

El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción

Margarita GARCÍA CANDEIRA
Universidad de Huelva

RESUMEN: Este artículo analiza la cuestión de la matrofobia o rechazo hacia la madre que aparece como una constante clave en toda la obra de Esther Tusquets y no ha sido demasiado estudiada. El objetivo es estudiar el uso ideológico de esta noción en la producción novelística y en las obras autobiográficas de la autora, prestando especial atención a *Varada tras el último naufragio* (1980) y *Tiempos que fueron* (2012), dos títulos en los que este sentimiento parece superarse satisfactoriamente.

PALABRAS CLAVE: Esther Tusquets, matrofobia, *Varada tras el último naufragio*, *Tiempos que fueron*, memorias, novela.

ABSTRACT: This article analyzes the notion of matrophobia or hostility towards the mother that appears as a key element in Esther Tusquets' literary work, and which has yet to be analyzed. The objective is to study the ideological use of such a concept in both her novelistic and autobiographical production, giving special attention to *Varada tras el último naufragio* (1980) and *Tiempos que fueron* (2012), two books showing an apparent and satisfactory overcoming of this feeling.

KEYWORDS: Esther Tusquets, matrophobia, *Varada tras el último naufragio*, *Tiempos que fueron*, Memories, Novel.

Este artículo aborda la figura de la escritora barcelonesa Esther Tusquets, fallecida en julio de 2012, atendiendo a una problemática presente en sus textos que es sin duda relevante pero que no ha sido demasiado estudiada: la aparición de un fuerte sentimiento matrofóbico en sus novelas y en sus memorias. La matrofobia no solo es una cuestión tabú en la sociedad contemporánea sino que también es objeto de mucha controversia en algunos planteamientos feministas¹: como su nombre indica, supone un odio o un rechazo hacia la madre o hacia la maternidad, y, desde esferas relacionadas con el psicoanálisis clásico, este rechazo era entendido como un mecanismo necesario para la completa maduración psicológica de la mujer². El empleo de un *pathos* que cuestiona el amor materno-filial es sin duda polémico de por sí, y parece necesario detenerse en las modulaciones de esta cuestión para alcanzar los múltiples

¹ Así se puede comprobar en los trabajos de Hirsch (1989) y Showalter (1985). Esta última indica que la teoría feminista debe ir «beyond matrophobia to a courageously sustained quest for the mother» (1985: 135).

² Alice Jardine representa este planteamiento, pues explica que en el seno de una cultura patriarcal, el matricidio simbólico se hace necesario para las mujeres que quisiesen alcanzar la independencia y la madurez creativa. Jardine (1986) ejemplifica su tesis con la figura de Simone de Beauvoir.

y problemáticos efectos de sentidos que puede generar. El objetivo de este trabajo es, pues, examinar ciertos pasajes de la narrativa tanto ficcional como autobiográfica de Esther Tusquets —se verá que entre ellas existen múltiples vasos comunicantes— que testimonian la existencia de una fuerte conflictividad en la relación de las protagonistas con sus madres. No se puede dejar de apuntar que la reflexión acerca de la matrofobia, si bien tiene raíces antropológicas profundas, tuvo en el psicoanálisis freudiano uno de sus impulsores fundamentales en la época contemporánea; justamente esta tradición de pensamiento ha tenido una influencia notable en la literatura contemporánea escrita por mujeres y, de modo muy patente, en la obra de Esther Tusquets.

Parece útil comenzar con un breve retrato de la autora que enmarque personal y sociológicamente su trayectoria. Tusquets comenzó su carrera como editora a principios de los años sesenta, y desempeñó una labor clave al frente de Lumen, empresa que heredó de su padre, y décadas después se forjaría una sólida trayectoria como narradora, sobre todo, y también como ensayista. Nace en Barcelona en agosto de 1936, justo con el inicio de la Guerra Civil, en el seno de una familia barcelonesa muy acomodada, perteneciente a la burguesía catalana conservadora. Recibe una sólida formación humanística: estudia en los mejores colegios de Barcelona, aprende idiomas y cursa la carrera de Historia. Como ya se ha dicho, hereda de su padre, médico de profesión, la editorial Lumen a principios de los sesenta y pasa casi cuarenta años al frente de ella: allí publicó manuscritos de Umberto Eco, Miguel Delibes o Cela. Y, de modo tardío, comienza a escribir: a los 42 años, en 1978, publica *El mismo mar de todos los veranos*, su primera y más célebre obra. Con ella inicia una trilogía que se verá continuada por *El amor es un juego solitario*, en 1979, y por *Varada tras el último naufragio*, de 1980. En 1985 publica *Para no volver*, que narra la relación entre un psicoanalista y una paciente y que ha sido descrita como una auténtica «novela psicoanalítica» (Ciplijauskaitė 1988: 92) y, en 2007, da a la imprenta *¡Bingo!*, narración en la que el marco espacial de un salón de juegos sirve para ahondar en las relaciones entre sus participantes. También escribe cuentos: el inquietante «Carta a la madre», de 1996, que después se verá, y las colecciones *Siete miradas en un mismo paisaje*, en 1981, donde se emplea la técnica del contrapunto para abordar las posibles versiones de una misma realidad, y *Con la miel en los labios*, en 1997. En 1996 prologa la traducción al español del libro *Las mujeres que leen son peligrosas*, de Stefan Bollmann.

