

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA



FACULTAD DE  
HUMANIDADES

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

**LA LITERATURA DE ESTHER  
TUSQUETS: *EL MISMO MAR DE  
TODOS LOS VERANOS***

**THE LITERATURE OF ESTHER  
TUSQUETS: *EL MISMO MAR DE  
TODOS LOS VERANOS***

Autor: Inés Gázquez Compán

Tutor: Isabel Giménez Caro

Curso Académico: 2020/2021

Convocatoria: mayo

## RESUMEN

En el siguiente trabajo expondremos una serie de consideraciones sobre la literatura de Esther Tusquets. A partir de su primera novela, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), indagaremos en los elementos fundamentales que caracterizan su estilo y que se desarrollarán también en su narrativa posterior. De esta manera, aspectos como la intertextualidad, el barroquismo o la relación madre-hija nos servirán de ejes para profundizar en los mensajes de su discurso. También realizaremos un recorrido por su trayectoria profesional, íntimamente ligada al mundo editorial e intelectual de la Barcelona de la segunda mitad del siglo XX, y resumiremos brevemente la posición que ocupa en los manuales de literatura española. En suma, el objetivo de nuestro estudio es analizar los códigos formales que emplea Tusquets en su literatura y explicar su contexto sociocultural.

## ABSTRACT

In the following dissertation we will expose some considerations about Esther Tusquets's literature. With her first novel, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), as the principal reference, we will investigate the fundamental elements of her style. Thereby, aspects as intertextuality, baroque style or mother-daughter relationship will serve us as axis from which we will part to study deeply the messages of her speech. In addition, we will also explain her professional career, which is intimately bound to the editorial and literary world of Barcelona in the second half of the 20th century, and we will outline briefly the position she occupies in the canonical studies of Spanish literature. In conclusion, the purpose of our essay is to analyse the formal codes that Tusquets employs in her literature and to explain her social and cultural context.

## ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN .....	1
2.	EL DESENCANTO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA .....	1
3.	LA BARCELONA DE ESTHER TUSQUETS.....	3
3.1.	La burguesía catalana en «El mismo mar de todos los veranos» .....	5
4.	ESTHER TUSQUETS EN LOS MANUALES DE HISTORIA DE LA LITERATURA .....	7
5.	TRAYECTORIA LITERARIA Y ESTILO.....	8
5.1.	El barroquismo .....	9
5.2.	La intertextualidad.....	12
5.3.	La narradora .....	16
5.3.	«La bella dama marmórea y lejana» .....	19
5.5	El erotismo .....	21
6.	CONCLUSIONES .....	22
7.	BILIOGRAFÍA .....	23

## **1. INTRODUCCIÓN**

El análisis de las circunstancias socioculturales en las que se crea una obra es imprescindible para comprender los diferentes elementos y matices que la configuran. Por esta razón, dedicaremos las primeras páginas de este trabajo al estudio del contexto en que se desarrolla la vida de Esther Tusquets. La dictadura franquista y la estrechez cultural y económica de la posguerra son factores que influyeron decisivamente en las aspiraciones y los sueños de los jóvenes de aquella época. Por otra parte, las circunstancias concretas que determinan el estatus sociocultural de nuestra autora son igualmente relevantes para estudiar su literatura.

En la segunda parte del trabajo esbozaremos un análisis de los rasgos más sobresalientes de la escritura de Tusquets, que ha sido objeto de estudio de numerosos críticos e investigadores. Anclada en la interioridad de sus personajes, su compleja y deslumbrante prosa explora los diferentes rumbos que toma la conciencia y subraya el valor de la palabra como creadora de la realidad. Asimismo, el carácter libresco y barroco de su escritura acentúa las ambigüedades de la psicología humana, que, aun alienada, busca liberarse del influjo de los códigos sociales impuestos.

## **2. EL DESENCANTO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA**

Esther Tusquets nace el mismo año en que comienza el conflicto armado más importante del siglo XX español y publica su primera novela, *El mismo mar de todos los veranos*, tres años después de la muerte de Francisco Franco, en una época de grandes transformaciones políticas y sociales. Nos encontramos, además, ante el primer relato que narra una relación amorosa lesbiana en la historia de la literatura española, un hecho singular e insólito. Sin embargo, ¿transmiten sus palabras esperanza en esta nueva etapa de la vida española?, ¿son sus personajes capaces de romper los moldes sociales que condicionan sus destinos?

Según Sanz Villanueva (Caballé, 2004: 170), «inicia su escritura Tusquets en un tiempo de encrucijada, de incertidumbre estéticas, de búsquedas y hasta de desconcierto

(...)». Este tiempo, además de ser prometedor e incierto, ha sido también denominado, paradójicamente, la época del 'desencanto'<sup>1</sup>. Esto se debe al cambio de actitud de una generación que empezaba a envejecer viendo cómo el mundo cambiaba a gran velocidad y cómo todos los sueños de la juventud caían en saco roto.

El clima político e ideológico que se respiraba en los círculos de la intelectualidad española durante los años sesenta y principios de los setenta era eminentemente revolucionario e idealista. Las esperanzas izquierdistas alimentaron el imaginario de gran cantidad de escritores, que, imbuidos de planes y proyectos renovadores, desearon dejar atrás la represión del régimen franquista. Sin embargo, el fin de este período manifiesta la necesidad de recapacitar y reexaminar los valores y criterios con los que observar la sociedad (Vilarós, 2018: 54). Si en los años sesenta escritores como Gil de Biedma o Juan Goytisolo heredan —al menos en sus primeras etapas— su inclinación por la literatura social de Celaya y Otero, los escritores de la transición cultivan diferentes géneros (novelas de ciencia ficción, de serie negra, eróticas, etc.) y comienzan un proceso de introspección en el que la reflexión sobre la memoria como herramienta para buscar el presente ocupará un lugar primordial. Vilarós cita muy acertadamente a Mainer, que, en referencia a la generación de “los niños de la guerra”, señala: «poco antes del 20 de noviembre de 1975 descubrieron en ellos, como un cáncer escondido, el fuerte poder del pasado» (Íbid.). Así, Gil de Biedma escribe a finales de los sesenta —en sus *Poemas póstumos* (1968)— los siguientes versos del poema «De senectute»:

*No es el mío, este tiempo.*

*Y aunque tan mío sea ese latir de pájaros  
afuera en el jardín,  
su profusión en hojas pequeñas, removiéndome  
igual que intimaciones,*

---

<sup>1</sup> Nombre tomado de la película *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri. Diversos estudiosos han considerado que el peculiar retrato de la familia Panero es la perfecta representación de la decadencia franquista en los últimos años de la dictadura.

