

**Opresión y búsqueda de la identidad de la mujer
(Esther Tusquets en la novela posfranquista)**

Dorothy Odartey-Wellington

Department of Hispanic Studies
McGill University, Montreal
March 1993

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial
fulfilment of the requirements of the degree of Master of Arts

© Dorothy Odartey-Wellington, 1993

Esther Tusquets: Sociedad e identidad femenina

CONTENTS

	Pag.
Abstract	3
Résumé	4
Resumen	5
Introducción	6
— <i>Objetivo de la obra</i>	7
— <i>Sobre la crítica y el diálogo</i>	9
Capítulo Primero	
El fondo histórico-social ("La feminidad dictada por decreto")	13
— <i>La identidad de la mujer (El verdadero ser)</i>	25
— <i>Ubicación de las obras en el fondo histórico</i>	29
Capítulo Segundo	
La pérdida de identidad y la toma de conciencia	33
— <i>Las otras</i>	47
Capítulo Tercero	
En busca de la identidad y la emancipación por las amistades femeninas	55
— <i>La escritura femenina y la busca de la identidad de la mujer</i>	66
Capítulo Cuarto	
El fracaso de las mujeres	72
Conclusión	83
Bibliografía	90

ABSTRACT

The thesis is focused on the first three novels of Esther Tusquets: *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) and *Varada tras el último naufragio* (1980).

It is inspired by the central theme of the three novels—the Spanish middle-class woman's search for identity—and it aims at showing that the female protagonists' search for identity and their failure in the process is inextricably linked with General Franco's dictatorial policy of imposing traditional norms and values on the Spanish people between 1939-1975.

The introduction summarizes the novels, explains the objectives of the thesis and looks at some critique of Tusquets' novels. Chapter one provides the socio-historical setting of the novels. It highlights details of the Civil Code and Francoist law and propaganda and their influence on women's identity and male/female relations.

Chapter two analyses the depersonalized condition of the protagonists and the third chapter takes a look at an attempt to redeem the women's identity. Chapter four examines the protagonists' failure and it is followed by a brief section of conclusions.

RÉSUMÉ

Le memoire porte sur les trois premiers romans d'Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) et *Varada tras el último naufragio* (1980).

Il s'inspire du thème principal des trois romans: la recherche d'une identité différente par la femme bourgeoise en Espagne. Son but est de montrer que cette quête d'identité, ainsi que l'échec des protagonistes dans le processus, est inextricablement lié à la politique dictatoriale du General Franco, dans ce cas précis à la politique consistant à imposer les normes et valeurs traditionnelles aux espagnols entre les années 1939-1975.

L'introduction résume les œuvres, explique les objectifs du memoire et prend en considération quelques critiques antécédentes sur les romans de Tusquets. Le premier chapitre fournit le contexte socio-historique. Il met en lumière les détails du Code civil, les lois et la propagande du Général Franco et leur influence sur l'identité des femmes et la relation entre les hommes et les femmes.

Le deuxième chapitre analyse la condition dépersonnalisée des protagonistes et le troisième chapitre examine l'effort de celles-ci pour sauver leur identité comme femmes. Le quatrième chapitre, qui étudie l'échec des protagonistes, est suivi des conclusions du memoire.

RESUMEN

La tesis se concentra en las tres primeras novelas de Esther Tusquets: *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980). Se inspira en el tema principal de las novelas — la búsqueda de la identidad de la burguesa española — y está elaborada para mostrar que la necesidad de lanzarse a buscar su identidad y el fracaso que las protagonistas sufren en este intento están estrechamente vinculados a la política dictatorial del general Franco, en concreto, a la imposición de las normas y los valores tradicionales a los españoles entre 1939-1975.

La introducción resume la novela, explica los objetivos de la tesis y comenta sobre algunos de los trabajos críticos existentes sobre las novelas de Tusquets. En el primer capítulo se presenta el fondo socio-histórico de las obras. Se subrayan detalles del Código Civil, la ley y la propaganda franquistas y su influencia en la identidad femenina y en las relaciones entre los dos sexos.

En el segundo capítulo se analiza la condición despersonalizada de las protagonistas y el tercer capítulo examina el esfuerzo de éstas para reivindicar su identidad. El cuarto capítulo analiza el fracaso de las protagonistas y se cierra con un breve apartado de conclusiones.

INTRODUCCIÓN

En 1978 Esther Tusquets publica su primera novela, *El mismo mar de todos los veranos*. Fue seguida por *El amor es un juego solitario* y *Varada tras el último naufragio*, en 1979 y 1980 respectivamente. Las tres obras comparten varios elementos, como el fondo social—la burguesía catalana—o el tema central—la búsqueda de una identidad diferente a la normativa de la burguesía catalana. Comparten asimismo situaciones narrativas—triángulos amorosos—e incluso los nombres de algunos personajes—Ella y Clara—, se repite, además, el recurso a imágenes como el mar o los gatos, e intertextualidades de la mitología clásica o los cuentos de hadas. La similitud de las obras les ha ganado la denominación de "trilogía," que adoptó, pero que Vázquez rechaza (*Sea of Becoming* 216)

Mismo mar es relatada en primera persona por una profesora de literatura de la universidad que es también la protagonista de la novela. La obra se enfoca en su intento de romper con lo que considera el ambiente asfixiante de su clase social, para buscar un nuevo modo de auto-expresión que le permita recuperar su personalidad heterodoxa. La rebeldía se pone en marcha por el más reciente de los muchos flirteos de su marido, Julio. Se cataliza cuando conoce a una alumna suya, Clara, con quien mantiene una intensa relación lesbiana. Esta relación es significativa para la subversión de las normas socio-culturales propias de la clase social de la narradora y para su identidad. Sin embargo, a pesar de sus atrevidas aventuras prohibidas, termina volviendo al nido de la familia, símbolo por excelencia del orden. La mayor parte de la novela está compuesta por unas vueltas atrás (*flash-backs* o *analepsis*) dirigidas a ayudar a la narradora a comprenderse, pero que revelan

también una crítica de la familia y los valores que sus miembros sostienen a despecho de lo que les cuesta.

Amor es contada por un narrador omnisciente que parece tener datos muy íntimos sobre todos los personajes. La protagonista, Elia, es otra burguesa catalana insatisfecha de la naturaleza de la vida que había aceptado como inevitable, la de esposa y madre. Se pone a buscar una alternativa a la norma. En consecuencia, acepta iniciar a un joven virgen, Ricardo. El encuentro sexual heterodoxo que resulta se vuelve más herético cuando los dos invitan a Clara, amiga de Elia, a participar en él, formando un subversivo juego a tres. Como la protagonista de la primera novela, no es capaz de mantener la subversión y también vuelve a la rutina propia de su estado civil y clase social.

La protagonista de *Varada*, Elia, es también una burguesa de cierta edad que es traicionada por su vida de esposa cariñosa y sumisa. Era ése un papel que le gustaba desempeñar pero que la deja al borde de un ataque de nervios porque no tiene nada en que apoyarse cuando la abandona su marido. Lo había abandonado todo, incluso su profesión y el control de sus emociones, a su esposo, Jorge. Este la abandona porque ya no lo soporta y casi le quita la vida a Elia. La novela se entoca en el verano que pasa en la casa veraniega de su amiga Eva y su marido para recuperarse, entender su condición y dar un nuevo sentido a su vida.

Objetivo de la tesis

Esta tesis se inspira en la paradoja que envuelve el eje central alrededor del que gira la trama de las novelas. A pesar de que a través de sus personajes femeninos la escritora aborda la cuestión de la subjetividad de la mujer, no llega a producir una reivindicación completa de su identidad personal. Es

decir, contra la iniciativa que toman las protagonistas para hacerse cargo de su vida al rebelarse contra sus deberes sociales e iniciar una transformación de su presente condición, las novelas no revelan al final una imagen utópica de la mujer en la que esta recupera su identidad o logra rechazar para siempre su posición de objeto de la conciencia del sexo dominante. Por el contrario, la trama desemboca en un fracaso total que pone en duda toda la cuestión de la identidad de la mujer. La imagen poco halagadora de las mujeres de Tusquets y su incapacidad de lograr una emancipación de su condición de objeto de la cultura patriarcal se hace tanto más problemática cuando se considera que, al publicarse las novelas, había en España una relativa libertad y se supone que la ausencia de la censura y la persecución política debería haber dado paso al resplandecimiento de la imagen de la mujer emancipada de las ataduras del patriarcado.

Estas paradojas me inducen a suponer que las mujeres de Tusquets no son productos de la capacidad novelística que permite a la escritora dar una representación artística a los anhelos de la mujer por la libertad. Es mi opinión que están inspiradas en la realidad socio-política de la escritora. Las mujeres en estas novelas presentan precisamente una reacción a los casi cuarenta años de la dictadura del general Franco. Significativamente, es una reacción desde la perspectiva femenina ya que la dictadura afectó a la población en distintas formas según que uno fuera hombre o mujer.

La tesis, por lo tanto, parte del principio de que el tema central de las novelas y su desarrollo en la trama nacen de la política opresiva del general Franco, partidario de inculcar en la población española los valores tradicionales y por ende católicos. Para la mujer bajo el franquismo eso significó encontrarse obligada a renunciar a su identidad personal para

adoptar la imagen tradicional y católica, lo que conllevó a su vez tener que aceptar el dominio patriarcal sin ponerlo en tela de juicio

En ese sentido, este trabajo está dedicado a indagar y poner de relieve que los personajes femeninos de las novelas de Tusquets pierden su identidad por las razones socio-políticas expuestas arriba. Asimismo, que los pasos que dan para recuperarla y su fracaso en tal propósito se deben a los efectos a largo plazo de cuarenta años de la opresión legalizada de la mujer española. Espero alcanzar este propósito, primero, al ofrecer un panorama de la legislación franquista con respecto a las mujeres, para mostrar como la legislación frenó el proceso de la emancipación y el desarrollo de las mujeres al alejarlas de su propia personalidad. Este fondo servirá para explicar, en segundo lugar, la condición de algunos de los personajes femeninos que analizaré como representaciones de mujeres privadas de su identidad personal, entendiendo por esta su derecho a la individualidad como personas independientes. Expondré, en tercer lugar, el proceso que emprenden las mujeres para buscar una alternativa a su condición. Por último, señalaré los factores que provocan su fracaso

Sobre la crítica existente de la trilogía

La trilogía provocaría una recepción crítica significativa en la que Tusquets obtendría el reconocimiento—por autoras tan conocidas como Carmen Martín Gaité y Ana María Matute (*Women Novelists* 29)—de ser una de las más importantes escritoras contemporáneas. Para Mary Vázquez (*Sea of Becoming* 1) es una de las voces más potentes y originales entre las escritoras españolas. La originalidad de sus novelas ha llamado la atención de los lectores de Tusquets ya que sus novelas se publicaron en los años justamente después de la dictadura franquista, cuando la censura literaria

prohibía todo lo que no se consideraba aceptable para la moral católica y tradicional. Novelas como las de Tusquets, que ponen en duda los símbolos que se tenían por sagrados y absolutos como la familia, el matrimonio, la castidad de las mujeres, entre otros, sí representan una novedad en la novela española contemporánea.

La originalidad de Tusquets parece ser un campo de interés en la crítica de sus obras. Sea cual sea el enfoque que se de a la lectura de las novelas, una de las constantes que aparecen en la crítica es el tema de la subversión de las normas existentes en la literatura, el discurso o la cultura. Para Robert Manteiga, por ejemplo, el minotauro, figura-símbolo a que la protagonista alude con frecuencia en la primera novela, encarna la derrota (aunque sea por un breve momento) contra las exigencias restrictivas de las normas patriarcales (22). Los críticos también concuerdan en que la subversión en Tusquets no trasciende puesto que al final esta frustrada por las normas, sean literarias o morales. Otro punto de interés en la crítica es la desviación desde la normativa que se considera patriarcal hacia terrenos supuestamente femeninos. La teoría de "l'écriture féminine" propuesta por las teóricas francesas es de gran importancia en dichos escritos críticos. Stephen Hart ve la subversión en las primeras dos novelas de Tusquets desde el punto de vista del lenguaje. Según su lectura, el lenguaje en las novelas nace desde la sexualidad de la mujer y no del razonamiento y la lógica supuestamente típicos del habla de la cultura masculina (95). Geraldine C. Nichols ve la misma tendencia hacia la representación de la "feminidad" no solo en el lenguaje sino también en la estructura de las novelas. Significativamente, admite que los elementos femeninos están rodeados por los normativos, lo que anticipa la superación de éstos.

Otro enfoque de la crítica es el tema de la introspección femenina centrada en el motivo de la transformación y la reivindicación de la identidad. En realidad, este enfoque está relacionado con los dos expuestos antes. La interpretación de Catherine Bellver se basa en la lectura de las novelas como un proceso de auto-descubrimiento por vías heterodoxas (13, 15). La lectura que hace Elizabeth Ordoñez vislumbra una tensión entre la inclinación de la protagonista de *Mismo mar* hacia una identidad propiamente matriarcal y el control patriarcal que encarnan los valores normativos que tiene que respetar forzosamente ("Quest" 43). Ya que las protagonistas no alcanzan definitivamente la subversión, no debe sorprendernos que su ansia por la metamorfosis y la afirmación de la identidad tampoco les comporten ninguna ventaja. Ésa es la conclusión a que llegan las críticas citadas arriba.

Aquí merece mención también la crítica de Molinaro. En su lectura de Tusquets, la subversión y la originalidad de las novelas se desplazan desde el énfasis puesto sobre los personajes, los temas y la realidad social, a la misma narrativa. Señala que la preocupación de Tusquets se vuelca más bien en la narrativa, el verdadero sujeto de sus novelas. En este sentido, explica, Tusquets tiene a la vez un pie en el campo de las escritoras feministas— ya que figura el dilema existencial de las mujeres— y otro en la zona de la metaficción, una zona en la que los escritores parecían predominar. Señala, sin embargo, que esto de ningún modo perjudica la estimación de sus novelas y la de las otras escritoras feministas, puesto que la metaficción implica la subversión y pone en duda las convenciones de la cultura, lo cual forma una parte integral de la crítica feminista como acabamos de ver en las críticas precedentes. Molinaro señala también que la metaficción engendra interrogantes sobre los paradigmas de la autoridad, que es lo que constituye el

principal interés de Molinaro en su lectura de Tusquets. En su perspectiva, las obras de Tusquets exponen las relaciones del poder y la resistencia en la narrativa.

Según el enfoque de las críticas mencionadas, el motivo de la subversión, la transformación y la afirmación de la identidad de las protagonistas se desarrolla dentro del contexto de la reivindicación de la mujer en la teoría feminista en general. Ninguna de ellas lo relaciona, como espero hacer en los próximos capítulos, con la realidad socio-política española en que las novelas se publicaron.

Capítulo Primero
EL FONDO HISTÓRICO—SOCIAL
("La feminidad dictada por decreto")

Las mujeres, por supuesto, no fueron las únicas víctimas de la represión bajo la dictadura. No obstante, el caso de la mujer reviste un significado especial. Las mujeres vieron arraigarse en la sociedad de la época, a modo de costumbre, un sistema de desigualdad entre el hombre y la mujer, totalmente desfavorable y opresivo para esta última en todas las esferas de la vida. El fondo histórico que se expone en las siguientes páginas ilustrará por qué y cómo se volvió a imponer a las españolas un sistema patriarcal ya reconocido en el resto de Europa como anticuado y desventajoso para la mujer, y dejara ver las repercusiones de esta situación—la pérdida de la identidad de la española de la posguerra—, convertida en elemento fundamental de las novelas de Tusquets.

Varias obras históricas y culturales han sido dedicadas al estudio y la comprensión de la época franquista. La mayoría de las escritas por mujeres reflejan la condición femenina de entonces, y todas concuerdan en lo injusto que fue ese régimen para con las mujeres. Una de tales escritoras es Carmen Martín Gaité, cuyo libro *Usos amorosos de la postguerra española* es una crítica de las normas socio-culturales vigentes en España desde los años cuarenta hasta la muerte de Franco. A través de una amplia gama de discursos, revistas y periódicos de la época, Martín Gaité muestra cómo la política interna del gobierno y los valores sociales que la Iglesia impuso a la población constituyeron un freno a toda actividad individual que no encajara en el proyecto franquista de la Reconstrucción de la "Nueva España". En la obra de Martín Gaité se insiste más sobre la mujer que sobre cualquier otro

elemento de la sociedad. Aunque se basa en fuentes documentales, algunos de los detalles provienen de su propia experiencia, y en otras muchas ocasiones no se puede negar que los presenta de una manera muy subjetiva. Sin embargo, logra un tratamiento diáfano que deja ver todas las debilidades del proceso de la reconstrucción social de Franco, sobre todo en lo que tiene que ver con la mujer. Otras obras, como *Mujer y sociedad en España 1700-1975* y *La polémica feminista en la España contemporánea*, de R. María Capel Martínez y Geraldine Scanlon respectivamente, parten desde una perspectiva documental. Estas autoras señalan cifras y aportan documentos gubernamentales para dejar más clara la legislación con que se consolidó la opresión femenina.

A este respecto es importante señalar la política interna de Franco, destinada a reparar la destrucción física y moral de la guerra civil, pues fue lo que motivó, en primera instancia, la legislación que rigió la vida de las mujeres. El régimen franquista se encontró con la necesidad de unificar las diferentes facciones políticas y regionales que ganaron la guerra. También tuvo que reestablecer el orden y la seguridad necesarios para la reconstrucción económica y política del país. Finalmente, existía una grave preocupación demográfica. Las pérdidas mortales de la guerra y el éxodo de los exiliados ocasionaron la necesidad de repoblar el país. La primera etapa para lograr estas metas fue inculcar un sentido de identidad nacional en la población. En este proyecto Franco tuvo un aliado imprescindible en la Iglesia, pues la identidad española se consideró sinónimo de la España tradicional, que era otra manera de decir la España católica. La Iglesia no solamente fue un factor unificador, sino que también ofreció una orientación para la reconstrucción del tejido social y el soporte ideológico para el desarrollo demográfico.

Por mucho que fuera legítima la preocupación del régimen por la unidad y la estabilidad nacional, su política dictatorial y tradicionalista resultó destructiva para el desarrollo y la emancipación de la mujer. Convirtió el sistema patriarcal — porque la moral tradicional lo aceptaba así, como se puede ver en la institución de la familia tradicional — en el punto de partida de la reconstrucción de la urdimbre social del país. La familia regida por los cánones de la Iglesia consiste, a grandes rasgos, en un esposo a la cabeza y una esposa bajo su mando, con el sagrado deber de producir una prole numerosa y criarla de la manera indicada por la Iglesia.