Muchos de los títulos adelantan la temática, recurrente, de la mayoría de sus obras: se trata de historias sentimentales protagonizadas por personajes femeninos, en las que cobra un papel fundamental el análisis de las emociones que desencadenan sus avatares amorosos. En casi todas ellas se trata la insatisfacción y el hastío causados por las relaciones heterosexuales convencionales y hay sustanciales incursiones en relaciones lésbicas, siempre abortadas o fallidas al final. Esta especie de transgresión coartada, *ma non troppo*, ha generado las reticencias de algunos estudiosos como Paul Julian Smith (Smith 1992, 2002), Nichols (1993) o Nina Molinaro (Molinaro 1991): los trabajos de Miguélez-Carballeira (2005) y, más recientemente, de Lonsdale (2011), ofrecen un panorama de las críticas recibidas, ante el que optan por posiciones equilibradas. A esta especie de fatalismo que devuelve a las protagonistas a la prisión del convencionalismo, contribuye también el hecho de que las historias

narradas tienen lugar en un ambiente burgués acomodado, en un alarde de distinción que deja fuera el tratamiento profundo de conflictos sociales.

Pero, sin duda, lo que individualiza a Esther Tusquets es su estilo, su forma de escribir. Caracterizada por la renuncia a la sobriedad, su escritura está plagada de períodos sintácticos larguísima y circulares, que reproducen los ritmos lentos y envolventes de la introspección psicológica y se demoran en la descripción de escenas eróticas. La 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). Esta escritura se ha relacionado con los presupuestos de la *écriture féminine*, que, teorizada por Cixous o Irigaray entre otras, buscaría contrarrestar la angulosidad racional de la escritura masculina o patriarcal (por emplear sus denominaciones) tradicional mediante una tendencia a la digresión y a la prolijidad verbal con la que alcanzar y representar los dominios del subconsciente³. Es obvio que este rasgo, así como el uso de símbolos proverbialmente asociados con lo femenino como la luna o el mar —poderosamente presente en su trilogía—, denotan la fuerte impronta de la tradición psicoanalítica tanto freudiana como junguiana en Tusquets, y que tiene otros referentes en Carmen Martín Gaité o Carme Riera⁴, entre otras.

Sin embargo, una constante en la obra de la autora que, a nuestro juicio, no ha sido suficientemente estudiada, es precisamente el peculiar tratamiento de las relaciones entre madres e hijas. En casi toda ella, el fracaso emocional y vital de las protagonistas tiene una causa última, aunque apuntada de manera un tanto oblicua, secundaria o implícita, en la ausencia de un lazo afectivo sólido con sus madres. No solo sus novelas, sino también sus recuerdos personales, a los que ha dedicado varios volúmenes de memorias, traslucen ese desencuentro radical con su madre, que adquiere tintes casi fatalistas. Sobre eso me interesa reflexionar: en primer lugar, voy a perfilar brevemente la noción de «matrofobia»; en segundo lugar, trataré de mostrar su presencia como un hecho casi determinista en varias obras de la autora, tanto de su producción novelística como de sus obras autobiográficas. Se prestará especial atención a dos lugares en los que este determinismo matrofóbico parece quebrarse, con el objetivo último de cuestionar ciertos matices tanto de la configuración ideológica de la propia noción de matrofobia como de su empleo por parte de la autora.

1. EL ODIO A LA MADRE

En los ensayos «El yo y el ello» (1923) y «El sepultamiento del complejo de Edipo» (1924), Freud explica que la hija, dominada por la famosa envidia del pene de su hermano,

³ Así lo han hecho Ichiishi (1994: 82), Moszczyńska-Dürst (2013: 28) o, desde una óptica problematizadora, Tsuchiya (1992). Marr (2004) y, desde una perspectiva más reciente, Lonsdale (2011) prefieren enfatizar el componente de reflexión y cuidadosa consciencia narrativa que muestran las novelas de Tusquets, frente a un flujo narrativo supuestamente cercano a lo automático que se podría deducir de las aproximaciones hechas desde la *écriture féminine*.

