



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

---

**Grado en Lenguas y literaturas modernas**

Facultad de Filología y Comunicación

Trabajo de fin de grado

Curso 2020 – 2021

**Autoficción en la narrativa de Esther Tusquets: análisis de la**

***Trilogía del mar***

Carolina Kohan López

Tutora: Noemí Montetes-Mairal y Laburta




### Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 2 de setembre de 2021.

Signatura:

 Carolina Kéhan López.

## RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es, fundamentalmente, identificar algunos de los elementos temáticos propios de la narrativa ficcional de la escritora catalana Esther Tusquets, más concretamente de las tres novelas que conforman su *Trilogía del mar* (1978-1980) y que, en última instancia, pueden ponerse en paralelo con planteamientos que realiza la misma en su obra memorialística. Para ello, en primer lugar y con tal de dar una aproximación teórica, se recogen los conocimientos de estudios referentes al concepto de autoficción, ensayos sobre la narrativa de la escritora y entrevistas a la autora, entre otros. No obstante, como fuente historiográfica principal, se han empleado las autobiografías escritas por la misma Esther Tusquets. Paralelamente, se ha realizado una lectura atenta de las tres novelas de la trilogía: *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980) para constatar semejanzas y recurrencias tanto temáticas como estilísticas a lo largo de estas.

**Palabras clave:** Esther Tusquets; narrativa española de la transición; *Trilogía del mar*; autobiografía; autoficción

## ABSTRACT

The main aim of this paper is, fundamentally, to identify some of the thematic elements inherent in the fictional narrative of the Catalan writer Esther Tusquets, and more specifically among the three novels that comprise her so-called *Trilogía del mar* (Trilogy of the Sea), which, ultimately, can be placed in parallel with the approaches developed in her memoirist writings. To this end, first of all, in order to provide a theoretical approach, we will gather insights into the notion of autofiction, essays on the writer's narrative and interviews with the author, among others. However, the autobiographies written by the author herself have been used as the main historiographical source. On the other hand, there has been a close reading of the three novels of the trilogy: *The Same Sea as Every Summer* (first published in Spanish in 1978, translated to English by Margaret E. W. Jones in 1990)<sup>i</sup>, *El amor es un juego solitario* (*Love is a Solitary Game*, 1979), and *Stranded* (first published in Spanish in 1980, translated to English by Susan E. Clark in 1992)<sup>ii</sup> so as to establish both thematic and stylistic similarities throughout them.

**Key words:** Esther Tusquets; Narrative in Spain's transition to democracy; *Trilogía del mar*; autobiography; autofiction



## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>P. 6</b>
<b>1.1.</b> Presentación .....	p. 6
<b>1.2.</b> Hipótesis y estado de la cuestión .....	p. 7
<b>1.3.</b> Metodología .....	p. 10
<b>2. ESTHER TUSQUETS, EDITORA Y ESCRITORA</b> .....	<b>P. 11</b>
<b>2.1.</b> Biografía .....	p. 11
<b>2.2.</b> Ejes de la memoria .....	p. 14
<b>3. LA AUTOFICCIÓN LITERARIA EN LA <i>TRILOGÍA DEL MAR</i></b> .....	<b>P. 19</b>
<b>3.1.</b> Argumento .....	p. 19
<b>3.2.</b> Estilo .....	p. 21
<b>3.3.</b> Paralelismos entre la autobiografía y la autoficción .....	p. 24
3.3.1. <i>El mismo mar de todos los veranos</i> .....	p. 24
3.3.2. <i>El amor es un juego solitario</i> .....	p. 28
3.3.3. <i>Varada tras el último naufragio</i> .....	p. 31
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	<b>P. 35</b>
<b>5. BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>P. 36</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Presentación

La barcelonesa Esther Tusquets destaca fundamentalmente por su papel clave en el ámbito de las letras españolas como directora de la editorial Lumen desde 1960. En ella consigue, junto a los contemporáneos de la época, cambiar el paradigma de la literatura nacional en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, en paralelo, desarrolla también su faceta como escritora, que sale definitivamente a la luz a sus cuarenta años con la presentación del libro *El mismo mar de todos los veranos* (1978). Esta primera novela presenta aspectos francamente controversiales para la época: si bien se imprime en el contexto de la transición a la democracia, la nitidez de un amorío lésbico, la fantasía erótica y el conflicto maternofilial son elementos sumamente destacables en la narración (además, todos ellos de la pluma de una mujer). Pese a ello, el éxito de la obra hace que a esta le sucedan dos más: *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980), culminando de esta manera la denominada *Trilogía del mar*. En ambas novelas se advierte una repetición de temas ya presentes en la primera, y son precisamente a los que nos ceñiremos para desarrollar el trabajo en cuestión.

Llegados al siglo XXI, Tusquets escribe varios libros de memorias: *Confesiones de una editora poco mentirosa* (2005), *Habíamos ganado la guerra* (2007), *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009) y *Tiempos que fueron* (2012), junto con su hermano Oscar Tusquets. En ellos, describe sus recuerdos con una sinceridad y descaros poco comunes, y que resultan llamativos no solo por sí mismos, sino al ponerlos en contraste con la narrativa ficcional publicada en la década de los setenta del siglo pasado. Si bien las novelas de la *Trilogía del mar* poseen un estilo complejo y sofisticado (en contraste con la sencillez e incluso informalidad prosística de la que constan las autobiografías), se puede advertir cómo, hasta cierto punto, el género autobiográfico se articula también en la novela, especialmente en los temas y experiencias ya mencionados: el conflicto con la madre, con la maternidad, la dificultad amorosa y la sexualidad; todo ello con una franqueza y heterodoxia extraordinarias como hilo conductor.

## 1.2. Hipótesis y estado de la cuestión

La hipótesis de la que se parte es, pues, que existe una construcción identitaria de la misma autora en sus novelas, y que ello se desarrolla en la forma de lo que entendemos por autoficción.

Martín Jiménez apunta:

La *autoficción* se produce cuando el autor protagoniza acontecimientos ficticios, aunque también puede darse una mezcla de sucesos factuales y ficcionales. En cualquiera de ambos casos, se caracteriza por su indeterminación, puesto que el lector, basándose en el propio texto, no puede determinar si los sucesos narrados son verdaderos o no, o cuáles de ellos lo son (. . .) ambigüedad [que] solo se produce en el caso de que los sucesos narrados sean verosímiles, y se pierde si los acontecimientos son fantásticos o inverosímiles. (Martín Jiménez, 2016, pp. 172-173)

Si bien el motivo de estudio de este trabajo no es el estudio del concepto de *autoficción* en sí mismo, parece importante destacar algunos aspectos correspondientes a su entendimiento y que afectan por ende a nuestro análisis.

Surgen varias problemáticas relativas a la ambigüedad del término. Una de ellas es la dificultosa clasificación y diferenciación con respecto al género autobiográfico, de forma que en numerosos textos y estudios *autoficción* y *autobiografía* constan como conceptos sustituibles. Esto complica aún más la tarea contrastiva entre ficción y realidad. Es el caso de *El matiz autobiográfico en cuatro escritoras: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets y Carme Riera* (Villarroya, 2019), que analiza *El mismo mar de todos los veranos*, y que no habla en términos de autoficción, sino que parte de la premisa de que

[L]a autobiografía es un texto ficcional, las autoras que estudiamos se valen de sus creaciones para dar vida (o inventar) a antiguas presencias, a facetas pasadas del yo o que simplemente habitaron en ellas en algún punto de sus existencias. En este punto no debemos olvidar que la autora, el sujeto y el yo de un texto han de permanecer como categorías diferenciadas y no confundirse. La misma autora acaba convirtiéndose en un ser ficcional. (2019, p. 75)

La misma Tusquets, en una entrevista sostiene “las mujeres tendemos más a lo autobiográfico” (1989, p. 132). Por otro lado, N. Dobianer, quien trabaja en su tesis la autobiografía y la autoficción en la obra de Esther Tusquets, apunta que Dervila Cooke “describes ‘auto-fiction

to be a function of the autobiographic effect” (Dobianer, 2013, p. 32), haciendo aún más patente el vínculo inherente entre ambos géneros (2013, p. 32).

Esto abre el camino a otros debates: por un lado, el juicio subjetivo del lector en función de la información de la que conste sobre el autor y su percepción sobre esta misma, lo que repercutirá directamente en su entendimiento de la autoficción como tal (2013, p. 32). Por otro, la veracidad de los hechos teóricamente autobiográficos (o meramente biográficos), las contradicciones y por ende, la dudosa fiabilidad de los datos de los que constamos para corroborar que la ficción bebe de las memorias en cuestión.

Las tres novelas de Esther Tusquets se publican en forma de trilogía en el año 2011. Según un ensayo de J. Brown para la revista *Hispanic Review*, “Esther Tusquets' three novels are a self-proclaimed trilogy, although critics are divided as to the degree of continuity among female main characters who share the same name in the three novels” (1992, p. 57) —es decir, afirma que la misma autora acoge la concepción de trilogía. No obstante, en su tesis doctoral, N. Dobianer recoge lo siguiente:

[A]uthors often reject other peoples' conclusions, as his intentions may appear different to himself. This had likewise been the case with Tusquets, whom I asked at a reading of her then latest work in Zurich, in 2009, whether she saw a connection that united the novels EMM, AJS and VUN. This, she instantly denied, although it is widely commented on in the academic field that these novels share many similarities. (2013, pp. 34–35)

Dobianer pone de manifiesto la contrariedad que genera catalogar los textos de la escritora, pues la intencionalidad de la voz autorial en fundirse con la voz narradora puede existir o no. En el género autobiográfico, el pacto entre autor y lector condiciona al último a acogerse a la veracidad de los hechos relatados. Sin embargo, en el pacto novelesco que atañe a la autoficción, la distancia entre voz autorial y voz narradora aumenta, y los límites entre lo verosímil y lo veraz se confunden. En consecuencia, si para analizar la obra de Esther Tusquets en conjunto tenemos en cuenta sus manifestaciones orales y escritas, entraríamos en un equívoco si nos ceñimos a la declaración que se cita anteriormente. ¿Podemos fiarnos de esta



afirmación? ¿Miente Esther Tusquets al negar esta conexión u otras muchas a lo largo de sus testimonios autobiográficos<sup>1</sup>?

