A. Julián Valbuena-Briones
University of Delaware

EL EXPERIMENTO NARRATIVO DE ESTHER TUSQUETS - UNA INCURSIÓN ESTILÍSTICA EN *EL MISMO MAR DE TODOS LOS VERANOS*

Cuando el lector se aventura por las páginas de *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets, percibe la cuidadosa elaboración del discurso. Descubre una manera original de comunicación. Calibra un sintagma flexible, dúctil y maleable. Se enfrenta con una filosofía existencial de la vida, adornada con un erotismo moderno y femenino.

La técnica narrativa está asépticamente planeada con un ente protagonista que se expresa en primera persona, que se arriesga por caminos interiores hacia tiempos perdidos, y que crea una red de símbolos por asociación, mediante la que construye una semántica rica, múltiple y eficaz.

La acción es sencilla y de tono elegíaco. Trata del encuentro de dos mujeres y de su relación que dura veintitantos días. El espacio abarca Barcelona y sus alrededores. A través de esta limitada anécdota, la autora revela valores humanos y por ello universales. Se plantea la lucha perenne entre sueño y realidad, entre dolor y gozo, a la vez que se hilvana un examen sobre la situación de la fémina en la sociedad y sobre su búsqueda de independencia y libertad. El personaje de Tusquets emprende un viaje *ulisesiano* por las raíces hondas del sentimiento.

La escritora ha urdido lentamente rememoraciones de la heroína, tamizadas con sabiduría crítico-literaria. El resultado ha sido una textura rica en íconos, que responde a una labor miniaturista en el ornamento de la prosa. El terso y amplio período se apoya en un ropaje de figuras y emblemas, hábilmente manipulado, con el que se teje un tupido tapiz. Se despliega y ostenta una lengua parabólica de rico abolengo en las letras españolas. Se ha saboreado al Góngora, ensalzado por los simbolistas franceses (Verlaine), que había sido devuelto a España por la actividad intelectual y culta de Rubén Darío. En algún tópico, como en el de la búsqueda del amor con sus pertinentes imágenes, pueden rastrearse las huellas de Santa Teresa, secularizadas y adaptadas en una prosa contemporánea y profana.

La novela se asienta sobre una hermosa metáfora lírica, que da nombre a la obra y que sirve de paradigma al texto. Luis Goytisolo le había ofrecido el concepto poético en uno de los títulos de la tetralogía *Antagonía*; me refiero concretamente a *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976). Tusquets utiliza la palabra *mar* con el sentido del follaje de mayo (17-18). Connota ese reverdecer de los árboles de las ramblas, cuyas hojas, como olas, inundan cada primavera la ciudad condal en un ciclo vital, cuando se despierta el anhelo renovador y sexual del individuo. Alude también al pulso de esas *tardes claras*, en las que se entrevé "una ilusión cándida y vieja" como había declarado el vate sevillano, Antonio Machado, en "El limonero lánguido suspende." Añade, por tanto, una nueva profundidad a la idea paradigmática que la enlaza con un mundo *proustiano*. Al recordar los sueños de la niñez, el piso, al que la heroína se ha retirado en soledad, deviene en una isla mágica, un castillo encantado, "en la cima de un acantilado"(18). Se inicia así un tiempo sin tiempo, una dimensión suprarrealista en un "illo tempore," en donde comienzan a tomar forma los fantasmas de los mitos y los cuentos infantiles en un retorno a la infancia a través del cristal oscuro de Carroll. Deja de lado el "fraude de todos los papeles asignados y asumidos"(30) para entregarse a un viaje por un mapa de emociones y figuras entre encrucijadas de cifras e imágenes.

La fábula encierra un itinerario interior como en el caso de Leopoldo Bloom, y se utiliza un lenguaje cabalístico y secreto, que el lector tiene que interpretar para la descodificación del mensaje. La narradora sin nombre, refugiada en la antigua mansión deshabitada, pero mantenida por la familia, se sumerge en el recuerdo, "niña envejecida" que acude a los años primigenios con el deseo de resolver una crisis. Julio, el marido, ha emprendido un viaje con una joven actriz, y, ella, la esposa abandonada, empieza a tener conciencia de los atisbos de la menopausia, como ha indicado G. C. Nichols (367). La vuelta al origen se concibe, entonces, como una purificación que trae la posibilidad de regeneración y renovación. La cordial y a la vez odiada *madriguera* de su juventud abre la vía añorada de los tiempos de antaño. La prosa suelta, la riqueza de microtemas, las asociaciones sorprendentes y visionarias, las metamorfosis en arquetipos psicológicos denotan un experimento estilístico que continúa el realizado por Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio* (1962). Especialmente las transformaciones de los personajes en figuras míticas o simbólicas señalan una afinidad ineludible, así como la

AIH. Actas XI (1992). El experimento narrativo de Esther Tusquets. Una ... A. JULIÁN VALBUENA-BRIONES.

presentación de un texto maleable y subjetivo; pero, aunque las estrategias expresivas sean similares, el período de *El mismo mar de todos los veranos* está mejor urdido. El eje paradigmático-sintagmático responde en este caso, a una atornillada ordenación mental, a una consecuente elaboración, y tal fórmula organizadora no se facilita en la rica exposición de planos, historias y discursos de su antecedente.