En esta relación familiar había una división rigurosa de deberes, según la cual, básicamente, la mujer se quedaba en el hogar cuidando a los hijos y al marido, siendo este el único sostén y jefe de la familia. La política doméstica del franquismo no sólo frenó los logros que se habían ido alcanzando en el terreno de la emancipación de la mujer, sino que también iba en contra de sus necesidades reales. Durante la República se había animado a las mujeres a aprovechar las oportunidades fuera del hogar como un medio de mejorar su condición de mujer y de cambiar la imagen de la mujer como una persona inferior al hombre. En tiempos de la guerra civil varias mujeres tuvieron que salir del hogar para trabajar porque sus maridos estaban en el frente o porque se habían quedado viudas y tenían que ganarse ellas mismas la vida. Además, la inflación de los años cincuenta, la incorporación de España — aunque como socio de segunda fila — al mercado mundial, el Plan de Estabilización y la industrialización las obligaron a entrar en el mercado del trabajo. De modo que esta política de inculcar el tradicionalismo en la mujer resultó poco práctica para ella. A pesar de ello, el gobierno se opuso a toda campaña de emancipación que perjudicara su meta socio-económica y puso en marcha un programa para retornar a la mujer al hogar, sobre el que se hizo mucha

propaganda, dando origen a la legislación relacionada con la mujer y la familia.

Un análisis de la legislación que afectaba la vida de la española bajo el franquismo señala lo apropiada que es la observación de Falcon (293) y que adopto como subtítulo de este apartado. En las leyes y códigos franquistas, a los cuales me voy a referir en los párrafos siguientes, se ve como, en nombre de la identidad nacional, el régimen iba creando con sus leyes una nueva imagen de la mujer a su medida, o reestableciendo más bien la ya anticuada. Empecemos con el preámbulo de la Ley del 18 de julio de 1938 que establece el papel otorgado a la mujer en la campaña de la reconstrucción y la imagen que tenía que adoptar para ser útil a ese proyecto:

Es consigna rigurosa de nuestra Revolución elevar y fortalecer la familia en su tradición cristiana, sociedad natural, perfecta, y cimiento de la nación. En cumplimiento de la anterior misión ha de otorgarse al trabajador - sin perjuicio del salario justo y remunerador de su esfuerzo -- la cantidad de bienes, para que aunque su prole sea numerosa - y así lo exige la patria --, no se rompa el equilibrio de su hogar y llegue a la miseria, obligando a la madre a buscar a la fábrica o taller un salario con que cubrir la insuficiencia del conseguido por el padre, apartándola de su función suprema e insustituible que es la de preparar a sus hijos, arma de la Nación en su doble aspecto espiritual y material

(Cit. Scanlon 320-321)

El preámbulo citado transparenta la intención del gobierno de hacer frente al problema demográfico a que me referí antes e introducir la sanidad

en la sociedad a través de su núcleo, la familia, y protegerla de la miseria. Pero, lamentablemente, no sirvió en modo alguno para el desarrollo de la mujer, porque redujo sus posibilidades de realizarse a una sola: la de mujer, esposa y madre. Además, admitía la estereotipificación de papeles según el sexo, otro obstáculo para su desarrollo.

Para obligar a las mujeres a desempeñar "su función suprema e insustituible," el régimen promulgó algunas leyes que las afectaban específicamente. Unas cuantas que menciono aquí aclararán el estado de la condición femenina.

Se pone en vigor el Decreto-Ley de 15 de agosto de 1927 y el Reglamento del 6 de septiembre, según el cual se prohíbe el trabajo nocturno de la mujer.

Se da por sentada la vigencia de una ley que ya se había derogado en 1931, según la cual estaba prohibido contraer matrimonio a las obreras, empleadas, o dependientas de toda clase. Y en las Reglamentaciones de Trabajo, aprobadas a partir de 1942, al casarse la mujer debía abandonar su puesto de trabajo. Según Falcon, las empresas paraestatales exigían de sus empleadas una declaración de renuncia voluntaria al trabajo en caso de contraer matrimonio.

Por la Ley de Bases de 18 del julio de 1938 se subvenciona al trabajador familiar con un subsidio relacionado con el número de la prole. Sin embargo, por Orden de 19 de junio de 1945 y Orden de 29 de marzo de 1946 ya no podían cobrar el subsidio las familias con madres trabajadoras. El artículo 10 de la última Orden decía así: "Para que el trabajador pueda cobrar los puntos [el subsidio] por razón de matrimonio es requisito que su esposa

no trabajo" (cit. Falcon 296). El efecto que tuvo esta Orden sobre las casadas demuestra que el gobierno logró su objetivo: muchas mujeres optaron por abandonar su empleo viendo que el subsidio era casi igual a lo que obtenían por ocho horas de trabajo.

— Otras leyes prohibían el acceso de la mujer a determinados puestos profesionales. A partir de 1942 uno de los requisitos para optar al cuerpo diplomático era ser varón. Desde 1946 se prohibió por legislación el ingreso de la mujer en el cuerpo de registradores de la propiedad. Otras profesiones cerradas a las mujeres por la legislación eran las de abogado del estado, agente de cambio y bolsa, médico del cuerpo facultativo de prisiones, técnico de aduanas, inspector técnico del trabajo, fiscal, juez-magistrado, las carreras de las armas, la policía, la marina mercante y la aviación civil.

Por supuesto, había mujeres que no pudieron soportar la opresión del gobierno. Las que se opusieron a él fueron encarceladas y otras se exiliaron. La legislación no sólo condenó a las que se quedaron en la vida del hogar sin consideración a sus ambiciones individuales, sino que también estimuló la tendencia a considerar a la mujer inferior al hombre. También esto, aunque iba contra las aspiraciones de las mujeres, se daba por sentado en la sociedad tradicional y era apoyado por la doctrina católica. En las leyes civiles se ve cómo a la mujer se la consideraba como un niño y, en algunas ocasiones, como si fuera incapaz de sobrevivir sin un hombre. Perdió toda su independencia, puesto que, soltera o casada, fue obligada a estar bajo la dirección de un hombre. Scanlon ofrece un buen comentario sobre el Código Civil y pone de relieve cómo la española fue obligada a asumir el papel

anticuado de la doncella inocentona, débil y tonta, pendiente siempre del hombre, fuerte y más inteligente.

El artículo 57 del Código Civil establece las posiciones jerárquicas en el matrimonio "El marido debe proteger a la mujer, y ésta, obedecer al marido" (cit. Scanlon 127). Evidentemente, refleja el estereotipo de que el hombre es más fuerte física y espiritualmente, cualidades que requieren, se supone, el agradecimiento y la subyugación de la otra, supuestamente menos dotada

Por el artículo 60 la identidad legal de la mujer pasa a las manos del marido. Dice así:

El marido es el representante de la mujer. Ésta no puede, sin su licencia, comparecer en juicio por sí o por medio de Procurador. No necesita, sin embargo, de esta licencia para defenderse en juicio criminal, ni para demandar o defenderse en los pleitos con su marido, o cuando hubiere obtenido la habilitación conforme a lo que dispone la Ley de Enjuiciamiento Civil.

(Cit. Scanlon 128)

— La mujer pierde su independencia económica y depende totalmente de su marido según las reglas del Código de Comercio. Esto se deja ver en algunos de sus artículos:

Art. 6. -La mujer casada mayor de veintiún años podrá ejercer el comercio con autorización de su marido consignada en escritura pública, que se inscribirá en el Registro Mercantil.

Art. 8. —El Marido podra revocar libremente la licencia concedida tácita o expresamente a su mujer para comerciar ..

Art. 9 —La mujer que al contraer matrimonio se hallara ejerciendo el comercio, necesitara la licencia de su marido para continuarlo. (Cit. Scanlon 128)

— Incluso la nacionalidad de la mujer dependia de su marido, pues el artículo 22 del Código Civil la obligaba a tomar la nacionalidad de este

— Los artículos que regulaban los derechos a la tutela muestran lo inferior que se consideraba a la mujer frente al hombre. La mujer es declarada incapaz de la tutela excepto en los siguientes casos: la de su propio marido, si éste se encuentra imposibilitado física o intelectualmente, y la de un descendiente que no fuese hijo menor mientras no hubiera familiares varones capaces de ejercer esa función. Aunque no se da una razón explícita para recurrir a la mujer solamente en ultimo caso, una ojeada a otra clase de personas a las que se prohibía la tutela revela una posible razón. En esa categoría se encuentran quienes, por razón de moral, edad, o sus circunstancias poco favorables, son incapaces de hacerse cargo de la tutela. La lista incluye a los que, a su vez, están bajo tutela, gente de mala conducta o que no tiene modo de vivir conocido, los condenados por delitos diversos y los extranjeros no residentes en España

—Las leyes sembraron la infravaloración de la inteligencia de la población femenina, como revela la doble moral que hay tras las leyes que definen la mayoría de edad. Según el artículo 321 del Código Civil, se llega a la mayoría de edad a los veintitrés años. Sin embargo, en un artículo de ese Código se agrega otro requisito para la mujer. Dice así.

Las hijas de familia mayores de edad, pero menores de veinticinco años, no podrán dejar la casa paterna sin licencia del padre o de la madre en cuya compañía vivan, como no sea para tomar estado o cuando el padre o la madre hayan contraído ulteriores bodas. (Cit. Scanlon 125)

Al parecer, ante la ley las mujeres, por mayores de edad que sean, son siempre por naturaleza menores que los varones o intelectualmente incapacitadas. ¿Que otra razón se puede dar para justificar el hecho de que las mujeres no pudieran ser testigos en los testamentos, cuando entre los otros excluidos se incluye a los varones menores, los ciegos y los sordos, o los mudos y los que no entendían el idioma del testador, según el artículo 681 del Código Civil?

Aparte de legalizar la opresión de la mujer, el régimen franquista puso en marcha medidas para asegurarse que las mujeres aceptaran sus obligaciones sociales y sexuales como un deber absoluto e incluso divino. Se empeñó en inculcarle a la mujer la imagen que le habían elegido por medio de un proceso de adoctrinamiento y "despersonalización," puesto que el gobierno se oponía a toda forma de individualidad. La Sección Femenina, rama femenina de la Falange, desempeñó una función significativa en este proyecto. El objetivo de esta organización, bajo la jefatura de Pilar Primo de Rivera, fue difundir entre la población femenina ideas que les mostraban el camino hacia la imagen de la mujer tradicional y hacérselas adoptar sin resistencia. Mediante una serie de seminarios, discursos, publicaciones, y a través de la enseñanza pública, hizo una campaña para convencerlas de que no tenían otra identidad que la tradicional y de que cualquier desviación de lo

que se consideraba el modelo era una aberración. Pilar Primo de Rivera les explicaba su propósito a sus afiliadas y lo que se esperaba de ellas

Para la mujer la tierra es la familia. Por eso en la Falange, además de darles a las afiliadas la mística que las eleva, queremos apegarlas con nuestras enseñanzas de una manera más directa a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta, y darle al mismo tiempo una formación cultural suficiente para que sepa entender al hombre y acompañarlo en todos los problemas de la vida. (Cit. Martín Gaité 63)

Por lo visto, la España franquista y los fascistas alemanes e italianos compartían la idea del papel reproductivo y la imagen tradicional de la mujer.

Para asegurarse de que ninguna mujer escapara de las garras de la Sección Femenina, el gobierno impuso el Servicio Social, que era obligatorio para todas las solteras o viudas sin hijos entre los 17 y los 35 años. De acuerdo con el propósito de la Sección Femenina, su programa de estudios estaba orientado hacia la formación doméstica. Es seguro que algunos de los cursillos que les impartían venían al caso, dadas las circunstancias de la posguerra. Les enseñaban, por ejemplo, como alimentar bien a sus hijos, como mantener las condiciones higiénicas de la casa, e incluso como organizar las cuentas domésticas. Aunque todo eso resultara y resulte recomendable, el determinismo y el esencialismo subyacente a ello no lo son, porque ponen barreras insalvables en el desarrollo de la que no quiere o no puede ser ama de casa.

Mientras tanto, la Sección Femenina desautorizaba cualquier posible influencia de la propaganda feminista que estuviera en contra de su ideología.

En realidad, la influencia feminista fue poca, puesto que la dictadura prohibió sus actividades, que consideraba subversivas. En general, se puede decir que la Sección Femenina logró su meta, a juzgar por el resultado de una encuesta que pretendía informarse e informar sobre las ambiciones de las españolas. Una universitaria entrevistada por la revista *Medina* explicaba que estudiaba:

...para ganar dinero. Aunque le aseguro que si encuentro en mi camino un muchacho inteligente y que "no esté mal del todo," me casaré con él, ya que al fin ésta es, a mi juicio, la verdadera carrera de la mujer (Cit. Martín Gaité 48)

Otra, una abogada, declaró:

Me encanta la carrera, pero me encanta más casarme. La mujer no tiene más misión que el matrimonio. ¡Estaría bonito!

(Cit. Martín Gaité 48)

Una ingeniera industrial expresó los mismos sentimientos con las siguientes palabras:

La profesion, podemos llamarla así, específica de la mujer es su vida de casa. (Cit. Martín Gaité 48)

Estas declaraciones son testimonios de que la propaganda franquista había logrado convencer a las mujeres de que no tenían más que un solo objetivo en su vida y que su persona era secundaria respecto a él. El comentario que hace Martín Gaité sobre estas declaraciones demuestra una

vez más que esas mujeres habían sido víctimas de la campaña franquista de devolver a la mujer al hogar, pues en la República, encuestas semejantes arrojaban resultados muy diferentes. Las entrevistadas se daban cuenta del amplio campo que tenían para desarrollarse y estaban dispuestas a aprovechar sus posibilidades proponiendo varios proyectos que esperaban realizar. No temían declarar que eran ellas lo primero en su vida.

La conclusión que se puede sacar del panorama de la legislación que afectaba a las españolas y la ideología que les difundía la Sección Femenina es que, bajo el régimen franquista, la española fue obligada a ceder su identidad y aceptar dócilmente una posición de inferioridad respecto al hombre y un papel arbitrariamente impuesto por su género¹. Tuvo lugar un retroceso de los logros conseguidos por la ola de feminismo que recorrió el país durante la República y que aportó la toma de conciencia del valor de la mujer, primera etapa hacia una afirmación de su individualidad y de su derecho a una identidad propia, independientemente del criterio patriarcal. En la España de la posguerra la mujer perdió su identidad como individuo porque el régimen, con el apoyo de la Iglesia, la obligó a sacrificarla por la identidad nacional.

Las leyes del gobierno no tuvieron en cuenta el hecho de que el sexo de una persona no era justificación para esperar de ella cierto modo de conducta o para imponerle un modo específico de vida, sin atender en lo más mínimo a las ambiciones y las personalidades individuales. El régimen se comportó como si el estereotipo bastara para todas y cada una de ellas. Esto no es nada nuevo en las sociedades donde rigen los patrones patriarcales. Sin embargo, llega a ser un problema cuando las leyes del país lo establecen y ello va en contra de los deseos de la población femenina, como sucedió en España si nos

¹ Por género, me refiero a las implicaciones socio-culturales del sexo (biológico). Este uso de la palabra se destaca también en el título de Alicia H. Puleo, *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1992.

atenemos a la experiencia de la Segunda República. En este caso se convierte en un sistema de opresión. El régimen franquista era opresivo para las mujeres en el sentido de que habían demostrado que esas normas patriarcales ya no les servían y no respondían a sus intereses. También habían iniciado un proceso de cambios en el que evidenciaron que la feminidad no era necesariamente lo que dictaban los patrones patriarcales que Franco fomentaba y sostenía con sus leyes; sin embargo, el gobierno no dejaba el menor resquicio para que se cambiaran.

La condición femenina en el franquismo, en cuanto a la identidad de la mujer, queda sucintamente expresada por Martín Gaité: "Nos enseñaban, en resumidas cuentas, a representar. No a ser" (64). En la España de Franco la individualidad de la mujer no se toleraba.

La identidad de la mujer (El verdadero ser)

En los párrafos anteriores se ha visto cómo el régimen franquista le impuso a la española de aquella época una identidad totalizante por medio de leyes y códigos que configuraban y reforzaban la identidad tradicional de la mujer. Hemos visto que la identidad de la "mujer muy mujer," así denominada por la jefa de la Sección Femenina, no era provechosa para el desarrollo y la emancipación de la mujer. La tarea de buscar una definición aceptable sobre que es la identidad femenina parece ser un círculo vicioso que siempre termina en lo mismo. La problemática de encontrar una definición adecuada se aprecia en las contradicciones entre los diferentes puntos de vista acerca del asunto. Por lo menos pueden señalarse tres enfoques. El primero, la identidad tradicional de la mujer, no necesita mayor explicación puesto que figura como tema central en el apartado anterior. Los dos siguientes se formulan desde el punto de vista feminista, pero no coinciden entre sí,

aunque los dos constituyen críticas de la identidad tradicional. En los siguientes párrafos intentare llegar a una definición a partir de una reflexión sobre los puntos débiles de las otras perspectivas.

Hay quienes pretenden que la identidad femenina debe ser subjetiva. Es decir, que la mujer debe tener la libertad de elegir como debe ser, independientemente de las características que se supone debe poseer por su género y sexo (la dulzura, el amor, la tendencia a la maternidad, la bondad y otros rasgos que la hacen socialmente el interior del hombre). Afirman también que esta subjetividad, que no disfrutaban las mujeres de momento, parece ser una prerrogativa de los hombres. Son de la opinión de que una identidad subjetiva es necesaria para trascender las barreras sexuales que dificultan el desarrollo de la mujer. Al reforzar a las mujeres para romper las barreras sexuales, parecen también alentarlas a despreciar los valores que se asocian con su identidad tradicional y anhelar las características supuestamente masculinas y por ello mejores. Esto es sin duda una reacción a siglos y siglos de haber soportado el desprecio general con que se trata lo femenino. Las partidarias de esta perspectiva son las que Iris M. Young llama "humanist feminist" (6).

La otra perspectiva es mantenida por las que la misma autora identifica como "gynocentric feminists". Para éstas, la identidad femenina debe ser objetiva. Es decir, forma una parte intrínseca de su identidad biológica. Esta postura implica que aceptan en gran parte la naturaleza tradicional de la mujer. Su perspectiva se apoya en una oposición rígida a las imágenes tradicionales de ambos sexos, pero con los valores invertidos. Exaltan la supuesta naturaleza femenina, en la que la sensualidad y la ternura, entre otros, son tenidos como valores de primera categoría. Como era de esperar, ponen los valores opuestos en el terreno de la identidad

masculina, y los culpan de todos los problemas actuales del mundo, como la guerra y la violencia.

El peligro principal de estas perspectivas es que ninguna de las dos logra definir una identidad libre de los prejuicios que—y todas concuerdan en ello—son opresivos para la mujer. La subjetividad que pretenden conseguir para la mujer las defensoras del punto de vista "humanista" no trasciende, porque la elección de la mujer está predispuesta a todo lo contrario de lo que anteriormente se asociaba con ella. En segundo lugar, es erróneo suponer que la identidad masculina es subjetiva, ellos también tienen que cumplir con expectativas sexuales y sociales. Lo que sí es verdad es que no han tenido la necesidad de protestar contra su imagen tradicional, porque les conviene y les da cierta superioridad sobre las mujeres, y porque ellos—y también las mujeres—están acostumbrados a pensar que lo masculino es mejor. De modo que, si se fija para la identidad femenina un modelo que se inclina hacia lo que anteriormente se reservaba a los hombres, va a dejar fuera a las otras mujeres que ejercen su derecho a elegir la imagen tradicional, y éstas seguirán siendo objeto de la discriminación.