“Para mentir, en el sentido estricto y clásico del concepto, hay que saber la verdad y deformarla intencionalmente. Por lo tanto, es preciso no mentirse a sí mismo.” sostiene Derrida (1995, p. 15). Es decir —sin intención de entrar en disquisiciones filosóficas sobre la mentira y el autoengaño—: quizá no exista forma de probar que alguien miente, pues solo aquel que miente sabe si lo está haciendo, entrando en juego la intencionalidad que supone el acto de mentir. Este trabajo, pues, se sostendrá en aquellos enunciados o experiencias que se den reiteradas veces a lo largo de sus memorias y que consideramos se manifiestan como conexiones evidentes, pese a no ser afirmadas sistemática y explícitamente declaradas por su autora.

Existen varias clasificaciones relativas al concepto de autoficción y modelos que definen la interrelación de cada uno de los componentes de una obra con respecto a este. Pese a que nos atenemos en primera instancia a definición presentada al inicio de este apartado, veremos cómo, en la obra de Tusquets, no es solo un personaje, o el que podríamos considerar protagonista, quien pone de manifiesto todos aquellos aspectos pertenecientes a las experiencias de la autora; sino que se proyectan mediante la focalización de los diferentes sujetos, distintas facetas de dichas experiencias.

También debe constarnos que “la autoficción puede atañer a una obra en su totalidad, o tan solo a una parte de la misma (. . .) En otras ocasiones, sin embargo, la autoficción puede afectar a la totalidad de la obra” (2016, p. 181), hecho que también será evaluado a lo largo de este trabajo. En ocasiones parece haber un cierto trunco del pacto ficcional, fundamentalmente de parte de la voz narradora, cuando, mediante un trabajo de autorreflexión y autocrítica profunda, sugiere poner en entredicho gran parte de las actitudes presentes en los personajes.

---

<sup>1</sup> Declara en *Confesiones*: “no me identifico con mi labor de editora, ni con los libros que he escrito” (2009, p. 169).

### 1.3. Metodología

Para poner en evidencia las cuestiones mencionadas, se pondrán en paralelo la lectura de los libros de memorias de Esther Tusquets con la narrativa de ficción de la misma. Para reforzar la comprensión de la correlación temática entre lo autobiográfico y lo ficcional en la narrativa de la autora, también se recurrirá a diferentes estudios referentes a su obra. De esta manera, se comenzará con una biografía de la vida de la autora, un sumario de lo que se narra en las distintas autobiografías, haciendo hincapié en lo subjetivo de lo documentado y en especial en aquellas vivencias que se consideran más notables para con este proyecto. Posteriormente se presentarán los libros que conforman la *Trilogía del mar*, sus argumentos correspondientes y aquellos rasgos que las tres novelas presentan en común. A partir de dichos rasgos, la intención es poder contrastarlos con los temas subrayados como ejes sobre los que parecen regirse los recuerdos de Esther Tusquets.

Pese a que se pudiese cuestionar el carácter fidedigno de la memoria autobiográfica (en que la autora es también narradora omnisciente de sus vivencias e historia), la confirmación de que existe una identificación con una serie de sentimientos y pensamientos es lo realmente interesante con tal de cumplir con el propósito del trabajo: enmarcar dichos contrastes del fondo en lo que entendemos por el término de autoficción, donde los límites entre lo inscrito en la novela y la autobiografía se diluyen.

## 2. ESTHER TUSQUETS, EDITORA Y ESCRITORA

### 2.1. Biografía

Esther Tusquets nace en Barcelona el 30 de agosto del año 1936, poco después del estallido de la guerra civil española. Crece en el seno de una familia burguesa que conserva su posicionamiento al adscribirse al bando sublevado. No obstante, los padres de Tusquets se caracterizan por “poco piadosos” o incluso ateos (2008, p. 67) pese a las costumbres y convenciones sociales de cariz conservadorista que rigen el contexto social, político e ideológico de la época. Ello parece aproximar a la pequeña Esther a unos razonamientos más heterodoxos que los de la clase burguesa ya desde temprano, culminando en su asistencia al Colegio Alemán, un colegio laico (aunque ideológicamente posicionado<sup>2</sup>) y mixto, algo que, como también resalta la autora, marcaba una diferencia importante (2008, p. 68). Aun así, pese a la inusual aconfesionalidad del matrimonio de sus padres, debemos entender que la sociedad española de los años cuarenta se halla enmarcada por unas presiones difíciles de evadir: en última instancia, las apariencias importan, de forma que Esther Tusquets —aún con lo insólito de su marco educativo— realiza su comunión. Su etapa educativa allí dura hasta poco después del fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando el Colegio Alemán cierra. Entonces pasa un breve tiempo en la Escuela Suiza, pero acaba matriculada (junto con su hermano) en el Real Monasterio de Santa Isabel, una suerte de híbrido, ni religioso ni laico. Ahora bien, como se ha resaltado ya previamente, nos hallamos ante el marco cultural propio de la España de la posguerra. Pese a que el rol de la mujer ya estuviese históricamente condicionado a la relegación respecto al hombre, en una nación devastada y empobrecida con intención de reconstruirse, “a la mujer se le asigna el papel de madre y esposa”, pero fundamentalmente, “durante todo el franquismo, el énfasis radica en su papel secundario, subyugada a las necesidades y deseos de su esposo en todos los aspectos de su vida” (Liro, 2002, p. 17). En contraposición con la educación humanista recibida hasta entonces, empieza a cursar las denominadas ‘enseñanzas del hogar’, que aunque rememora con diversión por la escasez de esfuerzo requerido (2008, p. 109) no van en consonancia con sus proyecciones vitales, ni tampoco con el rol que ella advierte en su propia madre (aspecto en el que se indaga a fondo

---

<sup>2</sup> Al describir el Colegio Alemán de la calle Moià dice “[h]abía en todas las dependencias del edificio fotografías de Hitler (hasta el día en que, perdida la guerra, desaparecieron en el curso de la noche [...]), saludábamos brazo en alto y cantábamos con entusiasmo *Deutschland, Deutschland über alles*” (2008, p. 62).

en los apartados consiguientes). Es importante destacar la figura de la mujer abnegada a la sordidez y hastío vital que podía provocar amoldarse al paradigma cultural, puesto que será útil para entender a las mujeres que protagonizan las historias relatadas en las obras de la *Trilogía del mar* (pese a que sus historias no tomen lugar necesariamente en el contexto de la inmediata posguerra). Ejemplo claro de ello es el de su madre y sus tías, que asoman aparecer en la ficción en forma de “las tres señoritas pulga, las tres señoritas dragón” (1978, p. 13), mujeres más o menos capaces a quienes se les había privado de escoger otra carrera u otro futuro deseable que no fuese el matrimonio. Sin embargo, Esther Tusquets, con la ventaja de contar con unos padres que escapaban de la norma, no solo se vuelve a cambiar de colegio (dice abandonar otro sitio que ama y donde recuerda haber sido feliz —y ello es importante, el apego a un recuerdo y a una nostalgia que pueden surgen de la fantasía y no de lo real—) sino que sustituye las enseñanzas del hogar por el bachillerato sin cuestionamiento alguno. Tal y como afirma, en *Habíamos ganado la guerra* “tal vez influyera que las tres hermanas Guillén fueran tres insatisfechas malmaridadas y que culparan de ello a una madre obsesionada por conseguirles cuanto antes una buena boda” (2008, p. 128).

Reside en Alemania durante el último año de Bachillerato. A la vuelta, se encuentra con unas nuevas exigencias canónicas: el físico. Ante la rotunda desaprobación de la madre por su aumento de peso, desarrolla lo que actualmente confirmaríamos como bulimia, pero, además, con el agravante de contar con la vigilancia médica de un individuo perturbador, abusador, y que hoy día catalogaríamos muy probablemente como pedófilo. Se toma las libertades de tocar todas las partes de su cuerpo con la excusa de velar por su salud, y de realizar diagnósticos insólitos como asociar sus ansiedades por comer con el rechazo a la figura masculina y al sexo (algo en lo que él, con sus manos, puede curar). Todo ello, en presencia de su propia madre.

Tusquets dice desarrollar un importante trauma tras estos acontecimientos. Afirma, de hecho (y así nombra uno de los capítulos de uno de sus libros de memorias) que “tocó fondo” (2008, p. 221). No obstante, no es el único hombre mayor de edad que figura en sus libros de memorias que se tome ciertas libertades (con connotaciones francamente sexuales) más allá de las permitidas con menores de edad: (si bien lo reconoce mucho más tarde, lo inadecuado de estos asuntos) describe el romance platónico que tiene con el ‘Señor Jiménez’ (profesor de secundaria), de quien destaca su habilidad narrativa (una constante en los individuos que dice admirar en sus memorias) y (según la autora) cómo la atracción es recíproca:

Fuimos en taxi (. ...) Ambos, él y yo, con ese miedo especial, esa cautela, que hace que estemos todo el tiempo pendientes de no tocarnos, porque es precisamente eso, tocarnos, lo que deseamos con todas nuestras fuerzas, y tememos que el más ligero roce pueda desencadenar un cataclismo” (2008, p. 215).