⁴ *El cuarto de atrás* (1978) de Martín Gaité y *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) de Riera pueden ser citados como ejemplo de esta tendencia.

echa la culpa a su madre de esa carencia y vuelve su mirada hacia el padre, idealizándolo y convirtiéndolo en el referente un tanto imposible de su desarrollo personal (Freud 1992: 34). Freud no dice apenas nada más, porque es sabido que lo que más le interesaba era indagar en las relaciones de los progenitores con el hijo varón. La otra cara de la novela familiar, el vínculo entre la hija y la madre, queda un tanto desatendida. Además, se le atribuye una naturaleza hostil y agresiva que queda sin demasiada explicación y que contrasta con la versión edulcorada y armónica que los planteamientos más tradicionales y acrílicos sobre la maternidad ofrecen. En una línea intermedia entre ambos polos han surgido otras posturas menos radicales sobre lo que Marianne Hirsch ha definido como un «unspeakable plot» (Hirsch 1989: 31); es decir, como un relato innombrable e innombrado en nuestra civilización: el de las relaciones entre madres e hijas, que para Laura Freixas constituye, también, un tabú en nuestra tradición literaria⁵.

La primera explicación del término *matrofobia* se debe a la poeta estadounidense Lynn Luria Sikenick, que lo acuña para hablar de ciertos caracteres femeninos de Doris Lessing que mostraban, como ha referido Adrienne Rich, no «the fear of one's mother or of motherhood but of becoming one's mother» (Rich 1976: 235). Esta definición debe entenderse en el seno de un contexto específico: el de una sociedad y una tradición patriarcales en las que la madre representa sobre todo un rol de género. Con el sentimiento o la reacción matrofóbica se hace referencia a la negativa de la hija a heredar un papel caracterizado por la resignación, la renuncia, la ausencia de expectativas o la autoimagen sistemáticamente devaluada. Es una rebelión contra el aprendizaje de la dependencia, del que las madres, en la adolescencia especialmente, se convertirían en principales maestras e instructoras.

Es indudable que este miedo o rechazo va unido a una irrefrenable atracción: nadie tiene miedo de convertirse en algo que desprecia por completo o con lo que no tiene nada que ver. Y, en efecto, la matrofobia tendría también otra explicación en el fuerte lazo, de indudable cariz biológico, que une a dos mujeres que se transmiten, entre otras cosas, la capacidad para la maternidad⁶. Precisamente la ambivalencia de atracción y rechazo está en la base de la definición hecha por Adrienne Rich de un sentimiento, el matrofóbico, que parte en dos a la mujer:

Matrophobia can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers' bondage, to become individuated and free. The mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr... In a desperate attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery (Rich 1976: 236).

Pese a que, como ya hemos dicho, la temática central de todas las obras de Esther Tusquets es la reflexión sobre conflictos sentimentales, lo cierto es que en la raíz de todos ellos late el conflicto con la madre: los avatares de los relatos parecen ser tentativas de solución de este problema, apenas diferenciadas y casi siempre fallidas. La repetición, un tanto compulsiva, apunta a un trauma que, con pocas variaciones, se da en sus novelas y cuentos,

⁵ Explica Freixas que probablemente las escritoras esperaron a tratar un tema tan capital y tan problemático a un estadio en el que «su derecho a escribir estuvo bien establecido» (Freixas 1996: 12).

⁶ En el ámbito español, la introducción de la reflexión sobre la matrofobia se debe a Pilar Hidalgo, que la emplea en su monografía *Tiempo de mujeres* (Hidalgo Andreu 1995: 97).

pero que también aparece recreado, en términos bien reconocibles, en aquellas obras de índole más autobiográfico. Interesa, sobre todo, ver el papel que juega este sentimiento en el desarrollo argumental, es decir, en las vidas de las protagonistas: parece evidente que cumple una función fundamental sobre la que es necesario incidir y reflexionar.

2. MATROFOBIA E INFELICIDAD FEMENINA

En primer lugar trataremos las obras ficcionales. *El mismo mar de todos los veranos* (1978) presenta a Elia, una mujer de mediana edad que se encuentra en un periodo de crisis vital. Perteneciente a la alta burguesía catalana y profesora, ha vivido un gran amor de juventud con Jorge, quien se suicida cometiendo un acto de traición que parece condenar a Elia a repetir esa historia con sus seres queridos. Encerrada ahora en un matrimonio frustrante con Julio, del que se ha separado temporalmente a causa de una infidelidad de él, acude a refugiarse a la casa de la familia materna y hasta allí convoca a Clara, una de sus alumnas; esta se enamora de ella. Ni el enamoramiento de Clara ni el fin de su relación con ella (Elia la abandona, de modo un tanto cobarde e irracional, para volver con Julio) 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. Definida esta como «la diosa rubia de las manos blancas» (Tusquets 1990: 21), su 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:

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 (Tusquets 1990: 24).

Unas páginas antes, nos decía la protagonista:

[...] lo de mi madre es sólo el nombre con que la ligo a mí de modo harto fantasmagórico e incierto, pues la maternidad en modo alguno la define y no agota o quizá no cabe entre las posibilidades de su esencia magnífica (Tusquets 1990: 10).