La perspectiva "ginocéntrica" se apoya demasiado en la misma oposición binaria característica del sistema patriarcal y es demasiado objetiva para conseguir promover el desarrollo y favorecer la emancipación de la mujer. Al fin y al cabo, éste es el objetivo de reivindicar la identidad de la mujer. La insistencia en la superioridad de los valores supuestamente femeninos sobre los masculinos no ofrece una solución a la cuestión de la identidad femenina y la opresión de la mujer. En realidad, vuelve a cometer el mismo error que el sistema patriarcal al adoptar unas características relacionadas con el cuerpo de algunas mujeres como la naturaleza de todas. Basa la identidad femenina en la más obvia diferencia entre hombres y

mujeres, el cuerpo, pero hace caso omiso de las miles de diferencias que hay entre las propias mujeres, desde la edad hasta la raza, que se resisten a ser recogidas bajo unas cuantas características físicas y espirituales. Si todas las mujeres afirman su identidad por la maternidad, su cuerpo o por su capacidad reproductiva ¿qué haría la mujer de cierta edad que experimenta el trauma de la menopausia? Se supone entonces que ahí termina su vida o su razón de ser, ya que nunca más va a tener lo que define su personalidad. Lo mismo se puede decir de la mujer que por elección o por otras razones no puede tener hijos. No tendría en que gastar toda la energía que le da su feminidad porque se supone que se la da únicamente para eso. Puede ser que una mujer disfrute de toda esa belleza de la maternidad y de la sexualidad, pero al envejecer pierde a sus hijos, que se marcharan para crear sus propias familias. Otra vez nos encontramos con una mujer que ya no puede disfrutar de su feminidad. En mi opinión, poner la identidad femenina exclusivamente en la maternidad o en los valores supuestamente femeninos es demasiado precario. La experiencia de las españolas de la época franquista deja ver lo artificiosa que es tal perspectiva. También los franquistas elogiaban algunos de los supuestos valores de la mujer y pretendían que fueran medios imprescindibles para la reconstrucción del país. Sin embargo, esa imagen seguía siendo opresiva porque se convirtió en una obligación para todas.

En vista de todo lo dicho, la oposición masculino/femenino que subyace en las cuestiones de la identidad de la mujer debe eliminarse si queremos llegar a una definición que refleje su verdadero ser y, sobre todo, que sea también una solución a la opresión de la mujer bajo el sistema patriarcal. La oposición masculino/femenino no es aceptable porque no es el único factor que establece la identidad de la mujer. Cuando uno empieza a hablar de la "identidad femenina" o la "feminidad" cae en la trampa de

limitarse a pensar en las expectativas sexuales y sociales que van asociadas a los términos masculino y femenino, ignorando otros factores que vienen al caso, como la experiencia, la edad, la raza, la clase social, el país de origen y la educación entre otros. El resultado de esta visión corta y sexista es la creación de los estereotipos sexuales. Sugiero que se adopte más bien una perspectiva de la identidad de la mujer como persona. De este modo es necesariamente subjetiva, trascendental de los prejuicios sexuales y tan múltiple como variedades haya entre las mismas mujeres. Esto quiere decir que la proposición de una definición absoluta de la identidad de la mujer será contraproducente. Siendo así, es mejor que se deje un campo abierto en que "el verdadero ser de la mujer" sea una identidad que no le impone un poder externo y que no va en contra de sus deseos, sino algo que establece ella misma de acuerdo con su experiencia y sus necesidades y que cuenta con las diferencias entre las mujeres como la sexualidad, la nacionalidad, la profesión, la clase social, etc. Además, no debe ser nunca un obstáculo en su camino de desarrollo y en su emancipación del sistema patriarcal.

Ubicación de las obras en el fondo histórico

El presente temporal en que se localizan las novelas de Tusquets coincide con los años en que se publican, es decir, entre finales de 1978 y 1980. Hay poca progresión lineal y muchas vueltas atrás, y el tiempo de la acción (diegesis) se extiende como mucho una temporada, un verano o una primavera. De modo que el lector se mueve mayoritariamente entre el presente y los años formativos de las protagonistas, que podemos situar entre 1936 y 1950, dependiendo de su edad. La narradora de *Mismo mar* tiene unos cincuenta años, la Elia de *Amor* tiene treinta, y la de *Varada* tiene treinta y

cinco. El marco histórico de las obras se puede identificar por medio de los recuerdos de las protagonistas y otros datos que proliferan en las novelas

Al referirse a sus lecturas algo heterodoxas en un verano de su niñez, Elia recuerda lo irreligiosos y poco ortodoxos que eran sus padres quienes "...se permitían, en plenos años cincuenta, no ir a misa los domingos — sin ni siquiera molestarse en cultivar la farsa de que tenían estropeado el coche" (*Amor* 10-11). El escándalo que implica el comportamiento de sus padres es una referencia al importante papel que la Iglesia desempeñaba en la vida cotidiana de los españoles en los años de la dictadura franquista. Un recuerdo de la otra Elia también hace referencia a la realidad socio-política de los años de la posguerra; recuerda los años de su "formación del espíritu nacional" (*Varada* 17) que es, sin lugar a dudas, una referencia a una asignatura de educación política que formaba parte de la enseñanza en los institutos durante la época franquista.

Al llegar al piso de su infancia, una vuelta atrás lleva a la narradora de *Mismo mar* a los años de la posguerra. Comenta sobre la condición del piso en su infancia. "y ni siquiera los años de la posguerra daban en una casa de la burguesía motivo para tanta miseria" (11). Se refiere a los años justamente después de la guerra, porque fue una época de estrecheces económicas para la inmensa mayoría de los españoles. Puede ser que esta situación económica sea responsable de la condición de la familia de Ricardo en *Amor*, que se describe como una "clase media venida a menos" (15).

Un dato que aportan los recuerdos de la narradora de *Mismo mar* parece estar documentado. Recuerda un enfrentamiento entre los estudiantes de la universidad y la policía. Cuenta cómo la policía entró en el campus para disolver una manifestación estudiantil a golpes de porra. Dice que ocurrió cuando ella estudiaba para el doctorado. Con sus cincuenta años en el

presente de la novela, es posible que este dato coincida con los disturbios en la Universidad de Barcelona en febrero de 1957. El veintiuno de ese mes, una conferencia que se organizó en el paraninfo de la universidad se convirtió en un mitin político, por lo que la policía intervino e hizo varias detenciones.

La descripción del modo de vestir de Clara y de los otros alumnos de la narradora de *Mismo mar* señala la moda en la Europa de los años sesenta y setenta, que se caracterizaba por los vaqueros y los suéteres. Clara, además, parece vestirse como los "hippies," un movimiento de rebelión social que tuvo su auge en Europa y América en los años sesenta. En general, el presente de la novela refleja un clima de liberalidad que no se ve en los tiempos de formación de la narradora.

Por estos indicios se ve que las novelas de Tusquets tratan de mujeres que se encuentran en los últimos años de los setenta, cuando España empieza a conocer la democracia. Ese marco es importante para este trabajo porque opino que las novelas se inspiran fundamentalmente en la experiencia de la mujer que se moldeó en los años represivos de la dictadura franquista. Lo que viven en el presente de la novela tiene su raíz en la época que las moldeó. La autora presenta a estas mujeres como reacciones vivas de sus años formativos de dos maneras. Por una parte, expone los efectos de esa época y todo lo que conllevó para las mujeres, y por la otra toma una posición subversiva hacia ese sistema para desmascarar lo que entonces presentaron como si fuera lo mejor para la mujer pero que, en realidad, le hizo más mal que bien al privarla de su identidad. La meta de ese proceso de descubrimiento es dejar claro lo frágil y lo artificial, con respecto a las mujeres, que era la sociedad tradicional tan pregonada por Franco. Con este fin hay una desmitificación de algunas estructuras o conceptos sostenidos por el régimen. Entre éstos se encuentran la familia, la superioridad del hombre y la idea de que la mujer

no tenía por qué quejarse del papel "místico" que le habían otorgado. Detrás de la fachada se revela que la "Nueva España" había privado a la población femenina de su identidad.

Capítulo Segundo

LA PÉRDIDA DE IDENTIDAD Y LA TOMA DE CONCIENCIA

Como ya hemos visto, la política del gobierno, la instrucción religiosa y la educación de la época franquista crearon para la mujer una imagen específica. Una imagen que tuvo que adquirir a pesar de su propia personalidad. Era ésa la imagen desconocida y desagradable que Elia veía cada vez que se miraba en el espejo (*Amor* 63, 67). Una imagen que, por lo visto, no le gustaba, aunque sus amistades le aseguraban que era "una mujer de verdad" (66). Esta expresión con la que se describía a la mujer era muy significativa en la España de Franco. Otra manera de decirlo era "una mujer muy mujer" (Martín Gaité 27). Lo que quería decir una "mujer de verdad" o una "mujer muy mujer" variaba según la clase social a que una pertenecía, pero como ilustra el texto siguiente es básicamente la mujer tradicional:

He viajado bastante, conozco toda América—declara María Teresa Casanova en una entrevista—, y creo sinceramente que donde la mujer se conserva más mujer es aquí. No en vano pertenece a un pueblo donde todo es tradición.

(Cit. Martín Gaité 27)

Según Martín Gaité, es la imagen que tenía la mayoría de las españolas a finales de los años cuarenta, y es la que lucía la esposa de Franco. Puesto que se la consideraba como mujer ejemplar, vale la pena ver cómo la describían en un texto que se refería a ella como "muy mujer:"

Tenía solamente catorce años cuando murió su madre, y siendo la mayor de las chicas, naturalmente correspondió a ella el cuidado de sus hermanas más jóvenes, de su hermano mayor y de su padre. Estaba cuidando de ellos cuando Franco, aun solo comandante, llegó a Oviedo en comisión de servicio. Franco fue su primer novio y también el único. Se casaron cuando ella tenía veintitrés años.

(Cit. Martín Gaité 27)

Quizás ni Elia ni las otras protagonistas de las novelas de Tusquets pudieran mostrar tan alto nivel de moralidad, pero sí esa imagen de "actitud pasiva y espíritu de sacrificio" que debería mostrar toda mujer. Era este el ideal que se esperaba de las mujeres, y las hacían sentir que era el nivel más alto del ser a que podían aspirar. Es significativo que la Primera Dama no se mostrara interesada en asuntos políticos ni sociales y que, como dice Martín Gaité con desprecio, fuera una "mera figura decorativa que se limitaba a sonreír mucho, a recibir a señoras de luto y a ponerse collares" (28). Vivía a la sombra de su marido, desempeñando el papel de la esposa estereotípica.

Uno de los denominadores comunes a las tres novelas es que se inician en un período de crisis de las protagonistas en un momento dado de su vida. Todas las crisis son básicamente de naturaleza matrimonial. Precisamente todas se encuentran en una situación en que sus maridos las han abandonado o ya no les hacen caso, lo cual es muy significativo sobre la condición de la mujer de la posguerra en relación con la influencia de las reformas sociales de Franco.

En el panorama de la legislación franquista se ha visto que el medio esencial por el que aseguraron la identidad normativa de la mujer fue el matrimonio. También he señalado que, junto a la pérdida de su personalidad,

tenía que sufrir por ley la imposición de la superioridad del hombre. Por consiguiente, no sorprende que el tema de la opresión de la mujer en estas novelas se aborde a través del matrimonio— en el que lo masculino y lo femenino se oponen en un conflicto eterno. Los varones desempeñan el papel de los "malos" en la historia, y el estado de ánimo de las mujeres tras el abandono de sus mandos refleja la impronta que el matrimonio había dejado en su personalidad. Su condición al iniciar la obra está marcada por la soledad, la abulia y el sentido de desalojamiento.

Para que las protagonistas de Tusquets dieran cualquier paso hacia la toma de conciencia de su condición y tomaran medidas para modificarla parecía necesario que se eliminara al hombre de su vida. Esta eliminación del hombre es símbolo también de un hecho nacional: la muerte de Franco y el cese de la opresión oficial de la mujer. Así, cuando se inician las novelas, las mujeres aparentemente no sufren el dominio ni de Franco ni de sus maridos. Esto crea un punto de partida apropiado para el inicio de la toma de conciencia y/o el primer paso hacia la búsqueda de la identidad perdida, porque descubren lo precaria que era la seguridad que las mujeres tenían en el matrimonio y la familia. Se puede deducir que la eliminación de los tres hombres de la vida de las tres protagonistas no es una pura casualidad, sino que la intención de la escritora fue quitar de en medio un elemento que parecía ser el obstáculo principal en el camino de las protagonistas. Para la narradora de *Mismo mar*, el matrimonio es un disfraz más que oculta su propia personalidad; para la Elia de *Amor*, una exigencia social que debía cumplir por fuerza, pero que es incompatible con su propia identidad. Para la Elia de *Varada*, es un indicio de cómo se había arraigado en su interior el orden social normativo según el cual los hombres debían ser siempre los fuertes y las mujeres las débiles, dejando así atrofiarse sus propias capacidades.

En otras palabras, de un modo u otro, todos los maridos constituirían obstáculos entre las protagonistas y su propia identidad. Cabe señalar que el hecho de que se elimine a los hombres para darles a las mujeres la oportunidad de comprender su condición e intentar buscarse a sí mismas no garantiza el rechazo definitivo de su influencia sobre ellas, igual que la caída del franquismo no les trajo la libertad automática e instantánea.

La condición de la Elia en *Amor* se expresa de forma sensorial en la novela. Su sentimiento de aburrimiento y letargo se transmite por medio del clima de la temporada, el calor agobiante de los últimos días de la primavera y del verano. Dice el narrador que el calor la hacía pasar horas y horas inmóvil o acariciando mecánicamente a la gata mirando las nubes, lo que recuerda al lagarto tumbado al sol de la otra Elia, en el sentido de que ambas descripciones reflejan la abulia y la vaciedad en las mujeres. Para Elia (*Amor*), toda su vida, incluso su vida de casada, apenas se puede llamar vida. He aquí una triste descripción de cómo era: "Meses y años de sequedad resquebrajada y muerta, meses y años de letargo, de vida a media asta..." (66). En otro sitio el narrador hace una observación sobre lo absurdo que era "el hecho desolador de estar viviendo para nada hacia un final que no comprende pero que sabe exorable" (66). Aunque al parecer no hace nada para cambiar su situación, está claro que no le gusta: "Y Elia ve a veces asqueada su propia existencia... la que tiene tras sí y la que queda por vivir" (65). Conviene notar que Elia no tiene profesión alguna, de vez en cuando se dedica al arte, pero nunca termina sus obras, obviamente se trata de un pasatiempo nada más.

Como la otra Elia, culpa su falta de motivación y su estado sin objeto a su crianza: "y acaso se deba todo a que muy de niña le dijeron que lo suyo era el matrimonio y la cultura general... o a que en cualquier caso no tuvo luego el coraje, y el ánimo o las ganas para salirse de eso" (*Amor* 64). Con este detalle

sobre su crianza no hay duda de que tampoco ha escapado al adoctrinamiento vigente en la época en que creció. Fue víctima también de la Sección Femenina, cuya tarea consistía en sacar a todas las mujeres del mundo de la competencia y el profesionalismo y devolverlas al hogar como ya se ha visto en las primeras páginas. Como la otra Elia, su edad la sitúa en el grupo de las vulnerables, es decir, de las que tenían más posibilidad de sufrir un daño permanente como resultado de las reformas sociales franquistas. Se encuentran en esa categoría todas las que crecieron y se casaron durante los primeros años de la dictadura (Costa 12)

Se podría decir que ella no tenía por que permanecer en esa condición, sobre todo porque le resulta repugnante y porque realmente, como he dicho antes, cuando se inicia la novela ya había caído el régimen. Pero, como Costa observa, con casi cuarenta años de adoctrinamiento es inverosímil esperar un cambio súbito en las mujeres que las llevara hacia el camino de la emancipación y la creencia en su propio valor. Además, hay otros factores que tampoco favorecen un cambio absoluto. Entre ellos está la fuerza del hábito, la estructura de la sociedad y el influjo de la Iglesia. Claro, una combinación de estos factores afecta la condición de Elia y la de las otras mujeres

La clase social que sobresale en todas las novelas es la burguesía. El afán de sus miembros de seguir fielmente las normas tradicionales a pesar de todo, y su obsesión ciega por el buen gusto, que les hace disfrazarlo todo, incluso a ellos mismos, en nombre del orden y la tradición, se ve en los comentarios de las protagonistas y el sarcasmo, sobre todo, de la narradora de *Mismo mar* siempre que habla de su clase social. La obligación principal de la burguesía catalana es salvar las apariencias; el ser individual no cuenta. No es sorprendente, por lo tanto, que esta clase más que cualquier otra interiorizara las reformas sociales del franquismo. Las normas que se establecieron en la

época franquista eran las tradicionales, que ya estaban muy arraigadas en la burguesía.

Una burguesa tenía todas las posibilidades para poder cumplir con la propaganda de no trabajar cuando estuviera casada. Ya tenía una profesión para la que la habían formado, el matrimonio, sobre el que Elia dirá muy socarrona: "El matrimonio se redujo a una profesión muy bien remunerada" (*Amor* 64). Por todas las indicaciones, su marido es muy rico: ella puede comprar cuadros cuando le da la gana, sus hijos siguen cursos de perfeccionamiento en Cambridge y todos llevan, aparentemente, una vida sin preocupaciones. No tiene estímulos económicos para salir a trabajar. Se espera que se dedique a la profesión de madre y esposa, y eso es lo que hace. Aunque no está satisfecha con su vida, sus amistades le dicen que es una "mujer de verdad." Como ya se ha visto, esta frase es un cumplido que denota a la mujer que cumple bien con su papel típico. Según la clase social de la mujer, puede tratarse de la que es buena ama de casa, muy guapa pero tonta, o una mujer muy sociable, o todo a la vez.