*no dice ya lo mismo.*<sup>2</sup>

Esta visión retrospectiva y nostálgica también la encontramos en las protagonistas de la mayoría de relatos de Tusquets —todas ellas muy parecidas entre sí, tanto que podríamos considerarlas diferentes variaciones de un mismo personaje: Elia—, mujeres maduras, apáticas y frustradas, que escarban en los relatos de su memoria para interpretar la realidad y reescribirla. Aunque tratan de cuestionarse y buscar otros significados, otros lenguajes con los que ordenar la realidad, no consiguen modificar los códigos de conducta que las limitan. La propia autora declara en una entrevista, en referencia a *El mismo mar...*: «(...) la protagonista no es en ningún momento una mujer liberada ni una mujer que haya conseguido en algún momento ninguna ruptura»<sup>3</sup>. Así pues, nos encontramos ante una novela de indagación psicológica en la que la experiencia del pasado resulta indispensable para explicar el deterioro del presente.

### **3. LA BARCELONA DE ESTHER TUSQUETS**

La Barcelona de las décadas de los sesenta y setenta era una ciudad atípica en el panorama cultural español. El entusiasmo de un grupo de editores que pivotaba en torno a la figura de Carlos Barral permitió que nuevas corrientes literarias y artísticas llegaran a la ciudad portuaria. La modernidad europea y americana atravesó las fronteras y entró en España gracias a la labor de difusión humanística de Seix Barral, que empezó a publicar a autores como Pavese, Vittorini, Musil, Miller, Duras o Faulkner. Esta sed de regeneración literaria contagió a otros jóvenes editores que también se lanzaron a la transformación cultural de la rígida España franquista. Es aquí, en este contexto, donde encontramos a Esther Tusquets, la joven directora de una pequeña editorial en ciernes llamada Lumen. Estos años son cruciales para su vida y para el futuro de nuestro país, pues determinan el rumbo ideológico de gran parte de la intelectualidad española. Al introducirse en el mundo

---

<sup>2</sup> Jaime Gil de Biedma, Javier Alfaya y Shirley Mangini González, *Antología poética*, Madrid, Alianza, p. 130.

<sup>3</sup> “Entrevista con Esther Tusquets”, *Letras Femeninas*, p. 133.

editorial, Tusquets entra en contacto con una gran variedad de escritores y conoce el ambiente literario de la Barcelona de aquella época. Mientras en Madrid los anhelos vanguardistas se desarrollan a finales de los setenta, «en Barcelona los movimientos de vanguardia asociables con el posmodernismo empiezan ya antes del 75» (Vilarós, 2018: 56). Así pues, al vivir en esta ciudad, Tusquets presenciara el surgimiento de estas transformaciones y formara parte de ellas gracias a su posición social y su ambiente profesional:

*Era a finales de los sesenta. Los años de la gauche divine, de Bocaccio, de audaces transgresiones intelectuales y artísticas, años en que reinaba un estimulante desparpajo de costumbres, años en que creíamos que muchas cosas habían terminado para siempre (...).* (Tusquets, 2005: 107)

Impulsadas a su vez por esta ebullición editorial, las élites intelectuales y burguesas de la ciudad se propusieron llevar a cabo una renovación cultural en pos del despertar de una nueva España menos ignorante y opresora. La efervescencia creativa no solo inundó casi todos los campos artísticos (literatura, cine, fotografía, música...), sino que además instó a la exploración de nuevas costumbres amorosas y sexuales. Esta llegada de extravagantes y atrevidas ideas empezó a resquebrajar los moldes morales y estéticos del régimen franquista, y provocó que en muchos jóvenes catalanes empezaran a palpitar apremiantes anhelos cosmopolitas de trascender las fronteras de la castiza España:

*Barcelona en particular parecía reunir entonces los rasgos de una vida civil desatada del lastre oficial, más escurridiza y menos regulable desde el poder (...). Pero las élites burguesas e intelectuales disfrutaban de una vida noctámbula y más atrevida, con un cambio de reglas sexuales y familiares (...). Y por encima de todo fecundó un tiempo con profesionales competentes entre los cuales estarían no todos pero sí algunos de los nombres cruciales de la vida cultural de la democracia en arquitectura, pensamiento, fotografía, cine, crítica, edición y desde luego en la creación literaria (...).* (Mainer y otros, 2010: 178)

Al formar parte de una familia de la alta burguesía catalana, nuestra autora hereda un abundante capital económico y cultural que la ayudará a situarse en el centro de todos estos procesos. Después de especializarse en Historia y estudiar en la Facultad de Filosofía

y Letras de las Universidades de Barcelona y Madrid, dirige Lumen durante más de cuarenta años. Barcelona será el escenario de su vida y quizás también podríamos considerar que el de su obra. Aunque en sus novelas no se menciona el nombre de la ciudad ni de Cadaqués, el pueblecito donde la familia de la escritora pasaba las vacaciones de verano, sus personajes pasean por parajes sospechosamente parecidos, siempre bañados por la brisa de la costa mediterránea. El mar, las casas familiares y determinados rincones de la ciudad son espacios fundamentales para el desarrollo de sus novelas.<sup>4</sup>

### 3.1. *La burguesía catalana en «El mismo mar de todos los veranos»*

En la literatura de Tusquets encontramos una incisiva crítica a esta acomodada burguesía catalana, a aquellos jóvenes cultos y rebeldes que finalmente acabaron repitiendo los desenfrenados hábitos materialistas de sus padres. Precisamente la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* pertenece a esta clase social y su interacción con el mundo está influida por las tradiciones y costumbres que ha adquirido desde la niñez: las veladas en los chalets de la periferia de la ciudad, la ociosidad de una joven y elegante madre, la ausencia de preocupaciones económicas, las visitas a la ópera, etc. Ella tiene la certeza de que nunca se ha sentido integrada dentro de este grupo social, y aunque intenta alejarse de los modelos convencionales de comportamiento que dictan los códigos burgueses, se ve arrastrada por la fuerza de la costumbre y la incapacidad de crear modelos de conducta transgresores y alternativos en la madurez de su vida: «(...) y me pregunto algunas veces (...) por qué no he tenido jamás, ni siquiera de pequeña, los rasgos distintivos de la tribu, por qué habré flotado siempre en esta incómoda tierra de nadie» (Tusquets, 1978: 36). En su crudo retrato, nuestra autora se remonta a la historia del auge de la burguesía, que se instala en el poder en el siglo XIX, y ya a principios del siglo XX «muestra los signos característicos de la madurez o de la vejez» (Guy Palmade, 1976: 155):

*Esther pertenecía a los catalanes que habían ganado la guerra; una burguesía «bienpensante y pacata que pretende no haber sido nunca*

---

<sup>4</sup> Para más información sobre la importancia de los lugares en la narrativa de Tusquets véase el artículo «Espacios terapéuticos en la trilogía de Esther Tusquets» de Laura Parau.