Rasgos de estos episodios aparecen diluidos en la *Trilogía del mar*, aunque no necesariamente desde una óptica juiciosa, sino desde una perspectiva que aborda el erotismo, la sensualidad y las pulsiones sexuales como fuerzas incesantes e incontrolables —repite el personaje de Elia, en *Varada tras el último naufragio*, “avideces insaciables” (1980, p. 123)—; pero que a su vez ponen en entredicho de forma más bien sutil las dinámicas que se generan en las relaciones humanas, con una tendencia general a presentar el cambio y la deconstrucción como algo más bien difícil de alcanzar.

Se matricula en la Universidad de Barcelona, en la Facultad de Filosofía y Letras, pero escoge la especialidad en Historia con la intención de no hacer de su pasión (la literatura) su oficio. Paradójicamente, cuando su padre (médico) Magín Tusquets se hace con lo que había sido en un entonces la editorial Ediciones Anti Sectarias —financiada por el cuartel de Franco— (Mengual Català, 2017) a un precio bajísimo, ya convertida en Lumen; empieza Esther a desarrollar su carrera como editora, para acabar convirtiéndose en directora de una de las editoriales más comprometidas con el antifranquismo en las décadas de los 60 y de los 70 (2009, p. 41). La entrada al mundo editorial por parte de la familia Tusquets no solo significó un punto de inflexión para ella, sino también para su madre, quien empieza también a trabajar en la empresa familiar. De alguna manera, parece que esto complace a la joven Esther, quien repite en sus memorias innumerables veces lo apenada que se sentía al ver el potencial talento de su madre desperdiciado en las obligaciones y actividades propias de la mujer burguesa de las décadas de los 50 y los 60.

Trabajar en la editorial no solo hizo que tuviese que hacer de su gran pasión su labor diaria —primero desde la mesa de la biblioteca de su casa (2009, p. 48), para llegar a ser una de las editoriales de más renombre del país—, sino que la llevó a convertirse en una de las figuras clave del desarrollo de la literatura española de la época. A la par de lo que denominan la *gauche divine*, Tusquets amplía su círculo social hasta límites insospechados. Se relaciona con quienes serían poco más tarde los conocidos como máximos exponentes literarios de la España de la época, tanto a nivel editorial (especialmente con Carlos Barral) como en el de la escritura,

sin dejar de lado a otras importantes figuras de la literatura hispanohablante e internacional. Descubre a los ahora mundialmente conocidos Umberto Eco, Joaquín Lavado (“Quino”), Cristina Peri Rossi —entre otros. Es también relevante su labor en la recuperación de la obra de Virginia Woolf, emblema internacional del feminismo. De hecho, aun sin propósito directo de plasmar una ideología, Tusquets reconoce que Lumen no solo era una empresa llevada por mujeres (2005, p. 150), sino que, sin tener constancia directa de ello, un día cae en la cuenta de que, en comparación con otros catálogos editoriales, el porcentaje de obras escritas por mujeres era mayor (2005, p. 163). Todo ello parece ir empujándola cada vez más a dar el paso a su proyección como escritora.

En su libro de memorias *Confesiones de una editora un poco mentirosa* (2005), Esther Tusquets indaga sobre este pasado editorial. En *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009) también, pero lo hace intercalando recuerdos sobre el ámbito más profesional con la exploración y explicación sin tabúes (una transparencia, sinceridad y tono irónico que caracteriza su narrativa memorialista) aspectos de su vida familiar, sentimental, amorosa e incluso sexual. Esta última autobiografía se publica como continuación de *Habíamos ganado la guerra* (2007), donde expone con detalle sus primeros veinte años de vida. En consecuencia, presenta la vida en el contexto de la posguerra, pero desde la óptica infantil y juvenil de una muchacha acomodada de la burguesía franquista catalana en la Ciudad Condal. Dichas memorias han sido empleadas para el desarrollo de este apartado y del siguiente.

## **2.2. Ejes de la memoria**

Quizá los pilares sobre los que se erigen las memorias de Esther Tusquets pueden considerarse, fundamentalmente, los siguientes: en primer lugar, la relación con la madre. Si bien habla con avidez y ligereza de prácticamente todas sus relaciones interpersonales, llama la atención el vínculo que entabla con los diferentes miembros de su familia (hermano, padre, tíos, tías y demás), pero por encima de todos, el vínculo con su madre. La visión que tiene Tusquets sobre ella es más bien traumática, oscila entre el reproche, la pena e incluso en ocasiones se atisba algún que otro resquicio de rencor. No obstante, hay también ciertos destellos de admiración para con ella. Afirma, hablando de las sesiones dominicales al Liceo barcelonés: “A mí me

parecía un hada, una reina, una mágica aparición. La adoraba y la seguí adorando durante mucho tiempo” (2008, p. 200) —sesiones a las que eventualmente la madre deja de asistir. Trata con extenuación la condición de las mujeres de su familia, su posición más bien privilegiada dentro de la sociedad de la época, pero no por ello menos dificultosa en tanto que mujeres. En el caso específico de su madre, percibe un hastío vital, no en forma de depresión (o al menos no es así como está descrito) sino de un aburrimiento perpetuo e inconmensurable, fruto de la insatisfacción en absolutamente todos los ámbitos de su vida —en todo caso así lo deja entrever la autora. Desde el matrimonio hasta la maternidad, pasando por el completo desentendimiento de cualquier tarea doméstica propia de la figura materna en la familia burguesa catalana de la época, la madre de Tusquets parece un ser más bien etéreo, precioso, pero cuya desdicha genera un halo de disconformidad que imbuye al resto y que esencialmente afecta a nuestra autora objeto de estudio. La madre está, aparentemente, apartada del plano afectivo, no solo con su marido (padre de sus hijos), también con la pequeña y joven Esther. También parece suplir su carencia de libertad con una personalidad más bien controladora y perfeccionista, si bien muchas veces también se presenta como una voz tolerante y consciente que no pone obstáculos al desarrollo personal de su hija. No es mi intención en este trabajo indagar sobre los aspectos psicoanalíticos que puede conllevar una relación dificultosa con la madre —esto ya lo hace García Candeira en su estudio *El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción* (2014), en el que me basaré para diversos planteamientos—, sino centrarme en aquellos testimonios de Esther Tusquets que se corresponden directa o indirectamente con aquello plasmado en sus ficciones. Sin embargo, es inevitable no trazar cierta conexión entre este amor no correspondido entre madre e hija con su temprano y convencido rechazo a la maternidad (pese a que esto también puede ser resultado de la poco convencional de su crianza), aunque eventualmente —más precisamente, a los treinta y tres años, afirma (2009, p. 256)— decide tener hijos. No obstante, nos consta brevemente en sus autobiografías como también en la novela de ficción *También esto pasará*, escrita por su hija Milena Busquets (precisamente tras su muerte) y con evidentes tintes autobiográficos, que hay varias características y patrones que se repiten en su proceder como madre. Lo más llamativo quizá, una cierta sensación de desapego. Claro está que podría también entenderse esto como una mera conexión intertextual respecto de los escritos de su progenitora, pero la misma autora explica en uno de sus artículos:

[S]é con total certeza que en el momento en que me los puso la comadrona en los brazos -como el lejano día en que me habían puesto en la boca por primera vez la hostia consagrada- no sentí

nada parecido a lo que de mí se esperaba, a lo que yo misma esperaba, al instinto maternal le llevó tiempo aparecer y manifestarse. (Tusquets, 2011)

También podría interrelacionarse la percepción de la falta de cariño de la madre en el cómo del desarrollo de sus relaciones amorosas y sexuales, en cuyos detalles reincide en varios episodios que relata también tanto en memorias como en novela. De esta forma, pasaríamos a un segundo eje, el de las relaciones interpersonales afectivas y sexo-afectivas, todas ellas sobre un hilo conductor: la idea que tiene la autora sobre el amor y su evolución con el paso del tiempo. Apunta lo siguiente:

El amor para mí lleva, ya lo he confesado, fecha de caducidad, pero cuando digo que me enamoré, no me refiero a flirteos tontos ni a aventuras intrascendentes. Me refiero a una emoción profunda, a una pasión que me hace perder el resto del mundo de vista, sentir que mi soledad, como la de Ondina, comienza a dos pasos de él, o de ella, no ser capaz de pensar en ninguna otra persona ni de interesarme por nada que no pueda relacionar con ese amor. Creo, pues, que se trata en cada ocasión de algo muy similar a lo que experimentan los que solo creen posible vivirlo una vez. (2009, p. 142)

En un breve paréntesis, podemos recalcar las referencias intertextuales constantes, sobre todo aquellas referentes a la cultura y la mitología griega (en este caso, Ondina), que evidencian su conocimiento de la materia a nivel profesional, pero que también se definen como una herencia de la madre: “[m]i madre, que me educó a base de mitología griega y de cuentos de hadas” (2009, p. 295).

Son numerosas las experiencias románticas que presenta Esther Tusquets a lo largo de sus memorias: comienza con su profesor de secundaria, con quien dice experimentar:

ese sentimiento frágil y maravilloso que nos hace ver el mundo de modo distinto, infinitamente más benévolo, y nos brinda la ilusión de estar alcanzando el cielo con las manos, ese sentimiento embriagador que crea adicción y es cada vez, a lo largo de la vida más difícil de conseguir. (2008, p. 213)

Pasa por varios noviazgos, su matrimonio con el joven bohemio catalán Jordi, su larga y apasionada pero tóxica relación con Esteban (padre de sus hijos), sus numerosos amantes



(hombres y mujeres) entre y durante dichos compromisos, hasta llegar a lo que pretendía ser su compañero en los últimos años de vida —pero con quien no acaba de entenderse (2009, pp. 361–363). De esta manera, Tusquets nos presenta las diferentes formas y mutaciones que toma su amor, un amor que pasa (como el de casi todos) de la inocencia más encantadora a la pasión desenfundada, como también del enamoramiento con locura a un eventual e ineludible final.