Sabemos que Elia no es la típica ama de casa, pues confiesa que apenas sabe realizar las tareas domésticas, aunque hay que tener en cuenta que nada la obliga a dedicarse a la limpieza. En su favorable situación económica se podía prescindir de esas funciones que acompañaban al matrimonio, las que, sin embargo, tenían que realizar las madres de Ricardo y Clara, y que consistían en cuidar de la familia, limpiar, cocinar y hacer las compras. Se diría que Elia vivía bien. No obstante, eso no es más que una apariencia, porque es obvio que su vida no la satisface. Aunque ella misma dice que el matrimonio es una profesión bien remunerada, admite que "ocupa poquísima atención y menos tiempo" (*Amor* 64). Este detalle explica por qué Elia no está contenta con su vida a pesar de todo. Los deberes que le

corresponden como mujer y madre de su clase social no la realizan. Exigen muy poco tiempo y aun menos esfuerzo físico y mental. Su amiga Clara dice de ella que es una mujer inteligente. Según los datos que tenemos de su vida, no tiene nada en qué aplicar esa inteligencia. Además, no es buena en esa "divina" tarea. Es una "hembra . . . que malcumple quizá sus funciones de madre" (64)

Los problemas de Elia se deben a que los que obligan a las mujeres a seguir la vida de madres y esposas no se dan cuenta de que ser mujer no quiere decir que una se interese sólo por eso y que no tenga otra vocación ajena a la maternidad y el matrimonio. Este último es el caso de Elia, según se desprende de una observación que hace Clara. Hablando de su relación con su marido y sus hijos dice: "acaso sea cierto que Elia los ame, pero es asimismo seguro que no han logrado colmar su vida" (51). La situación de Elia constituye un caso clásico de los posibles efectos sobre una mujer de la tendencia a crear estereotipos sexuales, de la que la reforma franquista había sido responsable. En el caso particular de hacerlas a todas madres y esposas hay dos peligros que la autora deja ver a través de Elia. Uno es el que acabamos de ver. A lo mejor hay mujeres como ella que no se sienten llamadas a esa sagrada vocación. Por otra parte, hay un peligro que viene con la edad. Sabemos que las personas alrededor de las que debería girar su "profesión," el marido y los hijos, ya no la necesitan. La pasión de su matrimonio se ve convertida en "cariño preocupado o quizá en ternura" (52), y dice en otro sitio que sabe que el marido la quiere pero sin embargo no la necesita. Su marido y sus hijos ya tienen su propia vida, al parecer llena, y fuera de la casa. Ya su presencia en el domicilio familiar parece provisional, y Elia prevé que, como los niños están creciendo, ya no la van a necesitar para

nada. Así, no solamente Elia se encuentra en una "profesion" que no le gusta, sino que también ha llegado a la edad en que seguramente va a ser superflua.

Mientras Elia (*Varada*) reflexiona sobre el fracaso de su matrimonio, deducimos que tampoco ella ha logrado una vida personal. Como las mujeres entrevistadas de las que hablé en las páginas anteriores, dejó de vivir su propia vida para disfrutar del amor y la atención de su marido desde el momento en que se casó. Miguel, su amigo y psiquiatra, le explica que había hecho de su esposo el centro de su vida. Incluso cuando la abandona y todo su mundo se derrumba, sigue esperando que vuelva "como espera a su amo un viejo perro fiel, un perro dócil tonto, incapaz de comprender . . . que su dueño se ha muerto" (61). Una imagen verdaderamente fuerte y penosa, pero representación fiel de una persona que no está acostumbrada a vivir por su propia capacidad, sino totalmente pendiente del otro. Hasta que conoció a su marido ni siquiera tenía la fuerza espiritual para sobrevivir. Él llegó a ser el maestro de sus emociones. Calmó todas sus angustias y sus ansiedades, y ella llegó a ser su "pequeña," "miedosa," "tonta," "sheika," "princesa boba" (31). Para ella, él era el "el gran mago," "el hechicero," "aventajado aprendiz de brujo" (30). Entre ambos hicieron realidad el estereotipo dual y enfrentado de varón fuerte e inteligente y mujer débil y boba que sobrevive solamente gracias al hombre. Es esta imagen de varón fuerte y mujer débil la que en los momentos más lúcidos de su vida observó socarrona en los personajes legendarios de ficción, Tarzán y Jane (16), y la misma que aprueba el sistema social en que ella se formó, como ya se ha visto. Mirando a los niños jugar a los valientes y las niñas a las débiles en la playa, recuerda tristemente que ellos no hacen más que representar lo corriente y ocupan "el lugar exacto que les ha sido asignado en la armonía total del universo" (17). Esa escena le hizo recordar, ahora burlona y descreída, "sus clases de formación del espíritu

nacional" (17). Al contrario de la Elia de *Amor*, la de *Varada* sí tiene una profesión, es escritora; sin embargo, cedió su creatividad a su esposo en cuanto le conoció, sin él ya no podía producir. Él llegó a ser su musa, y se creía incapaz de escribir sin su inspiración.

Al principio no quería aceptar el daño que se había hecho al desplazar toda su individualidad a Jorge, su única "raison d'être." No entendía el peligro a que se exponía cuando rechazaba los intentos de su amiga Eva de convencerla de que no fue Jorge el que la hizo escritora de éxito. Al parecer, incluso su vida antes de que conociera a Jorge fue inexistente para ella. Es la época de su vida que llama su "prehistoria." Fue él quien le dio vida. Es preocupante que una mujer se abandone totalmente a su esposo y se retire para vivir a la sombra de él. Sin embargo, cuando se considera el trasfondo social de la época, disminuye la culpa que pudiéramos echarle a Elia. Ya hemos visto que nació y se crió en una sociedad que permitía ese comportamiento. Las leyes, la propaganda a través de la Sección Femenina, el influjo de la Iglesia, todos inculcaban en la mujer su supuesta debilidad y su incapacidad de existir sin "el cobijo" de un hombre. Aunque sus amigos desaprobaban el comportamiento de Elia, no era anómalo en la España de sus días. La historia de Elia es nada más que una versión de la de, digamos, una mujer de negocios que, según las leyes, debía depender de la autorización de su marido para seguir con sus negocios al casarse, o la de la que tenía que abandonar su trabajo en iguales circunstancias. Elia actúa de esa manera necia porque vive en una sociedad que no solamente lo permitía, sino que incluso insistía en ello en algunas ocasiones.

Por raro que parezca, incluso Pablo desaprueba la conducta de Elia con Jorge. Su censura, sin embargo, tiene su raíz en la antipatía que sentía hacia él: "a Jorge el no le ha querido nunca de verdad" (108). Además, al entregar

Elia toda su vida a Jorge, Pablo la perdió como amiga íntima. A ello se añaden los celos: "a ese tipo pedante engreído, insoportable, imposible adivinar que es lo que ven en él las mujeres con su aire de suficiencia" (106). A pesar de que por razones egoístas era consciente del error que cometía Elia, sus observaciones coinciden con las de la propia Elia cuando ella se da cuenta de su condición desafortunada, y con las de Eva cuando le aconseja que confíe en su propio valor. Pablo describe su situación con las mismas imágenes que reflejan la inferioridad y el aniquilamiento que Elia había expresado con las imágenes de los restos del naufragio y el lagarto al sol. Él nos da a conocer que Jorge le organizaba la vida "como si fuera un subnormal" (106), y decía ella "con cara de boba" que le debía la vida a Jorge. Ahora que la ha abandonado "se mueve por la casa como un animal doméstico, injustamente golpeado" (107).

Puede criticarse la conducta de Elia, pero creo que la escritora ironiza intencionalmente cuando el lector la ubica en la situación femenina de la España de la posguerra. Pablo se queja de que Elia permite que la traten como una subnormal. Sin embargo, el mismo Código Civil relacionado con las mujeres no hace otra cosa. Basta mirar los artículos que tratan del tutelaje y los derechos de propiedad que ya he expuesto, y se ve que las leyes mismas dan por sentado el mito de la incompetencia de las mujeres.

La condición de Elia al ser dejada por su dueño y protector se expresa de manera dramática. Usa imágenes muy expresivas para describir su situación, imágenes que se resumen en el mismo título de la novela, *Varada tras el último naufragio*. Se siente como si hubiera sido víctima de un naufragio y se encontrara varada en la playa. En realidad, termina en la playa donde fue a buscar respuestas a sus preguntas y curación a sus angustias. Expresa su dolor mediante una variedad de imágenes semejantes. Todas tienen que ver con el

mar y el naufragio. En un momento dado se compara con los escombros que desembocan en la playa después de un naufragio. Dice que, cuando Jorge la abandonó, la dejó entre "los restos rotos de lo que fue su vida," en medio del naufragio. Esta imagen dibuja su pérdida de dignidad. Ya no se respeta y no tiene ningún valor, puesto que todo el que había tenido antes se debía a Jorge.

En su opinión, se encuentra reducida al estado de las criaturas más elementales. Se compara a un reptil, a un lagarto que se tumba al sol. A veces se pregunta si esta viva en realidad, pues ya no tiene motivos para sentirse así. Al fin y al cabo, los niños saltan por encima de ella y le echan arena como si no estuviera allí. Parece ser invisible para el resto del mundo. En este estado ya puede empezar su viaje hacia una nueva vida porque es como si se hubiese muerto y le diesen otra oportunidad para volver a vivir. Es en esta etapa de su vida, en que la han reducido a ser una mujer "sin vida," cuando empieza a cuestionar el porque de su condición.

El lector se preguntará por qué una mujer de mediana edad que aparentemente lo tenía todo se encuentra tan desamparada. Tenía un marido que la mimaba, un hijo, y sobre todo tenía una profesión literaria fructífera. Además, pensaba que era feliz. De todas las cosas que poseía lo único que sabemos que pierde es a Jorge, que se cansó de jugar al marido complaciente. Con las palabras "¿No se te ocurre que a lo mejor hemos dejado de querernos?, no vamos a pasarnos la vida jugando a Abelardo y Eloísa" (59), declaró terminada la farsa, y toda una parte de la vida de Elia se derrumbó lo mismo que su matrimonio.

El viaje de Elia hacia la búsqueda de su personalidad tiene más éxito que el de las otras protagonistas. Esto se puede atribuir a varias razones que tratare en otro apartado. La siguiente cita es un indicio de que termina por entender su dolor, su causa, y ya sabe cómo llevar su vida sin Jorge:

Y ya sé reconozco que es siempre dura, amarga, triste la pérdida del amor que es siempre doloroso, para todos su final y seguramente mucho mas para las mujeres habituadas tan adiestradas y en eso no soy rara ni excepcional adiestradas y constreñidas y forzadas desde niñas a poner nuestro personal vivir en función de otro y acaso todavía peor para las mujeres que están empezando como Eva como yo a envejecer y acaban de cerrar tras sí ese magnifico espacio de vida en que uno parece capaz de comérselo todo. (263)

Uno se puede fiar absolutamente de sus palabras porque ya se ha recuperado bastante de su dolor y de su angustia cuando las pronuncia. Es la conclusión a que ha llegado como explicación de la situación amarga en que se había encontrado. El punto más importante que hay que ver ahí es que se ha dado cuenta de que todo surgió de un hecho principal que era no tener vida propia. Otro punto significativo es que no se echa la culpa a sí misma ni a las otras muchas que se encuentran en situaciones semejantes, sino a la crianza que se les dio de niñas. Finalmente, apunta al grupo más en peligro de caer víctima de esa situación: "mujeres que están empezando a envejecer". Veremos que todo esto es una constante en los problemas de las protagonistas de las otras novelas.

La condición de la narradora de *Mismo mar* no es diferente de la de las otras protagonistas que acabo de describir. Ella también es producto de un sistema que ayudaba a la gente a representar papeles conforme a su clase y a su sexo, y no a actuar según su propia personalidad. En su vida no conoció otro camino para la mujer que el que la hace negarse para someterse al poder del

hombre, como demuestran sus modelos a imitar, su madre y su abuela. Sus recuerdos de la madre evocan al principio a una mujer liberal, juguetona, que se permite escandalizar "la mujer de risa divertida y desafiante, de ceño burlon, de hermosísimas manos ronroneantes . . . siempre vencedora" (15). Pero luego vemos que esta imagen se sustituye por otra que ostenta el aparente "buen gusto" y mantiene el orden de lo establecido, propio de su clase. Una postura estoica que se rompe sólo cuando el marido la engaña con la niñera, Sofia. Pero incluso ahí tenía que guardar la misma pasividad y la apariencia de orden. Por no hacerlo, sufre la humillación pública a manos del marido, epítome de los valores de su clase. También cuenta cómo los muchos años que duró el matrimonio de la abuela convirtieron su personalidad de "arrogante muchacha desafiante y sacrílega" (147) en una domada y pasiva mujer.

Igual que su abuela y su madre cuando eran jóvenes, la narradora también tenía una personalidad íntima, pero se la escondía a su familia por ser una aberración de las normas, según se ve en las imágenes que evoca para describirse; dice que es de un "mundo subterráneo . . . donde puede revelarse el Minotauro" (84), y que es "subterránea, oscura, vegetal, propensa a cultos selenicos y prohibidos" (88). Era tan diferente como el Minotauro y los laberintos de sus lecturas. Es ese aspecto de su personalidad el que cuidaba y alimentaba en su imaginación, a pesar de las miradas de desaprobación de su familia. Un intento de rebeldía abierta con la ayuda de su amigo Jorge da el resultado contrario, lo que la hace abandonar la resistencia y dejarse engullir por las pretensiones de la familia. En su relación con Jorge se descuidó de su individualidad al entregarle a él todo el poder de desafiar a la sociedad, perdiendo el control sobre su propia vida. Describe la primera etapa de la pérdida de su identidad metafóricamente con la muerte del Minotauro:

Que no murió en la lucha a manos de Teseo, murio poquito a poco, en sucesivas muertes diminutas, por la tristeza de mi ausencia, o porque Jorge lo fue anulando en mi y fui yo, si fui yo tal vez la que le di definitiva muerte en lo hondo de mí misma.

(196)

En la última línea se alcanza la fusión de la persona de la narradora y el Minotauro. Ella es el mismo Minotauro. El asesinato de éste equivale al "suicidio" de la narradora. Es el primero de los que comete en la novela.

Al contribuir al asesinato de su ser íntimo, su integración en la sociedad después del abandono de Jorge ya queda determinada. Su amigo tenía un papel excesivo de protagonista en su rebeldía. De suerte que cuando es abandonada no tiene nada a qué agarrarse. Ya había matado a su cómplice y su verdadero ser, el Minotauro. Para sobrevivir no ve otro remedio que el de seguir disfrazada con los demás.

Ajusta entonces su vida a las normas de su sociedad burguesa y franquista a la manera de su madre y su abuela. El matrimonio es para la protagonista de esta novela el procedimiento más seguro de integrarse en la sociedad normativa. Dice en un momento determinado:

y es que tampoco Julio existe realmente, más que como institución a nivel nacional, invención de unos críticos y un público que le necesitan tal vez para justificar y afianzarse en unos puntos que a mí tampoco me conciernen, y una institución matrimonial— a nivel más social que privado

(208)

Ya hemos visto todo lo que conlleva el matrimonio con respecto a la pérdida de la individualidad de una mujer—el sacrificio, la abnegación, comportarse de un modo que no perjudique la reputación del jefe de la familia, el marido, y sacrificar el ser propio al florecimiento de este y a los hijos. Vemos que este papel, sobre todo en el ambiente de la burguesía bajo el franquismo, no es más que una fachada por medio de la que la mujer se equipara a un mero ornamento más para completar la farsa. Caso ejemplar es el matrimonio de sus propios padres. Detrás de toda esa elegancia de su madre, y a pesar de que seguían todos los ritos de buena familia, sus padres no eran, obviamente, una pareja ejemplar, como se ve en el engaño del padre y la reacción de la madre

Las infidelidades de Julio y la soledad que sufre en ese matrimonio son lo que la impulsa hacia un intento más de liberarse de la tortura de vivir una vida poco auténtica. La más reciente traición de Julio la empuja a la búsqueda de una vida real, pues la que vivía con su marido era un "duermevela que es mi vida, mi no vida" (288). Va a buscar lugares que tienen poco que ver con su situación actual y que pueden ofrecerle una comunicación con su otra personalidad, que es su verdadero ser. Opta por dos lugares, la casa de su niñez y la casa de su abuela. La descripción que se hace de los lugares donde se retira se parece a la de un cubil. Este se compara con el laberinto del Minotauro. Ella es como una fiera herida que se retira a su guarida para curarse. Es como si llevara al Minotauro que había herido mortalmente o matado a la intimidad y la oscuridad de su laberinto para curarlo y resucitarlo.

Las otras

A pesar de que la mujer despersonalizada es el enfoque central de estas novelas, se nos presentan otras figuras femeninas que relativamente

controlan su propia personalidad. Las denomino "las otras" porque, en cierta medida, no son estereotipos de la mujer tradicional, van en contra de las normas preestablecidas. Son Clara, la amante de la narradora de *Mismo mar*, y Eva, abogada feminista y amiga de la Elia de *Varada*. Cabe subrayar el hecho de que éstas no son estereotipos solamente hasta cierto punto, porque, como veremos en otro lugar, no escapan siempre a la influencia de la sociedad. A pesar de ello, representan una personalidad que hace resaltar la absoluta pérdida de control de las demás.

De todas las mujeres que aparecen en la trilogía, Eva es la única que tiene una carrera que en época de Franco estaba dominada por los hombres. Es abogada y, por si fuera poco, abogada feminista. Hoy en día es una situación muy corriente, pero en una época en que la gente empezaba a despertarse de los efectos embrutecedores del franquismo sorprendería al público. Sobre todo, el hecho de que combine la profesión con el cuidado de una familia con hijos. Leemos que no solamente sus hijos encuentran atención en su hogar, sino también los amigos de sus hijos son acogidos con placer en casa de Eva. Esto representa una desmitificación de la creencia durante las décadas anteriores de que el mantenimiento de una familia y la profesión eran incompatibles para las mujeres, por lo que tenían que abandonar la carrera para dedicarse a la maternidad.

En una queja que Pablo lanza sobre el comportamiento de su esposa se nos revela una interesante imagen de Eva, que es la imagen invertida de los papeles sexuales tradicionales:

le es a veces muy duro—repite Pablo—, aunque él la quiera mucho, vivir años y más años a la sombra de una mujer que no nos pide nada, que parece no necesitarnos para nada, que recibe y acepta de hecho casi

nada, y que nos abrumba incesante y excesiva con los dones que manan y desbordan de su plenitud. (84)

Resulta irónico que sea Pablo el que se queja de que los papeles se inviertan en su casa. Puede ser que la escritora, con su pluma todopoderosa, les dé a los hombres la oportunidad de experimentar de primera mano lo que es vivir como una persona no valorada. Al fin y al cabo, había muchas mujeres que hubieran querido decir las mismas palabras que Pablo, pero con sus quejas dirigidas a los maridos.

Esta descripción no solamente descubre la doble moral en las expectativas sociales, sino que rompe el mito de la jerarquía de los sexos en que el hombre es supuestamente el fuerte protector de la mujer débil. Es un mito a que alude Martín Gaité con uno de los subtítulos de su obra: "En busca de cobijo". No hace falta explicar quien da cobijo y quien lo recibe. Seguro que Eva no es ninguna mujer desamparada buscando el cobijo de un marido. Es independiente física y espiritualmente. El retrato que tenemos de ella al principio es el de una mujer autosuficiente. No es como su amiga Elia, que sí necesitaba el cobijo de un marido que la protegiera de sus complejos, según la visión que ilustra la siguiente cita:

No puede una mujer sentirse placenteramente feliz si no es bajo el cobijo de una sombra más fuerte. Más fuerte en todo: en lo sentido y en lo imaginado. Precisa nuestra feminidad sentirse frágil y protegida.

(Cit. Martín Gaité 50)

Si comparamos las palabras anteriores y las que describen a Eva resalta lo lograda que esta Eva como mujer que desafía el patrón. Hoy en día,

mujeres como ella se ven a docenas. Sin embargo, la creadora de este personaje era consciente de otra época en que se les daban a las mujeres consejos sobre cómo llegar a la cumbre de su vida, el matrimonio, y no era esa imagen de mujer fuerte e independiente la que les aconsejaban. Se les sugería más bien representar el papel que les corresponde según la ideología tradicional, su papel de "Jane," para que los hombres pudieran desempeñar el suyo, el de "Tarzan." Todo en su lugar justo para la armonía del universo, como si el hogar matrimonial fuese demasiado pequeño para dos seres fuertes.

