

EL AMOR EN *SIETE MIRADAS EN UN MISMO PAISAJE* DE ESTHER TUSQUETS: ENTRE LA CULPA
Y LA DENUNCIA

Dominika Jarzombkowska
Universidad de Varsovia

[...] la cuestión fundamental no es: ¿sabían o no sabían?, sino: ¿es inocente el hombre cuando no sabe?, [...] Edipo no sabía que dormía con su propia madre y, sin embargo, cuando comprendió de qué se trataba, no se sintió inocente. Fue incapaz de soportar la visión de lo que había causado con su desconocimiento, se perforó los ojos y se marchó de Tebas ciego.

Milan Kundera, *La insostenible levedad del ser*

Flectere si nequero superbo Acheronta movebo.

Virgilio, *La Eneida*

Cita epígrafe en *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud

“El amor es la fuerza con el poder de desequilibrar el orden patriarcal”: es una de las tesis principales de “la ética del cuidado” planteada por Carol Gilligan (“El daño moral y la ética del cuidado” 29). La psicóloga y pensadora no concibe el orden patriarcal como predominio masculino sobre las mujeres, sino como distribución desigual del poder que lastima a muchos, independientemente del género.¹ Su condición *sine qua non* es el binarismo que sujeta al ser humano ofreciéndole un rol social fijo, prescrito y adscrito de antemano, según el criterio del sexo biológico. Por ende, el patriarcado es, dice Gilligan, del todo incompatible con la democracia (“El daño moral y la ética del cuidado” 31).

Antes de que Gilligan pronunciara sus planteamientos desde una vertiente del feminismo académico, los relatos de Esther Tusquets, publicados en 1981, en el tomo *Siete miradas en un mismo paisaje*, parecen explorar con recursos literarios una posibilidad o un deseo parecidos: los de oponerse a través del amor al orden patriarcal que, en la temprana narrativa de la autora, es consustancial al régimen franquista: ambas formas de violencia indivisibles como dos caras de una misma moneda.²

Cada uno de los relatos que componen *Siete miradas en un mismo paisaje* lo protagoniza una niña o adolescente de nombre Sara. Todas están retratadas en diferentes etapas de la infancia o adolescencia (a partir de la edad de nueve años en “Los primos” a la de casi dieciocho en “En la ciudad sin mar”), pero siempre con un trasfondo familiar muy parecido y mientras viven una experiencia amorosa cuyo recuerdo constituirá una marca imborrable también a lo largo de su adultez.

El volumen ha despertado alguna polémica en torno a su pertenencia genérica sin que las investigadoras se hayan puesto de acuerdo sobre si se trata de una novela de siete capítulos o de un tomo de relatos con siete textos independientes (Molinero; Vásquez; Dolgin Casado; Bellver). A nosotros —aunque debido a ligeras discrepancias en los datos biográficos de las siete Saras optamos más bien por verlas como protagonistas de siete unidades literarias separadas— nos

llaman la atención no tanto las dificultades taxonómicas como la tensión implícita en la estructura del libro, que, a su modo, refleja la tensión vivida por la(s) protagonista(s). Nina L. Molinaro, tomando de Timothy C. Alderman el término “colección integrada de cuentos”, escribe: “An integrated collection of short-stories [...] consists of separate stories that dynamically interact with one another, engaging the reader’s attention to the ways in which the stories are both linked and separated” (71). Como sugiere a continuación Molinaro, cada una de las siete Saras experimenta una imborrable pertenencia a y, a la vez, una profunda desvinculación de su entorno social más cercano, constituido por una familia representativa para la burguesía catalana, que junto con Franco “había ganado la guerra”.³

En el relato “Los primos”, cuya trama remonta al lector a la primavera de 1945, la pequeña Sara, a causa de un despiste al volante de su padre, se adentra por primera vez en uno de los barrios obreros de una ciudad identificable con Barcelona (aunque el topónimo nunca se pronuncia). Allí, grupos de hombres y mujeres con octavillas y con puños en alto vedan el paso al coche y Sara se asusta, porque:

[...] le habían parecido [...] en este breve encuentro tan ajenos, tan hostiles, tan violentos, tan deseosos de dañar y de dañarla como pudieran estarlo los chicos en el patio del colegio, sólo que muchísimo peor, y le provocaron una ansiedad similar aunque más intensa y sobre todo mucho más conflictiva, que brotaba de esa confusa sensación de odio ajeno [...] y presentía, sin embargo —y era una corazonada— que algo o acaso todo andaba mal pero que muy mal en el mundo, o al menos en el mundo que la rodeaba, y por debajo de todo esto, mucho más hondo, aunque ni ella misma lo hubiera detectado todavía, un ambiguo, turbio, mareante, avasallador sentimiento de culpabilidad, que había de ir creciendo y creciendo con el transcurso de los años, hasta romper los diques y desbordarla y arrollarlo todo a su paso, y precipitarla en lo más revuelto y proceloso de la corriente, definitivamente perdidas y para siempre inalcanzables cualquiera de las dos orillas. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 95)

La capacidad de intuir una injusticia de base y la incapacidad de pronunciarla, de denunciarla (¿a quién?), confluyen en una sensación de dependencia y de no pertenencia al mismo tiempo. Sara muy pronto se entera, por las palabras de su amado y admirado, aunque también temido, tío Ignacio, de que “es sólo una niña —la más rubia y la más guapa de todas sus sobrinas, la preferida” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 83), pero “sólo una niña”. Es a partir de esta posición de alguien insuficiente que inicia la búsqueda de una voz, de una moral; en fin, emprende un intento, infructuoso e incesante, de juntar las dos orillas.