El argumento de *El amor es un juego solitario* es bastante similar. Elia es ahora una mujer de treinta años igualmente rica, un tanto aburrida, que se dedica a aliviar su existencia anodina con Ricardo, un poeta frívolo e insustancial, y con Clara, personaje que repite los rasgos de la anterior, pero que al final también se ve preterida por un amor heterosexual que no funciona. Esta se lamenta también de la falta de amor materno que sufren todos:

seguramente ni a Ricardo ni a Elia ni a sus propios padres los han amado tampoco lo bastante de pequeños [...] una manada de niñitos perdidos que no han sabido crecer, que llaman a mamá con múltiples nombres diferentes, que no saben amar porque no fueron amados (Tusquets 1996: 84).

Con ligeras variaciones, la relación deficiente con la madre está también como trasfondo de *Para no volver* (1985) (en el que las dependencias personales de la protagonista también derivan de una infancia infeliz) y de las siete versiones de la trama ensayadas en

Siete miradas sobre un mismo paisaje (1981). El resultado final de todos estos relatos es, sin demasiadas variaciones, la infelicidad.

Surge entonces una sospecha clave: la de si la matrofobia no estará puesta al servicio de un relato de conformismo y pasividad, los de una protagonista que emplea, de modo no del todo explícito pero sin duda efectivo, la falta de plenitud en la relación con su madre como excusa para justificar su incapacidad para la independencia. Esta intuición se ve asimismo corroborada por el hecho de que las madres nunca aparecen en el relato, ni tenemos sobre ellas ninguna otra fuente de información o versión complementaria. A la impresión de un uso justificatorio del discurso matrofóbico se unen otros datos o indicios que apuntan hacia una cierta vinculación entre maternidad y dependencia, y que contrastan con la visión que se ha dado de la obra de Tusquets como acentuadamente feminista (Ichiishi 1994, Zatlín 1987, Casado 2002) y que viene siendo cuestionada desde distintos ángulos (Ortiz Ceberio 2001, Nichols 1993, y los ya mencionados Smith y Molinaro).

Así sucede en *Varada tras el último naufragio* (1980), la única novela que presenta una resolución positiva a un conflicto con raíces similares a las ya vistas, y que llama la atención por ser la que menos atención crítica ha despertado⁷. La obra describe la estancia veraniega en una casa en la playa de Elia, una mujer de mediana edad a la que su marido Jorge acaba de abandonar, y de un matrimonio amigo de ambos, el de Eva y Pablo, que sufren también una crisis motivada, en parte, por la infidelidad de Pablo con una joven de la zona. Un mismo trauma maternal es la causa primera que genera otras insuficiencias vitales y emocionales de la protagonista, y estas se ven de nuevo reactivadas por el conflicto amoroso: ambas heridas convergen en el lamento que Elia hace por «una madre que prefiguró futuros abandonos». Así lo explica en el relato de su vida que ensaya, de modo un tanto sarcástico, con su amiga Eva:

[...] («érase una vez una princesa tonta», se burla a veces Eva cuando rememoran juntas el pasado, y Elia la interrumpe enseguida, «érase una vez una princesa fea y gris y tonta», «no es así, pero lo mismo da», sigue Eva, «érase una vez una princesa fea y gris y tonta, que no tenía nada de nada, tan tímida y tan apocada», «tan poco amada», la interrumpe ella de nuevo, tan poco amada entre una madre cuyos únicos rasgos maternos aparecen invariablemente en viejas fotografías, nunca en recuerdos o en la realidad, una madre que prefiguró ya futuros abandonos, y un padre ausente, al que debe inventar pertrechado tras la máquina fotográfica y jugando al escondite entre los rosales y hortensias y gardenias del jardín (Tusquets 1980: 99).

Jorge, el marido, habría venido a llenar temporalmente ese vacío primordial, que reaparecería de nuevo tras su marcha. Por eso Elia acaba reconociéndole a su psicólogo Miguel que quizás su personalidad frágil y dependiente «acaso se deba [...] a una madre prepotente, espléndida, invasora, en absoluto maternal, a esta carencia básica de afecto» (Tusquets 1980: 173). El grueso de la novela lo compone el proceso de duelo que, en términos casi freudianos, acomete Elia durante el verano, mediante la introspección psicológica y el enfrentamiento progresivo con los otros personajes de la novela. Pero es muy significativo que el detonante

⁷ Este hecho parece evidente: solo es tratada en monografías que ofrecen visiones panorámicas de la obra completa de Tusquets, o de modo tangencial en ensayos sobre otros títulos. Así, en Bellver (1984), Levine (1987), Vázquez (1991), Ichiishi (1994), Molinaro (1991), Miguélez-Carballeira (2005), Casado (2002).