El modo de vestir de Eva es otra subversión del estereotipo. No está interesada en las joyas ni en las pieles, cosas por las cuales se supone que las mujeres matarían. Es indiferente a los regalos costosos que Pablo le compra. Tampoco presta mucha atención a su modo de vestir. Dice Elia de su amiga

capaz es Eva de llevar durante días o semanas los pantalones y el mismo jersey, que deja por las noches en una silla junto a la cama, y se pone automáticamente a la otra mañana sin siquiera plantearse si le gustan o no, . . . se siente por el contrario incómoda en las suntuosas túnicas de seda o de brocado . . . que Pablo se ha arriesgado para comprar. (82)

Este detalle sobre el modo de vestir parece poco significativo, pero juzgado con el trasfondo de unas mujeres que habían sido adoctrinadas en la forma correcta de vestirse, una forma que no tenía nada que ver con su personalidad aunque siempre debía tener en cuenta los gustos del marido, era una muy lograda desviación de los cánones. El modo de vestir propuesto en la propaganda franquista estaba destinado a demostrar externamente la

"feminidad." Por su modo de vestir, la mujer debía mostrar no solamente su castidad sino también su elegancia, su ternura y dulzura. Hoy a nadie le molesta el hecho de que las mujeres lleven pantalones como hace Eva. Pero en un momento dado bajo el régimen de Franco, el asunto era muy serio por lo visto, y provocaba debates. Martín Gaité señala que los que estaban en contra de los pantalones para las mujeres no estaban tan preocupados por la moralidad femenina como por otro factor que parece más importante: conservar íntegra la imagen normativa de la mujer. En ese mundo de estereotipos sexuales se reservaban los pantalones para los hombres, que por naturaleza se suponía eran fuertes y brutos; en consecuencia, la mujer que los llevaba, se suponía, perdía el sello de su feminidad. De hecho, en un libro publicado en 1952, se dice que una mujer que lleva pantalones se viste a contrapelo de su naturaleza. Su autor afirma a continuación: "Vistiéndose de hombre, adquirirá la mujer los modos hombrunos . . . gestos, palabras, y hasta el tono de voz sonará en bronco, desechando ex profeso la cuerda de tiple que es su fonética" (cit. Martín Gaité 131-132)

Eva no solamente lleva ropa que se asociaba con lo varonil sino que también, según nos dice Elia, podía llevar las mismas prendas varios días sin cambiarse. Es evidente que no había prestado atención a las doctrinas de la Sección Femenina, que enseñaban a las mujeres a ponerse guapas siempre en beneficio de sus maridos:

Hay que evitar que él os vea enfundadas en esa vieja bata que usais para la limpieza, calzadas con unas zapatillas deterioradas, greñudas y mal aseadas. Nada hay que desilusione tanto a un hombre como ver a su compañera poco cuidadosa de su persona, demasiado ocupada en las cosas del hogar e indiferente a la

proximidad del esposo. . . . Es preciso hacerle olvidar su fatiga, su disgusto y su enfado, . . . le hacen deseable el hogar y la compañera que así sabe ensuavecer su vida.

(Cit. Martín Gaité 120)

Estos consejos parecen contradecir los sermones en que se aconseja a las mujeres ser modestas y hacendosas. Aparentemente, la mujer tenía que saber dónde establecer la frontera entre la falta de elegancia y la modestia, al mismo tiempo, tenía que seguir siendo hacendosa sin molestar a su marido con el aspecto de una esposa perdida entre productos de limpieza. Otra vez el asunto más importante en este consejo es que no tiene nada que ver con la dignidad de la mujer; todo ese esfuerzo por mantener un equilibrio precario tiene como finalidad el que su esposo este a gusto. Si Eva se hubiese ajustado a las normas de su sociedad y clase social se hubiera reducido a ser un mero objeto u ornamento de su esposo. Hubiera tenido que vestirse con los vestidos y joyas suntuosos que le compraba Pablo, aunque no le gustaran, para reflejar la posición y el éxito del marido.

La figura de Eva es un intento de destruir esa imagen estereotipada que es la causa principal de la pérdida de individualidad. Por medio de ella, la escritora alude a algunos "tabúes" que restringían la auto-expresión de las mujeres de la posguerra. Eva, al parecer, no se ata a ninguna regla de comportamiento normativo. Cruza todas las fronteras a su propio capricho. Vemos que, a pesar de que no cumple los requisitos normativos que determinaban la capacidad de una mujer de ser buena o "mujer muy mujer," es una persona valiosa para la sociedad; no es solamente excelente como madre sino que se ofrece a ayudar a las desafortunadas. Se encarga de la pobre Clara, a quien se lleva de la casa de los tíos y a la que trata de rehabilitar sin

éxito, porque, víctima del acoso sexual de su tío, necesitaba atención psiquiátrica. La única persona que no estaba a gusto con las cualidades de Eva era Pablo, ya que ella no se sometía a sus caprichos. Por eso al final recurre a una mala pasada para forzarla a prestarle atención. La amenaza con dejarla irse con una mujer más joven, lo que destruye la autosuficiencia de Eva.

Clara, la amiga de la narradora de *Mismo mar*, también se puede valorar como un personaje que mantiene íntegra su identidad. Por ser extranjera, es una figura que desde un principio escapa a la etiqueta de la española tradicional y a la clasificación en un nivel social específico. No es guapa en el sentido clásico porque es morena igual que la narradora. El tipo que se codiciaba era el de las rubias con ojos azules.

Aparte de los factores geográficos que la hacen diferente de las otras mujeres de la novela, su modo de vestir simboliza su inconformismo. Como Eva, acostumbra llevar pantalones y jerseys poco limpios. Su descripción, llevando siempre estas prendas con un abrigo suntuoso que le quedaba demasiado grande, recuerda en cierta medida a los "hippies".

Se nos dice que rara vez esboza una sonrisa. Es una chica de quien dirían en el lenguaje popular: "Es más rara que las monjas," (Martín Gaité 38) o sea, es la clase de mujer que no responde a la definición de la "mujer muy mujer" porque no hace ningún esfuerzo para hacerse acogedora. No está dispuesta a sonreír. Eso de sonreír mucho y ponerse elegante era indispensable para la mujer que tenía que seguir la "carrera divina" de mujer y esposa. La descripción de Clara responde a la de la que se decía tenía complejos; de ellas se prevenía a las chicas en el texto siguiente, al tiempo que se preconiza la sonrisa:

Sonrisa es benevolencia, dulzura, optimismo, bondad. Nada más desagradable que una mujer con la cara aspera, agria, malhumorada, que parece siempre reprocharos algo. . . La mujer debe tener aspecto dulce, suave, amable. En fin, debe sonreír lo más posible. (Cit. Martín Gaité 40)

No hay duda de que la imagen típica de la mujer inspiró este consejo. Según la visión corriente de la mujer que se pregonaba en la posguerra, Clara caería en la categoría de la mujer rara que acabaría quedándose solterona por no tener un aspecto agradable. Igual que Eva, a través de ella se desmitifican los prejuicios sobre las mujeres. Puede ser que fuese rara según la definición de la mujer de la Sección Femenina; sin embargo, trajo ternura y felicidad a su amiga, la narradora.

Capítulo Tercero

EN BUSCA DE LA IDENTIDAD Y LA EMANCIPACIÓN POR LAS AMISTADES FEMENINAS

Las relaciones lesbianas parecen desempeñar un papel significativo en la búsqueda de identidad de las mujeres en las novelas de Tusquets. El lugar del lesbianismo en este proyecto se entiende mejor a través de un acercamiento al valor del tema del lesbianismo en la teoría feminista en la Europa del siglo XX.

Hacia los años sesenta el lesbianismo cobra un nuevo significado en el feminismo. Abarca un concepto denominado lesbianismo feminista o lesbianismo político que implica una dimensión más amplia de lo que anteriormente era la etiqueta que se ponía a una clase de mujeres con preferencias homosexuales. Ya no se trata necesariamente de una descripción de inclinaciones o gustos eróticos, sino que está integrado en el movimiento feminista para incluir a todas las mujeres bien dispuestas para con las demás mujeres. De suerte que el término lesbiana podía referirse a una mujer que nunca había tenido relaciones eróticas con otra mujer, pero que se dedicaba a la exaltación de lo femenino, a la promoción del desarrollo de la mujer, a la reconstrucción de la imagen positiva de la mujer y a su emancipación de los estereotipos patriarcales.

Algunas citas aportadas por Faderman, procedentes de las revistas del movimiento de las lesbianas, muestran que el lesbianismo político no sólo se dedica a la rebeldía contra la supremacía varonil, sino también a devolverle a la mujer la individualidad que perdió como consecuencia de ella. De ahí que las lesbianas que tienen una conciencia feminista estén en contra de las relaciones basadas en los modelos heterosexuales que presuponen una

desigualdad en las relaciones por la necesaria existencia de un fuerte, según el modelo del hombre, y un débil, según el de la mujer. Prefieren una relación en que se refleje la independencia de ambas personas y que permita que cada una cumpla con sus ambiciones personales. He aquí una cita de la revista *Ladder*, de 1958, que refleja una oposición entre la heterosexualidad y el lesbianismo a favor de este con respecto a la individualidad y la libertad de la mujer:

[Lesbianism is a] protest against domination by the male . . . a withdrawal from the heterosexual market place of glamor. . . . Emphasis is placed rather upon the independence of the individual and the development of full personality.

(Cit. Faderman 381)

Otra cita de la misma revista expresa la preocupación de las lesbianas por la identidad de las mujeres:

[Lesbianism permits them] an escape from being cast into social stereotypes which degrades their individuality and limits their activity to the point where it may begin to make an impact on the outside world.

(Cit Faderman 381)

En *The Furies*, otra revista lesbiana, la irritación de la cita siguiente se dirige contra la supremacía varonil y su inmediata repercusión, la pérdida de la identidad femenina:

We call our paper *The Furies* because we are . . . angry. We are angry because we are oppressed by male supremacy. We have been fucked over all our lives by a system which is based on the domination of men over women, which defines male as good and female as only as good as the man you are with.

(Cit. Faderman 384)

La siguiente observación efectuada por la lesbiana Elsa Gildlo en 1977 afirma que el lesbianismo abre la oportunidad para la exaltación y el desarrollo de la mujer como persona:

The lesbian personality manifests itself in independence of spirit, in willingness to take responsibility for oneself, to think for oneself, not to take "authorities" and their dictum on trust. . . . The important thing is that the lesbian has sought wholeness within herself, not requiring, in the old romantic sense, to be "completed" by an opposite.

(Cit. Faderman 385)

La ideología de las lesbianas feministas puede resumirse en las ideas siguientes que Faderman recoge:

- Las lesbianas feministas dan prioridad a las mujeres en sus actividades como una reacción contra la traición de los hombres.

- Prefieren asociarse con las mujeres antes que sufrir el dominio y la insensibilidad de los hombres.

- La elección de ser lesbiana no es solamente emocional, ni siquiera erótica, sino política, y está orientada al rechazo de tener que cumplir con la imagen típica de la feminidad y la supremacía masculina.

Por su tendencia a ser trascendental y productiva, la nueva imagen del lesbianismo puede haber influido en una clase de amistad entre mujeres que estaba de moda en la Inglaterra del Siglo de las Luces. No solamente estaba de moda, sino que se toleraba y no acarreaba el estigma con que se caracterizaran amistades semejantes en el siglo XX. Se llamaba Amistad Romántica y aparece reflejada en algunas novelas dieciochescas. En su estudio sobre la Amistad Romántica en *The Ladies of Llangollen*, Elizabeth Mavor señala su tendencia a ser "edénica" y sostiene que esa clase de amistad era la más adecuada para la naturaleza femenina.

En esta clase de amistad, las mujeres que han sufrido la alienación a causa de sus maridos o cualquier otro trastorno en el matrimonio podían contar con la sensibilidad y el amor de una amiga. Ya que el divorcio era imposible en la Inglaterra del dieciocho, como lo era en la España de la posguerra, la amistad romántica servía como salida positiva para las frustraciones de las mujeres atrapadas en sus matrimonios. Faderman señala que en las novelas de Amistades Románticas los hombres se presentan como engañosos y poco fiables. Por el contrario, las mujeres se destacan como apoyos seguros de la una para la otra.

Las Amigas Románticas no sólo sirven de apoyo emocional de sus compañeras, sino que también hacen resaltar mutuamente sus valores, algo que no conseguían, por lo visto y según esas novelas, en las relaciones heterosexuales. Según lo describe Faderman, las amigas de las novelas dieciochescas se veían como personas íntegras y se querían por la autosuficiencia y la fuerza de sus compañeras en vez de por sus debilidades y su dependencia, al contrario de lo que sucedía en las relaciones heterosexuales. La oposición abierta o insinuada a la heterosexualidad y la

amistad entre mujeres en las novelas dieciochescas implica que ésta se considera la más beneficiosa para la mujer.

La Amistad Romántica trasciende de la misma manera que el lesbianismo político del siglo XX. No está limitada a la expresión del amor y la efusión excesiva o infantil del amor, sino que llega a ser incluso productiva. Tomemos el caso de *A Description of Millennium Hall*, en la que un grupo de amigas aúnan sus recursos para ayudar a las marginadas. Puesto que ellas mismas eran económicamente independientes ayudaban a las que no eran tan afortunadas a llegar a cierto nivel de autosuficiencia (Faderman 105). La amistad y la asociación de las mujeres del siglo XVIII ya contienen en sí las semillas para ser un arma en la lucha por la liberación de la mujer.

Puede que sea por la supuesta importancia de la asociación estrecha entre las mujeres para reforzar su identidad y su emancipación de la opresión patriarcal por lo que Tusquets crea en sus noveñas unos triángulos amorosos en los que la amistad femenina está yuxtapuesta a relaciones heterosexuales con el fin de investigar el beneficio y la eficacia de la amistad entre las mujeres en el caso específico de la burguesa posfranquista. En *Mismo mar*, el triángulo está compuesto por la narradora, su marido Julio y Clara; en *Amor*, la protagonista Elia forma un triángulo con su amiga Clara y su amante Ricardo. El triángulo en *Varada* está menos definido que los de las otras novelas y está compuesto por Eva, su marido Pablo y su protegida Clara. En estos triángulos los vértices de las relaciones lesbianas parecen acercarse a algunos de los aspectos del lesbianismo o de la amistad femenina que hemos visto en los párrafos anteriores; pero, paradójicamente, llegan a una conclusión menos positiva y provechosa de lo que hubiéramos esperado.

Un día de verano en que la narradora de *Mismo mar* ha escapado a la casa de su niñez para, por un lado, recuperarse de las infidelidades de su

marido y, sobre todo, para iniciar un viaje en búsqueda de su personalidad, escondida durante años detrás de una fachada de pretensiones, una amiga Mate—le habla de Clara, una muchacha colombiana, alumna suya. Desde el momento en que la reconoce y ella se le acerca, la admite en su mundo de retiro, y su búsqueda de la identidad se ve forzosamente vinculada a su relación con Clara.

En su vida cotidiana, fuera de la casa de su niñez o de su abuela, ha tenido/tiene otra vida con un hombre, su marido, Julio. Su matrimonio está inseparablemente vinculado a la sociedad burguesa a la que pertenecen y que la ahoga. Entrar en ese matrimonio había sido su manera de tirar la toalla y entregarse al ambiente contra el que se había rebelado anteriormente con su novio Jorge—que se suicidó—, resignada a la integración a pesar de su personalidad. El matrimonio era el símbolo máximo del cumplimiento con las exigencias de la sociedad burguesa, como ya hemos visto.

Aunque una gran parte de la novela se concentra en su relación con Clara, las dos relaciones se desarrollan simultáneamente; una, en la misma escena, y la otra, entre bastidores. Así, hay una sutil yuxtaposición de las dos relaciones dirigida a responsabilizar por la condición de la narradora a su matrimonio y ofrecerle una reivindicación a través de su amistad con Clara. Pero la protagonista termina encontrándose ante un dilema: seguir con Julio y condenarse a una integración en la sociedad que la destruye o irse para siempre con Clara por el camino que le da el sentido de encontrarse por fin a sí misma. Elige abandonar a Clara por el marido, lo que pone en duda la suposición de que el lesbianismo aporte una solución eficaz a la emancipación de la mujer.

Es posible que el lector se equivoque en un principio sobre el valor emancipador de la relación entre la narradora y Clara porque las dos parecen

ser muy distintas respecto a los prototipos de las relaciones amorosas. Clara no responde en ningún modo a los patrones convencionales de la belleza. Igual que la protagonista, es morena y su modo de vestir no hubiera sido aceptado por los miembros de la sociedad de la protagonista; y, lo que es más importante, ella tampoco codicia ese ambiente social y lo observa cínicamente. La narradora no se pasa horas, como hacía su madre, para someter a Clara a las normas. En realidad, la quiere por ese inconformismo que esta también en su propia personalidad. Llega a la conclusión de que Clara es una "princesa auténtica," no en el sentido estereotipado, sino en el de que no está contaminada por las pretensiones sociales y sexuales. Con Clara parece que la narradora está a salvo de las exigencias sociales y sexuales que la alejan de su identidad porque encuentra a alguien que alienta en ella la manifestación de su individualidad: "porque únicamente ella, a lo largo y a lo ancho de mil años de soledad, ha querido y ha podido romper el aislamiento, adentrarse en mis laberintos oscuros, y merece que yo le entregue . . . este yo más profundo" (188).

Al mirar la relación más de cerca uno se da cuenta de que el éxito de la relación lesbiana sobre la heterosexual en la novela es solamente parcial. El lesbianismo está traccionado por el papel de la jerarquía en la relación que se supone es propicia para la liberación de la mujer. La consabida jerarquía a que se ha culpado de la opresión de la mujer no está ausente, a pesar de las expectativas, de la relación lesbiana de *Mismo mar*. Existe entre ambas el mismo desequilibrio de poder por la edad, la experiencia y el estado económico característico de las relaciones heterosexuales normativas. Peor todavía, la narradora utiliza este desequilibrio de poder a su favor con fines egoístas. Se comporta con Clara de igual manera que su padre con su madre y

la niñera, y que Julio con ella. Refiriéndose a estos casos, califica el amor como:

un juego cruelísimo, . . . de sexo y de poder, o poder a través del sexo . . . un juego narcisista . . . en busca siempre de la propia imagen . . . siempre poniendo a prueba al otro y cediendo nosotros el terreno estrictamente imprescindible, siempre oculta en la manga una postrera—una tramposa—carta.

(*Mismo mar* 162)

Irónicamente, esta descripción vale también para su relación con Clara. De modo que ésta, en realidad, no resulta tan diferente de la del otro vértice del triángulo.