1. La histórica

La pequeña Sara tiene miedo de cruzar sola el patio de la escuela. Allí casi siempre hay chicos peleando durante el recreo. Pues, un día su tío le explica:

[...] dejan que los muchachos diriman entre ellos sus problemas, que aprendan a defenderse por sí mismos», y Sara le escuchaba como de costumbre atónita, porque era tío Ignacio, o eso le parecía a ella, el más guapo, el más fuerte, el más generoso y el más divertido de todos los hombres que frecuentaban la casa, y olía muy bien, a tabaco de pipa y a buena colonia inglesa, y se había traído del extranjero un coche largo y extraño como no había acaso otro en la ciudad —decían, además, y era uno de los muchos chismes que

sobre él corrían, que lo había ganado en una noche de juego a la ruleta o al bacarrá—, y montaba muy bien a caballo, con altas botas de cuero negro y unas espuelas de plata, y se azaraban las criadas cuando él las miraba y se echaban a reír como unas tontas o se le caían las fuentes de las manos y volcaban las salsas [...] el día en que hablaron del patio del colegio y de sus miedos, la tenía tío Ignacio sentada en las rodillas y daba breves chupadas a la pipa —se llenaba la habitación toda de sabor a miel— y le explicaba que así se convierten los muchachos en hombres, y Sara le escuchaba como siempre con la boca abierta —le gustaba mucho el modo en que se la sentaba él en la falda y le contaba historias⁴—, y no se animó Sara a preguntar qué pasaba con los chicos menos pelones o menos fuertes, en parte porque le daba mucha vergüenza hacer estas preguntas que los adultos juzgaban a veces tan tontas, y en parte porque la acometió un repentino y difuso temor ante lo que pudiera el hombre responder [...]. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 82-83)

El pasaje citado parece suficiente para dar cuenta de una profunda brecha en el posicionamiento de la protagonista y, asimismo, para trazar un paralelo entre su experiencia y el conflicto que Gilligan, en *Joining the Resistance*, ve como inherente a la posición de niña o adolescente en una sociedad patriarcal. El conocimiento de una desigualdad que produce sufrimiento, propio o ajeno, coexiste con el miedo a que hablar de dicha desigualdad ponga en peligro toda la red de relaciones interpersonales, también las más importantes, con quienes avalan nuestro sentimiento de seguridad. Por eso una parte de la experiencia es reprimida, deviene impronunciable y, en algunos casos, se constituye en forma del discurso que el psicoanálisis calificará como histérico. Agnieszka Doda, en una monografía dedicada al pensamiento lacaniano, lo resume con una fórmula lacónica pero no por eso menos certera: la histérica es quien “no sabe que sabe” (130).

Nos parece imprescindible corroborar que la categoría de discurso histérico es aplicable no solo a sujetos femeninos, aunque es cierto que, a partir de los estudios de Freud y Chacrot, el psicoanálisis, como también la psiquiatría, siguen relacionando la histérica con lo específico de la experiencia de mujeres, vacilando tan solo entre la explicación más esencialista o más contextual de dicha experiencia.⁵ Sin embargo, no deja de tratarse más que del género de la posición que el/la sujeto ocupa en el tejido discursivo (o sea en la red de relaciones interpersonales): posición de quien se dirige al otro —concebido como Otro— al mismo tiempo con entrega y con protesta.

La diferencia entre el gran Otro, escrito con mayúscula, y el otro con minúscula es esencial si se aplica a una narración las herramientas psicoanalíticas desarrolladas a partir del pensamiento de Jacques Lacan. Así que por el Otro entenderemos, tras Slavoy Žižek, una instancia simbólica que instaúra la Ley: un conjunto de reglas, expectativas y requisitos implícitos en un discurso, atribuibles a una figura paterna como su ejecutivo. El otro, en cambio, es cualquier persona, la que el/la sujeto puede —o no— fantasear como portadora del poder y del conocimiento propios del Otro (*El sublime objeto de la ideología*).

Rosario Herrera Guido, coincidiendo con la perspectiva lacaniana, en *Poética del psicoanálisis* explica el discurso de la histérica como “un discurso dirigido en su demanda y en su queja a quien supone que sabe lo que le pasa, pero sólo para mostrarle que en realidad no sabe, para hacerlo fallar, para recordarle su falta de saber y su impotencia” (39). Es decir: “la histeria no es

simplemente lo que dice una histérica sino un cierto tipo de lazo social en el que puede inscribirse cualquier sujeto que tacha al amo” (Herrera Guido 42). Al mismo tiempo, “dado que en español la homofonía lo permite, que la palabra *amo* es, a la vez, la conjugación de la primera persona del singular del verbo *amar*, [hay que] extraer de ello una conclusión obligada: el amo y el amor mantienen una estrecha relación: ‘amo a mi amo’” (Herrera Guido 33). Para no herir a quien ama, la histérica calla y acude a los síntomas del cuerpo destinados para que el mismo “amo” los descifre y reconozca la propia posición discursiva como dañina.

Por su parte, Nancy McWilliams, autora del famoso manual diagnóstico, también en clave psicoanalítica, asevera que las pacientes histéricas, desgarradas entre el miedo, la vergüenza y la admiración o un fuerte apego, de niñas vivieron situaciones en las que la protección y los cuidados les llegaban de parte de una persona poderosa y abusiva; en consecuencia, el acusado y el juez han devenido un mismo personaje; la capacidad de inspirar cariño se ha fundido con el temor (McWilliams 315).

De ahí que el impronunciable dilema de la pequeña Sara, sentada en el regazo de su tío — quien no cesaba de “[establecer] complicidades entre los dos”, de “[inventar] comunes transgresiones y ritos” y quien le hacía “regalos de princesa, suntuosos y descabellados” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 98), pero, al mismo tiempo la desconcertaba con sus declaraciones de querer “[reventar] [...] la tripa a los caballos” o “hacerles saltar el seso” a unos “rojos piojosos de mierda” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 96)—, se traduzca en una división, una brecha, que atraviesa su experiencia y cuyo reflejo o, mejor dicho, cuya ejemplificación muy elocuente, encontramos en ciertas estrategias narrativas de Esther Tusquets.