de su recuperación sea el reencuentro con su hijo Daniel, apenas mencionado durante la novela, pero que aparece para manifestarle su deseo de vivir con ella en vez de con su padre. Al final de los dos meses de veraneo, Elia acude a buscar al adolescente, y es este hecho el que posee un papel redentor que permite a la protagonista recuperar la felicidad y seguir adelante:

y quiero que sepas que a lo largo del verano estuve vacía hueca exiliada del tiempo y de mí misma... y ni una sola vez a lo largo del verano pensé en poder llevarte conmigo segregada de ti como de todo pero entonces dijiste yo quiero vivir contigo y fue como si tanto amor bloqueado hubiera excavado en un instante nuevos cauces hubiera abierto nuevas sendas y era tan increíble y tan extraño [...] no sé nada de nada Daniel pero estoy viva y corro en la carrera y seguiré adelante sola o acompañada y es posible que no deje ya nunca de pedir la luna no sé nada de nada pero corro hacia ti voy a buscarte siguiendo la línea del mismo mar azul de todos mis veranos y sabes Daniel estoy contenta de verdad contenta (Tusquets 1980: 271).

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.

3. DIALOGISMO, AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN: OTRA VERSIÓN DE LOS HECHOS

Es muy significativo comprobar cómo la narrativa autobiográfica presenta una gestión muy parecida del sentimiento matrofóbico, que aparece como un vaso comunicante con sus novelas. Lonsdale se ha referido a la cercanía entre autobiografía y ficción en el caso de Tusquets como una muestra de «the extent to which Tusquets' writing draws on her personal experience» (Lonsdale 2010: 247). En este sentido, es muy reveladora la caracterización que, en sus memorias, la autora hace de su propia madre y de su relación con ella. Tusquets parte de la convicción de que toda relación maternofilial es conflictiva: en una entrevista en el año 2000, y preguntada sobre esta característica de su obra, dice que «[e]so es muy común. Ninguna hija se lleva bien con su madre. La relación es muy conflictiva entre madre e hija» (Mazquiarán de Rodríguez 2000: 609). La generalización de este hecho está en la base de un texto especialmente revelador, «Carta a la madre», en el que el posesivo «mi», esperable, se sustituye por un «la» con el que se universaliza su experiencia particular. Con base evidente en la «Carta al padre» de Kafka, la publica en 1996, todavía en vida de la madre⁸. En ella habla de su perfección (Tusquets 2001: 11), de su belleza (Tusquets 2001: 11), de su mirada y de la blancura de sus manos y su piel en términos muy parecidos a los que había empleado en *El mismo mar de todos los veranos*. Se destaca su inteligencia (Tusquets 2001: 12) y su

⁸ El texto ve la luz por primera vez en 1996, como parte de la antología *Madres e hijas* editada por Laura Freixas (1996). En 2001, pasa a integrarse en la colección *Correspondencia privada*, por donde la citaremos.

carácter divertido, ocurrente e ingenioso (Tusquets 2001: 12-13). Pero se le echa en cara que no quisiera realmente a su padre, que aparece retratado muy elogiosamente: el contraste entre ambos parece ilustrar el cuadro freudiano de la niña que condena a la madre e idealiza al padre. También se le reprocha que hubiera aceptado el marido que su familia había elegido para ella y, sobre todo, aparece consignada una característica que, como hemos visto, liga la matrofobia al rechazo de un determinado rol social: le recrimina que, con su matrimonio y la llegada de los hijos, hubiera renunciado a la realización profesional y a la independencia económica. Pero esta renuncia se presenta tácitamente como una muestra de cierta soberbia:

[...] tampoco me es fácil explicarme por qué motivo —no pudo ser sólo pereza, aunque una larga vida de inactividad te volviera a la larga extremadamente perezosa— renunciaste, después de la boda y una vez nacida yo y concluida la guerra, a todas tus actividades, salvo la lectura. [...] He conocido muchos casos de talentos desperdiciados, de energías agotadas en la nada, sobre todo talentos y energías de mujeres, sobre todo de mujeres de tu clase social y de tu generación, pero entre todas te llevas tú la palma, tal vez porque no hubieras aceptado nunca sucedáneos ni alternativas: quiero decir que ni se te pasó por la cabeza abrir una tienda de prendas para bebés u objetos de regalo, tú hubieras querido ser arquitecto, interiorista, pintor, y nunca sabremos hasta dónde habrías llegado caso de nacer hombre (Tusquets 2001: 23-25).