Con fallos, aciertos, tropiezos con la misma piedra (o inclusive podríamos decir que más bien parece quedarse atrapada bajo esta), la autora relata con una honestidad y franqueza excepcional todos los detalles de su vida sentimental y su proyección del deseo, e incluso indica aquellas personalidades que le inspiran para la ficción —la más evidente, quizá, la de ‘Pedro el poeta’ (2009, p. 221). Dichas anécdotas (enmarcadas en lo que ya hemos mencionado era un contexto más bien rígido y donde primaban las apariencias) muestran pues una peculiar heterodoxia:

La actitud ante el sexo ha cambiado mucho (...) las muchachas de entonces habíamos recibido el ambiente que respirábamos, del cine que veíamos, de las novelas que leíamos, una educación sentimental muy precisa (...) para nosotras cualquier sentimiento, cualquier experiencia compartida con un hombre, era amor. Incluso mi madre, tan progresista y liberal, tan ajena a la idea de pecado y a los tabúes impuestos por la religión, tan descreída, juzgaba que el sexo, si había amor, era aceptable e incluso positivo, pero que acostarse con alguien a quien no se amara era degradante, propio de los animales. El deseo físico, el capricho erótico, no existía para las muchachas decentes, y, en caso de existir, se ocultaban (. ...) [y en consecuencia] si yo había llegado por fin a un punto en el que podía aceptar, con placer y sin sentimientos de culpa, que un hombre se metiera en mi cama, lo que siguiera tenía que ser forzosamente una historia de amor. (2009, p. 91)

Y si bien relata múltiples encuentros sexuales sin especial relevancia, apunta,

[U]na de mis tres graves limitaciones (...) era no poder separar el sexo del amor, de modo que, de surgir alguien (...) no sería una aventura sin trascendencia, un placer circunscrito a una parte de mí, sino una historia desmesurada, con fondo de orquesta wagneriana a todo gas, que me invadiría entera y pondría el mundo patas arriba (. ...) he sido bastante enamoradiza, pero he pasado también, sobre todo al hacerme mayor, largas temporadas sin amor, que comportan largas temporadas de castidad. (2009, pp. 204–205)

La más notoria de sus relaciones podría considerarse la que tiene con Esteban. Le atribuye el mismo hecho de descubrirle la felicidad, y así titula el capítulo once de *Confesiones de una vieja dama*, donde la autora nos relata cómo experimenta por primera vez el éxtasis en el acto sexual (2009, p. 162). Llama la atención cómo lo hace de forma más sutil que otras en las que perfila encuentros eróticos, más cercana la descripción metafórica y alegórica a pasajes de su ficción literaria que al resto de encuentros carnales presentados en su autobiografía. Pero con Esteban no solo descubre la felicidad, sino también la desdicha más absoluta: “así empezó un conflicto que duró siete años interminables y que fue empeorando sin cesar (. ...) Además de convertirme en una mujer mentirosa, me convertí en una mujer sometida” (2009, p. 216).

No es casualidad, pues, que las protagonistas de sus novelas sean mujeres inundadas por la sensación de cansancio, frustración, ahogo y la dependencia emocional, asimismo en la búsqueda constante de saciar las faltas de un amor que no funciona, sustituyendo ese arrastrarse agónico por el sexo, la colección de amantes, pero, desde luego, la búsqueda de poder en dichas dinámicas.

### 3. DEL RECUERDO ESCRITO A LA NOVELA: LA AUTOFICCIÓN LITERARIA EN LA *TRILOGÍA DEL MAR*

#### 3.1. Argumento

*El mismo mar de todos los veranos*<sup>3</sup> (cuyo título iba a ser originalmente *Y Wendy creció...* — remitiendo de forma evidente a la protagonista del viaje a ‘Nunca Jamás’) narra desde la primera persona la historia de Elia, una mujer de mediana edad que ejerce como profesora en la universidad y que se halla sumida en un ciclo depresivo y desconcertante del que no parece capaz de salir. Viuda del amor de su vida y confinada en un matrimonio con un hombre al que no quiere (Julio), Elia busca desesperada la forma de evadir su miseria y melancolía. Cuando conoce a Clara, una de sus alumnas de la Facultad, da paso a un romance de lo más heterodoxo, que parece cifrar todas aquellas carencias que Elia dice padecer: desde la desaprobación de la madre, pasando la maternidad fallida en el plano emocional, hasta el matrimonio como claustro agónico sin ápice de pasión. La aparición de Clara supone una bocanada de aire fresco en la vida de la protagonista, como excusa para recorrer todos aquellos espacios añorados y recuperar la fe en el amor, y, por ende, la fe en la felicidad y en vivir. Sin embargo, pese a los tintes fabulosos que imbuyen su historia, el miedo de Elia a volver a sufrir la paraliza y la retrae, abandonando el juego de forma implacable y volviendo a la comodidad de la rutina y el hastío vital de su vida con Julio.

En el segundo libro de la trilogía, *El amor es un juego solitario*<sup>4</sup> (premiada con el Premio Ciudad de Barcelona 1979), el sexo y el erotismo adquieren un papel principal en la narrativa, casi eclipsando los acontecimientos relatados. Los personajes son prácticamente los mismos que los de *EMM*, pero con matices que los diferencian: Elia es una mujer de treinta años, perteneciente a la burguesía, casada, con hijos, inmersa en el tedio vital y cuya ansiedad la lleva a matar el tiempo acostándose con Ricardo —el poeta—, un muchacho insulso, poco atractivo, a quien dobla la edad. Se trata de un romance que —aunque acaso se pierde en charlas intelectuales intrascendentes— parece limitarse al plano carnal: un *amor* que se enciende en los momentos de pasión e intimidad, sirviendo a la protagonista como tapón para su soledad. No obstante, aparece un tercer personaje: Clara. A diferencia de las tramas habituales de

---

<sup>3</sup> De ahora en más *EMM*.

<sup>4</sup> De ahora en más *AJS*.

triángulos amorosos, se trata de un tercero que no genera activamente discordia, pues, así como sucede en *EMM*, lleva sus sentimientos más puros guardados, convirtiéndose en una esclava del amor que siente hacia Elia. Ambos jóvenes, Ricardo y Clara, sirven a la protagonista no solo para encubrir sus momentos de soledad, sino que también alimentan su ego, que parece depender de su proyección como objeto de deseo para los ojos de sus amantes, como también de su posición de poder, adquiriendo tintes edípicos en los momentos en que se alza como una suerte de figura maternal. Al igual que en *EMM*, Clara queda eventualmente aislada, despojada y desplazada por el amor heterosexual, por el amor normativo, con el que Elia, infelizmente, se conforma.

*Varada tras el último naufragio*<sup>5</sup> sugiere un panorama un tanto más amplio: con un mar mucho más agitado de telón de fondo, nos encontramos con varios conflictos amorosos que parecen ir al son de la tormenta que precede a un naufragio. Por un lado, tenemos a Elia, quien vuelve a ser uno de los personajes principales, y repite los rasgos fundamentales de las protagonistas de las dos novelas anteriores: mujer de clase alta de mediana edad sumida en la más dramática depresión. Escritora que se enfrenta ante el famoso síndrome del ‘bloqueo del escritor’, se regodea en su miseria y desdicha, fruto del abandono de Jorge, su marido.

En un intento de sobrellevar el duelo, pasa los meses de verano en la casa de la playa de sus amigos, Eva y Pablo, pareja que también atraviesa un conflicto matrimonial —más bien, arrojándose al punto culminante de una pugna dilatada por años. Entre ellos —además de sus propias personalidades, que parecen chocar incesantemente— se *interponen* dos mujeres: por un lado, la amante de Pablo. Por otro, de nuevo, Clara, la joven sobrina de Eva, que repite el patrón de las anteriores: huérfana de amor materno, busca desesperada el afecto de su tía, hasta unos límites que rozan lo incestuoso.

En conclusión, vemos la conexión subyacente que liga de forma intrínseca las tres novelas: una narrativa intimista desde la óptica femenina, mediante la caracterización de un mismo personaje que muta en distintas identidades para emprender un viaje exploratorio del amor y el dolor, pasando por las estaciones del goce, el placer, el erotismo y la lujuria, todos ellos temas provocativos, y en términos también controversiales.

---

<sup>5</sup> De ahora en más *VUN*.

### 3.2. Estilo

Los temas que se repiten en la trilogía se ven hilados por un estilo narrativo particular. Lo describe a la perfección G. Candeira cuando afirma que “su escritura [la de Tusquets] está plagada de períodos sintácticos larguísimos y circulares, que reproducen los ritmos lentos y envolventes de la introspección psicológica y se demoran en la descripción de escenas eróticas” (2014, p. 345). Además, se atestigua que “[l]a propia Tusquets habla de ella en estos términos en una entrevista realizada en 1988: «Mi modo de escribir es barroco, envolvente, volviendo sobre unas cosas y otras, muy obsesivo, muy de puntualizar, muy de repetir, muy esteticista» (Tusquets en Casado 1988: 401)” (2014, p. 345).

Se advierte una tendencia al trabajo de introspección psicológica en la obra de la autora. En las tres novelas se insiste en las repeticiones, las regresiones y las retrospecciones, plasmando de forma magistral el flujo de conciencia de personalidades. En *EMM* la narración se da desde la primera persona, en un estilo que se aproxima al monólogo teatral, a la oralidad:

Un poco trasapelada en el tiempo, un poco fuera de lugar, tengo ahora ante mí esta voz ronca y «bien», este monólogo que me encuentra a trechos pero que me sigue desde siempre —Maite la única muchacha de la burguesía con la que coincidí en la universidad. (1978, p. 39).

