como generadora del pecado original– de la Biblia. La mujer del segundo libro tiene por nombre Eva, nombre parlante en relación con la tradición cristiana.

¹³ También encontramos “tres balcones dominando el triángulo cabalístico sobre el mar variable...” (Tusquets, 1978: 131)

parte de la tradición cultural, tanto clásica como moderna, ya religiosa ya pagana.

Con el pozo, Elia expone directamente la metáfora de la vagina: “una vagina que es también otro pozo ciego [...] que a fuerza de ser ignorada es como si no existiera y que grita tan fuerte [...] que su aullido angustioso puede desquiciar el universo” (Tusquets, 1978: 82). Es una declaración de intenciones: la defensa del goce sexual del aparato femenino, la necesidad del disfrute, una necesidad tan urgente, que el grito de esta petición puede descontrolar el orden y estabilidad del universo. En una segunda lectura, parece que se está refiriendo a la sociedad: esto es, Elia está clamando abiertamente el derecho a que la mujer tenga voz para exigir el goce de su sexualidad, de ahí que sea un pozo húmedo, con ansias de poner fin a una lucha encarnizada y “batalla aburrida” de discernimiento del bien y del mal. Está haciendo ver a esas “tiernísimas vírgenes escolares” la posibilidad de optar al deseo y el goce, al sexo disfrutado.

El deseo, en palabras de Alicia Redondo, “produce una literatura centrada en la experiencia amorosa, así como una expresión espacial simbólicamente horizontal, que muestra también la corporalidad de cosas y lugares” (2009: 38). Esta horizontalidad siempre se sumerge hacia dentro, donde entronca con la unión con la madre. Asimismo, “el sexo las libera, las hace fuertes aunque también necesitan la atadura amorosa, de un amor que se propone como un modelo bien diferente al del duradero amor romántico” (Redondo, 2009: 110). El amor en Tusquets “aparece unido a momentos concretos del presente, es pasajero, y, sin embargo, es absoluto mientras se está viviendo”, es “un amor que destroza y hace enloquecer” (Redondo, 2009: 110), trasladando a la protagonista a una infancia donde es posible “querer sin explicaciones” (Redondo, 2009: 110). A pesar de que este amor parezca posible, descubriremos al final que es “un amor lesbiano sin límites, pero que no traspasa la fase del enamoramiento inicial” (Redondo, 2009: 110). El final, como veremos, es pesimista, desolador.

El “segundo pozo” es descrito con “un silencio total” y una “luz tenue”. Clara y Elia prosiguen explorando –“avanzando hacia el fondo ultimísimo de mi mundo subterráneo” (Tusquets, 1978: 128)– hacia el tercer pozo. La casa se convierte entonces en una casa mágica, un santuario, “escondida cámara de los ritos inocentes, perversos y

prohibidos”. Su relación es concebida como una especie de rito satánico amoral:

Elia se inclina sin respiro a una múltiple hipérbole: de las emociones, de las impresiones recibidas del mundo y de la descripción de las inquietudes psicológicas. Lo sustancial de esta caracterización radica en que en el sentir del personaje no existen padecimientos menudos ni hay dolencias menores, sino que unos y otras siempre se muestran como exagerados, con una irreprimita tendencia a las tintas gruesas (Sanz Villanueva, 1978: 22).

En uno de los encuentros sexuales con Clara describe su aparato sexual como “el húmedo pozo entre las piernas, entre sus fauces babeantes que devoran y vomitan todos los ensueños”. La imagen no puede ser más clarividente. Lo resume Sanz Villanueva como “una aspiración a una realidad totalizante, distinta, intransferible y casi inefable. De ahí que esa aspiración posea un cierto aliento místico. Se acompaña, además, de una explícita dimensión sexual que la impregna en un profundo y dilatado erotismo” (1978: 23).