La relación entre Elia, Clara y Ricardo en *Amor* es tanto o más complicada. Por una parte, se desarrolla una relación lesbiana; por la otra, una heterosexual; y las dos convergen en un encuentro bisexual. Una vez más, las relaciones sirven para poner a prueba los supuestos méritos de la amistad entre las mujeres y para contrastarla con la relación heterosexual. En un principio, la amistad entre Elia y Clara, antes de que Ricardo entre en escena, se acerca a la de las mujeres europeas dieciochescas tal y como la describe Faderman. Carece de implicaciones eróticas. Fundamentalmente, las dos mujeres encontraban la sensibilidad de la compañía de la otra y, sobre todo, se fiaban una de la otra y se reforzaban mutuamente. Había en esa clase de amistad un cierto sentimiento de asociación entre seres parecidos contra la hostilidad del mundo exterior. Por los testimonios que aporta Faderman se ve que las mujeres, reales o ficticias, que tenían tales relaciones estaban más a gusto con sus amigas que con sus maridos o amigos; se identificaban más con

otras mujeres que con los hombres y, al parecer, se desarrollaban mejor en la compañía de ellas. Aparte de satisfacer sus emociones, la relación era siempre una fuente de estímulo intelectual. Señala Faderman que en muchas ocasiones esas amistades servían de parachoques contra la insensibilidad u hostilidad que una mujer interesada en desarrollarse podía encontrar. Como ejemplo pone el caso de la amistad entre la escritora Geraldine Jewsbury y Jane Welsh Carlyle, esposa del escritor Thomas Carlyle. Al parecer, Jane tenía vocación de escritora, sin embargo, su esposo no le daba ni el estímulo ni el apoyo que hubiera necesitado para seguir por ese camino en aquel entonces. Geraldine le mandó la siguiente carta dándole ánimo:

It is not . . . altogether for your own sake that I am anxious you should set to work upon a story or a book of any kind that you are moved to do. You have more sense than any other woman I ever knew or expect to know. . . Do not go to Mr. Carlyle for sympathy, do not let him dash you with cold water. You must respect your own work and your own motives; if people only did what others thought good and useful, half the work in the world would be left undone.

(Cit. Faderman 165)

Geraldine no sólo declara su amor por su amiga, sino que también le asegura que tiene confianza en sus capacidades, y le anima a usarlas, algo que no tenía que esperar de su esposo.

De un modo parecido, Clara consideraba a su amiga como víctima de un vacío; aunque no comprendiera la causa de ello, sabía que la estaba destruyendo y que si no hacía algo para frenarlo acabaría con ella (*Amor* 52). Por eso Clara le recuerda a Elia las posibilidades que ésta tiene fuera del hogar.

Aunque no logra convencerla, le sugiere que se dedique a la literatura o al arte, convencida de las capacidades de su amiga en esos campos. Además, Clara le ofrece a Elia el afecto y la sensibilidad que ya no recibe de su familia. A su vez, Clara encuentra con Elia un alivio a la atmósfera sin amor de su propia casa. Hacen cosas juntas y confían la una en la otra. Su amistad parece estar fundada en el entendimiento, la sensibilidad, la tolerancia y el aprecio mutuo. Significativamente, a esta relación se le yuxtapone otra en la que Clara ha sido reemplazada por un hombre estereotípico que es todo lo contrario de ella, como para hacer resaltar las ventajas del lesbianismo sobre la heterosexualidad. Ricardo se presenta como la encarnación de todos los defectos de los hombres de las tres novelas. Es fanfarrón y tan insensible como el padre de la narradora de *Mismo mar*. Para él, Elia es una mujer mimada y perezosa; por eso no se compadece de ella. Al contrario, las utiliza a ella y a Clara para alcanzar sus propias ambiciones y para consolar su ego. Ricardo se presenta como el hombre típico que obstaculiza el desarrollo personal de la mujer. El encuentro erótico entre los tres parece confirmar esta imagen de Ricardo. A través de maquinaciones y trucos logra tener a las dos mujeres en la cama con él. De modo significativo, se pone violento y abusa de ellas físicamente, mostrando así un contraste tajante respecto a la ternura y la sensibilidad entre las dos mujeres.

Por supuesto, Ricardo representa al villano de la historia. Sin embargo, ello no cierra el asunto porque, al mirarlo más de cerca, no es el único malo. Hay razones también para sospechar de la integridad de la amistad de las mujeres. La relación femenina no es tan ideal como aparenta. Presenta señales de la misma dependencia emocional total que causó el derrumbamiento del matrimonio de Elia en *Varuda* y que casi la destrozó. Hay un desequilibrio precario en la relación en contra de Clara. La posición de

ésta es de servidumbre y devoción hacia su amiga mayor, porque "Clara ama a Elia de un modo tan desesperado, tan exclusivo, tan doloroso y total, que ni fijarse puede en nadie más" (31). Y más revelador todavía, ama tanto a Elia que esta dispuesta a entregarse completamente a ella: "ella ha puesto su vida, todo cuanto es, en manos de la otra . . . imposible el amor sin el 'hágase en mí según tu palabra'" (126). Sabemos de sobra lo que una entrega tan total significa para el desarrollo personal del individuo. Este amor entre las mujeres tiene todos los ingredientes para terminar como la historia de Jorge y Elia en *Varada*. El entendimiento y el amor entre las mujeres no es tan mutuo como pensamos. Por su parte, Elia es culpable del mismo egoísmo de que se acusa a Ricardo. En realidad, Clara no le interesa en absoluto mientras puede estar a su alcance para quitarle el aburrimiento. Cuando ya no la necesita, la humilla, como el padre de la narradora de *Mismo mar* humilla a la niñera

El triángulo de Eva, Clara y Pablo repite los mismos esquemas de las novelas anteriores. A primera vista, uno está tentado de analizar la relación a tres por los ojos de Clara. En este sentido, Eva sale como la hada buena que Clara describe en términos apreciativos. Es "La Reina de los Gatos" y una "mujer que mana miel y leche tibia" (94). Pone a Pablo en el extremo contrario de la imagen positiva que da de Elia. Huye siempre de la compañía de Pablo como si tuviera miedo de él. Esta reacción se puede atribuir al hecho de que ella ha sido víctima de la violación por su tío, dato que contribuye a insistir en una imagen estereotípica del hombre como violento y peligroso para la mujer. Una imagen representada por Pablo, que es egoísta, que traiciona a su esposa y la engaña con una muchacha joven para hacerla perder su confianza en ella misma.

La amistad entre Clara y Eva parece estar destinada a un fin trascendental, porque Eva se ofrece a ayudar a Clara para hacerse cargo de su vida. Sin embargo, las buenas intenciones de Eva son contraproducentes porque Clara la convierte en una "diosa" y vuelve a repetir el mismo error de la otra Clara (*Amor*) y de Elia (*Varada*). Se entrega completamente a su amiga. Por su parte, Eva abandona el proyecto por completo para concentrarse en salvar su matrimonio. En fin, la heterosexualidad una vez más vence a la relación entre las mujeres.

El análisis de todos los triángulos muestra que, aunque las relaciones heterosexuales tiendan a presentarse un tanto estereotipificadas para dejar ver sus desventajas para la mujer y haya una tendencia a idealizar las relaciones lesbianas, éstas también muestran insuficiencias que las hacen una alternativa ineficaz frente a la heterosexualidad. Además, tampoco ofrecen a la mujer un modo seguro para mantener su propia identidad.

La escritura femenina y la busca de la identidad de la mujer

Las novelas de Tusquets reflejan una lectura de las teóricas francesas, sobre todo de Cixous, la principal defensora de "l'écriture féminine". Varias críticas lo confirman cuando sugieren que Tusquets inscribe la escritura femenina en su trilogía. Akiko Tsuchiya ofrece una lectura de *Mismo mar* como una obra que conscientemente investiga la problemática de crear una escritura femenina (185). Para Mirella Servodidio el eje de la misma novela es "mother and daughter bonding" (159), aspecto fundamental en la escritura femenina según feministas como Kristeva, Cixous e Irigaray. Sobre el mismo tema, Ordóñez señala un vínculo entre la recuperación de "mother daughter bonding" y la capacidad de producir un texto femenino. "I have studied how Esther Tusquets records one protagonist's attempt to recuperate her lost

matrilineal roots, how she thereby reveals a potential for female mythopoesis" ("Inscribing" 52) En opinión de Nichols, la estructura de *Mismo mar* presenta un discurso femenino introducido en un texto que sigue el orden simbólico.

A costa de caer en el sexismo y la creación de estereotipos, Tusquets opone la "escritura femenina" contra el discurso masculino con el propósito de buscar un modo de expresión para la mujer que refleje su identidad. Por consiguiente, se puede ver en sus novelas una lectura de lo que Cixous y otras feministas francesas entienden por el concepto de la escritura femenina.

En su obra *The Newly-Born Woman*, Cixous destaca el privilegiar "the voice" (92) como una de las características de la escritura femenina. Explica en otro momento que la "voz" es el idioma en que la madre se comunica con la hija antes de la intromisión del padre y que existe fuera del espacio del Orden Simbólico. Es decir, es un idioma no contagiado por la cultura dominante, la cultura masculina. Propone otro rasgo de la escritura que ha provocado mucha discusión entre las mismas feministas y es la inscripción del cuerpo de la mujer en su texto. En efecto, pretende que el texto de la mujer es sinónimo de su cuerpo. Cixous justifica la inscripción del cuerpo de la mujer en su escritura con el hecho de que consiste en el redescubrimiento del cuerpo que ha sido enajenado por la cultura masculina:

We have turned away from our bodies. Shamefully we have been taught to be unaware of them, to lash them with stupid modesty; . . . Why so few texts? Because there are still so few women wining back their bodies. Women must write her body, must make up the unimpeded tongue that bursts partitions,

classes, and rhetorics, orders and codes must inundate, run through, go beyond the discourse with its last reserves.

(Cixous 94-95)

La inscripción del cuerpo en el texto de la mujer se puede leer entonces como un medio de la subversión feminista, otra característica de la escritura femenina, porque es un desafío al discurso y la cultura falocéntricos. Irigaray, por su parte, propone el mismo concepto del cuerpo de la mujer como punto de subversión del discurso masculino. Opina que es precisamente el cuerpo de la mujer lo que pone en tela de juicio la "lógica" del idioma del Orden Simbólico (Showalter 364). Mantiene que el cuerpo y la sexualidad de la mujer se oponen al idioma de la cultura dominante por el hecho de la diferencia entre el cuerpo de la mujer y el del hombre.

Por último, la escritura femenina, según la entiende Cixous, no es objetivada ni universalizada, sino que refleja la experiencia de la escritora como mujer: "Her discourse, even when 'theoretical' or political, is never simple or linear or 'objectivized,' universalized; she involves her story in history" (92). Es decir, la escritura femenina tiende a tratar como tema la experiencia de la mujer.

Está claro que el concepto de la escritura femenina es de gran importancia en las tres novelas de Tusquets. Ésta parece acudir a la escritura femenina para buscar un medio de expresión que refleje la identidad de la burguesa posfranquista. Curiosamente, la inscripción de este concepto en las novelas trae consigo las trampas y paradojas inherentes a este aspecto de la teoría feminista, como la producción de estereotipos, el sexismo y la falta de reconocimiento de las diferencias entre todas las mujeres.

En *Mismo mar*, la escritora subraya la "voz" de que habla Cixous en una metáfora en que equipara una burguesa al ruiseñor muñeco del cuento de hadas "The Emperor and the Nightingale." En este cuento, un ruiseñor del emperador ha sido sustituido por un muñeco. A pesar de que este estaba incrustado de piedras preciosas y era obra de una orfebrería excelente, no consigue traer solaz al emperador, a diferencia de lo que se esperaba. El muñeco no tenía la voz natural y melodiosa del verdadero pájaro. La analogía entre el pájaro muñeco y la burguesa viene a consistir en que ambos tienen un valor económico muy alto y ambos desempeñan un papel decorativo. Pero otro elemento común e importante entre los dos es su falta de voz propia. La pérdida de la identidad de la burguesa se representa metafóricamente por su voz. Es "una voz programada" (101), y "una voz que debe conocer una única canción bien grabada y aprendida" (102). Además, la voz no es espontánea, sino que debe esperar que su dueño, el emperador, la accione "cómodamente oprimiendo un botón" (102).

Ante el asombro de la narradora, la mujer-pájaro (103) experimenta una metamorfosis. De la imagen de la mujer normativa de su clase social y económica, se convierte en una mujer herética cuando empieza a hacerle insinuaciones lesbianas a la narradora. Con esta metamorfosis experimenta también un cambio en la voz. Se libera de la programación que la obliga a una voz aprendida y artificial y, en palabras de la narradora, "está distorsionando la canción y está musitando ahora en mi oído una salmodia blasfema, una salmodia oscura y sin sentido" (102). Es este el nuevo idioma que rompe con las reglas y pertenece únicamente a todas las mujeres y está vinculado a su sexualidad, según las teóricas feministas francesas.

Esta nueva voz de la mujer-pájaro es muy parecida a esas "palabras sin sentido," "palabras que tampoco tienen sentido y que pertenecen a un idioma

no aprendido" (*Mismo mar* 157) que intercambian un día la narradora y Clara, después de haber hecho el amor. Esta nueva voz es sin duda una referencia a la voz que la escritura femenina privilegia y que es descrita así por Cixous: "an echo of the primeval song she once heard, the voice, the incarnation of the first love which all women preserve alive" (cit. Moi 114). Es significativo que las mujeres de las novelas alcancen la voz supuestamente femenina solamente en momentos eróticos con otras mujeres, lo cual se relaciona con la asociación de la voz femenina al cuerpo de la mujer.

La limitación de esta teoría es su falta de trascendencia. Pues en dicha teoría se entiende que la mujer solamente recupera su voz en un único aspecto de su vida y sólo entre otras mujeres. De modo que en sus relaciones con otros y con otras en que no interviene la sexualidad no van a poder sostener el derecho a su propia voz.

Otro aspecto de la inscripción de la escritura femenina en Tusquets es la oposición masculino/femenino. En el episodio de la "mujer-pájaro" se deja ver claramente que la "canción" es "sin sentido al menos en el mundo de Apolo y del emperador" (102), y las imágenes que se evocan para describirla están íntimamente relacionadas con el cuerpo de la mujer: "con una voz sangrante y turbia, como coágulos viejos de sangre sucia" (102). Así se hace a la mujer la única que puede alcanzar este idioma liberador. La oposición sexual delante del idioma surge también en la relación de Elia y Ricardo de *Amor*, donde Elia se presenta como la exponente del discurso supuestamente femenino y Ricardo encarna el estereotipo de un seguidor fiel del habla masculina. El relato de Ricardo pierde toda naturalidad, en opinión de Elia, porque se cuenta en la manera que se supone es típica de los hombres, está rígidamente organizado y sigue "un orden implacable, ni una sola incongruencia, ni la menor contradicción o vuelta atrás" (24), todo lo

contrario de la forma supuestamente femenina, que se caracteriza por el vaivén y la ausencia de progresión lineal. Ricardo representa el estereotipo masculino porque su historia se cuenta a base de la razón, los silogismos y la retórica literaria. El cinismo con que Elia observa como habla Ricardo da prueba de su preferencia por el estilo que se asocia a la mujeres, más caótico pero más adecuado, según ella, para reflejar las realidades vivenciales. Las tres novelas se escriben según esta forma de hablar o escribir asociada con la mujer por las feministas. La falta de adhesión rígida a la progresión lineal se manifiesta en el uso de la mínima cantidad de signos de puntuación y los largos parentesis que se introducen en las frases.

Sin embargo, a la larga, ni la escritora ni los personajes femeninos parecen lograr una ruptura importante con su pasado a base de una supuesta habla femenina. Como mencioné antes, el idioma de la mujer no trasciende y, como veremos en los siguientes párrafos, la mujer no se libera tampoco del supuesto idioma masculino. Pero aun peor, el concepto del idioma de la mujer cae en la misma trampa de estereotipar a los personajes y, además, no hace más que asentar los viejos prejuicios de los sexos.

Capítulo Cuarto

EL FRACASO DE LAS MUJERES

Contra la prevision y el deseo del lector, el desenlace de las novelas señala que las protagonistas fracasan en su intento de recobrar su identidad. La suerte de la narradora de *Mismo mar* en realidad no cambia. Vuelve al nido de la familia preparada para involucrase en los disfraces de siempre. Ella misma afirma que: "un zombie bien amaestrado y moviente me sustituirá con eficacia y hasta con ventaja en las cenas de gala y los estrenos cinematográficos, en la universidad, en mis noches de amor" (228). Peor todavía, traiciona a la mujer que le sirve de guía y que es su amante, Clara, al pasar una noche con su marido y al permitir que éste le haga el amor. Por su parte, Clara se va con el emperador y pasa la noche con el segun Maite

En *Amor* Elia sucumbe al dominio de Ricardo en la aventura sexual que emprenden y deja que éste tome posesión de la historia de los tres. Aunque ella ha sido víctima de las historias de otros, es decir, aunque su vida ha sido determinada por las exigencias de la sociedad y de su deber socio-sexual de madre y de esposa, no la asume independientemente cuando le llega la oportunidad. Así, por herética que fuera su aventura con Ricardo, llega a ser otra vez una mujer que existe "a través del existir de otros" (*Amor* 150), como toda mujer normativa. Además, también traiciona a Clara y permite que Ricardo la maltrate. Como la narradora de *Mismo mar*, ella también se promete volver a la familia, la misma institución que, como hemos visto, había contribuido a su situación al comienzo de la novela. En realidad, la historia no solamente termina mal, sino que lo hace con una nota pesimista: ya no espera un futuro diferente de lo que acaba de vivir o de lo que ha vivido siempre. La narradora de *Amor*, haciéndose eco de las palabras

del yo-narradora de *Mismo mar*, dice. "y ella se hunde en otra profunda sima de hastío y descontento, . . . asistiendo como un zombie a las inauguraciones de arte, a los estrenos, a conciertos, a las casas de los amigos, hasta que por fin sucumba una vez más y se sucedan las horas muertas en la cama, ante el televisor" (*Amor* 149).

La figura femenina de *Varada* que hemos tomado como modelo de mujer emancipada -Eva- nos desilusiona al final cuando se deshace al ser engañada por su marido. Se esfuma la mujer independiente y autosuficiente, y en su lugar aparece una mujer patética y llorona, pendiente de la atención de su marido. Además, nunca logra rehabilitar a Clara, al contrario, la echa de la casa por ser ella la que le descubre la infidelidad de su marido. El único personaje que tiene una apariencia de escapar del final desgraciado de las otras mujeres en la trilogía es la Elia de *Varada*.

Otro factor que señala el fracaso de las mujeres es la perduración de los hombres en sus vidas. En un capítulo anterior vimos la eliminación deliberada de los hombres para darles a las mujeres un espacio libre para realizarse. Sin embargo, nos damos cuenta de que perduran aún y desempeñan papeles significativos en el desenlace de las novelas. El marido de Elia (*Amor*) no aparece, pero en su lugar otro hombre, Ricardo, juega un papel fundamental. Por otra parte, se entiende que al final regresa a su marido y a sus hijos. El marido de la narradora de *Mismo mar* informa el relato de la narradora en muchas ocasiones. Aparece al final para determinar el destino de Clara y de la narradora. Y finalmente, no se puede prescindir del papel de Pablo en la interpretación del fin desdichado de Eva y Clara. Una vez más, la única mujer que mantiene definitivamente la ruptura con su marido es Elia en *Varada*, quien se niega a la reconciliación que el propone.