Por otro lado, la presencia de Clara se ve reducida a una *otredad*, una pantalla donde proyectar sus ilusiones, fantasías y ansias de protección, todo ello textualizado en regresiones y retornos a la infancia, pero sin explicitarse en el vocabulario y la técnica escrita que se está dando paso al recuerdo (Lonsdale, 2011, p. 88). La insistencia en el pasado es tal que protagoniza el cronotopo. Descubrimos cómo el presente narrado mediante los pensamientos exaltados e ininterrumpidos de Elia es completamente incomprensible, pues donde radica la trama no es en la acción (si es que la hay), sino en el mismo conflicto psíquico, que solo es posible desentrañar prestando atención a las referencias del pasado y las relaciones intertextuales con la mitología y el cuento infantil en forma de alegoría constante:

[B]raceando entre nombres de cuento, nombres míticos, 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. Y es una lástima que el espejo (...) ofrezca solo combinaciones previsibles y ortodoxas. (1978, p. 65)

Como afirma Dobianer, “[w]hile the characters themselves, re-define their life through a metaphorical mirror, this type of narrative also facilitates reflection in the reader, whose interpretation will, in turn, vary depending on the texts s/he has read” (2013, p. 83). La elección del cuento tradicional no es gratuita. La misma Tusquets reconoce:

A mí los libros para niños me gustaban mucho y me parecían importantes (. . .) No solo porque fueron —suelen ser para todos nosotros— el emocionante primer encuentro con la literatura (...) sino porque me suministró un mundo imaginario sin el cual hubiera visto y entendido de otro modo el mundo que consideramos real. Sin Proust, yo no habría sabido lo que sé del amor, ni lo habría vivido del mismo modo, pero tampoco sin Andersen. (2005, p. 26)

No obstante, en contraposición a la estructura lineal de la fábula corta, *EMM* se constituye en una estructura circular, que pone de manifiesto la imposibilidad de un cambio real. Si bien los márgenes se exploran a lo largo de la historia, las múltiples e insistentes repeticiones y retrospectivas no son sino una premonición de un callejón sin salida, de lo inviable del progreso.

También *AJS* traza una historia cíclica: la protagonista vuelve al espacio abúlico y claustrofóbico de donde parece partir al principio de la novela. Sin embargo, tanto *AJS* como *VUN* plantean una diferencia en lo que respecta a la voz narrativa: “*El amor es un juego solitario* and *Varada tras el último naufragio* are, to use Cohn’s term, psycho-narrations with shifting point of view, offering insights into several centres of consciousness” (2011, p. 88), es decir: a distinción del *habla monológica* de *EMM*, *AJS* y *VUN* presentan un narradora omnisciente que se inmiscuye en la consciencia de los personajes, focalizando desde la psique de cada uno de ellos, dando como resultado un coro de voces, un contraste situacional que ayuda al lector a visualizar una panorámica más inteligible que la presente en la primera novela. Aun así, *AJS* también consta de unas digresiones extensas, sin pausas, que reflejan el pensamiento incesante de cada uno de los sujetos de la historia. Como insiste Villarroja: “la utilización de un estilo casi oral, con sobresaltos y rupturas, con puntuación afectiva, exclamaciones y reticencias, que realza esas imágenes en todas las obras presentes” (2019, p. 76). Asimismo, tal y como se ha puntualizado previamente, la trama de *AJS* posee una carga

erótica mayor que las otras dos novelas. Esto se deja entrever en el uso de un lenguaje que remite a lo primitivo, a los instintos más primarios que resultan de la naturaleza floreciente en primavera:

[L]os simios superiores que ventean el aire con las narices dilatadas y los ojos enloquecidos por la fiebre, y que rondan inquietos cercando y acosando el denso aroma que destilan repentinamente, todas las primaveras, las hembras enceladas, acurrucadas ellas anhelantes en las profundas grutas, segregando este aroma secreto que tal vez las asusta como el primer momento de una pasiva espera. (1979, p. 8)

Adquiere un barniz sórdido cuando se conjuga con regresiones a la infancia de cada uno de los personajes, haciendo hincapié en sus carencias y defectos, de manera que terminan eventualmente ensimismados en una violenta jerarquía de poder que los más inocentes, los que aman sin piedad ni medida hasta anularse, confunden con amor.

El trunco de la estructura circular se da con *VUN*, si bien al principio creemos que estamos ante un texto que repite el patrón de sus predecesores de la trilogía. *VUN* presenta una pluralidad de focalizaciones aún mayor que *AJS*, que se disponen, de cierta manera, como las distintas caras o facetas que pueden darse o presentarse en el amor. Como en las novelas anteriores, el diálogo con el pasado es imprescindible para entender el estado presente de los sujetos. No obstante, si bien se da a lugar a reminiscencias, están suficientemente ordenadas, y en cada personaje se proyectan distinto: para entender a Eva hay que volver a su infancia. Para entender a Pablo, a su juventud. Para entender a Elia, sus vivencias más recientes con Jorge (porque como resalta en varios pasajes, ella antes de Jorge no es nada). La materialización del abandono filial se da en el personaje de Clara con su enamoramiento enfermizo e incestuoso, que adquiere tintes fabulosos y oníricos en determinados pasajes (1980, pp. 92–93). En cambio, la materialización de la juventud y la ilusión se exhibe en la amante de Pablo, no casualmente sin nombre, como si aquello que no estuviera enmarcado en los límites del lenguaje no constase verdaderamente de identidad, y, por tanto, acaba desapareciendo. El final del libro despliega un monólogo interior a modo de flujo de conciencia (exento de pausas) desde el personaje de Elia: “estoy viva y corro en la carrera y seguiré adelante sola o acompañada” (1980, p. 271). Observamos una particularidad notable: la conjugación de verbos en futuro, dejando entrever la superación, la posibilidad de esperanza, de un porvenir (al fin) de este personaje.

### 3.3. Paralelismos entre la autobiografía y la autoficción

#### 3.3.1. *El mismo mar de todos los veranos* (1978)

Para comprender gran parte del carácter de las novelas de la trilogía hay que partir del contexto en que las escribe. En el año 78, Tusquets decide “emprender dos proyectos” (2009, p. 313): dejar a su marido y gran amor de su vida, Esteban, y escribir su primera novela. Si bien el proyecto novelesco dice tenerlo desde la primera infancia (2009, p. 316), no sería extraño considerar que la praxis literaria surgiera finalmente como una forma de canalizar ciertas angustias. Comprende que con aquella “pareja estable a la que no quería como pareja, pero con la que no me atrevía a romper” (2009, p. 290) ha “atravesado todos los círculos del Paraíso y del Infierno (nos habíamos saltado el Purgatorio) que habíamos sido felices y desdichados como nunca antes y tal vez como nunca lo seríamos después (...) y que ahora habíamos llegado al final” (2009, p. 313). No obstante, en efecto, la desgracia no termina en la temida pero necesaria ruptura, puesto que “Esteban se fue de casa (...) y durante unos meses todo fueron agresiones y amenazas telefónicas” (2009, p. 314). Las condiciones en las que da forma a *EMM* no son sencillas: escribe una parte “en mi despacho de la editorial —entre visitas, llamadas telefónicas, interrupciones constantes” y la otra en Cadaqués “con mis dos hijos todavía muy pequeños, los niños amigos de mis hijos, los canguros de todos ellos, un montón de invitados y los constantes conflictos con Esteban...” (2009, p. 317), con una pena enorme: “sollozaba a gritos, me secaba los mocos y las lágrimas y seguía escribiendo. Siempre —qué raro me parece ahora, qué injustificado, qué difícil de entender— por razones amorosas” (2009, p. 224). Aun así, sostiene: “[d]espués de separarme de Esteban, me sentí libre y, por primera vez en mi vida, sola” (2009, p. 333). Amaga pues la ambigüedad que sufrimos en el desamor, la paradoja que se nutre del fin de la claustrofobia de un amor dañino y la agorafobia a la libertad. Las protagonistas de sus dos primeras novelas no son mujeres que transgredan la norma, no son mujeres liberadas: parecen situarse en el espectro temporal ya mencionado, en el que la misma autora afirma, “había renunciado ya a separarme” (2009, p. 313), irónicamente, repitiendo un patrón que juzga incontables veces a lo largo de sus memorias, quedándose junto a Esteban por mera resignación.

Puede hallarse cierto paralelismo en lo que se refiere al temor a reincidir en esta pauta —en este amor que no es amor, que es disconforme, pero fruto de la conformidad— en el personaje de Elia, tanto en *EMM* como en *AJS*: como se ha hecho referencia ya en el argumento, ambas



son mujeres de entre treinta y cuarenta años, casadas, con hijos, pero evidentemente, infelices. Es algo que parece casi hereditario: su única tentativa de desligarse se proyecta en los vínculos que generan, cimentados en las relaciones sexuales (que mutan, a su vez, en relaciones de poder) y que terminan frustrados:

Una abuela delicada y tiernísima que narra historias en el patio (...) me costaba asociar entonces con la arrogante muchacha desafiante y sacrílega (...) la joven malcasada (...) que participaba en báquicos asaltos, en desaforadas verbenas, que permitía se le atribuyeran múltiples amantes y se llenaba la boca con las increíbles hazañas que llevaría a cabo en cuanto muriera su marido (...) mi abuelo vivió mucho, vivió lo suficiente para que a ella se le acabaran la juventud y los impulsos y la belleza —es curioso que en esta cadena de mujeres, en esta familia matriarcal donde en cierto modo solo parecemos existir nosotras, los machos castradores e importunos se sobrevivan siempre demasiado—, de modo que cuando por fin murió el abuelo, ya no la dejó libe, la dejó únicamente un poquito más sola (...) aquella gentil malmaridada (...) unida por error o por torpeza o por impaciencia de una madre casamentera o por exceso de inexperiencia y juventud al destino de un buey (...) le estaban permitidos —como le han estado permitidos a mi madre o a mí misma— los disfraces y los amantes y hasta las orgías, pero no le estaba permitido liberarse del buey que la pisoteaba, que la poseía noche tras noche en la cama sin entenderla... (1978, pp. 147–148)

Las características que describen la relación pasional y problemática entre Esther y Esteban no son, necesariamente, las que extrapola a sus personajes en *EMM* o *AJS*. Sí que podemos observar cómo parecen circunscribirse a la posición de las mujeres de su familia:

Mi abuelo (...) era un mujeriego de mucho cuidado. Todos los hombres Guillén lo eran (. ...) Aunque pueda parecer paradójico (de hecho, no lo es), hombres como mi abuelo o tío Víctor ejercían una vigilancia feroz sobre las mujeres de la propia familia (. ...) pienso que Blanca [su tía] y mi madre, como muchas otras jóvenes en sus mismas condiciones, se casaron para escapar de la casa de sus padres y disfrutar de mayor independencia. (2008, pp. 161–163)

De hecho, las primeras páginas de *EMM* son una superposición de escenas confusas, plagadas de intercalaciones espacio temporales que rozan lo onírico, pero que esclarecen al ponerlas en contraste con la historia del matrimonio de los padres de la autora: una relación sin sentido, cada uno con sus respectivos amantes, pero siempre cuidando las apariencias, siempre a la orden del canon de la época (2008, p. 177).