En este imaginario acuático, húmedo, hallamos la figura de la sirena anclada a toda esa ideología marítima. A mi parecer, se trata de uno de los signos más relevantes utilizados por Tusquets enfocado a la sexualidad, pues la sirena es un personaje mitológico cargado de múltiples connotaciones: siguiendo el artículo de Catherine D’Humières (2014), esta interpretación de la sirena de la modernidad es muy pertinente en el contexto de la novela, ya que permite no solo relacionar la sirena con el símbolo del mar sino conectarlo con la personalidad de Elia, así como su idiosincrasia híbrida de sexo y muerte:

[...] dentro de nuestro imaginario moderno [...] La sirena es un ejemplo de la evolución de un conjunto de leyendas, a veces dispares, que giraban en torno a los peligros que corría quien se atrevía a desafiar las deidades del agua. Es ahora una figura esencialmente ambigua, porque ha adquirido un nuevo simbolismo que le permite ser expresión de la diferencia y del desamparo, o de la depresión que sigue a esta toma de conciencia, como si hubiera heredado de la ondina la imposibilidad de insertarse en una verdadera comunidad humana a pesar de un deseo fundamental y vital (D’Humières, 2014: 152).

Elia permanece alienada de su comunidad humana y su relación con Clara incrementa dicha alienación, por lo cual metaforiza a Clara en la sirena con quien se va a *condenar* definitivamente. En el recuerdo de la heladería, se desarrolla una especie de sueño lésbico donde la sirena y las connotaciones del mar previamente explicadas nos ayudan a comprender:

[...] qué amor desolado, a lo más profundo e inencontrable de este océano del que no debió, no debiste, salir jamás [...] porque es más vergonzoso amarte que decapitarte, es más terrible acariciar un segundo tu cola que cortarte la cabeza [...] acariciar, pues, un minuto fortuito, en un gesto furtivo, tu tierna, tu salobre, húmeda cola casi piernas, como hay que comer hora en tu honor, sirena... (Tusquets, 1978: 111).

Al igual que el mar representa la libertad, la barca es el elemento que les permite alcanzar ese espacio ajeno a las miradas acusadoras de la sociedad. En los recuerdos de infancia, la protagonista relata cómo se escapaba con otras niñas en la barca y se alejaban de la vigilancia de los padres. Es, por tanto, otro símbolo en relación con la sexualidad, ya que cuando Elia alcanza la adolescencia madura sigue pudiendo disponer de esta barca que, como la de Caronte, le permite *cruzar al otro lado*. Si ya habíamos analizado el mar como espacio de libertad, la barca es el objeto que logra esa huida.

2.2. Mito del Minotauro: el laberinto como símbolo

Clara es metaforizada como Ariadna, el personaje mitológico que favoreció a Teseo su libertad del laberinto del Minotauro, a quien consiguió vencer; Teseo abandona posteriormente a Ariadna en la isla de Naxos. En palabras de Sanz Villanueva, la “fábula se convierte en la trama alegórica que representa el conflicto central y general de Elia” (Tusquets, 1978: 131). La controversia viene en que encontramos, más adelante, que es Elia la que se siente Ariadna. La situación es sencilla: en primera instancia, debemos tener en cuenta que Elia representa la mujer abandonada; Jorge, su marido, la abandonó. Por ende, en este contexto Elia es la Ariadna abandonada por Teseo (que sería Jorge). No obstante, a su vez, Clara representaría la figura de Ariadna ya que ayuda a Elia a salir del laberinto: “Clara es la guía o la salvadora (la Ariadna, por tanto) de Elia

en el laberinto de su situación actual de esposa abandonada [...] Clara viene [...] a resucitar la esperanza de libertad de ésta” (1978: 240). En definitiva, la duplicidad de ambas en el papel de Ariadna es comprensible y evidente.

