

EL CÍRCULO DE LA MELANCOLÍA. ESTRATEGIAS NARRATIVAS Y SIMBÓLICAS DE MADURACIÓN PSICOLÓGICA EN *VARADA TRAS EL ÚLTIMO NAUFRAGIO* (1980), DE ESTHER TUSQUETS

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA
Universidad de Huelva

Este ensayo explora la dinámica de maduración psicológica desarrollada en *Varada tras el último naufragio*, novela publicada por la escritora barcelonesa Esther Tusquets en 1980, como un proceso que arranca de un trauma y que alcanza una solución positiva específica mediante una línea argumental implícitamente inspirada en el psicoanálisis clásico. La melancolía de la protagonista, Elia, es solventada mediante una dialéctica que sigue un patrón circular y que implica un regreso al pasado para establecer bases identitarias sólidas, reincorporarse al mundo y afrontar con firmeza el futuro.

PALABRAS CLAVE: Esther Tusquets, *Varada tras el último naufragio*, melancolía, psicoanálisis, círculo.

The Circle of Melancholia. Narrative and Symbolic Strategies of Psychological Maturation in Esther Tusquets' *Varada tras el último naufragio* (1980)

This essay explores the dynamics of psychological maturation developed in *Varada tras el último naufragio*, a novel published by Barcelonian writer Esther Tusquets in 1980, as a process that departs from a trauma and reaches a specific positive solution through a plot tacitly inspired in classic psychoanalytical discourse. The protagonist Elia's melancholia is resolved through a dialectic that follows a circular pattern, which implies a return to the past in order to establish a solid identity basis to enable her to successfully reincorporate herself into the world and assertively face the future.

KEY WORDS: Esther Tusquets, *Varada tras el último naufragio*, melancholia, psychoanalysis, circle.

A Vanesa García Abuín y Pechi López Caneda

Varada tras el último naufragio es la novela que cierra la denominada “trilogía del mar” con la que Esther Tusquets, por entonces editora de renombre al frente de Lumen, se da a conocer como escritora. Sin embargo, a diferencia del

volumen de aproximaciones críticas que han cosechado *El mismo mar de todos los veranos* y, en menor medida, *El amor es un juego solitario*, la escasez de estudios sobre *Varada* es evidente: solo es tratada en monografías que ofrecen visiones panorámicas de la obra completa de Tusquets, o de modo tangencial en ensayos sobre otros títulos.¹ Esto es más llamativo debido a un rasgo que singulariza esta obra frente a sus precursoras. Ambas desarrollaban un argumento usual en la autora, centrado en la crisis vital de protagonistas femeninas provocada, en un nivel más superficial, por la insatisfacción de sus relaciones amorosas. Al igual que ellas, *Varada* presenta la depresión que causa en Elia, una mujer de mediana edad, el abandono de su marido Jorge. Pero, a diferencia de ellas, *Varada* muestra una resolución aparentemente esperanzadora del conflicto; al ser esta la que cierra la trilogía, este final se proyecta implícitamente sobre las anteriores, posibilitando una lectura más positiva que no ha sido demasiado explotada.² Ni siquiera tras su muerte en 2012 se ha paliado este desequilibrio: el volumen *Esther Tusquets: Scholarly Correspondences* (Molinaro y Pertusa-Seva, 2014), de reciente aparición, vuelve a priorizar otros títulos en detrimento de *Varada*.