En estas primeras líneas se define que Elia vuelve a la casa de sus padres tras la separación con Julio, su marido. Vuelve a la *casa oscura*, lugar al que Tusquets se refiere en sus memorias como “la casa de la soledad, la casa del abandono, la pérdida del paraíso” (2008, p. 31). Se refugia en la infancia, literal y metafóricamente. Los recuerdos florecen en la conciencia de la protagonista: “mi madre no pasea propiamente por el mundo un orgullo de casta sino una altivez de diosa. Y ahora mi madre, digo, desde cuarenta años atrás, surge entre las sombras” (1978, p. 9). Los “cuarenta años atrás” remiten inevitablemente a su nacimiento y, por ende, a lo que se asoma como una forzosa y frustrada maternidad para su progenitora, algo poco más o menos obligado en la sociedad de la época: “lo de madre es solo el nombre con que la ligo a mí de modo hartito fantasmagórico e incierto, pues la maternidad en modo alguno la define” (1978, p. 10). Además, “el feliz mortal al que la diosa se digna llamar mi marido sonrío un poco apartado”. Diluyéndose en el presente,

[L]a madre de inconformismo fácil y de risa insolente (...) 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, perdida en sus primeras madrigueras ... (1978, p. 24).

Estos son tan solo algunos de los fragmentos que definen la figura enajenada e inalcanzable de la madre cuya “perfección divina la hace, justamente, inhumana y distante ante el dolor de su hija. El modo en que esta la interpela, mediante un «vos», denota un vasallaje sarcástico y doloroso al tiempo” (2014, p. 347). Como garantía de que, en efecto, puede darse una identificación del personaje de la madre con el de la progenitora de Tusquets, nos consta que “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” (2005, p. 149).

Pero Julio no es solo su marido, sino que surge casi como una extensión de su propia madre: “hace mucho tiempo que mi madre, o tal vez Julio, o los dos al unísono como tantas veces” (1978, p. 15). No solo eso, sino que la súbita separación es fruto de una infidelidad, algo que la protagonista ya vivenció en la infancia con sus padres al descubrir el *affaire* que su padre tiene con su niñera (1978, p. 167), a la que afirma tener mucho cariño, y quien se acerca más a la figura maternal que la suya.

Al igual que Tusquets (2009, p. 333), Elia sostiene que “por primera vez desde hace muchos, muchísimos años, tengo todo el tiempo. (También tengo, por primera vez en muchos muchísimos años, tal vez por primera vez en mi vida, toda la soledad.)” (1978, p. 28), una soledad insistente y mortal para la protagonista. Insiste en cómo para ninguno de sus allegados “existo de verdad”. “[M]i madre (...) me dedica sin duda algún pensamiento nervioso e irritado, esa hija siempre inesperada que le quita el sueño y no acaba nunca de encajar en sus planes” (1978, p. 29) parece aludir inevitablemente a las declaraciones de la autora, “[e]s difícil sentirse orgulloso de uno mismo cuando eres consciente de que no te pareces a la hija que tu madre hubiera querido tener” (2008, p. 217). Paralelamente, las muchachas con las que Julio está compartiendo el ideal de belleza por el que aboga la madre (1978, p. 201), reiterando la inseguridad y falta de suficiencia con respecto al otro.

Añade: “[a]nte la desaprobación de una madre caben dos respuestas, y yo las intenté las dos: esforzarte por cambiar y conseguir complacerla, ser aceptada, o ponerte a la contra y acentuar todo aquello que la irrita de ti” (2008, p. 217). ¿Es esta aventura lésbica secreta un acto de rebelión ante la madre o una mera pantomima? Lo cierto es que se cuestiona qué pensarían las mujeres de su genealogía si se enterasen (1978, p. 83), y si bien parece proyectar una imagen esperanzadora con Clara, en oposición a la que proyecta con Julio, muestra constantes reticencias por temor a volver a caer en el juego del amor (eventualmente entendemos el por qué: el suicidio de su primer y gran amor, Jorge<sup>6</sup>).

Podemos entender el vínculo que genera con Clara como otro tipo de suplencia a la carencia afectiva de la madre, dándole a la joven el amor que cree merecer, identificándose con ella. Nos lleva a pensar (junto a la eventual resignación de la protagonista, que vuelve con su marido) que “se pueden entender sin hacer referencia a la fragilidad personal de una protagonista que echa en falta, incluso a su edad adulta, el cariño y la cercanía de la madre” (2014, p. 347). Otra alternativa es verlo como un ejercicio de redención de la protagonista en su condición de madre, tiñéndose este amorío de tonos incestuosos (véase 1978, pp. 158-162). Teniendo esto en cuenta, el hecho de que el intento de salirse de los moldes se realice con una

---

<sup>6</sup> La onomástica tampoco es arbitraria, puesto que el amor perdido de Elia en *EMM* y en *VUN* se llama como el primer marido de Tusquets: Jordi (Jorge en castellano). En sus memorias lo describe como “muchacho triste, angustiado, descontento de sí mismo” (2009, p. 150).

mujer no parece gratuito. No obstante, también puede considerarse —como indica en *Confesiones*— una sutil alusión a la masculinidad frágil de Esteban:

Lo único que importaba era que yo no follara con otro hombre. Las mujeres no contaban. Quizá porque estaba convencido de que no eran rivales peligrosas, de que nunca serían para mí más que un juego, juego en el que su vanidad de varón le permitía mimar la esperanza de participar. (2009, p. 217)

### 3.3.2. *El amor es un juego solitario (1979)*

La Elia protagonista de *AJS* comparte el perfil de la anterior. No obstante, resalta en esta segunda identidad una “ansiedad implacable”, un “tedio invasor” (1979, p. 66), consecuencia aparentemente directa del hecho que

[D]e muy niña le dijeron que lo suyo era el matrimonio y la cultura en general (...) y la cultura general se tradujo en montones de libros afanosamente, indiscriminadamente devorados, en intentos de escritura, en ciudades siempre revisitadas, en museos y salones de arte y en conciertos, y el matrimonio se redujo a una profesión muy bien remunerada quizá pero que ocupa poquísima atención y menos tiempo, porque es evidente que el marido la quiere y evidente también que no la necesita para casi nada, y Elia no ha querido o no ha podido hacer de los dos niños la razón de su vida. (1979, p. 64)

Es casi imposible no establecer una correspondencia entre este personaje y la propia madre de Tusquets (tal y como ella la describe) en relación a los aspectos que condicionaban a la mujer burguesa de la época y, la condenaban, asimismo, a la infelicidad:

[C]asada con un hombre al que no ama, se siente doblemente frustrada. La casa no le interesa (. . .) sabe que hay otras cosas que hacer en la vida, que le habrían gustado y que habría hecho bien (. . .) mi madre era la mujer con más talento —talento desperdiciado— y mayor descontento que yo conocía, y creo que nadie se ha aburrido tanto como ella se aburría y se seguiría aburriendo el resto de su vida. (2009, pp. 31–32)

Pero de nuevo, la protagonista se refleja tanto en la figura de la madre como en el rastro del abandono que la autora dice haber experimentado por su parte (2009, pp. 24-25), constituyéndose como una suerte de condensación de toda una problemática materno-filial. No solo se atañe al personaje protagonista, sino que, de nuevo, se extiende al *otro* —ergo, a Ricardo<sup>7</sup> y Clara.

Hay diferentes puntos en esta segunda novela que van en consonancia con los que hemos considerado *ejes de la memoria* de Esther Tusquets. Ya se ha mencionado la similitud del personaje protagonista con la madre en tanto que mujer catalana de clase alta entre los 50 y los 60, pero también se hace hincapié en la incapacidad por parte de Elia de entablar un vínculo emocional con los hijos, algo que también entendemos como referencia a la enajenación a su propia madre. Sin embargo, cabe destacar que la misma Tusquets también hace autocrítica de: “tengo presentes varias ocasiones en las que fallé [como madre] y por las que me siento profundamente culpable” (2009, p. 161), o “[s]abiendo cómo habían sido las relaciones con mi propia madre (...) lo que no sospeché es que quizá no iba a hacerlo mejor que ella (. . .) No sospeché que con mis dos hijos (...) íbamos a darles tantas vueltas, a ser tan críticos, tan exigentes, casi imposibles de satisfacer” (2009, p. 357).