*franquista». Una burguesía «que, si en el siglo XIX fue innovadora e industrial con el mecenazgo del modernismo, en el XX se vino abajo: la burguesía que yo he conocido siempre me pareció muy mediocre»<sup>5</sup>*

En los pasajes de *El mismo mar...*, Tusquets los llama «raza enana» de «niños pujantes y entusiastas que descubrieron algunas cosas», imágenes que nos transportan de nuevo al universo de los cuentos folclóricos e infantiles. Su pretensión es mostrar la decadencia de una clase social, que, envuelta en fastuosas vestiduras, repite sus ancestrales rituales y acude a la ópera para intentar revivir la grandeza pasada:

*(...) y aquí acudimos, más o menos en serio, para sentirnos nosotros, para sabernos clan, para inventarnos quizá (...) durante unas horas que somos fuertes, hermosos e importantes, que somos los mejores, o quizás algunos, como yo, volvamos solo de tarde en tarde para constatar una vez más y todas hasta qué punto somos mediocres, feos, irrelevantes. (Tusquets, 1978: 127)*

De esta manera retrata nuestra autora al «pequeño club inaccesible pero turbador, seductor, atractivo como pocos para quienes lo veían actuar» (Mainer y otros, 2010: 181) que constituía la burguesía de los años sesenta, motor de la transformación cultural barcelonesa. Este halo de misterio, de espectáculos y fiestas privadas y lujosas, cuyo cariz gnóstico y ritual es representado por Tusquets con sus acertadas metáforas, es de igual manera denostado ante el incontestable fracaso de sus ideales:

*(...) y cómo sería posible, sin beber, soportarnos los unos a los otros, y soportar la memez ajena y potenciar la propia, y hasta creernos ingeniosos y guapos y tremendamente importantes como grupo, y sólo somos una copia mala del peor o del mejor Fellini (...), los mezquinos residuos de una raza a extinguir y que quizá no existió nunca como la imaginamos (...). (Tusquets, 1978: 98)*

La reflexión sobre la burguesía catalana también está presente en otros autores como Carlos Barral y Juan Goytisolo, compañeros y amigos de Tusquets. El primero ya

---

<sup>5</sup> Sergi Doria, *ABC*, 05-11-09

realiza en esta época un análisis de esta clase social en su relato de juventud *Años de penitencia* (1975) y el segundo recuerda con nostalgia aquellas casas familiares de la niñez en *Telón de boca* (2003), con sus sombras y recuerdos de prosperidad. También cabe recordar *El discreto encanto de la burguesía* (1972) de Buñuel, quizás más implacable en la visión crítica de este universo hermético y snob.

#### **4. ESTHER TUSQUETS EN LOS MANUALES DE HISTORIA DE LA LITERATURA**

La crítica canónica menciona a la escritora catalana brevemente en sus estudios. El manual *Historia de la literatura española* dirigido por José Carlos Mainer y coordinado por Gonzalo Pontón resalta la profundidad con que trata la relación maternofilial y el amor lésbico. Se considera que su estilo guarda semejanzas con el formalismo neovanguardista y con el análisis psicoanalítico. El testimonio crítico de la facción ganadora durante la posguerra es otro de los aspectos que más destacan de su narrativa, además de su lirismo formal. De igual modo, Echevarría destaca su cuidado lenguaje y su capacidad de captar la interioridad de la conciencia humana (Echevarría, 2011: 74).

Por otro lado, en la *Historia y crítica de la literatura española* coordinada por Francisco Rico, Ciplijauskaitė incide en el carácter crítico de *El mismo mar...*, en el retrato personal pero también social de la España de la segunda mitad de siglo: las costumbres de la burguesía catalana, la rigidez de las convenciones impuestas por el gobierno y la iglesia católica, los cambios políticos de un país impedido pero ansioso de seguir el ritmo de los tiempos europeos, etc. También resalta la intertextualidad de Tusquets, su propuesta de trascendencia mediante la reescritura de los mitos clásicos, las leyendas y los cuentos folclóricos. En cuanto al análisis de las dos obras siguientes que publica —las cuales forman, con la primera, lo que se empezó a considerar una trilogía—, *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980), Ciplijauskaitė se centra en recalcar el carácter erótico y la exploración psicológica de los protagonistas, las diferentes perspectivas del amor y sus interpretaciones. Igualmente, el tempo lento, el flujo ininterrumpido del discurso y la intertextualidad siguen siendo transmisores eficaces de los pensamientos de los protagonistas.

En las últimas décadas, una gran cantidad de crítica heterogénea se ha acercado a las obras de Tusquets desde diferentes perspectivas (psicoanálisis, feminismo, estilística, etc.). Esto ha impulsado la exploración de diferentes aspectos de la narrativa de nuestra autora. Como indica Parau (2017: 47), algunos estudiosos han profundizado en la relación madre-hija (Odartey-Wellington, García Candeira), en la intertextualidad (Cornejo Parriego, Glenn), en la crítica feminista (Nichols, Bellver, Ciplijauskaitė) o en el lesbianismo (Smith). El trabajo de estos investigadores y académicos ha impulsado la divulgación de las obras de Tusquets, sobre todo en Europa y Norteamérica.

## 5. TRAYECTORIA LITERARIA Y ESTILO

La autora catalana empieza a escribir *El mismo mar de todos los veranos* con treinta y ocho años y lo publica poco después, en 1978. Tras el éxito de esta primera obra entre el público y la crítica, sigue su trayectoria literaria con *El amor es un juego solitario* (1979), su segunda novela, que gana el Premio Ciudad de Barcelona, y *Varada tras el último naufragio* (1980), que pone fin a su famosa «trilogía del mar».

En la década de los ochenta publica *Para no volver* (1985), *Libro de Moisés* (1987) y *Después de Moisés* (1989). Compagina su labor literaria con su trabajo de editora y vuelve a publicar unos años más tarde la novela *Con la miel en los labios* (1997) y *Correspondencia privada* (2001), una serie de relatos en forma epistolar. Más tarde aparecen *Confesiones de una editora poco mentirosa* (2005), *Habíamos ganado la guerra* (2007), *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009) y *Pequeños delitos abominables* (2010), entre otros escritos de carácter más autobiográfico y anecdótico. No debemos olvidar tampoco la aparición de dos cuentos infantiles, *La conejita Marcela* (1980) y *La reina de los gatos* (1993).

En la última etapa de su vida, la primera década de los dos mil, aumenta su participación en periódicos como *El País*, para el que escribe una gran cantidad de artículos de temática variada en los que suele volcar, con una elegancia y un humor muy personal, apreciaciones sobre literatura y actualidad<sup>6</sup>. También se acentúa su interés por el feminismo

---

<sup>6</sup> Si en «Heidegger y el correo electrónico» (10 sep. 2005), «El ser humano y la literatura» (23 en.

y la escritura femenina; publica *Prefiero ser mujer* (2006), una recopilación de artículos, y escribe el prólogo del libro *Las mujeres, que leen, son peligrosas* (2005). Por otro lado, en este tiempo crece la difusión de Tusquets, pues proliferan entrevistas —tanto en revistas especializadas, como en periódicos y televisión— y trabajos sobre su obra, lo que la convierte en un personaje mediático con más difusión<sup>7</sup>.

Después de todos estos datos y consideraciones, podemos advertir que la figura de Tusquets se dibuja más nítidamente en el panorama cultural español. Su trabajo de editora es esencial para la divulgación literaria de un país en incipiente transformación y su labor de escritora se traduce en un valioso legado para las letras españolas. Nos encontramos ante una mujer que cultiva con pasión el arte de transmitir y contar historias, y que, gracias a su dedicación y amor por la palabra, conquista nuevas parcelas de la expresión humana.