Las vivencias de cada una de las siete protagonistas se cuentan en tercera persona y, aparentemente, no se trata sino del estilo indirecto libre. Es muy significativo que el discurso que incorpora la perspectiva de Sara, filtrando todo lo sucedido por su óptica, no le pertenezca, que sea externo respecto a ella. Sara, de acuerdo con la famosa fórmula lacaniana, más que hablar “es hablada”, se constituye como sujeto separada por el campo del lenguaje de su propia experiencia⁶. Esta escisión, entre la instancia que narra y la protagonista cuya perspectiva se asume, coincide con el esfuerzo por expresarse y contenerse al mismo tiempo. Las oraciones serpenteantes, incansables, el uso repetitivo, casi obsesivo, del polisínteton pueden también evocar un relato caótico de una chiquilla, construido sobre la marcha y motivado por las ganas de contarle todo, de abarcar con una narración apasionada todos los pormenores de lo sucedido, negándose a sacrificar asociaciones puntuales en aras de la concisión. Por otra parte, la abundancia de frases intercaladas, acorraladas entre paréntesis o entre rayas, muy a menudo más largas que la oración principal, puede implicar una duda que pesa sobre la relevancia de lo que está siendo dicho, una desconfianza hacia el propio saber. El desenfreno se entrelaza con intentos de contención; la ingenuidad o, mejor dicho, la inocuidad de los juicios de una niña con la perspicacia y adecuación lingüística de una mujer no solo adulta sino también muy culta, que procura otorgarles a sus vivencias infantiles coherencia y relevancia. No obstante, cabe también una interpretación contraria: que una mujer que “[ha empezado] [...] a envejecer y a aprender la soledad” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 158) y cuya presencia se manifiesta explícita en cada relato — aunque la instancia narradora no le dedique sino una breve mención, muy al margen de los hechos contados— en un movimiento retrospectivo intenta reconstruir la incoherencia o la ambigüedad de la experiencia de la Sara joven, ese saber renegado, reprimido. Se tratará, por

ende, de una suerte de asociaciones libres, a saber, “de hablar de lo que parece carecer de importancia. [...] de abandonar el discurso del amo, directivo, sugestivo y opresor, para dar libre curso poético al lenguaje” (Herrera Guido 35). Es un intento poco respetuoso con la cronología marcada por las edades de la(s) protagonista(s), establecerá, sin embargo, una lógica interna del proceso de maduración de la sujeto hacia la sabiduría de la niñez.

El cuento que abre el tomo se titula “Giselle”. La primera de las siete miradas la dirigimos, junto con la protagonista, hacia la escena, donde está a punto de empezar una función de ballet:

Se apagaban despacio las luces de la sala, cesaban las risas y los parloteos entre el público, se cerraban o entornaban las puertas de los antepalcos, y a Sara el corazón le palpitaba más aprisa, [...] en aquella creciente oscuridad, [...] le temblaban las manos y se le encendían las mejillas, mientras sonaban inseguros los primeros acordes de la orquesta, y se levantaba, también muy lentamente, el telón, y a los pocos instantes estaba la mujer allí, asomada a la puerta de la cabaña, tan pálida y tan frágil, en la amplia falda verdiazul de mucho vuelo y el corpiño de raso color esmeralda y la blusa de encaje, el cabello oscuro recogido en una trenza alrededor de la cabeza, de modo que hacía resaltar todavía más el blanco porcelana de la piel. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 57)

Ahí están, desde el mismísimo principio: una jovencita emocionada de dieciseis años y Giselle. La sujeto y su otro imaginario: el yo ideal.

En *El sublime objeto de la ideología* Slavoy Žižek explica la diferencia establecida por Lacan entre la identificación imaginaria (el yo ideal) y la simbólica (el ideal del yo), implícitas ambas en la dinámica de la histeria. Escribe: “[...] la identificación imaginaria es la identificación con la imagen en la que nos resultamos amables, con la imagen que representa «lo que nos gustaría ser», y la identificación simbólica es la identificación con el lugar *desde el que* nos observan, *desde el que* nos miramos de modo que nos resultamos amables, dignos de amor” (147; la cursiva es del autor). La identificación simbólica involucra al Otro y su mirada.

Esta disyuntiva entre la imagen y la mirada es introducida con la primera frase del primer relato, cuando durante una función de ballet en la escena aparece Giselle. La figura de Giselle es la imagen con la que Sara intenta identificarse. “Y pensaría Sara años después que [...] en este instante [...] había ella decidido «algún día yo seré Giselle, algún día yo seré tú»”: explicita la narradora (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 64). Se deberá a que Giselle es encarnación de delicadeza y de finura, de belleza y de una entrega incondicional; pero antes que nada es el revés del mundo burgués en que Sara ha crecido y, aunque este mundo no alcance “a gozar o a comprender” (64), ante el espectáculo que se desenvuelve delante de sus ojos no se resiste a la admiración.⁷

Curiosamente, cuando a Sara, quien ha conseguido conocer a e incluso entablar una suerte de intimidad con la primera bailarina —el nombre de ésta nunca se pronuncia, siempre aparece en el texto como Giselle, convertida asimismo en una imagen petrificada de sus atributos escénicos, en el personaje que representa—, y el marido de ésta le otorga la posibilidad de bailar en el escenario semivacío después de la última función de la temporada, la joven elige la danza de *Sheherazade*. No es una elección que se justifique explícitamente en el texto, pero talvez sea viable vincularla con un suceso acontecido días antes:

[...] no fue Giselle sino su marido (porque el vejete gordinflón de cabello cano, que hubiera podido confundirse con su padre había resultado ser a la postre, ante el pasmo de Sara, su marido) quien la cogió aparte y le preguntó si era ella quien mandaba las rosas rojas, tantas flores y tan caras, si era ella la que escribía aquellas cartas tan apasionadas y tan hermosas —«realmente preciosas, escribes muy bien, ¿quieres ser escritora?»— tan avergonzada [...] Sara que ni acertó siquiera a protestar que no, que no tenía ni la más remota intención de ser escritora, que lo que ella quería era ser bailarina, ser Giselle [...]. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 66)

Sin embargo, la protagonista baila la danza de la hilandera de una fábula interminable, cumple con la llamada del Otro, y en cierto sentido llega a ocupar el lugar de Giselle sin serla, porque resulta que quien deseaba a Giselle, la desea también a ella. El climax del relato coincide con el climax de Sara: cuando la mano del hombre se adentra entre los muslos de Sara, ésta descubre que:

le gustaba demasiado para poder sentirse ofendida o asustada, demasiado para poder creerse de veras ante nadie culpable [...] y se sentía ahora relajada y liberada, y tan cómoda, y advertía oscuramente que lo ocurrido aquí estaba de modo confuso pero cierto relacionado con su amor por la bailarina —por más que pareciera la habían juntos traicionado—, con su pasión por la danza, con su deseo vehemente de ser ella misma Giselle, con su reciente decisión de escapar para siempre del proscenio familiar, de esta ciudad de mercaderes, de esos amigos chatos, e incluso de sus padres. Todo andaba extrañadamente junto y revuelto, y estaba en definitiva bien que fuera así, y aunque a tientas y a puros ramalazos de instinto ella había emprendido el camino adecuado, el camino preciso [...]. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 79-80)

Sara, la protagonista del primer relato, traiciona el mundo que desprecia y al que pertenece, aunque, es cierto, no lo abandona. Es decir, traiciona la mirada que había interiorizado para ajustarse y juzgarse.⁸ Descubre que ser objeto del deseo tiene gran fuerza liberadora que le permite escaparse del nudo de la admiración y del miedo. No es una libertad absoluta, una libertad que equivalga a la independencia del Otro. La figura del marido de Giselle es más que identificable con quien sosiega pero también abusa del poder tácito que tiene sobre la joven. Y, sin embargo, enseña a Sara a verse desde un ángulo muy distinto del que había asumido. Se tratará, entonces, de un espacio psíquico en que surge una alternativa, un espacio que, aunque siga limitado, le permitirá a Sara decidir en cuya dirección dar el paso siguiente.⁹

El afecto y el deseo devendrán para Sara herramientas para ir desestabilizando el imaginario que le es impuesto y, asimismo, para ir desestabilizando al Otro patriarcal. Gilligan observó que a partir de la Antigüedad hasta nuestro presente, la moral de oponerse al desequilibrio en la distribución del poder ha ido emparejada con la protesta contra las leyes patriarcales del afecto: contra todo intento de normativizar hacia quién, cómo y por qué dirigir el deseo amoroso (*Joinig the resistance* 85). No es de sorprender, entonces, que la(s) Sara(s) de Tusquets dirigirá(n) la famosa pregunta lacaniana “*Che vuoi?*” —¿qué quieres que haga para que tú me quieras?— a quienes están privados del poder dentro del discurso patriarcal de la España franquista. Intetará(n) agrandar sus miradas, cumplir con sus deseos. No siempre se tratará de una mirada en cuyo foco permanecerá(n) la(s) protagonista(s) durante mucho tiempo, pero sí siempre

será una experiencia posible de interpretar como denuncia de una injusticia basada en desigualdad social.

2. Los O/otros

Según Mary S. Vásquez, “[e]n el paisaje de las siete miradas [...] las secretas complicidades de dos [...] terminan, ellas también, en el abandono, en la traición o, simplemente, en la nada” (69). Efectivamente, si recorremos la galería de los personajes que atraerán a Sara en los sucesivos relatos, ganándose su afecto en contra de las predilecciones o simplemente ante la indiferencia de los familiares, casi siempre seremos testigos de una relación que desemboca en un desencanto. El entorno de la protagonista permanece inmutable; las dos orillas, alejadas. Su empresa de hacer visibles a los habitantes del “dominio subterráneo de los pobladores de la noche” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 106), aparentemente frustrada, concluida con la “nada”. Adentrémonos en el mundo diegético para ver desde cerca a quienes Sara no llega a salvar del sufrimiento, de la humillación ni de la soledad y, sin embargo, cuyo dolor lo rescata del olvido, a pesar del paso de los años.

En “Los primos” encontraremos a Bruno, hijo de una tía viuda cuyo marido murió luchando durante la Guerra Civil del lado de los republicanos, sumergiéndose su memoria entre los familiares de Sara en un silencio denso e inquebrantable. Será con Bruno con quien Sara construirá en el cuarto de juegos una cabaña de colchas y alfombras viejas para vivir allí momentos más tarde recordados como

[...] más intensos de su vida: escuchando a través de la radio la retransmisión de unos partidos que no entendía, y deseando no obstante con loca vehemencia, con todas sus fuerzas, que ganara ese equipo que parecía importarle a Bruno tanto y tanto —cerca quizá como nunca de lograr compartir algo de veras con otro ser humano, tomar como propios sus deseos y sus temores, rozando los umbrales de esta utopía irrenunciable, e inalcanzable, de vivir a dos. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 113)