Si bien la protagonista sugiere llevar una vida encorsetada por los mandatos sociales, apunta que no siempre ha sido así: la infancia heterodoxa se dibuja ya en las primeras páginas: “unos y otras tienen que recordar forzosamente una vez más que los padres de la niña no van los domingos a misa” (1979, p. 9). Con unos padres “excéntricos y benévolos, benévolos e inaccesibles como los dioses” (1979, p. 67) pero también “siempre al borde de una separación que no llegó jamás” (1979, p. 10), Elia crece en un entorno de libertad, pero de desconcierto a la vez. Tusquets incide varias veces en el supuesto desentendimiento por parte de sus padres: “que nuestros padres se ocuparan de nosotros ni se planteaba” (2008, p. 139) respecto al día a día. En lo que atañe a los veranos, explica en *Habíamos ganado la guerra* cómo, tras coincidir con una mujer que veraneaba también en Playa de Aro, esta recuerda: “«¡Era tan raro que dos niños estuvieran solos en un hotel!», me dijo ...” (2008, p. 178). En cuanto a la heterodoxia: “no únicamente nuestros padres nos dejaban solos la mayor parte de la semana, sino que [...] no nos acompañaban a misa los domingos” (2008, p. 183). No parece casual que ni sus hijos

---

<sup>7</sup> El personaje de Ricardo parece estar basado en una de las relaciones extramaritales que mantiene durante uno de sus periodos de crisis con Esteban. Se refiere a este como “Pedro el poeta” (2009, p. 221).

ni su marido tengan voz ni nombre, denotando una completa ausencia y el desapego absoluto por parte de Elia, incapaz de adaptarse a su condición presente.

No es Elia la única que se halla conflictuada por su ascendencia, también Ricardo (1979, p. 59) y Clara: “[l]a madre —piensa Clara— no la ha querido nunca (...) del modo en que ella necesitaba ser querida (...)”<sup>8</sup> seguramente ni a Ricardo ni a Elia ni a sus propios padres los han amado tampoco lo bastantes de pequeños (...) la humanidad entera reducida (...) a una manada de niñitos perdidos que no han sabido crecer” (1979, p. 84). Se reincide en el cuento (o síndrome) de *Peter Pan*, una constante en las tres novelas, el rechazo a la adultez, la desorientación y la búsqueda desesperada de amor, proyectada en forma de apego ansioso y, consecuentemente, en la gestación de unos nexos relacionales altamente codependientes.

El personaje de Elia necesita sentirse necesitada —Clara y Ricardo son dos criaturas, dupla que se superpone con la de los hijos (de nuevo el asunto toma tintes edípicos)— y en control sobre algo. De esta manera, ejerce el acto sexual, por un lado, como un mecanismo de escape — como apunta la hija de la autora en su ficción autobiográfica “lo único que no da resaca y que disipa momentáneamente la muerte —también la vida— es el sexo” (Busquets, 2015, p. 15)—y, por otro, como una articulación de ese poder ausente en su vida cotidiana.

Es notable esta dominación ejercida sobre un muchacho a quien dobla le edad, siendo su “iniciadora” (1979, p. 14): si se pone en contraste con las vivencias de Tusquets, ya constatado cómo dice enamorarse por primera vez de quien era su profesor de secundaria, y cómo este, quien la superaba en años y experiencia, parece también insinuársele (2008, p. 209). Si bien la edad de Clara no se especifica, amaga ser bastante menor. El encuentro sexual de a tres relatado en las últimas páginas se torna turbulento y violento: la servidumbre de Clara acaba desencadenando un claro acto de violación del que Elia, pasiva, goza (1979, p. 138). Es posible sopesar este episodio como una alusión a los abusos sexuales experimentados en la adolescencia tardía por parte de su médico, y a la actitud indiferente de la madre al respecto (2008, pp. 221–222).

En línea con las palabras de la autora, quien en su etapa de madurez afirma no poder diferenciar amor de sexo (2009, p. 151), Elia afirma tener “una sed insaciable y malsana de única

---

<sup>8</sup> De nuevo, remitiendo a (2009, pp. 24-25).

embriaguez (que no está relacionada directamente con el sexo, pero que tampoco cabe ya, como se empeñó en hacer durante años, confundir con el amor, o con aquello que debiera ser según ella el amor” (1979, p. 65). No obstante, Esther Tusquets sostiene renunciar al sexo si no hay habiendo llegado a una edad, estadio al que la protagonista de *AJS* aún no ha alcanzado, y por motivos francamente diferentes: Elia no solo parece no creer en el amor, sino más bien, parece no saber querer, pues todo lo visualiza como un juego en el que siempre existe la posibilidad de perder. Y la pérdida, atemoriza.

### 3.3.3. *Varada tras el último naufragio (1980)*

*VUN* destaca por la multiplicidad de personajes y la focalización omnisciente sobre el flujo de consciencia de cada uno de ellos. Cada uno de los sujetos podría presentar una de las tetraédricas caras de las problemáticas e inseguridades propias de la autora.

Elia vuelve a ser una de las protagonistas, también experimentando el dolor por el abandono de Jorge, su marido. En *VUN* Elia es escritora, como la misma Tusquets. No obstante, a diferencia de la autora, quien logra trasladar los pensamientos al papel aún en medio de un duelo —“cuando empecé *El mismo mar*, no es que me gustara, pero me propuse ir hasta el final” (1989, p. 132), alega—, Elia sufre el síndrome conocido como *bloqueo del escritor*, pues la expresión literaria supone para ella una extensión de la vida misma. El impedimento radica en el estado moribundo y de anulación en que se halla el personaje, en su “profunda querencia de convertirse en piedra o en lagarto” (1980, p. 31), puesto que no existe nada ni antes ni después de Jorge: “tan poco amada entre una madre (...) que prefiguró ya futuros abandonos, y un padre ausente” (1980, p. 99). Jorge suple este vacío, y su amor es convertido por Elia en “una totalidad de la que el mundo es centro” por lo que “al perder el amor, lo habrá perdido todo conjuntamente, y no le quedará ya nada a lo que agarrarse y que le permita subsistir” (1980, p. 46). Él es su pasado, su presente es una monotonía agónica sin su presencia, y su futuro parece impronunciable si él no forma parte de la escena. El lenguaje, que aliviana —“Porque cree Elia (...) en el valor mágico de las palabras” (1980, p. 30)— no fluye. La ofuscación consecuente genera aún más incomodidad en el personaje, que va sumiéndose

progresivamente en el abismo y busca formas alternativas de evadirse, como los antidepresivos y los ansiolíticos —proporcionados por un amigo psiquiatra (otro guiño a sus memorias).

Pero el matrimonio de Elia no es el único que se encuentra en conflicto: también lo está el de sus amigos, Eva y Pablo. En él, Eva es madre, tanto literal (para con sus hijos) como metafóricamente (con respecto a Elia, Pablo y Clara). En ambos planos se erige como una figura de referencia, pero no íntegramente por elección, sino más bien por circunstancias vitales: perfeccionista y autoexigente, entra en un canon algo distinto al de las mujeres retratadas en las obras anteriores de la trilogía. Remite más al concepto de madre más afincado en la década de los 70 y vigente hasta hoy día. Dice Tusquets, al relatar su relación con su primer marido:

Empecé a pensar que para una mujer era difícil y agotado cumplir las tres tareas que se le asignaban: un trabajo profesional, la marcha de la casa, y estar siempre guapa, divertida y de buen humor para salir de juerga con el marido o montársela en casa. Y además (que no sería nuestro caso, porque Jordi no los quería y yo había decidido desde pequeña no tenerlos), los niños. (2009, p. 151)

Eva, quien “jamás, en todos estos años, [ha pasado] más de dos días seguidos en la cama, y aun entonces programándolo todo, dirigiéndolo todo, previéndolo todo” (1980, p. 211), ahora desolada y paralizada ante la infidelidad de su marido, es aun así reclamada: “tienes que salir de esto, no puedes hundirte así, te necesitamos, los niños, Pablo, yo, tanta gente, todos te necesitamos” (1980, p. 211). No hay espacio para el descanso ni el dolor: “siente sobre todo tanta envidia de estos seres que pueden rendirse, claudicar, ser derrotados, sin que nada se desmorone a su alrededor ni ocurra nada irreparable” (1980, p. 129). Tampoco hay sitio para el amor genuino, sino que el vínculo parte de la codependencia, de la validación ajena, del sentirse necesitada por otros, algo que comienza en la más tierna infancia:

[E]mpezó hace mucho y muy lejos, quizá cuando, de niña, a la vuelta del colegio, tenía que hacerse cargo de la tienda y cuidar de sus hermanos, agobiada, espantada por la absoluta confianza que los padres ponían en ella, por la certeza unánimemente compartida de que Eva era una niña seria, capaz y responsable... (1980, p. 129)

De nuevo, los padres ausentes colman (irónicamente) la escena, algo que acompaña a Eva de forma perpetua, quien es vista (desde la inferioridad) por Elia como “la única adulta en este



mundo cerrado de minusválidos y subnormales” (1980, p. 110). Excusando quizá a Clara, “tan joven todavía, tan largo el plazo que le queda para rectificar” (1980, p. 111), cuya presencia fantasmagórica y desesperada por amor acapara alguna de los pasajes más oníricos del texto.

Las mujeres de la novela no son las únicas en depender de la aprobación ajena para subsistir: Pablo, quien también tiene “recuerdos acongojantes de su infancia en el seno de una familia bienvenida a menos, entre estrecheces económicas” (1980, pp. 79-80) permanece enquistado en la insatisfacción y la mediocridad al no realizarse profesionalmente como a él le gustaría: “no ha conseguido abrirse camino, porque ha abierto muchos, pero ninguno era el que él quería, el que soñó en la juventud, y eso le ha llevado a (...) encerrarse en sí mismo” (1980, p. 111). Parece la antítesis de su mujer, que figura como mujer ocupada e independiente, algo que indiscutiblemente incordia al marido (1980, p. 51), mostrando ciertas similitudes respecto a Esteban, quien, según Tusquets, “necesitaba una mujer entregada totalmente” (2009, p. 219).