Después de recordar con aprecio el arte de contar relatos de su madre —«colmaste nuestra infancia [...] de todo un mundo mágico de relatos maravillosos» (Tusquets 2001: 20-21)— y su condición distinta y atractiva, le echa en cara su poca dedicación: «pero nos dedicaste en la infancia poquísimo tiempo» (Tusquets 2001: 31). Y, sobre todo, le reprueba que su frialdad e instinto de perfección y justicia inhibieran el amor incondicional, parcial, absoluto, que la hija espera de su madre. La siguiente cita es muy extensa, pero es muy representativa de esta cuestión y también de la oposición entre madre y padre a la que antes se ha aludido:

Cierto que en algunos momentos hubiera preferido una madre corriente, más convencional, que me diera a veces unos buenos cachetes (tú me diste únicamente cuatro bofetadas —papá no nos puso nunca, era impensable en él, la mano encima—, y el hecho de ser sólo cuatro las hizo más terribles e inolvidables, casi emblemáticas, y seguro que no me las diste arbitrariamente, en un arranque de impaciencia y malhumor del que pudieras arrepentirte luego —caso de que el arrepentimiento entrara, que no entraba, en tu modo de ser—, sino porque creíste que era lo indicado, como era asimismo lo correcto que una decisión tomada no se modificara ya jamás, o que nunca, nunca, por ningún motivo, se levantara un castigo), una madre que nos protegiera de las iras de mi padre (que en este caso no las había), que se solidarizara con nosotros, ante los profesores, ante el servicio, ante los compañeros, incluso cuando no lleváramos razón, sobre todo cuando no lleváramos razón, una madre que suspendiera en nuestro honor todo juicio crítico, que no nos aplicara el rasero que aplicaba a los demás, y que nos considerara extraordinarios (la mera idea de que tú pudieras comerte a besos a nadie resulta un disparate; ni siquiera con tu hijo, al que has querido y quieres más que a nadie, infinitamente más que a mí, ni siquiera con tus perros favoritos, a los que has exigido, y te las han dado, claro, una fidelidad y una obediencia sin límites, una devoción monstruosa y total, monoteísta, te he visto nunca desbordar afecto, te he visto de veras tierna o cariñosa; tal vez, en algunos momentos fugaces, ante una camada de cachorros), pero fuiste una madre seductora —más seductora por lo distante— y yo literalmente te adoraba (Tusquets 2001: 34-5).

Esta relación de frialdad y desencuentro con la madre es recreada una y a otra vez en los mismo términos en *Habíamos ganado la guerra* (2007). Aquí explica que es la figura materna la que probablemente está detrás de toda su escritura:

He escrito mucho sobre mi madre, a veces me parece que sólo he escrito sobre mi madre, o contra mi madre, sin lograr nunca cancelar el conflicto, pasar página, quedar en paz. La adoré de pequeña. La detesté a ratos. La admiré y la temí casi hasta el final. Todo lo que amo aprendí a amarlo de ella (Tusquets 2007: 79).

Al igual que en la producción novelística, Tusquets nos ofrece versiones repetidas del mismo tema; como ocurría también en sus obras de ficción, es posible hallar líneas de fuga críticas en esa serie de iteraciones casi compulsivas. Y es que, ante tantas acusaciones, y ante el tono frío y casi estremecedor con que la autora las profiere, surge la tentación de preguntarse por la versión de la madre, de intentar conocer la otra versión de los hechos. Precisamente Marianne Hirsch, al criticar los planteamientos matrofóbicos del psicoanálisis freudiano y su asunción por parte de ciertas corrientes y escritoras feministas (entre las que podríamos citar a Simone de Beauvoir), destaca lo que llama el hijacentrismo de todas esas posturas (Hirsch 1989: 4). En ellas, las hijas siempre monopolizan el discurso, y la madre queda casi siempre privada de voz. De hecho, la «Carta a la madre» de Tusquets no es una carta, sino un monólogo demoledor que no espera ni admite contestación alguna.

Sin embargo, la epístola hallará respuesta. Es una respuesta simbólica, de algún modo oblicua y sin duda vicaria, pero sumamente reveladora. Un último texto viene a equilibrar la imagen materna dada por esa cadena de acusaciones: se trata del volumen *Tiempos que fueron*, publicado en 2012 (poco antes de la muerte de la autora; es, de hecho, su último libro), y que consiste en una memoria a dos, escrita como un diálogo entre Esther y su hermano el arquitecto Oscar Tusquets. Aquí, la voz de la madre es parcialmente representada por su hermano, que obliga a Esther a revisar su construcción del pasado. Es precisamente la caracterización de la madre el elemento que la hermana se ve obligada a modificar. El retrato alternativo de su hermano la fuerza a reconocer empatía y ternura en la madre de ambos. Dice Esther:

Siempre preví que en este libro a cuatro manos descubriríamos muchas cosas acerca de nosotros dos (sobre todo de ti, porque yo he hablado y escrito mucho y sin excesivos tapujos sobre mí misma y presumo de conocerme bien), pero nunca sospeché que las sorpresas serían tan grandes y que me obligarían a modificar en parte la imagen que tenía de mi propio pasado [...] Pero el descubrimiento más importante, y el que me obliga a replantearme más cosas, es la visión que tenías de mamá, sobre todo de la capacidad de ternura de mamá. Nunca la supe ver. Al no sentir que la utilizaba conmigo, creí que no existía. ¡Qué petulancia! En uno de mis libros llego a afirmar que no se mostró nunca cariñosa, tierna, salvo ante una camada de cachorros. Y tú hablas todo el rato de sus gestos tiernos; al parecer es lo que mejor recuerdas. Y ahora, por primera vez, he recordado un incidente banal. Debía de tener yo unos once años, no había superado ni un ápice mi miedo patológico a los médicos y la mañana siguiente debía ir por primera vez al dentista. Estaba aterrada. Cuando me acosté, segura de que no iba a pegar ojo en toda la noche, mamá, en lugar de irse a su habitación, entreabrió un poco mi puerta, se sentó en la sala contigua y estuvo poniendo bajita mi música preferida de Wagner hasta que me quedé dormida (Tusquets & Tusquets 2012: 67-8).