Cabe precisar una taxinomia general de las formas de comunicación indirecta empleadas en *El mismo mar de todos los veranos*. La lengua parabólica, con connotaciones psicológicas, se basa fundamentalmente en tres procedimientos que pueden ser específicamente agrupados. Ello no presupone una independencia temática en cada caso, ya que las tres clasificaciones se complementan y se interrealacionan. Las asociaciones mitológicas sirven para formular y recalcar situaciones anímicas. Las citas y adaptaciones de cuentos infantiles, primordialmente de Lewis Carroll, Jacobo y Guillermo Grimm, y Hans Christian Andersen, revelan actitudes emocionales. Finalmente una serie de tópicos literarios de origen variado (J. M. Barrie, Juan y Luis Goytisolo, Jonathan Swift, Santa Teresa, Rimbaud) perfilan o enfocan la anécdota del argumento. Se construye así una segunda lengua emblemática, de fantasía, de evidente eficacia. La filosofía de la obra se personaliza a través de la aventura de la protagonista. La historia presenta un acto de rebeldía ante unas instituciones opresoras y exclusivistas. Se critican los conceptos de la familia, del matrimonio, del *status* de la mujer, por medio de la conducta y reflexiones de la heroína.

La imagen de la madre aparece teñida con rasgos ambivalentes. Por un lado se la identifica con la diosa Atenea, proyección de la sabiduría, el poder y la luz apolínea. Este ser superior posee cabellos de oro y ojos azules. Pero, pronto, se metamorfosea subversivamente en una "dama inglesa"(9), a lo Joshua Reynolds, que discrimina a favor de la casta aria, y de la que se excluye al retoño morenucho, algo estrábico y desmañado que cuenta la historia. Los códigos impuestos por el personaje atenagórico, le han arrebatado a la protagonista del afecto y respeto de su propia hija Guiomar, la cual hace causa común con su abuela. La narradora ha proyectado sobre su progenitora, una *resistencia*, según la terminología de Carl Jung. Desarrolló su fantasía en la niñez y, ya madura, su intelectualismo para afirmar su identidad. Imparte ahora la clase de literatura italiana que versa sobre Ariosto en la Universidad de Barcelona, con un tópico docente que encierra el mensaje de la defensa

de una libertad irracional en la búsqueda ansiosa del objeto amado (*Orlando furioso*). En el momento de crisis, cuando ella necesita afecto y comprensión, el personaje olímpico-materno viaja por la India y envía postales de colores con breves e inocuas comunicaciones.

No es de extrañar, que durante la infancia, la heroína hubiese proyectado su afecto e interés hacia la institutriz, Sofía, que la cuidaba y que le enseñaba francés. Había sentido hacia la señorita de compañía una positiva relación, que quedó frustrada, cuando ésta fue expulsada de la casa, habiéndose descubierto que la niñera aceptaba las atenciones amorosas del dueño. La airosa Palas se había convertido entonces en despotricadora *arpía*, en despreciable *rata* (173) chillona, que destruyó el virginal paraíso de la narradora. Los rasgos negativos de la madre se denuncian, además, mediante comparaciones parabólicas. Ya sea con la madrastra de *Blancanieves*, o la bruja de *Rapunzel*, o, se podría añadir, con la mala madrina de la *Bella durmiente* (24 - 26). Ella es la culpable de que la casa de los juegos infantiles haya quedado deshabitada, hasta el momento en que la protagonista ha decidido refugiarse en ella.

La entrada en los *secretos subterráneos* de su niñez, cuando pasa el umbral mágico, guardado por la estatua de Mercurio, y penetra, como una nueva Alicia, en aquella "guarida cálida abierta al mundo del ensueño"(25), despierta el recuerdo del Minotauro, proyección fantasmal y ambivalente de su personalidad y que Robert Manteiga ha explicado como "encarnación de todas sus reprimidas pasiones" (26). La conocida fábula del hijo de Pasifae y el toro sagrado, catalogada por Ruiz Elvira (369-372), pasó a ser un símbolo, generalmente masculino, de la energía irracional y sexual, como atestiguan las ilustraciones de Pablo Picasso, Salvador Dalí, René Magritte y Max Ernst en la revista de Albert Skira (*Minotaure*, Paris: Skira, 1933-1939). En la literatura el tema había tenido bastante resonancia en los años cincuenta a través de la ficción *La casa de Asterión* (*El Aleph*, 1949), de Jorge Luis Borges, y de la pieza dialogada *Los Reyes* (1949), de Julio Cortázar. En el texto tusquetsiano, la niña-heroína construye un laberinto subterráneo de pozos y grutas que la salvaguardaban de la luz apolínea materna. El yo de la muchacha se había desdoblado en las dos figuras míticas de Ariadna y el Minotauro, correspondientes a la doble personalidad (racional-irracional, femenina-masculina) de la niña. Estas dos imágenes "se amaron y crecieron durante años"(194).