Los textos de Tusquets, aunque traten gran cantidad de temas y planteen transformaciones de diferente índole, dibujan un universo interconectado de interferencias y repeticiones frecuentes. Así, la relación madre-hija, la asfixiante conciencia de clase —esto es, su retrato de la burguesía—, el erotismo o su preocupación por el tiempo son cuestiones que emergen una y otra vez en su literatura. Incluso artículos como «Una tarde con Neruda en la Barcelona franquista»<sup>8</sup> aparecen en *Confesiones de una editora poco mentirosa* modificados y en forma de capítulos. De esta manera, se forma ante nosotros un entramado de ideas recurrentes que rodean a la figura de Tusquets, una red que la hace identificable por su originalidad y su alcance (Giménez, 2011: 6).

### 5.1. *El barroquismo*

La crítica ha resaltado el carácter barroco del estilo de la autora catalana: su lenguaje

---

2011) y «Miguel Delibes en el recuerdo y en el presente» (10 may. 2003) trata temas humanísticos, en «Demasiadas cosas prohibidas» (15 may. 2007) o «Los cristianos, los marxistas y la opulencia» (27 en. 2008) expresa su opinión sobre cuestiones políticas y sociales.

<sup>7</sup> En relación a esto es preciso señalar la entrevista en el programa *Las noches blancas* con Sánchez Dragó, en 2005, y la entrevista de *Nostramo*, que se emitió en RTVE en 2011.

<sup>8</sup> *Babelia*, 24-07-04.

retórico, ribeteado de metáforas y epítetos, repeticiones y dobles sentidos, sus frases interminables, plagadas de incisivos, su amplia erudición... Lo cierto es que podemos apreciar su barroquismo ya desde el título “El mismo mar de todos los veranos”. Los versos endecasílabos nos remiten a la herencia petrarquista de la poesía del Siglo de Oro, a la forma métrica que determina el futuro de las letras españolas: el soneto. Este verso nos adelanta el tono lírico de su relato y rescata de nuestra memoria a los grandes maestros del artificio y la sugestión en lengua castellana (Garcilaso, Quevedo, Góngora...). Como ellos, Tusquets utiliza ingeniosos conceptos y metáforas para evocar sonidos, visiones, olores y texturas. Asimismo, su despliegue de recursos “desfamiliarizadores” (Nichols, 1992) —destinados a alejar al sujeto de una realidad desagradable o traumática—, como la ironía o la parodia, también nos sugiere su predilección por la sensibilidad de aquella época y sus formas de expresión. En *El mismo mar...*, la descripción de la mujer que reprime su condición homosexual materializándose en el ruiseñor de Andersen manifiesta muchos de estos rasgos formales:

*Me envuelve el graznido ronco —dime que tú también sientes lo mismo que yo, dime que no has podido pensar en otra cosa desde que nos conocimos... ¡qué disparate en un ruiseñor de esmeraldas!— y siento que me diluyo en el rosa y el nácar, en el brillo enfermizo de pedrerías locas (...), mientras tengo la lengua de la mujer-pájaro, de la mujer-serpiente, enroscándose a la mía, hundiéndose hasta lo hondo de mi garganta (...).* (Tusquets, 1978: 102)

En cuanto a la temática, la autora barcelonesa también parece compartir una de las más hondas preocupaciones del hombre barroco: la cuestión del tiempo. También desde el título de su primera novela podemos abordar este problema: el conflicto entre “el mismo mar” estático, regular e inmutable y “todos los veranos” múltiples, irregulares y cambiantes. Es decir, la concepción lineal del tiempo frente a la circular, la contradicción entre repetición y variación. Del mismo modo, el “mar” es un símbolo ambivalente que envuelve a la maravillosa ciudad subacuática de la infancia en las primeras páginas de la novela y se transforma en la muerte de Manrique en los fragmentos finales —repite más de una vez «el mar, que es el morir»—, perpetuo recordatorio del cercano final, del desgaste del tiempo.

Esta paradoja se pergeña de manera más explícita aún en la personalidad de la

protagonista de las tres novelas de la trilogía, que evoca constantemente el pasado e intenta reinventarlo en el presente, desafiando así al carácter irrepitible de la concepción cristiana del tiempo. Ella condensa en su figura a una gran cantidad de personajes literarios, de anhelos, deseos y sentimientos de desesperación ante el imparable paso del tiempo: como la madrastra de los cuentos, no es capaz de mirarse en el espejo, porque le aterra la vejez; como Ariadna, ha sido desterrada a una isla sin tiempo (despojada definitivamente de su juventud y su posibilidad de amar); como Emma Bovary, está atrapada en un mundo de apariencias, de aventuras amorosas efímeras, al que se ve abocada, en parte, por su condición de mujer burguesa criada bajo el paraguas cultural de las convenciones franquistas. De una manera o de otra, Elia encarna a la eterna perdedora porque su batalla es contra la muerte y no contra la vida. Clara es joven, tiene la vitalidad suficiente para lanzarse al mundo y adentrarse en nuevas aventuras, tiene fuerza para, al menos durante algunos años, dejarse seducir por la religión del amor, antes de desengañarse por completo. Pero la desesperación de Elia es la más terrible, porque el final del juego siempre está cerca y siempre la acecha:

*(...) ella no podrá o no querrá renunciar a algo -quizás sólido, posiblemente banal- que la libera aunque solo sea a trechos del hastío y la angustia, del pánico ante la vejez y ante la muerte, algo que posterga el instante en que deberá enfrentarse una vez más a su imagen irreconocible en los espejos, en los ojos del marido, los hijos, los amantes, una imagen implacable que ahora aparece mágicamente desplazada y abolida, sustituida por otra imagen, aunque precaria, distinta, que ha fabricado tal vez ella misma, pero que encuentra magnificada, densa, casi creíble, en los ojos de estos dos adolescentes que la inventan (...).* (Tusquets, 1979: 148)

Si bien Elia es la perdedora en el juego de la vida, Clara es la víctima en el juego del amor. El desengaño de este personaje ocurre inevitablemente en las tres novelas de la trilogía. Para ella «el amor poco tiene que ver con el juego—, y esto supone una entrega total, sin condiciones (...)» (Tusquets, 1996: 126). Elia, al hallarse desesperanzada desde un principio, no puede apostar todo ni entregarse en un acto de fe. Según Suñen, «quien se queda con la mejor parte es quien más ha sufrido, quien parece haberlo perdido todo, quien mostró su verdad desde el principio» (Suñen, 1979: 5).