También acaba viendo a una luz diferente la relación entre sus padres y las renunciadas de su madre. Si antes le echaba en cara su renuncia a la realización profesional y su falta de amor por el padre de ambos, ahora entiende su comportamiento como una actitud de resistencia que no deja de enmarcarse en un determinado contexto sociocultural: a pesar de su posición económicamente desahogada, existen reclusiones de otro tipo, y el propio privilegio socioeconómico puede convertirse en una jaula de cristal. La posición empática que adopta ahora Tusquets le permite incluso cuestionar la idealización que todos, incluso ella misma, hacían del padre:

Sí, hermano, esta madre que tú adorabas y que todos mis amigos consideraban adorable, lo hacía, cuando se lo proponía, todo bien. Y su actitud no se debía, por lo menos al principio, a la pereza. Fue una manera de decir no, tal vez la única que consideró a su alcance. Su resistencia a integrarse en un sistema en el que no encajaba, en el que no había lugar para ella, ni para las mujeres como ella, donde pudiera hacer lo que de veras le gustaba y lo que estaba segura de poder hacer bien. O sea, lo que le habría sido muy fácil con algo tan simple como pertenecer al otro sexo.

Hubo mujeres que se animaron a jugarse el todo por el todo y a luchar ferozmente por abrirse camino. Pocas lo lograron. Y nuestra madre lo tenía muy mal. Solo la habían educado para ser ama de casa, ella sostenía que la forzaron de muy joven a un noviazgo no deseado y que la casaron, también muy joven, con un hombre al que no amaba, y enseguida nació yo, y hubo tres años de guerra en el que era primordial sobrevivir, y luego llegaste tú, y no tenía mamá seguramente un solo amigo que la apoyara, ni un trabajo que ejercer, ni posibilidad ninguna de conservarnos a su lado. Y todos a su alrededor poniendo por las nubes a papá, cantando sus alabanzas, felicitándola por la suerte loca que había tenido al encontrar tan buen marido. (Tusquets & Tusquets 2012: 93)

Mediante la interacción dialógica con su hermano, Esther Tusquets se ve forzada a matizar, a modificar, a corregir su relato, a suavizar la negatividad de su madre y a rebajar la exaltación del padre. Confrontada con otra voz y con otra versión, se quiebra la coherencia de la suya, hasta entonces de una univocidad y una recurrencia casi asfixiantes. Este conflicto de voces pone de manifiesto, en primer lugar, el carácter construido y selectivo de la propia memoria, uno de los elementos que configuran nuestra identidad. Esta condición artificial ampara el uso del sentimiento matrofóbico en la narrativa autobiográfica de Esther Tusquets, que, como vemos, no difiere apenas de su presencia en las novelas vistas. Exceptuando *Tiempos que fueron*, la hostilidad hacia la madre ausente o carencial cumple una función similar: la de justificar o autorizar una determinada construcción de la personalidad de una protagonista que es, ahora, la propia autora (y a la que, por otra parte, no se podía dejar de ver en las Elías recurrentes de su obra novelística). A ello ayudan dos rasgos propios del género autobiográfico: el componente legitimador o explicativo de toda pieza confesional y su inevitable impronta ficcional y artificiosa, tal como han sido destacadas por críticos como De Man (1979).

Si la memoria es algo construido, el concepto de la maternidad también. Sobre un hecho biológico se proyectan ansiedades, deseos, normas, imágenes muy influidas culturalmente. Si bien es cierto que el vínculo maternofilial participa de la conflictividad y ambivalencia consustancial a todas las relaciones humanas especialmente intensas, su postulación como clave del fracaso emocional de las hijas parece responder a un planteamiento un tanto