La fábula de Teseo, Ariadna y el Minotauro, ilustra la anécdota del

primer amor de la narradora, pero su revelación y significación alegórica no se precisa hasta el final de la novela; cuando Clara, amante ya de la protagonista, quiere conocer la historia de Jorge, y aquélla la narra, dándole la forma de un cuento, como si adaptara el mito simplificado en la edición infantil de Araluce a la anécdota personal. "Éranse una vez un rey y una reina..."(189) --sus padres--, que aunque no se amaban, vivían en armonía y gobernaban una isla --su casa--, en donde la niña, que se había refugiado en las profundidades de su interior, jugaba con el Minotauro en las tierras de "Nunca Jamás," y de las que la sacaría Teseo (194) --o sea Jorge--, al libertarla de su laberinto.

La adolescencia de la estudiante en el Colegio de Jesús y María había trascurrido entre signos rebeldes, cuando la "niña oscura y flaca"(192) discernía la obscenidad de los lirios blancos de la capilla y la atracción sexual de los días de mayo. Los años universitarios continuaron la adolescencia del personaje y no fue hasta después de haberse licenciado, durante los estudios del doctorado, cuando apareció en su vida el joven que iba a tener una significación importante para ella. Jorge era un estudiante revolucionario, llegado de lejanas tierras, que no guardaba respeto a la sociedad catalana de mercaderes. Este varón ante los ojos admiradores de la heroína se transformó en un semidiós libertador, que, cual un nuevo caballero legendario, en la tradición de la pintura de Paolo Uccello, daría muerte al dragón que guardaba su virginidad; y derrotaría además al Minotauro que la misma narradora, todavía metamorfoseada en Ariadna, dejaría fallecer "en sucesivas muertes diminutas"(196). Esta relación positiva la encamina hacia un primer "encuentro definitivo consigo misma"(196). El nuevo Sigfrido iba a derribar el templo de cartón de los dioses apolíneos y abría un camino amarillo de ilusión y felicidad.

La historia, empero, es elegíaca y coincide con el relato de Plutarco en las *Vidas paralelas*, según el cual Teseo abandonó a Ariadna en Naxos (*Theseus*, XVII-XXIII). En esta proyección metafórica, el suicidio inesperado de Jorge, el Teseo salvador, deja abandonada y sin defensa a la protagonista, la cual aceptará el matrimonio de conveniencia con Julio. El uso de la intertextualidad sirve para subrayar el tono del relato, y con esta intención se cita el verso de Pier Paolo Pasolini, "in principio era il dolore"(188,198) de su poema *Poesía in forma de rosa* (373). Tusquets, como dice Emilie Bergmann, al hablar del canon feminista en la novela contemporánea, establece una dinámica comparativa entre modelos

míticos y los problemas del desarrollo de la personalidad de la narradora (142).

El lenguaje parabólico, apoyado en una expresiva gama de textos, adquiere su mayor complejidad en torno a la historia de la relación de Clara y su mentora. La joven colombiana, de rasgos indios, estudiante de Ariosto en la asignatura que imparte la protagonista, posee ciertas características que la identifican con la juventud de la profesora. Su flaqueza, desmaña, incertidumbres e inclinación erótica la transforman en una especie de *alter ego*, de espejo en el tiempo, de la narradora. En el experimento psicológico de un viaje de retorno hacia la niñez, Clara polariza esas indagaciones hacia los secretos de la identidad. La aventura de las dos mujeres instaura simultáneamente una zona psicológica que abre la puerta mágica al mundo extraordinario de las fábulas que comienzan "Era una vez...," y que sirven de base de un libro de transformaciones de rica interpretativa.

La heroína, encerrada en una isla quimérica de ensoñación, se ha vestido con un antiguo traje infantil y ha atravesado el umbral que conduce al país de Nunca Jamás. Ella inicia a Clara en unos juegos, de tradición cortazariana, en el que las alusiones literarias reflejan imágenes codificadas.