[...] desde hace mucho la nueva Ariadna estaba buscando ella también sin saberlo mis mismos laberintos, y que es como yo subterránea, oscura, vegetal, propensa a extraños cultos selénicos y prohibidos, a perversas iniciaciones báquicas, rumorosa de mar y de cañaverales, predestinada a debatirse torpemente, lánguida y adormecida, entre las pezuñas agrestes del Minotauro y el aliento denso y ardoroso, el sexo bífido, de Dionisos (Tusquets, 1978: 133).

Es toda una declaración de intenciones: Clara se introduce paulatinamente en los *mismos laberintos*¹⁴ que los de nuestra protagonista, un mundo prohibido pero excitante donde no tiene cabida la moralidad, pues se trata de un encuentro báquico. Ni que decir tiene que la referencia al dios de la festividad y de la orgía constituye una nueva pista para descifrar aquel mundo lésbico en que se inmiscuyen las dos mujeres.

[...] y cuál de las dos va a ser definitivamente Teseo o Ariadna-, entre hojas carnosas y empapadas de savia o de rocío, entre enormes flores rojas que huelen a vino y a mar, me muevo torpe, dificultosamente, como en un mal sueño, una angustiada, -deliciosa-, pesadilla de la que no puedo ya querer despertar (Tusquets, 1978: 161).

En conclusión, “la narradora intertextualiza a todas aquellas mujeres que literariamente han sido traicionadas: Ariadna, Isolda, y ella misma” (Silva, 2006: 418). La protagonista acoge personajes femeninos de la tradición con quienes se identifica y en quienes se define; y, como ya hemos citado en ocasiones el estudio de Yamile Silva, esta tradición será subvertida en aras de defender la posición activa del personaje femenino. Los personajes de Tusquets ya no son pasivos frente al patriarcado.

¹⁴ Un laberinto “conduce al interior de sí mismo, hacia una suerte de santuario interior y oculto donde reside lo más misterioso de la persona humana” (Chevalier, 2015: 621).

2.3. Muñecas y princesas

Entre otros apodos, Clara es dibujada como “mi muñeca flaca, tan insignificante [...] tan anodina y casi fea [...] muñeca de interior, su fragilidad y su torpeza se tornan graves, conmovedoras, entrañablemente distintas...”. Retratada siempre con debilidad y fragilidad, Clara está puesta al servicio de Elia, quien la toma en *posesión* como una muñeca, hasta tal punto que nos relata cómo “he sentado yo a Clara, como si fuera una de mis muñecas, la más zanquilarga, la más flaca, la menos expresiva de mis muñecas de antes” (Tusquets, 1978: 129-130). Todo ello conducirá a la posesión sexual violenta:

[...] la tumbo de espaldas, la fuerzo a no moverse, la sujeto contra el suelo con mis dos manos, y mi boca empieza un recorrido lentísimo por la garganta [...] donde agonizan los gemidos, la garganta de alguien que se está ahogando y que no quiere gritar [...] y los flancos de Clara arqueados de un modo tan violento y contorsionado [...] evocan imágenes sombrías de terribles torturas ancestrales (Tusquets, 1978: 198-199).

La escena sexual resulta tan violenta, pasional y pulsional, que es descrita en comparación con rituales de tortura tradicionales. El deseo es tan insaciable, que “el gemido de Clara es de pronto como el aullido de una loba blanca degollada o violada con las primeras luces del alba”. Es prácticamente una violación, pero se logra el orgasmo de ambas; Clara finalmente aparece relajada, aunque también es vista como una *muñeca rota*: “yace a mi lado, desmadejada como un muñeco de estopa, jadeante todavía, pero relajada al fin, recuperada finalmente su sombra o liberada para siempre de la caterva de los niños perdidos” (Tusquets, 1978: 199).