El estudio que ha hecho Annis Pratt de las novelas femeninas puede ayudar a interpretar las contradicciones en los personajes femeninos y el final paradójico de las novelas de Tusquets. Pratt parte del punto de vista de que la novela femenina es una novela de protesta social ya que en ella la mujer comienza a buscar su autenticidad, un propósito que se enfrenta a las normas de la sociedad. Es decir, este proyecto de la mujer, la búsqueda de la autenticidad, equivale a una rebeldía contra los papeles sexuales y normativos. Aparte de esta tensión entre la autenticidad de la mujer y los prejuicios de la sociedad, hay otra tensión entre el poder de la mujer frente a su mítica debilidad (Pratt 167). Comparando las novelas de la mujer con las novelas de protesta del proletario y las minorías raciales, Pratt observa que la rebeldía no conduce necesariamente a la creación de una nueva sociedad.

Even in novels dealing with the Black and proletarian experience social critiques do not lead to new societies, and although rebellions are clearly articulated, society controls the heroes in the end. It is as if the branch of women's fiction that deals most specifically with society were incapable of either fully rejecting it or fully accommodating it. (Pratt 168)

Al contrario de su homólogo masculino, la protagonista, según el análisis de Pratt, no es capaz de llevar a cabo su rebeldía porque está sometida al acecho de las mismas convenciones contra las que se rebela. De modo que aunque muestre una voluntad hacia la subversión y la transformación de su condición femenina, viene a parar en la reintegración en la sociedad. Las protagonistas de *Mismo mar* y de *Amor* ofrecen una ilustración clásica de esta pauta. Ordoñez coincide con Pratt en que un éxito definitivo de la mujer en

su búsqueda es más bien una excepción y también atribuye esta contradicción a la realidad social y textual de los personajes y de la escritora ("Reading" 242).

A la luz de los comentarios que acabamos de ver, la fecha en que se publican las novelas cobra mayor importancia en la explicación del desenlace. Puesto que se publican sólo pocos años después de la muerte del general Franco, cuando el país estaba todavía en sus primeros tanteos en la democratización y la liberalización, no hay que olvidar que las españolas posfranquistas tenían que enfrentarse no solo a siglos de tradicionalismo, sino también a cuarenta años de un proceso sistemático que las obligó a seguir la moral tradicional. Es decir, el hecho de que las protagonistas femeninas no efectúen un golpe definitivo contra su condición acusa los efectos a largo plazo de un sistema que trataba a las mujeres con condescendencia, y que les había limitado la posibilidad de desarrollarse durante cuatro décadas, haciéndolas aceptar como destino divino su posición de persona inferior al hombre. De modo que la subversión por sí sola no basta para asegurar la emancipación de las ataduras del sistema patriarcal porque está en tensión constante con los prejuicios, las costumbres y la retórica que tanto ellas como el resto de la sociedad han interiorizado.

En *Amor* existe el mismo juego de poder con el resultado de que Elia, la que se rebela, ni siquiera llega a vencer el dominio de Ricardo, por heterodoxa que fuera su relación. Una vez más, la subversión se ve perjudicada por la fuerza de la costumbre. Elia deja que todos tomen la posición normativa que les corresponde: Ricardo, el mando; y ella y Clara, siguiendo sus exigencias aunque no les gusten. Ricardo se comporta como el padre de la narradora de *Mismo mar*, el autor todopoderoso que crea personajes y les distribuye los papeles a su capricho.

No se puede infravalorar el papel de la realidad textual de los personajes en su derrota por las convenciones. Levine subraya la importancia de la textualidad en las novelas al comentar: "For literature itself is the true protagonist of these tales and the formidable enemy that the characters must confront to achieve a level of personal freedom" ("Reading" 204). La actitud bélica que sugiere Levine que se adopte ante la literatura se debe a que, como sabemos de sobra, los prejuicios sociales están implicados en ella. La profesión o la afición de las tres protagonistas de las novelas las acercan a la literatura y, por las frecuentes ironías que dirigen a la imagen de la mujer que refleja, se ve que no desconocen que su condición está inmortalizada en ella. Sus lecturas se extienden desde las historias de la mitología clásica hasta los cuentos de hadas. Con los años y su experiencia miran estos textos con ojos nuevos. Sin embargo, no los rechazan, por cínicas que se pongan ante ellos. No se enfrentan a la literatura como a un enemigo, sino que echan mano de ella como de un cómplice para explicar su realidad.

Para entender su vida y para explicársela a Clara, la narradora de *Mismo mar* la reduce a un cuento que conoce. Por ejemplo, cuando por fin se pone a revelar a Clara el misterio acerca de su relación con Jorge, lo narra siguiendo las pautas de los cuentos de siempre. Empieza con la introducción tradicional de "Eranse una vez" (189). Lo puebla de personajes reconocibles de los cuentos de hadas. "La reina era blanca y rubia, con ojos azules, enormes e impávidos" (189), recuerda a la madre bella y buena o a la madrastra bella pero mala de los cuentos, "el rey y la reina tuvieron una hija. . . una niña con todos los miedos sobre sus espaldas y con una irrenunciable vocación por la tristeza" (191-192), frases que se pueden leer como una variante de la princesa hechizada por alguna mala bruja. Y por último, llega el componente que faltaba para completar el dibujo: "Jorge venía de muy lejos. . . Jorge llegaba de

otros continentes, . . . empeñado él en una lucha inmensa y verdadera" (194). Este personaje se inspira en el príncipe/forastero que llega inesperadamente para salvar a la princesa. La única diferencia entre esta historia y las de siempre, según la entiende la narradora, es que no termina en el consabido "y fueron felices ". Tal vez la narradora esperaba tanto el final feliz que por eso se queda tan destrozada cuando Jorge se suicida. La relación con Jorge aparenta una cierta emancipación de las normas por parte de la narradora porque ninguno de los dos tenía ningún respeto hacia las convenciones de la burguesía, pero no lo es. No reescribe su vida como tal, sino que pone en lugar de ella una variante de la misma.

Le llega la oportunidad para romper con su repertorio de historias y ser autora independiente por medio de la relación con Clara. Por tratarse de una relación heterodoxa y por haber demostrado ella, en algunas ocasiones, la capacidad de la crítica y la relectura de algunos de los textos antiguos, nos da la impresión de que va a rechazarlos para redactar uno original. Sin embargo, el "literary parricide" de que habla Levine ("Reading" 204) no se produce. Una vez más, se apoya en el texto que le sirve de comodín, la historia de Teseo y Ariadna. Esta atrapada en esa historia y por eso no ve otra salida a la relación con Clara menos la de los textos que había leído o había vivido en su familia. La narradora no ve ninguna posibilidad de escribir su vida de otra forma, por eso transpone sobre ella a los mismos personajes que vienen estereotipados en los cuentos que conoce y en la intimidad de su familia.

El texto desempeña un papel de igual importancia en *Amor*. Como la narradora de *Mismo mar*, Elia muestra una gran agudeza para la crítica literaria. No es de extrañar puesto que es una escritora aficionada y también, para bien o para mal, había aprovechado la falta de vigilancia de sus padres para devorar libros. Fue en esas circunstancias cuando dio con un párrafo

sobre los simios en celo intercalado en un libro para niños. Después de muchos años, opina que el escritor debió haberlo hecho "para escapar al aburrimiento de escribir todas las semanas o todos los meses unas novelas sólo aparentemente distintas pero que reproducen sin piedad el mismo esquema" (*Amor* 8). Seguramente, un párrafo sobre la sexualidad de los simios intercalado en un libro para niños es revolucionario, y si el propósito del autor fue escapar de la monotonía, como sospecha Elia, lo consiguió. Sin embargo, pierde toda su novedad cuando Elia lo sobrepone en su aventura de primavera. A fin de cuentas, es otro texto basado en la dicotomía masculino/femenino, de hembras y varones, y Elia lo adapta a su caso particular sin ninguna modificación importante. Lo utiliza para justificar el interés que Ricardo tiene en ella. Cuando se lo comunica a Clara lo interpreta así: "hay . . . un simio que ha venteado con cuidado el aroma inconfundible que segrega el sexo de la mujer, para aislarlo luego de los aromas múltiples y distintos, y elegirla" (13). Irónicamente, su propio texto no es más que uno de los que "producen sin piedad el mismo esquema" (8). Elia no consigue producir una historia que la libere de la imagen estereotípica de la mujer pasiva, porque la modela sobre las pautas del mismo texto de su lectura de joven, sin hacer ninguna modificación en la misma. Este texto le ofrece un cuadro con papeles ya determinados que ella asume y en el que proyecta a los otros protagonistas de su historia. De modo que al final su historia no cuenta nada nuevo, sino que vuelve a contar el párrafo de los simios en celo. Ella se proyecta en la hembra que segrega el aroma que empuja al macho, Ricardo, a buscarla. Significativamente, se contenta con que sea Ricardo el que la busque, y no al revés, puesto que así sucede en el texto que imita. De ahí que todo se desarrolle como corresponde, "el macho" se apropia de la palabra y "la hembra" se queda con el papel secundario. La historia de Elia, en realidad,

reproduce fielmente un texto clásico que ha sido repetido hasta la saciedad en la cultura occidental, el texto basado en la dicotomía masculino/femenino y que refleja la mítica fuerza varonil contra la supuesta pasividad de la mujer.

Elia es víctima del texto por su propia mano y también por la de los otros protagonistas de su historia, Ricardo y Clara. En *Mismo mar*, por lo menos Clara presenta un polo opuesto a la imitación de la narradora. Sin embargo, en *Amor* Ricardo y Clara aportan a la historia otros textos, también ya hechos y que obstaculizan aún más la liberación de Elia. Ricardo mete a los tres personajes en la trampa de sus lecturas pornográficas y utiliza a las mujeres para realizar sus fantasías sexuales.

Tampoco es por casualidad que Elia llama "poeta" a Ricardo. Éste se inspira en su conocimiento literario para "redactar" la historia de Elia. Una vez más, ello significa que cualquier libertad que Elia pueda conseguir por medio de esta historia queda a la merced de estructuras, razonamientos y personificaciones rígidas que, como ya sabemos, no son propicias para la emancipación femenina. La manera en que Pablo le revela su vida a Elia ya acusa la mayor importancia de la literatura en la historia del presente narrado. Elia se refiere a los detalles sobre su vida como un "resumen biográfico" (27), obviamente por el modo estudiado en que se cuenta Ricardo. Elia lo describe así: "todo ha sido un discurso... como una curiosa mezcla de ensayo o un poema, algo elaborado y esquemático, que se mueve más que entre realidades entre valores simbólicos, una vida sin llagas y sin podredumbre" (25). En otras palabras, Ricardo deshumaniza su propia vida haciendo de ella una obra retórica.

Como es de esperar, somete la historia de Elia a la misma organización literaria que no es favorable al atrevimiento necesario para trastornar el orden y poner patas arriba las leyes establecidas. Desde el principio, Ricardo

venía con todo el cuento preparado y estaba listo para hacer todo lo posible para que sucediera lo que tenía ya organizado simétrico y lógicamente. Por este motivo hace que se incluya a Clara en el juego. Elia recurre con mucha razón a términos literarios para describir el resultado de las maquinaciones de Ricardo "y lo que propone ahora explícitamente y con tal lujo de argumentos Ricardo le suena a ella como . . . las sílabas sin las cuales habría de quedar incompleto el soneto, las notas sin las cuales se iba a perder la sinfonía, las secuencias sin las cuales se notaría un hueco por el que se frustraría la película es una necesidad estilística . . . para cerrar rotundamente una historia que, como suya, tiene que ser perfecta" (97).

Clara también se presenta en la historia con un texto ya hecho que se inspira en sus lecturas infantiles. Tan inseparables son los cuentos y la realidad para ella, que no puede distinguir entre lo que recuerda de verdad y lo que imagina por sus lecturas. De todos modos, los cuentos le deparan un medio de escapar de la atmósfera desagradable de su familia y de su barrio. Proyecta en su amiga Elia al hada buena que tiene el poder de cambiarle la fortuna aunque sea por un rato. En ella encuentra una imagen parecida a la de la hermosa madre de una amiga suya, pero no sabe si es un recuerdo verdadero o uno de sus sueños. A sus ojos Elia adquiere las características de un personaje casi perfecto, sin defectos importantes, lo que no coincide con la realidad.

Al contrario de las demás protagonistas, Elia de *Varada* no se compromete con su pasado en el sentido de que no permite que ningún personaje o texto que conoce le sirva de modelo para enfrentarse con su condición y solucionarla. Según nos cuenta, sufre la desgracia porque toda la vida se ha empeñado en representar un texto primordial que nada sirve para su individualidad. Ha desempeñado el papel de la eterna dama en peligro que

aparece en miles de cuentos con pocas modificaciones en lo esencial. Este personaje es evocado muchas veces en la primera novela—*Mismo mar*— como Ariadna, abandonada en la isla de Naxos, la bella dormida en el bosque encantado y la misma narradora esperando, sin admitírselo, la llamada de su marido enajenado. Antes de ser abandonada por su esposo, Elia de *Varada* seguía ese texto al pie de la letra. Al conocer a Jorge consigue el otro componente, el caballero andante, para completar la historia que forzosamente debería terminar con el tradicional "y fueron felices." Tanto creía en este final feliz que tarda mucho en darse cuenta de que la ficción no puede ajustarse siempre a la realidad. Por lo que le pasa a ella, se ven las consecuencias de confundir el prototipo literario con la verdad absoluta.

Elia, en *Varada*, es la única que elige una vía original. No busca apoyo o referencias en una historia del pasado, sino que abre una página en blanco y empieza a escribir de nuevo. La prueba de que se trata de un cuento nuevo es el último párrafo de la novela en que se transcriben sus pensamientos camino de buscar a su hijo, Daniel. Entonces produce un texto espontáneo que carece completamente de signos de puntuación en un intento de producir fielmente el hilo de sus pensamientos. El párrafo es el resultado del análisis que hace Elia a lo largo del verano sobre su situación. Consigue aislar la causa fundamental, y es que toda la vida había estado viviendo un cuento muy conocido: "y no se en que momento empecé yo a contarme y a contar a otros la hermosa historia de una chiquita tonta y fea y asustada y gris que no tenía nada que no había sido feliz nunca y que encuentro todo incluida la dicha al encontrar el amor" (264); y que este cuento la había engañado, haciéndola vivir a través de y para la persona que supuestamente le había hecho feliz y agradable la vida. En lo esencial, su solución radica en liberarse del pasado y tomar el control sobre su propia vida, vivir por su propia cuenta y para sí

misma. En este caso se ve que evita a los personajes de los cuentos que había estado viviendo. El nuevo personaje que surge tiene poco en común con la que "busca cobijo" en el personaje masculino del cuento. Ahora ya no depende de nadie, es su propio dueño y está preparada para asumir la responsabilidad de sus acciones.

La diferencia básica entre las otras protagonistas y la Elia de *Varada* es que, al ponerse a reescribir su identidad, aquéllas no pudieron rechazar por completo el texto de su vida. Se comprometen en el sentido de que se sirven de él como palimpsesto, mientras la Elia de *Varada* empieza en una hoja en blanco. Es posible que las otras protagonistas quisieran salvar todavía algo de su vida anterior, por desventajoso que fuera para su identidad personal. Quizá como Eva (*Varada*) temían la soledad o no estaban preparadas para enfrentarse a la posibilidad de un modo de vivir al que no están acostumbradas. Elia (*Varada*) no desconoce los perjuicios de enfrentarse a la vida sin el apoyo de su marido; sin embargo, se da cuenta también de que es la única manera de evitar la caída en la misma condición de despersonalización total en que se había encontrado durante el verano en que transcurre la acción.

CONCLUSIÓN

La exposición que se ha hecho en el primer capítulo de la realidad social de la España franquista demuestra que la española de dicha época fue una creación del discurso teórico basado en la lógica de las oposiciones binarias. Responde al otro término en la oposición masculino/femenino que teóricas feministas como Cixous identifican como una oposición jerárquica fundada en el sistema patriarcal de valores. El "texto" en que se inscribe la mujer franquista es caracterizado por lo que Cixous llama "Realm of the proper", que es la preocupación del sistema patriarcal por el orden rígido, lo que le hace acudir a la clasificación, la sistematización y la jerarquía (Moi 111). En términos novelísticos, el "texto" franquista en que se inscriben las mujeres coincide con lo que Nichols denomina el texto "A" donde éste "sets orthodoxy and orthopractice in realms as diverse as the political, social and psychosexual . . . [A] is shown to be one simple story . . . univocal and invariant A A" (Nichols 367).

El resultado de lo dicho es la creación de entes estereotípicos. Lo que quiere decir que se infravalora a todas las mujeres, se niega la existencia de diferencias entre ellas poniéndolas a todas bajo la misma categoría basada en unas características esenciales. Lo que hemos visto constituye la privación a la mujer de su identidad personal. En estas circunstancias, la posición que adopta Tusquets pretende salvarla de la imagen de objeto y término absoluto en el discurso patriarcal y, por tomar una expresión de Nichols, sacarla del "prison-house" del idioma patriarcal. Con este fin, Tusquets acude a recursos sugeridos por las teóricas francesas, sobre todo de Cixous, como el "female bonding". Crea para sus personajes femeninos amistades íntimas que se espera las ayuden a vencer la opresión patriarcal. Las relaciones, sin embargo,

no cumplen tal propósito, lo que podemos atribuir a la falta de modelos que imitar. Por ejemplo, en *Mismo mar* la narradora no puede asociarse con su madre porque la condición de esta no le ofrece a la hija una ruptura con el sistema patriarcal, como afirma Luis Suñer:

la figura de la madre pasa a ser algo verdaderamente adorable en su comportamiento ajeno a toda convención, a convertirse en la figura que encarna la personificación de todas las ataduras que han ido atenazando la libertad nunca estrenada de la protagonista. (Cit. Ordoñez, "Quest" 39)

Y cuando la narradora se dirige a Clara, se comporta a su vez como cómplice del sistema que las oprime

Otro medio que sugieren algunas teóricas francesas (Cixous, Kristeva e Irigaray) para la salvación de la mujer es el desafío al lenguaje patriarcal, rechazando las convenciones, la cultura y todo lo que es absoluto. Según ellas, este proyecto debe ser concluido con el avance en nuevos terrenos en que rija la libertad de expresión y den una expresión auténtica de la identidad de la mujer. Queda claro en su teoría que la expresión suelta, libre de razonamientos y de la lógica rígida es un dominio de la identidad de la mujer. En efecto, la posición que adopta Tusquets es de subversión con respecto al fondo socio-histórico en que escribe. Nichols lo ve así cuando observa que *Mismo mar* es heterodoxa con respecto a las normas sociales y literarias (367). Las demás novelas también tienen una subversión socio-sexual y literaria subyacente. La subversión social está dirigida a desmitificar unas instituciones que fueron decisivas en la pérdida de la identidad de la española. El papel reproductivo de la mujer se derrumba con el enfoque en el erotismo no

dirigido a la multiplicación de la especie, ni siquiera en los encuentros heterosexuales. La actividad sexual en la trilogía se dirige al placer en general, y en algunos casos desempeña un papel en las relaciones de poder, pero nada de lo normativo. Esto hubiera tenido que ser un escándalo en la España católica.