En el cuento “Exiliados” la protagonista se pondrá de lado de un chiquillo débil y enfermizo, apodado “Pequeño Lord”, tachado por los adultos del pueblito veraniego donde acaba de aparecer acaparando todas las miradas, como “demasiado guapo para ser varón’ [...] porque ese género de belleza suprema y delicada y exquisita debía reservarse a las mujeres” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 175). Un día el padre del Pequeño Lord [otro dueño de “un coche nuevo y rutilante, de un modelo para todos desconocido, porque ni en el cine habían visto nada igual” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 181-182)] se empeña en “enseñar a su hijo a ser un hombre y a jugar con los otros chicos y a tener amigos —no podía seguir teniendo a Sara como única amiga” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 184). El desafío consiste en saltar desde el trampolín más alto. La protagonista, de diez años, agasajada con regalos de parte de un hombre tan admirable, tan potente, no encontrará manera de oponerse en voz alta a sus requisitos hacia el niño. No obstante, tampoco ahogará la conciencia de que el pasatiempo veraniego se está convirtiendo en un acto de violencia:

[...] al ver al chico encogido allí arriba como un mono, temblando en el extremo del madero que se balanceaba —y parecía más enfermizo, más frágil, más pálido que nunca—, se dio cuenta Sara de que llevaba un bañador distinto y de que le habían cortado el pelo, y era como si todo el desamparo, toda la injusticia, toda la brutalidad del mundo se concentraran

en aquellos mechones hirsutos y desiguales, mal cortados en la barbería del pueblo [...], y se dijo Sara que era preciso evitar lo que iba a suceder, interrumpir aquella barbaridad — ¿cómo y por qué no había intervenido todavía nadie?— [...] y hubiera querido Sara poder gritar, decirle al forastero que ya bastaba, que no había nada que demostrar ni había nadie a quien demostrarlo, que a todos les daba lo mismo que fuera o no su hijo, que ninguno de los muchachos de la panda, ni los mayores se habían animado jamás a lanzarse desde tan arriba [...]. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 186)

En “La casa oscura” —título del relato que traslada al lector a la casa de la abuela paterna de Sara— habita otro muchacho, Ricardo: “un niño feo y flaco que jugaba en un rincón oscuro a algo que ella no pudo en un primer instante entender ni determinar —como no terminaría Sara de entender [...] cuál era el exacto parentesco que los unía, ni qué había sucedido con sus padres [...]” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 238). Juntos traman un pequeño complot para que Ricardo pueda, una sola vez, pasar el verano con Sara y su familia en la costa. La complicidad, que Sara saborea con un deleite antes desconocido, se derrumba con la aparición de Cecilia, de la que Ricardo se enamora y cuyos favores consigue ganarse hasta el día de la llegada del hermano mayor de Sara. Y tampoco esta vez logra la protagonista salvar a su amigo de la humillación y del abandono —tanto más bruscos que intuidos por todos menos el mismo Ricardo—, porque:

resultaba inimaginable —hasta para Sara que lo quería tanto— que la chica más guapa y solicitada de la playa, hija de una de las mejores familias, se hubiera fijado en él [en Ricardo], como no fuera en un arrebato caritativo o para llenar un paréntesis, y concluía el paréntesis con la llegada de Víctor [...] y se preguntarían los padres preocupados si habría sido un error acceder a los deseos del muchacho y permitir que les acompañara y se mezclara aquí con una gente que nada tenía que ver con su mundo. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 262)

En el relato “He besado tu boca, Yokanaan”, cuyo título remite a *Salomé* de Oscar Wilde, Sara se enamora de “el chico más guapo del instituto”, que es también militante del partido comunista y en cuya ficha policial, según ha comprobado el indignado y enfurecido padre de Sara, había “realmente de todo [...] drogas, malas mujeres, homosexualidad” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 217). Sobra decir que el muchacho es definitivamente rechazado por la familia de la protagonista no solo como su pareja sino como persona con la que ella pudiera tener cualquier contacto jamás. Sara no cede ante las exigencias y las amenazas de sus parientes: el fracaso de la relación nace de la resistencia de su amado a llevarla fuera de la ciudad. Es para Ernesto para quien el abismo que los separa debido a la diferencia de clase social resulta difícil de vencer, devolviendo asimismo a Sara a esa sensación que la acompañaba cuando —a la edad de nueve años, en un relato diferente— se había enterado de la existencia de un mundo muy distinto al que compartía con su familia; a la sensación de estar:

[e]xiliada para siempre en una tierra de nadie [...] abandonadas sin posible vuelta atrás las tiendas de los suyos, para adentrarse tras un desconocido [...] en el desierto, a lo largo de un peregrinar insensato hacia una tierra de la gran promesa a la cual [...] no había de arribar jamás y en la que, si por un venturoso azar o por vehemencia de su propósito consiguiera alcanzarla, no iban a darle entrada y cobijo ni a reconocerla como una de los suyos. (Tusquets *Carta a la madre y cuentos completos* 207)

En el cuento a Sara le toca el papel de Salomé en la función preparada por los estudiantes del instituto. Por consiguiente, interpreta la escena más sensual del drama: el baile de los siete velos, que deja a la princesa de Judea desnuda delante de Herodes y del público. Leemos este momento en cuanto una específica inversión de *myse-en-abyme*: cada velo es como un relato que descubre a Sara más y más bajo la mirada del Otro todopoderoso. Pero la protagonista no baila para seducir al tetrarca y cambiar el rumbo de la Historia; baila cuando cualquier posibilidad de influir en sus padres o en la decisión de Ernesto están definitivamente perdidas, cuando su amor no se parece sino a “un pobre tigre que pudo haberla llevado sobre sus lomos a través de la selva en llamas y que iba a morir ahora de un modo tan triste y miserable y feo” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 223).