## 5.2. La intertextualidad

Con la anterior enumeración de célebres personajes literarios nos introducimos en otra característica del estilo de Tusquets: la intertextualidad. Este rasgo podría considerarse más romántico que barroco. A pesar de sus diferencias, el barroco y el neoclasicismo coincidían en la necesidad de separar el arte y la vida de manera más abrupta: el arte pertenecía a la esfera ideal, ilusoria e intangible y la vida se regía por las normas del mundanal ruido (Paz, 1974). En las novelas de la autora catalana, el lenguaje es un ente transformador (y al mismo tiempo limitador) de la realidad. Los mitos clásicos, las leyendas y los cuentos moldean la vida de los personajes, demuestran que la realidad y la ficción se entrelazan y se mezclan de tal manera que es imposible distinguirlos:

*(...) en un mundo donde en lugar de nata piensas Blancanieves y el rojo no es nunca simplemente rojo sino rojo como la sangre y el mar no es una reunión fortuita de mucha agua salada sino una inmensidad azul donde se oculta la más enamorada de las sirenas, en este mundo engañoso y maléfico, yo aprendí a malvivir eligiendo palabras, nunca realidades. (Tusquets, 1978: 65)*

La creencia en el poder mágico de las palabras es un tema genuinamente romántico, desarrollado frecuentemente durante los siglos XIX y XX. El poder de la imaginación, del sentimiento y la pasión, desvirtúa la realidad, la crea y la recrea:

*La concepción de la poesía como magia implica una estética activa; quiero decir, el arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es un espejo del mundo, ese espejo es mágico: lo cambia. (Paz, 1974: 92)*

Esto provoca, sin embargo, que la identidad se convierta en representación. Los personajes de Tusquets son plenamente conscientes de estar escenificando historias, representando papeles: «acaso he venido a reencontrar mis viejos fantasmas, o a encontrarme a mí misma en aquella niña que, aun triste y solitaria, sí existía, anterior a la falsificación y al fraude de todos los papeles asignados y asumidos» (Tusquets, 1978: 30). La protagonista, perdida en la inmensidad de personajes que debe encarnar, inventa la

realidad a través de un lenguaje u otro en función del contexto, pero no puede aferrarse a ningún papel para conformar su identidad. Como afirma Parriego, «admitir la fundamental teatralidad de la identidad, significa, al mismo tiempo, ratificar la naturaleza discursiva y lingüística del sujeto» (Cornejo Parriego, 1995: 56).

Siguiendo esta línea, Nichols también considera que el tema principal del discurso de Tusquets es la concepción del texto, y la vida, como compendio de textos anteriores, que se repiten y se perpetúan de diferente forma en las diferentes generaciones: «la verdad sugerida por el tema del discurso es que la vida es una refundición de varios textos ya escritos: en otras palabras, que la vida imita al arte» (Nichols, 1992: 80). La palabra es, por tanto, la herramienta que crea la realidad. Los rasgos disidentes de la narración tratan de revertir hasta los más mínimos detalles de los rituales y las costumbres (no coger el teléfono, no seguir las reglas de los juegos de seducción, etc.), por lo que el comportamiento de la protagonista es impredecible y creativo: «(...) se adoptan valores subversivos, cuyo objetivo es “llevarnos a transgredir por fin todos los límites, a violar de una vez para siempre todas las normas, y luego a reinventarlas”» (Íbid.). Lo que Nichols considera único y original es la gran autoconciencia de la novela, tanto a nivel formal como en la historia, esto es, el pleno conocimiento de estar adaptándose a unas reglas, tanto en el plano discursivo y gramatical como en el narrativo, que restringen la libertad del individuo, lo que le permite contar una historia diferente, surgida de la reflexión y el intento de recreación de esos textos conformadores de la vida, y «al así hacerlo, deja las gramáticas convencionales por lo que son: limitadoras, aleatorias y destructivas del potencial humano» (Íbid.).

Cuando en *El mismo mar...* la protagonista comienza una aventura con Clara, su joven alumna, empieza a imaginar que es posible esta reescritura subversiva de su pasado. Por un lado, se busca a sí misma en sus decisiones y renunciadas pasadas, y por otro intenta encontrar en su amor por Clara una nueva oportunidad para enmendar sus errores. Ella, como Peter Pan, puede enseñarla a volar de nuevo. En esta etapa, la protagonista se convierte en Sherezade, Penélope y Wendy Darling, todas las grandes contadoras de cuentos. Clara, que en un primer momento se sitúa como oyente o espectadora, luego deja de lado su rol pasivo y empieza a inventar una nueva historia para las dos: «¿Cuál de las dos es la Bella? ¿Y en qué rincón nos espera la Bestia?» (Tusquets, 1978: 84). El tiempo que transcurre cuando está con ella es completamente distinto, pausado y difuso, sus leyes



atienden al espacio, a las sensaciones e impresiones del presente. El futuro parece menos amenazador y el pasado se funde con un presente infinito: «(...) porque la casa, Clara, mi infancia, son de repente una misma cosa temblorosa y cálida, tan entrañablemente mías, tan para siempre y desde siempre mías, que tengo todo lo que me queda de vida para lentamente desvelarlas (...)» (Íbid: 153), «porque el tiempo ha empezado a transcurrir con un ritmo distinto, y cuatro o cinco o seis días son ahora una enormidad de tiempo dentro de nuestra historia, la historia de Clara y la mía» (104).

Finalmente, la protagonista no consigue recrear su pasado porque se encuentra en un presente distinto. La vejez, la traición de Jorge, los múltiples desengaños, todo ha producido hondas e insoslayables transformaciones en ella. A pesar de que la historia sucede en la misma ciudad, en el mismo mar y en la misma estación del año, no puede recuperar las sensaciones e impresiones del pasado, no puede evocar la misma esperanza. El tiempo sin Clara y sin Jorge sigue la estructura lineal de la tradición judeo-cristiana, que en el relato se traduce en presentación-nudo-desenlace —monotonía y tedio de la madurez, emoción y dicha en la relación con Clara y retorno a la infeliz relación conyugal—:

*Ambas convenciones —la narrativa y la cronológica— contribuyen a condenarla, ya que se halla más allá de la mitad en el cuento de hadas que es su vida, y debido a que las mujeres de mediana edad han llegado, culturalmente hablando, al final del trayecto. (Nichols, 1992: 81)*

El abandono de Clara y el regreso a Julio simbolizan la derrota de ese tiempo circular y redentor. Las mujeres jóvenes siempre han tenido la vitalidad y el protagonismo en todas las historias, por lo que a nuestra protagonista no le resulta creíble la reescritura de su propio relato:

*(...) yo no siento ya nada, ni siquiera tristeza —ni por mí ni por Clara—, porque sé que ahora todo se desarrollará inexorable hasta el final, y es (...) como una película que estuviera ya filmada y que alguien —quizás yo— contemplara indiferente muchos años después, y ni siquiera en esta ocasión la película le ha salido mínimamente verosímil (...) (Tusquets, 1978: 214)*

La frustración es casi siempre el desenlace inevitable de las experiencias de los

protagonistas de Tusquets, que no consiguen trascender los límites, aunque lo intenten desesperadamente. De ahí también las constantes referencias metaliterarias a los cuentos folclóricos de la infancia, tiempo anterior a los desencuentros:

*(...) porque nunca es bastante, porque nunca es verdad, porque nunca ha llegado en el momento justo (...), porque nunca se parece sobre todo a lo que anhelamos en nuestra infancia, y es precisamente lo que anhelamos en nuestra infancia lo que hemos venido buscando a lo largo de la vida y lo único que tal vez podría satisfacernos, porque hay una diferencia ofensiva e insultante entre las realidades y el deseo. (Tusquets, 1978: 41)*

A pesar de estas trágicas desilusiones, el fragmento final de *Varada tras el último naufragio* nos abre un camino más esperanzador. En sus últimas páginas desaparece la puntuación organizadora del discurso para dar rienda suelta a un flujo discursivo imparable y vehemente. Desprovista del amor de su pareja y desengañada ante las adversidades de la vida, la protagonista se dirige a su hijo para transmitirle un mensaje positivo y catártico:

*[...] y no sé lo que será de nosotros, lo que será de mí si lograré establecer nuevos lazos con el mundo abrir nuevos caminos, si reencontraré como te he reencontrado a ti mi escritura si amaré yo de nuevo alguna vez ni cómo habrá de ser un nuevo amor no sé nada de nada nunca en toda mi vida he sabido tan poquitas cosas he estado tan en blanco tan libre y flotante y disponible no sé nada de nada Daniel pero estoy viva y corro en la carrera y seguiré adelante sola o acompañada y es posible que no deje ya nunca de pedir la luna no sé nada de nada pero corro hacia ti voy a buscarte siguiendo la línea del mismo mar de todos mis veranos y sabes Daniel estoy contenta de verdad contenta. (Tusquets, 1980: 271)*

Tusquets se pronuncia sobre este fragmento de su obra y confiesa que la ausencia de puntuación es una estrategia para acercarse al lector:

*(...) en Varada hay al final ese monólogo interior sin puntuar que es una especie de guiño al lector, como indicando que esa parte sí es autobiografía, que sí es lo que suscribo. De todas las novelas, lo único que más o menos*

*suscribo es el monólogo final de Varada.*<sup>9</sup>

Considerando estas palabras de la autora, debemos apuntar que, si bien *El mismo mar...* y muchas de sus novelas podrían considerarse relatos intimistas que parecen narrar sucesos de su vida enmascarados con personajes y lugares ficticios, la ambigüedad de sus declaraciones durante las entrevistas nos impide afirmar el carácter autobiográfico de sus relatos<sup>10</sup>.

### 5.3. La narradora

Un elemento fundamental de la literatura de Tusquets es la compleja sintaxis de sus textos. El incesante flujo discursivo de la narradora transmite al lector los pensamientos e impresiones que constituyen su psicología y narra los acontecimientos que suceden en la trama. Este uso predominante de la primera persona —que encontramos principalmente en *El mismo mar...* y *Correspondencia privada*— nos permite indagar en la introspección de la protagonista y resta objetividad y realismo al relato. Los acontecimientos se transmiten filtrados por una sola conciencia, pero no para que el lector identifique en él los rasgos de un personaje arquetípico, sino para que se adentre en las contradicciones de la psicología humana. Es por esto que en ningún momento se nos da a conocer el nombre de la protagonista de *El mismo mar...*, porque en ella encontramos constantemente ambigüedades que la convierten en un personaje difícil de catalogar. Cornejo Parriego, en relación a la identidad cambiante de los personajes, señala: «es este sujeto discontinuo, fluido, fragmentado y discursivo de la posmodernidad, el que se revela en *El mismo mar*» (Parriego, 52). Así pues, el lector se enfrenta a un texto complejo, tal y como admite la propia autora<sup>11</sup>, que conserva tintes vanguardistas propios de la *Nouveau Roman*:

---

<sup>9</sup> Tusquets, E., Diéguez, M. (1989). Entrevista con Esther Tusquets. *Letras Femeninas*, 15(1/2), 131-140.

<sup>10</sup> Para más información sobre la cuestión autobiográfica véase el artículo «Las epístolas de Esther Tusquets: *Correspondencia privada*» de Isabel Giménez Caro.

<sup>11</sup> Escribe sobre esto en *Confesiones de una editora poco mentirosa*, cuando alude a la ingente cantidad de cartas que recibió de sus lectores tras publicar la novela: «Procedían de personas de muy distinta condición, y me extrañó, porque creo que mis novelas son duras de leer, pesadas, demasiado difíciles para

*Por una revolución análoga a la de la pintura —aunque infinitamente más tímida y lenta, cortada por largas esperas y retrocesos— el elemento psicológico, como el pictórico, se libera insensiblemente del objeto con el cual formaba un todo. Tiende a bastarse a sí mismo y a prescindir lo más posible de apoyo. Es sobre ese elemento que se concentra todo el esfuerzo de investigación del novelista, y a su vez debe concentrarse todo el esfuerzo de atención del lector. (Sarraute, 1956)*

Nos encontramos, entonces, ante un lector menos independiente que no tiene una visión objetiva de los sucesos y se ve atrapado en el atractivo mundo de fantasías y sensaciones de la protagonista. Como consecuencia, las elipsis abundan en el relato y las descripciones costumbristas y realistas de los lugares son muy escasas.

Como hemos señalado, el discurso de Tusquets se caracteriza por presentar muchos aspectos propios del monólogo interior: las frases interminables, que completa con incisos, la consiguiente abundancia de oraciones yuxtapuestas y subordinadas, la ausencia de diálogos... No obstante, todo ello tiene coherencia gramatical, lo que permite que el texto sea entendible para el lector, a pesar de ser denso y complejo. Esto lo aleja de otras obras cercanas a esa época, como *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, donde el monólogo interior presenta un flujo discursivo ilógico de pensamientos más desordenados, más parecido al relato joyceano.

Volviendo al tema de la narradora, Tusquets también utiliza el tiempo presente para narrar los acontecimientos que sucedieron en el pasado y así borrar las fronteras entre el pasado y el presente. Esto parece distanciar a la novela de las denominadas *bildungsroman* o novelas de aprendizaje, pues el objetivo de la protagonista no es recapacitar sobre su vida anterior desde una perspectiva didáctica, sino recuperar el pasado para fundirlo con el presente. Lonsdale señala al respecto:

*Past events, though narrated with a greater degree of self-consciousness, are nevertheless inscribed within the monologue as a*

---

que pueda identificarse con ellas un lector poco paciente y avezado» (2005: 151)

*continuation of its unrolling, emphasizing the confluence of past and present experience in the narrator's mind and perhaps marking an irresolvable tension between dissonance and consonance. Where many first-person narrators strive for dissonance – for greater self-awareness and perspective on their younger selves – Tusquets' narrator arguably strives for an unachievable consonance.*  
(Lonsdale, 2009)

Así pues, nos encontramos otra vez ante la cuestión del tiempo. La acción de *El mismo mar...* ocurre durante el transcurso de la aventura con Clara, la joven estudiante. En ella asistimos a veladas con amigos, encuentros amorosos, visitas a lugares de la ciudad, excursiones marítimas, etc. Estos acontecimientos forman parte del plano argumental principal, el tiempo presente que vive la protagonista, pero resultan incoherentes e inentendibles sin la historia de su pasado. La abstracción del plano del presente permite que el de la imaginación y la memoria cobre un mayor protagonismo. Desde la perspectiva del análisis musical, el relato parece conformarse como una polifonía temporal, una fuga en la que dos voces, dos hilos narrativos se entrelazan y se disuelven, de manera que a veces son indistinguibles. De ahí que estudiosas como Nichols recalquen la semejanza entre Clara y la joven Elia, dos mujeres con trazos de «chicas raras»<sup>12</sup>: ambas no consiguen adaptarse ni a los cánones de belleza ni a los códigos de comportamiento impuestos por la sociedad, y sufren el abandono en sus historias de amor —Clara es abandonada por Elia y esta última por Jorge—.