Este sexo, a pesar de resultar violento en su descripción, es, sin embargo, un amor pasional, pues el sexo de Elia con hombres se muestra con una violencia de otro estilo: la superioridad del macho, el *machismo* en el acto sexual, la insatisfacción de la mujer. Compárese la violenta pasión lésbica anterior con el sexo con Julio:

Los labios y apretados y la garganta contraída para no gritar, para no gritar de dolor, pero sobre todo, ante todo, para no gritar de placer, este torpe placer que ha de llegar al fin histérico y crispado, inevitable y odioso como

la misma muerte, [...] otra forma de muerte, porque es mi propia muerte la que cabalga sobre mí, la que me tiene aferrada entre sus piernas sin escape posible, la que me penetra en acometidas sucesivas y brutales, cada vez más brutales, es mi muerte la que me colma, me inunda, me desborda, este Julio letal montándome como a una pobre jaca definitivamente domeñada, aunque no por él, no por ese macho de exhibición de circo [...] sólo es un disfraz (Tusquets, 1978: 258).

Retomando a Clara, su dependencia emocional y hasta ese punto corporal con respecto a Elia no siempre resulta tan violenta, pues en otros recuerdos la descripción de ambas en la cama es distinta; por ejemplo, en este fragmento acudimos al sentimiento de la *vergüenza* por parte de una chica inexperta en el arte del amor lésbico:

... y Clara espera como la otra vez, como hace tantos años, con el cuerpo temblando y el corazón agonizando en su garganta, sólo que ahora piensa que tendrá que morir, que si Elia se acuesta realmente a su lado, si Elia en lugar de darle un beso de buenas noches y salir de la alcoba se acuesta a su lado, ella tendrá forzosamente que morir, y está tiritando de pies a cabeza, y ha cerrado los ojos, y es tan grande el deseo y tan terrible la confusión y el miedo y la vergüenza que le gustaría poder detener durante unos instantes el paso del tiempo, poder darse a sí misma unos minutos de respiro, unos instantes de tregua, pero Elia se ha acercado a la cama, se ha tendido a su lado, le ha pasado un brazo por debajo de la nuca, la ha estrechado muy suave contra sí, y le dice “¿por qué tiemblas, bonita?, ¿de qué tienes tú miedo?”. Y la mece y la arrulla como si Clara fuera de verdad una niña chiquita (Tusquets, 2011: 292).

Como hemos podido comprobar, Clara es un *títere* de Elia, con una personalidad y sexualidad aún no forjadas que se deja influir por aquella y que se sumerge en un mundo lésbico del que le costará trabajo desprenderse ya que le aporta no solo libertad sino también placer, un cumplimiento de sus deseos más hondos y más prohibidos en su contexto social.

[...] Y Clara se pregunta si habrá de veras motivos para que ella se sienta culpable, convicta [...] de avidez y de insaciabilidades, del delito supremo de no acertar o no poder, o no resignarse a ser feliz, ahora que tiene según Eva la posibilidad de serlo y la realidad ha rebasado con mucho los límites de sus sueños más disparatados, y piensa Clara que tal vez fue

demasiado larga la espera, demasiado profundo el desamor acumulado... (Tusquets, 1978: 431).

Es una mujer cuya concepción del amor remite a toda una tradición cultural, hasta tal punto que llega a “matarse por amor”: “porque el amor es una enfermedad terrible [...] nos deja inermes, desvalidos, paralizados, [...] torpes en el momento preciso en que necesitaríamos más de nuestra habilidad...” (Tusquets, 2011: 530-531). Sin embargo, lo más paradójico de ello, es que es Clara la única que logra penetrar en lo más profundo del corazón de Elia, la única que llega a conocerla de verdad. Encontramos una declaración de Elia reconociendo abiertamente que su felicidad le ha venido impuesta por Clara: “esta felicidad inconcebible y disparatada que ella ha inventado obstinadamente para mí, que ella me ha impuesto”. Lo exterior se convierte en una amenaza desde que es abandonada por Jorge y busca refugio en el amor de Clara.