Como ha dicho Michael Metzger en el prefacio del volumen *Fairy Tales as a Way of Knowing:* "The tales possess a degree of independent epistemological validity, imparting a knowledge of the self and the world that would otherwise be inaccessible." (7)

Entre las diversas obras aludidas en el libro, la historia de Peter Pan, creada para el teatro por J. M. Barrie, obtiene una especial significación. Era el libro preferido de Clara, y de él se vale Tusquets para el desarrollo y desenlace de su parábola principal.

En el momento de crisis que preludia el encuentro sexual y definitivo entre las dos mujeres la alusión es específica. Están ojeando junto al fuego del hogar de la casa de la abuela los libros de la infancia, entre ellos la narradora abre al azar uno y contempla a "un niño duende, mallas, blusón y caperuza amarillos, lindo rostro de niña"(152), descripción de una de las ilustraciones de la edición de D. S. O'Connor y Alice B. Woodward, *The Peter Pan* Picture Book, en un volumen asequible y distribuido en Barcelona. En la imaginación de la protagonista, Clara es el Peter Pan que la hace volar al país de Nunca Jamás.

AIH. Actas XI (1992). El experimento narrativo de Esther Tusquets. Una ... A. JULIÁN VALBUENA-BRIONES.

Cuando Clara se despide, concluída la relación amorosa, para tornar a sus tierras lejanas de origen, ésta le susurra al oído "Y Wendy creció." Es decir, le revela que la experiencia ha roto sus sueños infantiles, y que ya no van a poder volver a jugar en el país de Nunca Jamás, porque Peter Pan, o sea el espíritu imaginativo de ambas, se marcha para siempre. Esas palabras cabalísticas pueden indicar también que Wendy, con referencia a las dos mujeres, ha dejado de ser una niña grande dependiente, pues la aventura les ha facilitado un conocerse a sí mismas, y con ello la libertad de acción. La narradora no tiene ya que esconderse en la fantasía para eludir la realidad. Aquí se halla, por tanto, el mensaje feminista de la novela.

Los motivos mitológicos y del folklore son numerosos como ha señalado Mercedes M. Rodríguez en un interesante estudio. En el juego de textos, podríamos decir que la narradora viste a su amante con diversos trajes poéticos que explican la actidud emocional del momento. Clara, en la heladería, se vuelve en la sirenita anderseniana (65, 66) para expresar el deseo erótico que las consume, o deviene en el príncipe que asciende por los largos cabellos de la protagonista al torreón de Rapunzel (87) con lo que se facilita el encuentro de ambas. Más adelante, es la princesa que puede sentir el guisante bajo los colchones (93), es decir, que es accesible al juego sexual, y, en otro momento se le compara con el patito feo que se convertirá en cisne (106,107) de acuerdo con la historia de Andersen, pues el amor la va a metamorfosear en una hermosa ave. En cada caso la lengua parabólica precisa el entendimiento de la relación de las dos mujeres y otorga al discurso una rica imaginería en el experimento narrativo que Esther Tusquets ofrece a su lector.

Bibliografía

Bergmann, Emilie. "Reshaping the Canon: intertextuality in Spanish novels of female development." ALEC, 12, 1987:141-153.

Manteiga, Robert C. "El triunfo del Minotauro: ambigüedad y razón en *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets." *Letras femeninas*, vol. XIV, Nos. 1-2, 1988:22-30.

Metzger, Michael M. y Mommsen, Katharina, eds. *Fairy Tales as Ways of Knowing. Essays on Märchen in Psychology, Society and Literature.* Berna: Peter Lang, 1982.

Molinaro, Nina L. *Foucault, Feminism and Power, Reading Esther Tusquets.*

Lewisburg: Bucknell University Press, 1991.

Nichols, Geraldine Cleary. "The Prison-House (and Beyond): *El mismo mar de todos los veranos*," *Romance Review*, 75, 1984:366-385.

Pasolini, *Pier Paolo. Le poesie.* Milán, Aldo Garzanti, 1975.

M. de Rodríguez, Mercedes. "Motivos mitológicos y del folklore en *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets. *Selected Proceedings of the Mid-American Conference on Hispanic Literature.* Eds. Luis González-del-Valle y Catherine Nickle. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1984.

Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*, 2a ed. Madrid, Gredos, 1982.

Servodidio, Mirella "A Case of Pre-oedipal and Narrative Fiction: *El mismo mar de todos los veranos.*" *Anales de la Literatura Española Contemporánea.* Ed. Luis González-del-Valle. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1987.

Tusquets, Esther, *El mismo mar de todos los veranos.* Barcelona: Lumen, 1978. Las citas se hacen por este texto.

Vásquez, Mary S., Ed. *The Sea of Becoming, Approaches to the Fiction of Esther Tusquets.* New York: Greenwood Press, 1991.