La inseguridad de Pablo se proyecta tanto en su relación con Eva, a quien intenta satisfacer inútilmente con lujos y comodidades<sup>9</sup>, como en su anhelo por encontrar su propio plano de superioridad. Así es como desarrolla un romance de verano con una joven de dieciocho años recién cumplidos. La diferencia de edad entre ambos —y consecuentemente la admiración con la que la joven vive su *amor*— recuerda a las declaraciones de Tusquets al referirse a su incapacidad de romper la relación con Esteban una vez dentro del juego la manipulación y la sumisión, pues “era 14 años más joven que él, me había iniciado en el sexo muy tarde, he sido siempre enamoradiza (. . .) Hubiera debido separarme de Esteban (...) Pero yo le quería todavía mucho y le admiraba mucho” (2009, p. 217).

Eva, pese a su aparente fuerza y determinación, en el momento en que corre el riesgo de ser abandonada (“el que las pasa canutas no es el que abandona, sino el que es abandonado” [2009, p. 141]), y por alguien más joven, prefiere rogar y humillarse, quedándose junto a alguien que le manifiesta activamente su ya desinterés respecto a ella. En el plano de la afectación del vínculo romántico, Elia —que se ha ensimismado, vuelto narcisista, desatendiendo la amistad (1980, p. 214) y la maternidad (1980, p. 262)— contra todo pronóstico, toma el camino

---

<sup>9</sup> Resulta interesante recalcar cómo el personaje de Eva parece encarnar el opuesto a la madre de la autora, y esto se ve plasmado hasta en los detalles. Tusquets menciona repetidas veces a lo largo de sus memorias “a mi madre le gustaban mucho las joyas” (2008, p. 175), mientras que la protagonista de *VUN*, “no lleva casi nunca joyas” (1980, p. 81).

contrario a su amiga. Llegados al final de la novela se nos presenta un punto de inflexión clave: “ha descubierto acaso por primera vez que no hay retorno posible, nada queda que salvar o recuperar de ese naufragio”. Advertimos pues un arco de progresión desde *EMM* hasta *VUN* en lo que atañe a las relaciones afectivas, el entendimiento del amor y la maternidad, abriendo la posibilidad a la liberación y a la esperanza de un futuro. Tal y como apunta Candeira:

Si en las novelas anteriores el fracaso vital de las mujeres se hacía depender de una carencia maternal, en esta nos encontramos con cierta mistificación redentora de la maternidad. De hecho, Daniel aparece como un *deus ex machina*, apenas mencionado en el resto de la novela, que trae consigo la solución a los males de su madre. Pero este hecho parece, también, apuntar a una misma sensación de subalternidad en Elia, que parece necesitar un sustituto o un apoyo, desempeñado por la maternidad, para lograr la plenitud o la justificación que su vida en solitario no podría poseer. (2014, pp. 348–349)

En las páginas finales de su último libro de memorias, Esther Tusquets *relee* sus propias declaraciones escritas nueve años atrás. En ellas constata:

Dejé de literaturizar tanto mi vida y las ajenas, de arroparla en rasgos folletinescos, de verme como una heroína romántica que vivía historias excepcionales, dejé de tomarme tan en serio a mí misma, y de considerarme el centro, no ya del mundo ancho y ajeno, sino de mi diminuto mundo, entre otras razones porque el centro de mi diminuto mundo habían pasado a ocuparlo para siempre mis hijos. (2009, pp. 355–356)

No se trata del fin del mito del amor romántico, pero sí significa la apertura hacia nuevos horizontes, el planteamiento de un nuevo paradigma esperanzador, pues tanto Elia, como Esther, están vivas, libres y convencidas de no merecer menos que la luna: “voy a buscarte siguiendo la línea del mismo mar azul de todos mis veranos y sabes Daniel estoy contenta de verdad contenta” (1980, p. 271).

#### 4. CONCLUSIONES

Tal y como se planteó en la hipótesis, una vez contrastados los textos mencionados, podemos constatar que hay, sin lugar a dudas, aspectos y vivencias de la escritora plasmados en esta trilogía de ficción. Como se ha observado, la *Trilogía del mar* presenta un tono intimista y autobiográfico, dando espacio al desarrollo de una serie de temas que la autora, posteriormente, plantea en su memoria como problemáticas: la relación con la madre y el impacto que ello tiene en su vinculación con respecto a los hombres son las más evidentes. Las y los personajes de las novelas presentan, en su mayoría, una suerte de síndrome de abandono, no solo en el plano emocional, sino también en los aspectos más estructurales de la crianza. Esto curte a sujetos desconcertados, dependientes y desesperados por llenar ese vacío afectivo.

Por otro lado, el resquemor de Tusquets hacia su madre no solo se refleja en las madres ausentes o enajenadas (“[d]urante mucho tiempo, pues, pensé en mi madre como en la mala de la película y en mí como en una pobre víctima bastante tonta” [2008, p. 25]), sino también en la misma personalidad de las protagonistas, que se abandonan en la miseria. No obstante, al presentar la disyuntiva constante en su psique, advirtiendo las contradicciones e incoherencias que presentan sus razonamientos, Tusquets parece realizar, de cierta manera, un camino de redención respecto a su madre. Es decir: plasmando la tensión constante entre un destino inexorable y las ansias de libertad reconoce —al menos parcialmente— la imposibilidad de cambio en determinados contextos, sobre todo cuando el peso del pasado se torna una carga irremediable.

Es de hecho este trabajo de introspección psicológica altamente cuidada en cada uno de los personajes y la plasmación de los procesos mentales de forma tan magistral lo que difumina los límites entre voz autorial y voz narradora, algo que podría llevarnos a advertir correspondencias donde quizá no las hubiera —de hecho, a lo largo de la elaboración de este trabajo, he notado cómo el juego de espejos propio de la autoficción se volvía incluso hacia a mí, reflejándome, haciéndome enteramente partícipe de este despliegue de sentimientos y experiencias tan universales como son el sexo y el desamor.

Respecto a la maternidad de la autora, sí que podemos trazar un arco de progresión entre *EMM* y el final de *VUN*, donde los hijos pasan de ser un mandato social, un mero vínculo matrimonial o un vehículo para llegar a la pareja, a ser una prioridad. De todas maneras, la misma Esther

Tusquets afirma: “[a] veces pienso que tanto yo como Néstor y Milena habríamos preferido una madre de película italiana (...) protectora, incondicional” (2009, p. 357), reconociendo sus flaquezas como madre. Sin embargo, para exponer más objetivamente cuáles fueron los patrones y carencias que se repitieron, lo conveniente sería profundizar en ello aparte, partiendo de una comparativa entre la obra de la propia Tusquets y la de su hija, Milena Busquets.

Si bien muchas de las correspondientes vinculaciones propuestas a lo largo del trabajo se ciñen, como ya se ha mencionado, a los libros autobiográficos, esto no significa que, necesariamente, sean certeras. También cabe la posibilidad de que, tal como se ha planteado en la introducción, la ficción surja, sencillamente, como extensión autobiográfica de manera inintencionada, fruto del subconsciente.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Brown, J. L. (1992). Men by Women in the Contemporary Spanish Novel. *Hispanic Review*, 60(1), 55–70. <https://doi.org/10.2307/473394>
- Busquets, M. (2015). *También esto pasará*. Anagrama.
- Derrida, J. (1995). *Historia de la mentira: Prolegómenos* (EUFyL (ed.); p. 26/104). Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Dobianer, N. (2013). Auto-fiction and Identity in Esther Tusquets' Trilogy. In *Auto-fiction and Identity in Esther Tusquets' Trilogy*. University of Kent.
- García Candeira, M. (2014). El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets : autobiografía y ficción. *Moenia. Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, 20, 343–354.
- Lirot, J. A. (2002). *La identidad postmoderna: Base tematica y estructural en la narrativa de Esther Tusquets y Reinaldo Arenas*. The University of Arizona.
- Lonsdale, L. (2011). A Question of Values: Narrative Consciousness in *El mismo mar de todos los veranos*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 88(1), 79–96. <https://doi.org/10.3828/bhs.2009.3>
- Martín Jiménez, A. (2016). Mundos imposibles: autoficción. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, 0(2016), 161–195. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>
- Mengual Català, J. (2017). *Ediciones Antisectarias / negritasycursivas*. <https://negritasycursivas.wordpress.com/2017/09/01/ediciones-antisectarias/>
- Tusquets, E. (1978). *El mismo mar de todos los veranos*. Editorial Lumen.
- Tusquets, E. (1979). *El amor es un juego solitario*. Editorial Lumen.
- Tusquets, E. (1980). *Varada tras el último naufragio*. Editorial Lumen.
- Tusquets, E. (2005). *Confesiones de una editora poco mentirosa*. RqueR.

Tusquets, E. (2008). *Habíamos ganado la guerra*. Bruguera.

Tusquets, E. (2009). *Confesiones de una vieja dama indigna*. Bruguera.

Tusquets, E., & Diéguez, M. L. (1989). Entrevista con Esther Tusquets. *Letras Femeninas*, 15(1/2), 131–140.

Villarroya, A. S. (2019). El matiz autobiográfico en cuatro escritoras: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets y Carme Riera. *Cuadernos de Aleph*, 11, 66–80.

---

<sup>i</sup> Tusquets, E. (1990). *The Same Sea as Every Summer* (Trans. M. E. W. Jones). Harper. (Original work published in 1978)

<sup>ii</sup> Tusquets, E. (1992). *Stranded*. (Trans. S. E. Clark). University of Nebraska Press. (Original work published in 1980)