Las muñecas son juegos de infancia, de modo que no es arbitraria la elección del apodo pues todo el mundo gestado por Elia es un mundo de juego, juego en el que entrará un elemento altamente significativo por lo que representa: el *disfraz*. Un disfraz siempre conlleva la huida de la propia identidad, el no-reconocimiento de uno mismo, la necesidad de transmutación por no estar conforme o verse obligado a esconder dicha identidad, etc. Asimismo, el disfraz está estrechamente unido al teatro, en la línea de tratarse de una *performance*, una representación, un fingimiento¹⁵ de algo que no se es, una máscara que impide penetrar en la esencia verdadera de la identidad:

[...] un espectador ajeno a esta representación lamentable, porque sin un espectador, aunque sólo sea uno, el teatro ya no existe [...] y he de reconocer que también a mí me gusta representar, me gusta disfrazarme, me gusta sumergirme en esta interminable sucesión de farsas que se inició en la adolescencia... (Tusquets, 1978: 145).

De hecho, el disfraz también sirve para dar cuenta de la ambigüedad sexual latente a lo largo de toda la obra, pues ambas protagonistas son partícipes de relaciones heterosexuales, pero sin abandonar su relación pasional. El lenguaje utilizado es ambiguo, así como es ambigua la actitud

¹⁵ Podría relacionarse con el concepto de *performatividad* en la filosofía de Judith Butler.

de las mujeres; y qué genera más ambigüedad que un disfraz: “este cuerpo [de Clara] que no es siquiera todavía un cuerpo de mujer [...] resulta tan terrible, tan turbador en su ambigüedad...” (Tusquets, 1978: 157).

Clara, además de muñeca, es princesa: “esta inquietante princesa llegada de un planeta peligroso e ignorado”. Si bien expone a Clara en términos de princesa de cuento, Elia definitivamente no encaja en esa personalidad; en una exposición de su familia como “familia real”, relata su llegada al mundo como una *no*-princesa: “qué se podía hacer si las ropas que eran realmente dignas de la princesa más princesa de todas las princesas a mí me caían rematadamente mal” (Tusquets, 1978: 236). Declarará también que los hombres, esos “príncipes encantadores” optan por “princesitas bobaliconas”, pasando desapercibidas las “sirenas románticas y locas” con las cuales ella sí se siente identificada.

Es muy interesante comparar el modo en que se describen las relaciones sexuales lésbicas frente a las heterosexuales, ya que Tusquets noveliza una ausencia total de amor en las segundas y una sensualidad artística, mística y amorosa, en las primeras. Si observamos los coitos heterosexuales que tiene cabida en la *Trilogía del mar*, el sexo con hombres siempre incita a pensar en un hecho primitivo, animal (se referirá a Ricardo como el “poeta simio”), meramente biológico y con tintes misóginos. Se describe así la relación sexual entre Elia y Ricardo: “el muchacho toma posesión apresurada y sin placer, se trata sólo de establecer su territorio [...] sólo asegurarse de que es suyo...” (Tusquets, 2011: 238). El contexto es tal, que Elia piensa para aquella situación en una película de Buñuel.

Realmente está llevando a cabo una férrea denuncia de los niños de su infancia, quienes se *excitaban* con sus compañeras mientras “aprendían las niñas a ser mujeres en esta rara mezcla de la ofensa y el halago, del rechazar y provocar adrede la agresión, en el inicio de un sucio juego [...] que confundirían incluso [...], qué sarcasmo, con amor”. Este personaje masculino, poniéndolo en relación con el tratamiento de la madre en Tusquets, parece tener un complejo de Edipo: “no tiene otra figura femenina que la imagen pálida e inabordable de una madre inasequible a la tentación de la ternura” (Tusquets, 2011: 243). El hombre en el sexo

siempre goza de una situación de superioridad.¹⁶ El constante apartamiento de los hombres se hace explícito en el trío entre Ricardo, Clara y Elia (*El amor es un juego solitario*), donde las mujeres se buscan tomando al hombre por diablo.