En “la capital del reino” (Tusquets *Carta a la madre y cuentos completos*: 126), adonde la Sara del relato “En la ciudad sin mar” ha sido enviada por los padres para iniciar la carrera universitaria lejos de su novio y del mar, la protagonista conocerá a Roxana, una compañera de la residencia estudiantil. Sara rompe con Eduardo durante una pelea telefónica y acepta el consuelo que le traen la ternura y el miramiento, al inicio casi maternos, de la otra mujer. La relación, paulatinamente, la llenan besos, caricias, y palabras de amor, y, sin embargo, cuando Eduardo reaparece y exige que el vínculo lésbico sea cortado sin siquiera despedirse las dos jóvenes, Sara cede no ante su furia, pero sí, ante sus lágrimas:

[...] ella no había visto llorar hasta entonces todavía a ninguno [hombre] y no había podido ni imaginar que fuera un espectáculo tan terrible, que le fuera a causar una vergüenza y una congoja tan intolerables, porque quedaban de pronto vacías de significado y de fuerza las lágrimas de Roxana en mitad de la noche [...], las muchas lágrimas que había derramado ella también aquella primavera, vacías y estúpidas y vanas las lágrimas de todas las mujeres, mientras el llanto de un hombre [...] le parecía de conmover el universo. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 157)

No solo la relación con su amiga-amante la rompe la protagonista sino también la promesa de que no la dejaría sin decirle que se iba, convirtiendo de este modo su historia compartida en una historia más de complicidad traicionada, que, sin embargo perdura en Sara, pues:

muchos años después, cuando empezaba Sara a envejecer y a aprender la soledad y era Eduardo únicamente un nombre más en una larga lista de muchos nombres, recuperó ella un día la imagen de Roxana [...] y todo ello iba a seguir ya con ella hasta el final, porque supo ahora Sara sin lugar a dudas que tendría que seguir adelante arrastrando consigo ese pesado fardo de recuerdos, puesto que no iba a poder ya nunca de nuevo perdonárselo y no iba a querer tampoco en modo alguno volver a olvidar. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 159)

Tampoco se perdonará Sara de “La orquesta de verano” lo acontecido el último de los veranos evocados en el libro. La protagonista está a punto de cumplir doce años y pasa los últimos días de las vacaciones en un lujoso hotel de la costa. Además de los padres y de los amigos de los padres hay allí otros personajes, desapercibidos en el recinto veraniego como es desapercibida la misma Sara. Se trata de una pequeña orquesta: tres músicos contratados por el propietario del hotel, “«esos pobres tipos»” (271), según se refieren a ellos los huéspedes adultos reunidos en un gran comedor, “«esos pobres tipos»” que tocaban “para nadie, para nada” (270).

La fascinación que nace en Sara por el pianista de la orquesta se parece mucho a la de relatos anteriores: si acudimos a una observación de Žižek, su amor “se basa en la ilusión de que este encuentro de dos faltas puede tener éxito y engendrar una nueva armonía” (*Goza tu síntoma* 78). Esta vez, sin embargo, la protagonista abarca con su “afecto transferido” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 273) también a la mujer del músico y a su niña pequeña, las cuales en los espacios del hotel han de ser lo menos molestas posible, entre decorativas e invisibles, admitidas solo en lugares delimitados y en determinados horarios.

Cuando llega el día de su fiesta de cumpleaños, Sara:

estuvo [...] toda la tarde tan excitada y tan contenta, tan ocupada abriendo regalos y organizando juegos y atendiendo a los amigos, que sólo al anochecer, cuando terminó la fiesta y se despidieron algunos para volver a la ciudad, se dio cuenta de que la hija de los músicos no había estado con ellos, y supo entonces desde el primer instante lo que había sucedido [...]. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 276)

La protagonista por última vez rompe con su identificación imaginaria pero ahora no lo experimenta como una liberación. La liberación presupondría una actividad del amo (cf. Žižek, *Goza tu síntoma* 76), un nuevo Otro cuya mirada simbólica complacer, y es que este Otro, que ha ido cambiando de disfraces en los sucesivos relatos, parece haber definitivamente desaparecido del mundo diegético. De ahí que Sara haga visible la injusticia que no comprende y de la que se siente culpable a través de una negativa. Se niega a aceptar las explicaciones de la *mademoiselle* y las aseveraciones tranquilizadoras de su madre, se niega a pedir perdón a la familia del músico, a tratar de compensar el daño hecho a la niña —que veía la fiesta “y la merienda y los juegos, y no entendía por qué no se podía ella acercar”— con un pedazo de pastel y bombones. Se niega a creer que la culpa sea redimible, “ahora que sí, sabía por quién y por qué, también sabía que uno no pide perdón por ciertas cosas” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 277). Y hay en esta negativa tan rotunda no poco paralelo con lo que Žižek define como un acto, el cual, a diferencia de una actividad, es siempre perpetrado desde una posición “femenina”, posición de quien está al margen de un discurso y llega a oponérsele abandonándolo; es “siempre negativo” y siempre transgresivo respecto “al límite de la comunidad simbólica a que pertenezco” (*Goza tu síntoma* 63).