victimista y conformista. En ese sentido, podemos concluir reflexionando sobre un planteamiento que, en la medida en que exime a la mujer de la responsabilidad de procurarse una independencia al margen de condicionamientos familiares, le niega también tal capacidad. En la obra de Esther Tusquets, la función determinista de lastre que desempeña el hecho matrofóbico para el desarrollo de las hijas no obedece necesariamente a un hecho biológico incontestable, sino que participa de la misma condición construida que la propia ficción: se trata de una herramienta simultáneamente temática y estructural que, como muestra el contraste de versiones con su hermano Óscar, acepta contestación y réplica. Este carácter construido media en la tensión entre transgresión y parálisis que caracteriza la obra de la autora, y que no está, por supuesto, reñida en absoluto con su altísima calidad literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLVER, C. (1984): "The Language of Eroticism in the Novels of Esther Tusquets". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 9/1-3, 13-27.
- CASADO, S. D. (1988): "Conversación con Esther Tusquets: «Para salir de tanta miseria»". *Anales de la literatura española contemporánea* 13/3, 397-406.
- CASADO, S. D. (2002): *Squaring the Circle. Esther Tusquets' Novelistic Tetralogy (A Jungian Analysis)*. Newark: Juan de la Cuesta.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (1988): *La novela femenina española contemporánea (1970-1985). Hacia una apolo-gía de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- DE MAN, P. (1979): "Auto-Biography as Defacement". *Modern Language Notes* 94, 919-30.
- FREIXAS, L. (ed.) (1996): *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama.
- FREUD, S. (1992): "El yo y el ello". En *Obras completas*. Tomo XIX. J. Strachey (ed.). Buenos Aires: Amorrortu: 1-65.
- HIDALGO ANDREU, P. (1995): *Tiempo de mujeres*. Madrid: Horas y Horas.
- HIRSCH, M. (1989): *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- ICHIISHI, B. (1994): *The Apple of Earthly Love. Female Development in Esther Tusquets*. New York: Peter Lang.
- JARDINE, A. (1986): "Death Sentences: Writing Couples and Ideology". En S. Robin Suleiman (ed.): *The Female Body in Western Culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 84-96.
- LEVINE, L. G. (1987): "Reading, Rereading, Misreading and Rewriting the Male Canon: the Narrative Web of Esther Tusquets' Trilogy". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12, 203-17.
- LONSDALE, L. (2010): "The Space of Politics: Nation, Gender and Class in Esther Tusquets' Narrative". En *New Spain, New Literatures (Hispanic Issues)*. N. Spadaccini & L. Martín-Estudillo (eds.), Nashville: Vanderbilt University Press, 145-261.
- 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.
- MARR, M. J. (2004): "Mapping the Space of Self: Cartography and the Narrative Act in Esther Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29/1, 217-33.
- MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, M. (2000): "Entrevista a Esther Tusquets". *Letras Peninsulares* 13/2, 609-19.

- MIGUÉLEZ-CARBALLEIRA, H. (2005): *Renewing Old Acquaintances. The Conflation of Critical and Translational Paths in the Anglo-American Reception of Mercè Rodoreda, Esther Tusquets and Rosa Montero*. Tesis doctoral inédita. Edinburgh: University of Edinburgh.
- MOLINARO, N. (1991): *Foucault, Feminism, and Power*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- MOSZCZYŃSKA-DÜRST, K. (2013): "Usos amorosos e identitarios de Esther Tusquets: ¿hacia una transición inconclusa?". *Studia Romanica Posnaniensia* 40/2, 25-38.
- NICHOLS, G. (1993): "Minding her P's and Q's: The Fiction of Esther Tusquets". *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 2/1, 159-79.
- ORTIZ CEBERIO, C. (2001): "Dos miradas en un mismo paisaje: el tratamiento del lesbianismo en *El mismo mar de todos los veranos* y *Con la miel en los labios* de Esther Tusquets". En E. Scarlett & H. Wescott (eds.): *Convergencias Hispánicas. Selected Proceedings and Other Essays on Spanish and Latin American Literature, Film and Linguistics*. Newmark: Juan de la Cuesta, 57-68.
- RICH, A. (1976): *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Bantam Books.
- SHOWALTER, E. (1985): *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books.
- SMITH, P. J. (1992): *Laws of desire. Questions of homosexuality in Spanish writing and film, 1960-1990*. Oxford: Clarendon Press.
- SMITH, P. J. (2002): "70s Revival: Tusquets Replays Lesbianism". *Bulletin of Hispanic Studies* 79/3, 337-43.
- TSUCHIYA, A. (1992): "Theorizing the Feminine. Esther Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos* and Hélène Cixous's *écriture-feminine*". *Revista de Estudios Hispánicos* 26/2, 183-199.
- TUSQUETS, E. (1980): *Varada tras el último naufragio*. Barcelona: Anagrama.
- TUSQUETS, E. (1990): *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Anagrama.
- TUSQUETS, E. (1996): *El amor es un juego solitario*. Barcelona: Anagrama.
- TUSQUETS, E. (2001): *Correspondencia privada*. Barcelona: Anagrama.
- TUSQUETS, E. (2007). *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera.
- TUSQUETS, E. & O. TUSQUETS (2012): *Tiempos que fueron*. Barcelona: Ediciones B. Edición electrónica.
- VÁSQUEZ, M. (ed.) (1991): *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. Westport: Greenwood Press.
- ZATLIN, P. (1987): "Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12/1, 29-44.