En resumen, las relaciones con los hombres en la *Trilogía del mar* de Tusquets no son más que un regreso al mundo del patriarcado: “Todos los mitos patriarcales se han subvertido, se han destejido en manos de esta Penélope que ya no espera sino que es ella la propia protagonista de su historia” (Silva, 2006: 421). Conquistando el control idiomático, se consigue tratar el tema de la sexualidad desde la mujer misma, no desde la mujer como objeto desde la mirada del hombre.

2.4. El gato como figura de lo indomable

Nuestra protagonista vive acompañada de unos cinco o seis gatos, lo cual no es arbitrario pues el este animal simboliza lo indomable, lo salvaje, en otras palabras: la libertad. Es un animal que vive libremente, sin control, y se adentra en ocasiones en el mundo de lo peligroso o misterioso. En general, es ajeno a cualquier imposición moral o social. Asimismo, destaca un segundo simbolismo en cuanto al color del felino: “el gato negro se asocia a las tinieblas y a la muerte” (Cirlot, 1992: 219). Ambas connotaciones cobran sentido con todo lo analizado hasta el momento.

En una de sus fiestas, Clara se siente derrotada por el alcohol y las drogas y busca los labios de Elia casi de manera inhumana; asimismo, en las relaciones sexuales Clara “trepará a su cama con la ligereza y blandura de un felino”:

[...] su boca abierta, anhelante, sedienta y abrasada [...] que emite [...] un gemido ahogado, que no es humano ni animal siquiera, un gemido ronco como el del mar o el viento en las noches sin luna de sábados terribles, en que andan sueltas las meigas y las brujas [...] entre maullidos de gatos negros encelados y furioso restregar de sexos ávidos contra las escobas (Tusquets, 2011: 158).

¹⁶“el niño feo y aplicado y orgulloso y tímido, ha derrotado en todos los torneos, al ser nombrado emperador definitivo de los rígidos tercios escolares” (Tusquets, 2011: 243).

Los gatos, a lo largo de la tradición, están íntimamente relacionados con las brujas, ambos portadores del Mal o de motivaciones demoníacas.: “se ha transformado en un ronroneo de felinos encelados como los de las brujas, los dos cuerpos enzarzados en una lucha extraña en que se confunden muslos, largas piernas, pechos erizados, bocas anhelantes” (Tusquets, 2011: 160).

El *ronroneo* es otra constante para tratar el personaje de Clara en el sexo, donde parece acoger las particularidades felinas:

[...] ronroneante y desmadejada [...] igual que un gatito satisfecho que hubiera encontrado por fin su sitio en el hogar, que hubiera dejado para siempre –o al menos por mucho tiempo, o al menos por un instante– de gemir a la luna desde los tejados y de arañar esquivo y desolado los cristales de las ventanas (Tusquets, 2011: 200-201).

Esta figura del gato no se detiene en la descripción de Clara sino que también le servirá a nuestra protagonista para tratar otro personaje femenino cercano a ella: Maite, una joven perteneciente a la burguesía catalana con quien coincidió en la universidad y con la cual mantuvo una relación. Así, describe a Maite en el imaginario gatuno: “la lengüita de una gata grande y sedosa, una gata perezosa que se lame indiferente los bigotes y está en el fondo al acecho...” (Tusquets, 1978: 81). De nuevo, es una mujer con unos determinados juegos en los que se sumerge nuestra protagonista: “Porque he entendido ya el juego de Maite y he entrado en él –imagino que el juego hubiera surgido de todos modos, aunque Maite no hubiera acudido...” (Tusquets, 1978: 121).

Acabamos de ver que no solo Clara es tratada en el imaginario de los gatos. De manera inversa, en *El amor es un juego solitario*, Clara bautiza a Elia como Reina de los Gatos, desde los más mansos, elegantes y domésticos hasta los más vagabundos. Son descripciones sensoriales que aparentemente hablan de felinos pero cuyo vocabulario tiene sentidos recónditos referentes a la sexualidad patente de toda la obra.