*El mismo mar...* es la única novela de la trilogía que tiene una narradora homodiegética, en *Varada tras el último naufragio* y *El amor es un juego solitario* la historia es contada por un narrador heterodiegético que focaliza su atención en la vida interior de cada personaje. Si bien hemos mencionado la semejanza entre las obras de Tusquets por su reiteración de algunos temas que casi obsesivamente se reanudan una y

---

<sup>12</sup> Como es sabido, Martín Gaité utiliza este adjetivo en su ensayo *Desde la ventana* (1987) para definir a las protagonistas de *Primera memoria* de Ana María Matute, *Nada* de Carmen Laforet y *Entre visillos*, su primera novela, mujeres con características similares, que se revelan ante las ataduras impuestas por las convenciones sociales e intentan configurar nuevos arquetipos de mujer.

otra vez, este cambio de técnica narrativa aleja al lector de la subjetividad totalizadora de la primera narradora y le permite observar los acontecimientos desde una perspectiva más irónica.

### 5.3. «La bella dama marmórea y lejana»

La relación maternofilial es otro de los ejes sobre los que se sustenta *El mismo mar...*, y es, además, un tema ampliamente explorado en «Carta a mi madre» de *Correspondencia privada*. En estas dos obras, el despliegue de comparaciones entre la madre y la hija tiene claras reminiscencias kafkianas. Uno de los aspectos más recurrentes en *Carta al padre* (1952) es el uso de la antítesis en la construcción antagónica de los personajes. Las características del narrador y su padre aparecen representadas metafóricamente también en la anatomía de los individuos:

*Me acuerdo, por ejemplo, de cómo muchas veces nos desvestíamos juntos en la cabina. Yo flaco, enclenque, esmirriado, tú fuerte, alto, ancho. Ya en la cabina, mi aspecto me parecía lastimoso, y no solo delante de ti, sino del mundo entero, pues tú eras para mí la medida de todas las cosas. (Íbid.)*

En *El mismo mar...*, la narradora utiliza esta técnica de exponer constantemente atributos contrarios de ambos personajes para subrayar el aislamiento mutuo y la distancia que existe entre ellas. Mientras la protagonista se define como «renacuajo morenucho y zanquilargo, demasiado oscuro, y con algo indefinido que rompía invariablemente la armonía del gesto y la figura, algo siempre escaso o excesivo (...)» (Tusquets, 1978: 24), la madre, «mucho más bella y mucho más distante que todas las estatuas», reúne todas las cualidades de una divinidad: «ojos de lapislázuli irónicos y duros», «cuerpo elástico», «hombros anchos de diosa griega» y «manos largas, finas y blancas». <sup>13</sup> Todos los atributos de la madre contribuyen a forjar la imagen que tiene la protagonista sobre sí misma, las

---

<sup>13</sup> A modo de curiosidad, en *También esto pasará* (2015), la hija de Tusquets, Milena Busquets, parece hacer un guiño, también en referencia a su madre, a esta descripción metonímica de las manos: «(...) tampoco son manos para descuartizar almas, invocar a los dioses y llevar anillos antiguos, como las tuyas (...)» (Busquets, 2015: 81).

virtudes de una resaltan los defectos de la otra. La oposición entre ambos personajes también se utiliza para situar a la madre en el lugar de las fulgurantes y aterradoras madrastras de los cuentos folclóricos, otro eslabón más en el juego metaliterario de la autora:

*(...) y sus ojos —tan pavorosamente azules, tan despiadadamente claros— me dejaban, al traspasarme, desarmada y desnuda, y sus manos tan blancas parecían capaces de dar nueva forma, de dar simplemente una forma al universo, y era, oh espejito mágico, la más bella y la más inteligente entre todas las mujeres del reino (...), tan bella y tan inteligente, oh mi reina y señora, que ya no sois siquiera humana —ni humanidad tenéis para imaginar, para aceptar, que vuestra hija puede necesitaros ahora (...). (Íbid)*

Odartey-Wellington ha profundizado en esta caracterización de la madre como madrastra y su contraste con las hadas buenas —materializadas en otros personajes de las novelas, como la abuela o Sofía en *El mismo mar...*— de los relatos infantiles para recalcar la carencia de afecto que sufren las hijas. En este sentido, su interpretación se centra en subrayar la reinención liberadora que realizan Tusquets y Martín Gaité —su estudio relaciona y compara la novela de la escritora catalana con *Caperucita en Manhattan* (1990) y *La reina de las nieves* (1994)— al redefinir los rasgos de las hadas buenas (arquetipos de mujeres tradicionales, madres y amas de casa):

*De esta manera, queda claro que el motivo de las hadas buenas contrapuestas a las madres perversas cobra un significado nuevo en las novelas estudiadas. Las primeras llegan a representar mujeres despojadas de prejuicios y que por eso logran establecer lazos afectivos con unos protagonistas liberados de modo parecido. Las “madrastras”, al contrario, no pueden alcanzar la misma meta por sus obligaciones respecto a las normas dominantes. (Wellington, 2000: 553)*

El análisis de la conflictiva relación madre-hija es tratado más profundamente en *Correspondencia privada*, donde la narradora confiesa con amargura: «(...) comprendí (...) que nunca (...), por mucho que me aplicara, lograría tu aprobación» (Tusquets, 2001: 37). Y después concluye: «Pero descubrí algo todavía más grave y por igual irreversible, y era

que tampoco nunca, por mucho que nos esforzáramos, ibas a permitir que te hiciéramos feliz» (Íbid: 38). Más tarde, en *Confesiones de una editora poco mentirosa* añadirá:

*(...) en mi novela la imagen de la familia, de la burguesía catalana, y sobre todo de la madre de la protagonista, era más que ácida. Pero a mamá, gran lectora, le gustó el libro, y por otra parte el personaje de la madre era ambivalente y hasta cierto punto halagador para quien se viera reflejado en él.*  
(Tusquets, 2005)

### 5.5 El erotismo

Como hemos señalado antes, otro de los aspectos que estudia la crítica es el erotismo. Ciplijauskaitė (1988), por ejemplo, resalta su intento de revertir el imaginario erótico tradicional. En este sentido se hace patente la influencia de la perspectiva feminista de algunas escritoras francesas y alemanas: Monique Wittig, Anaïs Nin, Verena Stefan o Christa Reinig. Todo esto confluye en la indagación profunda de la experiencia lesbiana, la exploración de las diferentes percepciones sexuales y la distinción entre pornografía y erotismo. Así, en *Para no volver* (1985), la protagonista cree que «un erotismo lo más liberado posible, jalonado por múltiples perversiones (...), puede actuar como fuerza revulsiva y por lo tanto creadora, la pornografía, por el contrario, lejos de liberar, lo que pretende es encorsetar la sexualidad dentro de un orden».