De la misma manera, la subversión se dirige a otra institución que refleja la identidad nacional, pero en la que la de la mujer no es necesariamente auténtica, la familia y el matrimonio. En las novelas se revela que se han convertido en instituciones artificiales que perduran solamente gracias a las pretensiones de la gente. Al parecer, todas las familias en la trilogía, incluso las que aparentan la tranquilidad, el buen gusto y la armonía, encierran sus propios escándalos. Ejemplo clásico es la de la narradora de *Mismo mar*. Todas las familias parecen estar a un paso de la desintegración. Sus miembros no gozan de una verdadera satisfacción, a pesar de o a causa de los miles de reglas que supuestamente conducen a la unidad de la familia.

La subversión en Tusquets no es solamente social sino también literaria ya que, como afirma Irigaray, "Their history, their stories constitute the locus of our displacement" (cit. Ordoñez, "Inscribing" 47). Puesto que la identidad de la mujer, poco positiva para su liberación, aparece también reflejada en los textos de la cultura masculina, y desde ahí influyen en su realidad, Tusquets trata de destruir en su obra ciertos arquetipos clásicos de la literatura. Por ejemplo, las protagonistas de sus novelas son antihéroes, y la de *Mismo mar* y su amiga no tienen la belleza característica de las heroínas del cuento clásico.

También la estructura de las novelas refleja la subversión. La escritora prescinde de los requisitos sintácticos que, según Irigaray, responden a la necesidad patriarcal de ordenar y dominar, pero que estorba la expresión o el

habla femenina. Todas las novelas de Tusquets se caracterizan por un movimiento fluido en el tiempo, y no por un movimiento único y lineal. Para lograrlo, los signos de puntuación se usan arbitrariamente, culminando en su eliminación total en el último párrafo de *Vanada*. Nichols ha destacado que, para subvertir las convenciones literarias, las novelas se resisten a la clasificación, porque encierran a la vez varios géneros, como la novela, la autobiografía, la confesión y la poesía.

Según algunas teóricas francesas como Irigaray, la subversión debe ir acompañada de la construcción—para reemplazar las estructuras derrumbadas—de un lenguaje que refleje la identidad verdadera y auténtica de la mujer. En las novelas de Tusquets, este idioma se simboliza en la sexualidad de las protagonistas, y las palabras se describen como "palabras sin sentido" que surgen en y entre ellas en los encuentros de placer sexual con otras mujeres.

No obstante, parece que el proyecto de Tusquets de inscribir la identidad femenina en sus obras a manera de las francesas plantea más problemas que soluciones. Puede ser que el método en sí conlleve trampas que hacen el proyecto contraproducente. En efecto, varios defectos suyos han sido destacados por algunos críticos como Toril Moi. En opinión de ésta, la escritura femenina tiende a ser también totalizante y no descubre las diferencias entre las mujeres, lo que es un obstáculo a su identidad. Esto parece ser válido en el caso de Tusquets ya que la identidad femenina que inscribe en sus obras responde a características esenciales, como la identidad tradicional de la mujer, con el resultado de convertir en estereotipos a los personajes masculinos e incluso a algunos de los femeninos. La oposición binaria masculino/femenino está en la base de una caracterización en la que

los hombres son en su mayoría brutos y tiránicos, y las mujeres son todo lo contrario: sensuales, criaturas eróticas, tiernas y no ambiciosas.

Aunque las contradicciones inherentes a la escritura femenina pueden explicar la paradoja en la identidad de la mujer que inscribe Iusquets, no parecen ser una explicación adecuada del hecho de que las protagonistas no sean capaces de sostener la nueva personalidad que adquieren en la aventura de la búsqueda de identidad. Como ya hemos visto, sólo Elia de *Varada* es capaz de realizar una ruptura definitiva con el pasado y seguir adelante con su proyecto de vivir una nueva vida sin depender de nadie. Tampoco explica por que una mujer que parece independiente como Eva se deshace cuando su marido la amenaza con abandonarla. Estas paradojas se explican, a mi modo de ver, por la naturaleza misma de la opresión de la mujer y su pérdida de identidad según la realidad de la escritora.

El régimen de Franco difundió muy eficazmente la imagen tradicional de la mujer, de modo que ninguna mujer de las que se quedaron en España pudo escapar a su influencia. Además, puesto que fue una dictadura, el gobierno no toleró una perspectiva contraria a la nacionalista. Esto quiere decir que la española posfranquista, por progresista que fuera, y seguramente no habría muchas, se encontraba privada de modelos adecuados para mostrarle el camino hacia una identidad diferente de la que se sostenía como la verdad absoluta bajo la dictadura. Así, a pesar de que Guomar, la hija de la narradora de *Mismo mar*, pertenece a otra generación y por eso no se educó en el franquismo, tiende a mostrar las mismas características que su abuela y no muestra otra emoción personal excepto el aspecto de buen tono y distancia de su clase social. Esto se debe al influjo de la abuela, la defensora de los valores convencionales. La Clara de *Amor* se encuentra en una situación semejante, el hecho de no haber recibido directamente una formación

franquista no la ha salvado de su efecto opresivo. Por ejemplo, se encuentra con que no la dejan estar en la calle por la noche, pero a su hermano sí, a pesar de que ella es mayor, un recuerdo de la doble moral en la legislación franquista sobre la mayoría de edad.

Hemos visto el papel de los textos clásicos a la hora de informar a los personajes de su identidad, lo cual se puede atribuir al control franquista de la información que se pone al alcance de los ciudadanos. El régimen franquista impuso sistemáticamente la censura literaria en el país. De modo que las protagonistas no tienen otro remedio que acudir a los mismos textos antiguos para informarse de su realidad, lo que las lleva a la conclusión de que su única elección es la imagen eternizada en las lecturas de su niñez.

El caso de Eva plantea el problema del papel que desempeña el público en el éxito o no de la mujer emancipada. A mi modo de ver, Eva es víctima de una sociedad, encarnada en Pablo, que no está preparada para o no quiere aceptar los cambios en las relaciones sexuales. Pablo representa todos los valores tradicionales que están arraigados en la población todavía, y a aquellos que harán todo lo posible para mantener el sistema tradicional. Lo que Pablo hace para destruir la autosuficiencia de Eva, y lo que ella sufre por eso, es una indicación de que no hay que subestimar la amenaza de la sociedad convencional a los cambios que consiguen/consigan las mujeres.

Si hay alguna esperanza para las mujeres en la novela la veo encarnada en la Clara de *Mismo mar*. Parece ser la única que no resulta corrompida por los valores socio-sexuales del franquismo, tal vez por el hecho de ser extranjera. Pero sobre todo es significativo que no se haga ninguna mención de su familia, la institución que encarna las convenciones según la trilogía. Además, es la única que demuestra—con tres palabras—que rompe en definitiva con los viejos textos: "Y Wendy creció" (epígrafe, 229). Con la

afirmación de que Wendy crece pone punto final a una tradición de cuentos de niños que siempre cuentan lo mismo. En mi opinión, estas palabras parecen indicar que Clara cierra una época en la historia del desarrollo de la mujer española. Si Wendy crece como ella dice, significa que la historia debe cambiar o ella tiene que salir del cuento original para inscribirse en otro que concuerde con su madurez. De modo que Clara parece insinuar que ya es hora de dejar una época que no les sirve, de seguir adelante con una nueva identidad y en nuevos "textos."

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Esther Tusquets.

Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona. Anagrama, 1978.

———. *El amor es un juego solitario*. 6ª ed. Barcelona. Lumen, 1990.

———. *Varada tras el último naufragio*. 3ª ed. Barcelona: Lumen, 1985.

Estudios críticos sobre las obras de Tusquets.

Bellver, Catherine G. "The Language of Eroticism in the Novels of Esther Tusquets." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 9.1-3 (1984): 13-27.

———. "New Writers in New Times: Spanish Women Narrators of the Post-Franco Decade." *Rendezvous: Journal of Arts and Letters* 22.2 (1986): 26-31.

Costa, F. Luis. "Para no volver: Women in Franco's Spain." *Vásquez. Sea*. 11-28.

Dolgin, Stacy L. "The Aesthetic of Eroticism in *Love is a Solitary Game*." *Vásquez. Sea*. 79-92.

———. "Esther Tusquets: Proyección novelística de la psique femenina." *Los cuadernos de la literatura* 8.44 (1987): 337-346.

Gascón Vera, Elena. "'El naufragio del deseo' Esther Tusquets y Sylvia Molloy." *Plaza Revista de literatura* 11 (1986): 20-24.

Gold, Janet N. "Reading the Love Myth: Tusquets With the Help of Barthes." *Hispanic Review* 55 (1986): 20-24.

- Hart, Stephen "Esther Tusquets: Sex, Excess and the Dangerous Supplement of Language" *Antipodas. Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*. 3 (1991) 85-98.
- Lee-Bonnano, Lucy. "The Renewal of the Quest in Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*." *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women* Ed. Robert Manteiga, Carolyn Galerstein, Kathleen McNerney Potomac Scripta Humanistica, 1988. 134-151.
- Levine, Linda Gould "Reading, Rereading, Misreading and Rewriting the Male Canon: The Narrative Web of Esther Tusquets' Trilogy." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12.1-2 (1987): 203-217.
- Manteiga, Roberto. "El triunfo del Minotauro: Ambigüedad y razón en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets." *Letras Femeninas* 14.1-2 (1988): 22-31.
- Marval, Carlota. "El universo erótico de Esther Tusquets." *Nueva Estafeta* 28 (1981). 72-74.
- Mazquaran de Rodríguez, Mercedes. "Conversación con Esther Tusquets." *Letras Peninsulares* 11 (1988): 108-116.
- Molinaro, Nina L. *Loucault, Feminism and Power. Reading Esther Tusquets* London and Toronto: Associated UP, 1991.
- Navajas, Gonzalo "Repetition and the Rhetoric of Love in Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*." *Nuevos novísimos: Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1987. 113-129.
- Nichols, Geraldine C. "The Prison House (and Beyond): *El mismo mar de todos los veranos*." *Romantic Review* 75.3 (1984): 366-85. Trad. "La cárcel

- del lenguaje (y mas alla)." *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporanea*. Madrid Siglo XXI, 1992. 71-95.
- Ordóñez, Elizabeth | "The Barcelona Group: The Fiction of Alos, Moix and Tusquets." *Letra Femeninas* 6.1 (1980) 38-55.
- . "Inscribing Difference: 'L'écriture feminine' and New Narrative by Women." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12 (1987) 45-58.
- . "A Quest for Matrilineal Roots and Mythopoesis: Esther 'Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*." *Crítica Hispanica*. 6.1 (1984): 37-46
- Rodríguez, Mercedes M. de. "Motivos mitológicos y del folklore en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther 'Tusquets'." *Selected Proceedings of The Mid-American Conference on Hispanic Literature* Ed. Luis González del Valle and Catherine Nickle. Boulder: Society of Spanish American Studies, 1986. 129-136.
- Servodidio, Mirella d'Ambrosio. "A Case of Pre-Oedipal and Narrative Fixation: *El mismo mar de todos los veranos*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12.1-2 (1987): 157-174
- . "Perverse Pairing and Corrupted Codes: *El amor es un juego solitario*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 11.3 (1986) 237-254.
- Tsuchiya, Akiko. "Theorizing the Feminine. Esther Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos* and Hélène Cixous's 'écriture féminine'." *Revista de Estudios Hispánicos* 26.2 (1992): 183-199.
- Vásquez, Mary. "Esther Tusquets and the Trilogy Which Isn't " *La Chispa '86 Selected Proceedings*. Ed. Alfredo Lozada. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1987. 243-250.

- -- "Image and Linear Progression toward Defeat in Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos* " *El Chispe* 83. Selected Proceedings
Ed. Gilbert Paolini. New Orleans. Tulane UP, 1983. 307-313
- (Ed). *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*. New York: Greenwood Press, 1991
- "Tusquets, Fitzgerald and the Redemptive Power of Love " *Uttas Iemenmas*. 14.1-2 (1988) 10-21

Desertaciones y tesis.

- Dieguez, Maria Luz. "La 'polifonia' como imperativo feminista: Desmitificación, subversión, y creación de nuevas voces narrativas en Esther Tusquets, Paloma Diaz-Mas, Carolina Maria de Jesus y Rigoberta Menchu " *DAI* 50.9 (1990) 2918A-2919A. U of Oregon, 1989
- Houchens, Clayton Frances. "The Search for the Self in Esther Tusquets' Novel *El mismo mar de todos los veranos* " M.A. Thesis. U of North Carolina at Chapel Hill, 1984
- Lee Bonanno, Lucy. "The Quest for Authentic Personhood: An Expression of the Female Tradition in Novels by Moix, Tusquets, Matute and Alós " *DAI* 46.3 (1985) 714A. U of Kentucky, 1984.
- Molinaro, Nina L. "Narrating Power: The Fiction of Esther Tusquets " *DAI* 50.5 (1989) 1321A. U of Kansas, 1988
- Varela, Maria Teresa. "Un viaje por las tinieblas en busca de una identidad: La novelística de Esther Tusquets." MA Thesis, U of Rhode Island, 1985
- Vosburg, Nancy B. "Imágenes y revelaciones subversivas en *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets." *DAI* 47.12 (1987) 4406A. U of Iowa, 1986.

Reseñas de la obras de Tusquets.

- Bellver, C. "El amor es un juego solitario." *World Literature Today* 55 1 (1981): 70-71.
- "Varada tras el último naufragio." *World Literature Today* 55 2 (1981): 282.
- Cobo, Eugenio. "Cuando perder algo es ya perder todo." (Rev. of *Varada tras el último naufragio*) *Cuadernos Hispanoamericanos* 384 (1982): 696-699.
- "Esther Tusquets entre los fantasmas." (Rev. of *El mismo mar de todos los veranos*) *Cuadernos hispanoamericanos* 348 (1979): 716-718.
- "El amor es un juego solitario." *Cuadernos Hispanoamericanos* 367-368 (1981): 362-364.
- Gerrard, Nicci. "Love is a Solitary Game." *Women's Review* 3 (1985): 41.
- Ingolby, Grace. "Love is a Solitary Game." *New Statesman* 9 Aug. 1985: 26.
- Izquierdo, Luis. "La espiral rememorativa de Esther Tusquets." (Rev. of *El mismo mar de todos los veranos*.) *Cuadernos hispanoamericanos* 373 (1981): 226-227.
- Moix, Ana Maria. "Ariadna intenta vender el jardín de los cerezos." (Rev. of *El mismo mar de todos los veranos*.) *Camp de L'arpa* 52 (1978): 47-49.
- "La fermentación de la primavera." (Rev. of *El amor es un juego solitario*.) *Camp de L'arpa* 71 (1980): 51-53.
- Steinberg, Sybil. "Love is a Solitary Game." *Publisher's Weekly* 22 nov. 1985: 50.
- Suñen, Luis. "El amor es un juego solitario." (Rev. of *El amor es un juego solitario*.) *Insula* 394 (1979): 5.
- "El mito en el espejo." (Rev. of *El mismo mar de todos los veranos*.) *Insula* 382 (1978): 5.

Waldman, Gloria F. "Tres novelistas españolas." (Rev. of *El mismo mar de todos los veranos*.) *Linden Lane Magazine* 2.2 (1983): 36-37.

Novela femenina y feminismo.

Ciplijaukaite, Birute. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una topología de la narración en primera persona*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

Cixous, Hélène. *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. Minneapolis: Minnesota UP, 1986.

Faderman, Lilian. *Surpassing the Love of Men*. New York: William Morrow, 1981.

Lerner, Gerda. *The Creation Of Patriarchy*. New York: Oxford UP, 1986.

Levine, Linda Gould. "The Censored Sex: Women as Author and Character in Franco's Spain." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: U of California P, 1983. 289-315.

Moi, Toril. *Sexual and Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Methuen, 1984.

Ordóñez Elizabeth. "Reading Contemporary Spanish Narrative by Women." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 7.2 (1982): 237-51.

Pérez, Janet. *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Iwayne, 1988.

———. "The Game of the Possible. Francoist Censorship and Techniques of Dissent." *The Review of Contemporary Fiction* 4.3 (1984): 22-30.

———. (Ed.) *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: Porrúa, 1984.

Pimental-Anduiza, Luz Aurora. "Conciencia ficcional femenina/escritura femenina." *Plural: Revista cultural de Excelsior* 16.9 (1987): 43-48.

Pratt, Annis *Archetypal Patterns in Womens' Fiction* Bloomington: Indiana UP, 1981

Showalter, Elaine (Ed) *The New Feminist Criticism Essays on Women Literature and Theory* London: Virago, 1986

Soldevila Durante, Ignacio "La novela española en lengua castellana desde 1976 hasta 1985 " *La cultura española en el posfranquismo Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)*. Ed S Amell y S. Castañeda Garcia Madrid: Playor, 1988. 37-47.

Spies, Robert C *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel* Kentucky UP of Kentucky, 1984.

Valls, Fernando. "La literatura femenina en España 1975-1989." *Insula* 44 512-513 (1989) 13.

Young, I M *Throwing like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1990

Zalín, Phyllis. "Women Novelists in Democratic Spain. Freedom to Express the Female Perspective " *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12.1-2 (1987) 29-44.

Historia y sociología.

Alberti, Maria Eugenia. "La ropa que poníamos." *El País* 20 de nov. de 1985, Extra. 9

Capel Martinez, Rosa Maria *Mujer y sociedad en España 1700-1975*. Madrid: Dirección General de Juventud y Promoción Socio-cultural, 1982.

Carandell, Luis. "Retablo de hace una década." *El País* 20 de nov. de 1985, Extra. 6-7.

Falcon, Lidia. *Mujer y Sociedad* Barcelona. Fontanella, 1984.

- Izquierdo, Jose Maria "Una larga y cruel agonía." *El País* 20 de nov. de 1985,
Extra. 28-33
- Martin Gaité, C. *Usos amorosos de la postguerra española* Barcelona
Anagrama, 1987.
- Max, Gallo *Spain under Franco. A History* London George Allen and
Unwin Ltd, 1973
- Montero, Rosa. "Tal como eramos" *El País* 20 de nov. de 1985, Extra. 2-5
- Payne Stanley G., *Franco's Spain*. New York Thomas Y. Crowell, 1967
- Peinado Lopez, Anselmo "Del nacionalismo al evangelio" *El País* 20 de nov
de 1985, Extra: 21-22
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea
(1868-1974)* Trans. Rafael Mazarrasa Madrid Akal, 1986
- Vázquez Montalban, M "Los mitos culturales" *El País* 20 de nov. de 1985,
Extra: 16