Y Elia está quitando ahora la colcha y ha ahuyentado a *Muslina* de un manotazo distraído, inusitado en ella, un gesto tan maquinal e indiferente, que Clara se ha sentido personalmente humillada y ofendida, solidarizada y una con la gata, mientras *Muslina* escapaba sigilosa, el rabo tieso, el pelo del

espinazo erizado y en los ojos esta mirada fría y desdenosa, más ausente todavía que la de la propia Elia, con que encubren los felinos su ira, que se condensa al fondo en una chispa congelada, la furia gélida y quemante de los gatos, piensa Clara... (Tusquets, 2011: 313).

Se aprecia aquí la identificación de las mujeres con el animal en una especie de *desdoblamiento* de la identidad, lo cual no es baladí si tenemos en cuenta que, a lo largo de la trilogía, ambos personajes luchan por comprender, si no descubrir, su propia identidad. En el ambiente en que se mueven los personajes de Elia o Eva, afirma la narradora de *Varada*, “allí más que nunca habrán de sentirse los gatos excluidos y rechazados y preteridos y descontentos y ávidos e insaciables” (Tusquets, 2011: 432).

La casa de Elia está cohabitada por muchos gatos, y la importancia del felino en su simbología es tal, que en alguna ocasión este animal será *testigo* del sexo “intruso”; hay una confianza con el felino en lo que respecta al amor homosexual, el felino como salvaguarda de ese amor, el de *verdad*, de nuestra protagonista:

Elia oye muy cerca, en la casi total oscuridad, el pisar de unas zarpas y el salto sigiloso de *Muslina*, de vuelta a su lugar en la cama tras la partida del intruso, y ahora la gata la observa dubitativa [...] los ojos verdes y dilatados fijos en los suyos, y aproxima su hocico a la boca de Elia, a sus pezones, a su vientre, en una tal vez certera adivinanza por el olfato de todo lo que allí ha sucedido, y frunce *Muslina* el hocico en un resoplido de desagrado ante el aroma del intruso, el acre aroma a sudor y a sexo, a alimaña escondida, para desperezarse luego, indulgente o resignada, y tenderse como de costumbre a su lado... (Tusquets, 2011: 329).

CONCLUSIONES

Tanto *El mismo mar de todos los veranos* como sus dos novelas continuadoras de la trilogía otorgan una doble dirección de sentido. Por un lado, Esther Tusquets ha dado cuenta de las complejidades del placer homosexual en una década como la de los setenta, donde no existen referencias ni lenguajes para expresarlo. En segundo lugar, el tono desesperanzador, pesimista, desengañado y desencantado con respecto al

tema del amor es indiscutible, solo hay que reparar en el título que otorga al último libro. Así, el amor es asumido con la mayor tristeza:

Que el amor, como todo, se remansa y se desgasta, que hay un deterioro inevitable, y es sustituido [...] por una sutil red de vivencias y proyectos en común, de respeto, de solidaridad, de afecto [...] pero la ilusión, la genuina ilusión [...] hay que buscarla con el transcurso de los años en otra parte, o resignarse a vivir sin ella (Tusquets, 2011: 478).

Para lograr tal fin, la escritora catalana se ha servido del riquísimo bagaje literario español y universal: literatura clásica grecolatina, medieval, siglodorista, romántica-realista y la literatura de la modernidad del siglo XX, todo combinado con ligeros toques de autobiografismo y elementos de su contexto actual, esto es, la Barcelona de los años setenta y ochenta.

La intertextualidad y la metaliteratura alcanzan tal punto en las descripciones, sobre todo en lo referente a las relaciones sexuales, que llegan resultar extremadamente poéticas, líricas, artísticas por la alta belleza que desprenden. Asimismo, no pasa desapercibido el intenso erotismo, la sensualidad del discurso narrativo y la alta tensión sexual, hasta el punto violento, que genera violencia en el discurso mismo.