Sara subió a su habitación, se arrancó a manotazos la cinta, el vestido, la pulserita de la abuela [...] se puso los tejanos [...] [y] cuando entró así en el comedor, nadie, ni la *mademoiselle* ni los chicos ni los padres ni el *maître*, se animó a decirle nada. Y Sara se sentó en silencio, sin tocar siquiera la comida que le pusieron en el plato, muy erguida y ahora muy pálida, mirando fijo hacia la orquesta y repitiéndose que ella no olvidaría nunca nunca lo que había ocurrido, que nunca se pondría un hermoso vestido largo y escotado y un abrigo de pieles y unas joyas y dejaría que unos tipos en esmoquín le llenaran la copa y le hablaran de amor, que nunca —pensó con asombro— sería como ellos, que nunca aprendería cuál era la gente que debía tratar, porque su sitio estaba para siempre con los hombres de mirada triste que habían soñado demasiado y habían perdido la esperanza, con las mujeres duras y envejecidas y desdibujadas que no podían apenas defender a sus crías, desde este verano terrible y complicado en que había descubierto Sara el amor y luego el odio (tan próximo y tan junto y tan ligado con el amor), en este verano en que se había hecho, como anunciaban los mayores, aunque por muy distintos caminos, mujer [...]. (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 277-278)

3. Una conclusión inconclusa

Los siete relatos recogidos en el tomo *Siete miradas en un mismo paisaje* parecen, con mayor o menor exactitud, seguir un modelo parecido de la trama: la pequeña o joven protagonista, cobijada y, sin embargo, culpable por su pertenencia a una clase social privilegiada, intuye una diferencia radical, una desigualdad de voces que causa sufrimiento: su propio, en cuanto niña — “la más rubia y la más guapa”, pero “sólo una niña” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 83)—, y ajeno. En todos los cuentos Sara se deja atraer por otro: por un personaje débil, marginalizado, rechazado o desdeñado por los amos del discurso dentro del cual le ha tocado vivir, en el caso específico: el discurso patriarcal de las décadas de la dictadura franquista. Al otro la protagonista lo convierte en el Otro con mayúscula, le otorga el poder simbólico, el poder sobre el propio deseo. Lo eleva por encima de “los suyos” y este acto de conversión lo lleva a cabo ante la mirada perpleja o rabiosa de quienes constituyen su entorno más cercano.

Moustafa Safouan, discípulo y continuador de Lacan, en *Four lessons of psychoanalysis*, aclarando la borrosa diferencia entre los conceptos psicoanalíticos de *acting out* y *passage à l'acte*, escribe que aquél denota poner en escena el orden imaginario en un intento de volverlo inteligible para el Otro, de dejar que el Otro lo descifre, mientras que éste significa una negación a estar en la escena. La explicación la ubica en el contexto de la cura analítica: que el analista durante un tiempo no sea capaz de comprender los comportamientos desafiantes del paciente y, en consecuencia, que este renuncie definitivamente a proseguir con el tratamiento, a comunicarse conforme a las leyes de un discurso compartible, es precisamente una secuencia de *acting outs* repetitivos que desembocan en un *passage à l'acte*.

En cierto sentido las complicidades de las siete Saras son un continuo *acting out*, — paralelismo reforzado por múltiples referencias al mundo de las artes escénicas—: un mensaje por descifrar, interpretar, entender, para el amo primario de los significados. Un mensaje acompañado del sentimiento de la culpa no tanto por traicionar las consecutivas identificaciones imaginarias, como por las injusticias sufridas porque alguien sea mujer, porque proceda de una familia pobre, republicana, porque sea feucho o débil y poco pelón, o porque no sepa ajustarse a las expectativas que la sociedad le ha querido imponer.

Dicha culpa, del todo involuntaria, deviene algo más comprensible si volvemos de nuevo a planteamientos lacanianos. En *Gozar tu síntoma*, entre otras tantas publicaciones, Žižek, en cuanto intérprete de Lacan, propone “concebir el acto mismo de asunción de la culpa como una huida del traumatismo real —no sólo huimos de la culpa sino también hacia la culpa, nos refugiamos en ella—. Para captar esta paradoja, debemos relacionar la experiencia subjetiva de la culpa con la inconsistencia del gran Otro (el orden simbólico)” (56, la cursiva es del autor). La “inconsistencia, impotencia o inexistencia”: añade a continuación. Por un lado, cabe considerar “La orquesta de verano” un encuentro con ese “traumatismo real”: el sello final para el desencanto de la protagonista y para su pérdida de la fe en la posibilidad de cualquier cambio dentro del discurso vigente, un *passage à l'acte*. Como asevera Catherine G. Bellver “la protagonista cambia, pero no cambian sus circunstancias” (143) y parece que la maduración de Sara alcanza su plenitud cuando la joven se da cuenta de eso.¹⁰ Por otra parte, tal lectura contradiría nuestras premisas iniciales, pues hemos constatado que la voz narrativa representa el discurso de la histérica y éste, como su punto de partida, asume la fijación del Otro a quien dirigir la queja. Siempre con la esperanza de

que el Otro entienda el dolor y renuncie a su poder. Optamos entonces por una conclusión distinta: los siete relatos componen un proceso de conversión de una niña en una mujer, la cual, al reconocer la propia culpa involuntaria, no se ciega como lo hizo Edipo, sino que abre los ojos cada vez más¹¹. Los propios y los de los lectores. ¿No es acaso delante de ellos donde antepone sus denuncias y no es a ellos a quienes concede el poder del Otro capaz de transgredir los discursos vigentes?