En *La llama doble*, Octavio Paz vierte una serie de consideraciones sobre los orígenes de la libertad erótica y la capitalización de esta. Según el escritor mexicano, la efusión del movimiento estudiantil de 1968 provocó la materialización de los pensamientos que ya surgieron en los filósofos libertinos y los poetas románticos del siglo XIX: el fin de la inhibición de los afectos. Sin embargo, el terreno ganado fue rápidamente conquistado por la maquinaria capitalista:

*(...) se suponía que la libertad sexual acabaría por suprimir tanto el comercio de los cuerpos como el de las imágenes eróticas. La verdad es que ha ocurrido exactamente lo contrario. La sociedad capitalista democrática ha aplicado las leyes impersonales del mercado y la técnica de la producción en masa a la vida erótica. Así la ha degradado, aunque como negocio el éxito ha sido inmenso.* (Paz, 2004: 159)



Tusquets parece recoger esa esperanza de la juventud de los sesenta para reconstruir un imaginario erótico propio, alejado del consumismo pornográfico. En este sentido, Echevarría rescata una pertinente apreciación de Martín Gaité: «es un rescate revolucionario y desafiante de las sensaciones de placer, el himno a la sensualidad abolida» (Echevarría, 2011: 74).

En *El amor es un juego solitario*, el erotismo y las palpitaciones sexuales representan un papel predominante, aunque en las tres novelas se expone una gran cantidad de simbología erótica: «pozo» u «oquedad húmeda y tibia, convertida mágicamente en nido», «pájaro loco y prisionero», etc. La experiencia sexual adquiere matices originales y renovadores:

*(...) y mi mano va abriendo suavemente el estrecho camino entre su carne y mi carne, entre nuestros dos vientres confundidos, hasta llegar al húmedo pozo entre las piernas, unas fauces babeantes que devoran y vomitan todos los ensueños, y yo me hundo en él como en la boca de una fiera, arrastrada en las hondas de un torbellino en que naufrago (...)* (Tusquets, 1978: 155)

## 6. CONCLUSIONES

La sombra de Tusquets se extiende por la historia de la literatura española a pesar de la indiferencia que denotan las breves menciones de la crítica canónica. Sus palabras tejen una tela maravillosa que transfigura el mundo y nos muestra sus contradicciones. Como señala Kundera (1994): «cuanto mayor es la lente del microscopio que observa al yo, más se nos escapa el yo y su unicidad». La esperanza que aún pervive en la madurez, los enigmáticos vínculos que nos unen y que nos separan, el hastío cotidiano, el deseo o la nostalgia, son algunos de los sentimientos que explora minuciosamente la escritora catalana.

En sus obras, la memoria —ese país de la ausencia— se enlaza inseparablemente con la literatura para formar una red de dimensiones inabarcables. La manera en la que nos presenta los dilemas de la existencia refleja los problemas de una época desencantada y las inquietudes de una generación que debe asumir la llegada de la vejez. Nosotros hemos realizado un breve recorrido por algunas de las técnicas que la autora utiliza para construir

este universo de sueños y desengaños inherente a todo ser humano.

## 7. BILIOGRAFÍA

Busquets, M. (2015). *También esto pasará*. Anagrama.

Caballé, A., Redondo Goicoechea, A., Aínsa, F., & Pleitez, T. (2004). *La vida escrita por las mujeres*. Lumen.

Ciplijauskaitė, B. (1988). *La Novela femenina contemporánea : 1970-1985 : hacia una tipología de la narración en primera persona*. Anthropos.

Cornejo Parriego, R. (1995). Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20 (1-2), pp. 47-63.

Doria, S. “Esther Tusquets: «La burguesía catalana que yo he conocido siempre me ha parecido mediocre»”. *ABC*. 05-11-09

Echevarría, I. (2011). *Los libros esenciales de la literatura en español*. Lunwerg Esenciales.

Giménez Caro, M. (2011). Las epístolas de Esther Tusquets: *Correspondencia privada*. En: M. Jaime de Pablos, ed., *Epistemología feminista: mujeres e identidad*, Almería: Acibel Editores, pp.871-890.

Gil de Biedma, J., Alfaya, J. and Mangini González, S. (2001). *Antología poética*. Alianza.

Kafka, F. (2014). *Carta a su padre*. El Cid Editor.

Kundera, M., Valenzuela, F., & Villaverde, M. (1994). *El Arte de la novela* (2.<sup>a</sup> ed.). Tusquets.

Lonsdale, L. (2011). A question of values: Narrative consciousness in *El mismo mar de todos los veranos*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 88(1), pp. 79-95.

Mainer, J., Pontón, G., Ruiz Pérez, P., Alonso, C., Gracia, J., Ródenas, D., Pozuelo Yvancos, J., Albiac Blanco, M., & Cabo Aseguinolaza, F. (2010). *Historia de la literatura española*. Crítica.

Nichols, G. (1992). *Des-cifrar la diferencia : narrativa femenina de la España*

*contemporánea / por Geraldine C. Nichols. Siglo Veintiuno de España.*

Odartey-Wellington, D. (2000). De las madres perversas y las hadas buenas. Una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 25 (2), pp. 529–556.

Palmade, G. (1976). *La época de la burguesía. Siglo veintiuno.*

Parau, L. (2017). «Espacios terapéuticos en la trilogía de Esther Tusquets». *Hispanic Research Journal*, 18(2), 146–158.

Paz, O. (1974). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia.* Seix Barral.

----- (2004). *La llama doble.* Seix Barral.

Rico, F. (1979). *Historia y crítica de la literatura española.* Crítica.

Sarraute, N. (1961). La era de la sospecha. *Lunes de Revolución*, 121.

Suñen, L. (1979). *El amor es un juego solitario*, de Esther Tusquets. *Ínsula*, 394, pp. 5.

Tusquets, E. (1978). *El Mismo mar de todos los veranos.* Lumen.

----- (1979). *El amor es un juego solitario.* Barcelona: Anagrama.

Tusquets, E., Diéguez, M. (1989). «Entrevista con Esther Tusquets». *Letras Femeninas*, 15(1/2), pp. 131-140.

Tusquets, E. (2001). *Correspondencia privada.* Anagrama.

----- (2005). *Confesiones de una editora poco mentirosa.* RqueR.

Vilarós, T. (2018). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993).* Siglo XXI de España Editores.