En cuanto a los saltos temporales, ya se ha comprobado que las digresiones enfocadas al pasado están expuestas como discurso de *libre fluir*: los recuerdos de Elia fluyen narrativamente. Se valora una ternura por la infancia, de ahí la constante intertextualidad con cuentos de hadas; la protagonista concibe el mundo de los adultos como un mundo de engaño donde solo hay máscaras, donde no hay esencia, “antes de la adolescencia no había farsas, sólo juegos, y los juegos han sido y son siempre sagrados, nacemos y crecemos en el mundo sagrado de los juegos –donde todo es real– para desembocar después en esta mascarada de los adultos” (Tusquets, 1978: 145). La infancia es un periodo de total ignorancia, tal enajenación que Elia dice recordar, en su época de adolescente, que “no tenía muslos, ni vagina, ni vientre, y no sabía nada todavía de una posible herida entre las piernas, no sentía siquiera mis senos...” (Tusquets, 1978: 166). La novela es la confesión del descubrimiento de su sexualidad, de su viaje al conocimiento de sí misma; en este largo camino habrá una diferencia ofensiva entre la realidad y el deseo. Sin embargo, es una autora

que parece reivindicar, por encima de todo, el derecho poético al amor y la sexualidad lésbicos. A pesar de las dificultades que se presentan para cumplir su amor, sus personajes femeninos resistieron “hasta que la tensión [estalló] libre de controles, capaz de transgredir todos los límites” (Tusquets, 1978: 196). En definitiva, aunque no ha sido completado finalmente, se ha logrado el amor en su imaginario narrativo, expuesto con un alto lirismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alchazidu, Athena (2001), “Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX”, *Études romanes de Brno* 31, pp. [31]-43.
- Bachelard, Gaston (1975), *La poética del espacio*, FCE-Fondo de Cultura Económica.
- Broman, Ellinor (2013), “La intertextualidad *queer* en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets” SPL Masteruppsats i Spanska, pp. 1-36.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Anthropos Editorial.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- Chevalier, Jean, Dir. (2015), *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder Editorial.
- D’ Humières, Catherine (2014), “La sirena como figura de la desdicha en la literatura contemporánea de lengua española”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 6, pp. 145-159.

Epps, Brad, (2017), “Desgarraduras del cuerpo y degolladuras de la voz: Emotividad, género y poder en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets”.

Freixas, Laura (1996), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.

Guiral Steen, María Sergia (2004), “Triunfo del canon cultural en *El mismo mar de todos los veranos*”, *Confluencia*, 20, 1, pp. 55-62.

Marcos Sánchez, Mercedes (1999), “La narrativa femenina española en 1998”, *Cuadernos de Literatura*, 5, 9, pp. 44-60.

Martín Gaité, Carmen (1987), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.

Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes (1998), “*El mismo mar de todos los veranos* y *Carta a la madre*: un diálogo intratextual”, en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Tomo III), Centro Virtual Cervantes, pp. 670-675.

Medina Torres, O. (2016), *La autoficcionalización del personaje femenino y su repercusión en el tratamiento espacio-temporal en la narrativa de Esther Tusquets Guillén* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

Redondo Goicoechea, Alicia (2009), *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI.

Silva, Yamile (2006), “Penélope subvirtiendo textos: reflexiones sobre la escritura de Esther Tusquets”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Tomo 56, pp. 411-427.

Tusquets, Esther (1978), *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Lumen.

Tusquets, Esther (1979), *El mismo mar de todos los veranos*, ed. Santos Sanz Villanueva, Madrid, Castalia.

Tusquets, Esther (2011), *Trilogía del mar*, Barcelona, Ediciones B.

Vilarós Teresa M. (2018) *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Akal.