Obras citadas

- Bellver, Catherine G. "Siete miradas... and the Function of the Gaze." *Esther Tusquets: Scholarly Correspondences*. Nina L. Molinaro and Inmaculada Pertusa-Seva. Eds. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014: 140-158.
- Doda, Agnieszka. *Pośpiech i cynizm. Wokół teorii dyskursów Jacquesa Lacana*. Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002, Poznań.
- Dolgin Casado, Stacey. "Form the Modern to the Postmodern Novel: The Case of Esther Tusquets." *Hispanófila* 3 (2001): 43-52.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press, 1982.
- . *Joining the Resistance*. Polity, 2011.
- . "El daño moral y la ética del cuidado." *La ética del cuidado*. s/trad. Fundació de Víctor Grífols y Lucas, 2013. 11- 38.
- Herrera Guido, Rosario. *Poética del psicoanálisis*. Siglo XXI, 2008, México.
- McWilliams, Nancy. *Psychoanalytic Diagnosis. Understanding Personality Structure in the Clinical Process*. 1994. The Guilford Press, 2011.
- Molinaro, Nina L. *Foucault, Feminism and Power: Reading Esther Tusquets*. Bucknell University Press, 1991.
- Safouan, Moustafa. *Four Lessons of Psychoanalysis*. Edited by Anna Shane, Other Press, 2004.
- Tusquets, Esther. *Habíamos ganado la guerra*, Bruguera, 2007, Barcelona.
- . *Carta a la madre y cuentos completos*, Edited by Fernando Valls, Menoscuarto, 2009, Palencia.
- Vásquez, Mary S. "Mito y desmitificación en 'Siete miradas en un mismo paisaje'". *Discurso femenino actual*. Adelaida López Martínez. Ed. San Juan, PR: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1995. 69-86.
- Žižek, Slavoj. *Goza tu síntoma. Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Trans. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.
- . *El sublime objeto de la ideología*. Trans. Isabel Vericat Núñez. Buenos Aires: Siglo XXI. 2003.

Notas

¹ Carol Gilligan ganó renombre con la publicación de *In a Different Voice* (1982), libro en que pone en tela de juicio la consagrada teoría del desarrollo moral de niños elaborada por Lawrence Kohlberg. La teoría de Kohlberg vinculaba la moral con la creciente capacidad para el razonamiento lógico —de acuerdo con las fases establecidas por Jean Piaget—, sin tomar en cuenta el aspecto relacional de la experiencia.

² El libro en cuestión es el cuarto publicado de la autora. Antes vieron la luz las novelas: *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varada tras el último naufragio* (1980), que compusieron la así llamada “Trilogía del Mar”.

³ *Habíamos ganado la guerra* es un libro de recuerdos de “la primera parte de la vida” de Tusquets, según ella misma indica en la nota preliminar. El volumen fue publicado en 2008, casi tres décadas después de la aparición de sus primeros relatos. Los paralelismos entre historias relatadas en ambas publicaciones, son, sin embargo, más que llamativos e invitan a la lectura de *Las siete miradas* en clave de autoficción.

⁴ Es interesante ver cómo el motivo de sentirse halagada por ser sentada en las rodillas de un hombre considerado por la pequeña protagonista varonil por poderoso vuelve en el cuento “Exiliados”, tratándose esta vez del personaje del padre —en muchos aspectos igualable con el tío Ignacio— de Pequeño Lord, un compañerito de Sara: “[...] y dejó Sara emocionada que se la sentara el hombre en las rodillas y le contara fabulosas historias de bellísimas princesas pecosas y pelirrojas que, tras increíbles avatares, alcanzaban la fortuna y el amor junto a gallardos aventureros [...]” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 182).

⁵ Gilligan (*Joining the Resistance* 106) explica que la predisposición para —o la capacidad de— producir síntomas histéricos es más propia de mujeres porque su ingreso en el orden patriarcal suele darse en la adolescencia. A los niños varones la identificación con los atributos considerados masculinos les es exigida años antes, todavía en la temprana infancia, lo cual los obliga a renegar de ciertos deseos y renunciar a ciertas experiencias en aras de ser aceptados, y hace mucho más difícil el acceso posterior a esos contenidos reprimidos.

⁶ Manuel J. Villalba reflexiona sobre las frases intercaladas en la primera novela de la autora, *El mismo mar de todos los veranos*, como ejemplo de la asunción del discurso ajeno como propio (245).

⁷ Leemos: “[...] estaban todos allí, petrificados, con la boca abierta, sin pestañear, sin atreverse siquiera a respirar [...] hechizados, absortos, tan ajenos a sí mismos” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 62).

⁸ Una luz sobre cómo interpretamos las traiciones cometidas por Sara puede echarla la siguiente cita de *La insoportable levedad del ser*. Escribe Milan Kundera: “¿Pero qué es la traición? Traición significa abandonar las propias filas e ir hacia lo desconocido” (97). Y también: “La primera traición es irreparable. Produce una reacción en cadena de nuevas traiciones, cada una de las cuales nos distancia más y más del lugar de la traición original” (98).

⁹ Un pasaje muy parecido, que contribuye a nuestra lectura de la pasión sexual, del placer del cuerpo como fuerza que ensancha el ámbito de la libertad imaginaria de Sara, lo encontramos en el relato “He besado tu boca Yokanaan”. Después de hacer por primera vez el amor con Ernesto, un compañero del instituto del que está enamorada, Sara “se dijo que nunca nunca se había sentido tan feliz, y escudriñó por todos los rincones de sí misma en busca de una rastro de culpa, una remota sombra de pesar, de la más vaga aprensión de que algo estaba perdido, y no había culpa ni pesar ni aprensiones ni miedos por ninguna parte, ‘debería estar asustada, debería sentir remordimientos’, susurró bajito con una risita, ‘¡les ha llevado tantos años y les ha costado tanto esfuerzo a todos educarme para que los sintiera!’” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 209).

¹⁰ En el original: “the protagonist changes but her circumstances do not” (la traducción es nuestra).

¹¹ En el relato “Los primos”, descubrimos que Sara es incapaz de apartar la vista de las imágenes que la estremecen: “[...] se le aparecían sin que lo pudiera evitar las imágenes que había visto en el cine, una semana tras otra y desde hacía mucho, en los reportajes que completaban los programas de dibujos animados, y que ella veía siempre por mucho que se esforzara en no mirar y se cubriera los ojos con las manos y tratara de pensar en otras cosas —como no quería mirar tampoco cuando proyectaban documentales sobre las corridas de toros, y terminaba siempre por vislumbrar por entre las rendijas de los

dedos aquellas imágenes que habían de quitarle luego el sueño—” (Tusquets, *Carta a la madre y cuentos completos* 86).