Como ya se ha adelantado, el argumento gira alrededor del análisis emocional. La novela describe la estancia veraniega en una casa en la playa de Elia, a la que su marido Jorge acaba de abandonar, y de un matrimonio amigo de ambos, el de Eva y Pablo, que sufren también una crisis motivada, en parte, por la infidelidad de Pablo con una joven de la zona. Aparece de nuevo, con pocas variaciones, la Clara de *El mismo mar* y *El amor*: una adolescente con problemas que Eva, abogada muy comprometida con causas sociales, acoge en casa y que acaba enamorándose de ella. Lo que nos interesa es examinar cómo el desarrollo de la narración y la dimensión simbólica de la novela siguen una estructura circular puesta al servicio de un proceso psicológico basado implícitamente en los postulados freudianos sobre el duelo y la melancolía. Para ello, primero, describiré la depresión de la protagonista, Elia, como un caso de melancolía tal y como ha sido descrita por Sigmund Freud, pero también por Julia Kristeva (1989) y Melanie Klein (1986). La segunda sección versará sobre los procesos de asimilación y gestión del trauma. Ambas etapas convergen finalmente en un estado final de recuperación psíquica que adquiere la forma de una esfera completa, de un círculo que, cerrándose, da lugar a una vía de salida tangente que podemos identificar con la resolución. Conviene recordar la familiaridad de Tusquets con el pensamiento de Freud: en una entrevista publicada en *El País* en 2007, la autora opina sobre ciertos aspectos como el conflicto edípico y comenta

¹ Así es en Bellver (1984), Gould Levine (1987), Vásquez (1991), Ichiishi (1994), Molinaro (1991), Casado (2002) y Miguélez-Carballeira (2005). Martínez Sariego (2008) analiza la huella de Joyce en *Varada*.

² Tan solo Molinaro (1991: 68-69) y Moszczyńska-Dürst (2013: 34) se han referido a ello.

que va a dar unas conferencias sobre Freud (Tusquets, 2007a). Su novela *Para no volver*, de 1985, desgrana precisamente la relación de una paciente con su analista y ha sido calificada de “novela psicoanalítica” (Ciplijauskaitė, 1988: 92). Por otra parte, la recurrencia de avatares sentimentales fallidos es una constante de la novelística de Tusquets que tiene también una presencia evidente en sus volúmenes de memorias y constituye uno de los muchos vasos comunicantes que prueban la cercanía entre ficción y producción autobiográfica que ya ha destacado Laura Lonsdale (2010: 247).³

La parálisis inicial y melancólica de Elia tras el abandono de Jorge puede concebirse como el punto de cierre de un círculo que contiene, sin embargo, la posibilidad de introducir en él una variación. En un verano que solo se diferencia de los anteriores por la ausencia de su marido, la inmersión de la protagonista en las cualidades telúricas del mar actúa como una matriz de regeneración: esta no solo hace que comience una incipiente evolución simbólica sino que también inaugura un círculo descendente de ahondamiento psicológico, que tiene su correlato narrativo en el empleo de estructuras sintácticas dilatadas, que avanzan y retroceden para ofrecer puntualizaciones y con las que la escritura pretende, simultáneamente, reflejar y activar los ritmos lentos y pausados de la introspección mental. Y, precisamente, ese autoanálisis tácito descubrirá a Elia que su actual rabia y dolor hallan su origen primero en una herida más remota, relacionada con un cuidado materno deficiente.

La separación de Jorge reduce a Elia a un estado emocional indudablemente identificable con el de melancolía según la descripción clásica de Freud en “Duelo y melancolía”, su trabajo de 1917. En él se distinguían dos modos de enfrentarse a una pérdida: el primero era el del duelo sano y efectivo, que consistía en ir asumiéndola progresivamente mediante pruebas de realidad que familiarizan al yo con la situación nueva en la que lo perdido ya no está. La melancolía, por el contrario, es la patología que sobreviene cuando ese proceso normal es impedido por un apego terco y sostenido a lo perdido, lo que conlleva una negativa a aceptar su muerte o marcha definitiva. Explica Freud que ese objeto, además, se caracteriza por cierta indefinición, pues es una pérdida acontecida en el inconsciente:

Apliquemos ahora a la melancolía lo que averiguamos en el duelo. En una serie de casos, es evidente que también ella puede ser reacción frente a la pérdida de un objeto amado; en otras ocasiones, puede reconocerse que esa pérdida es de naturaleza más ideal. El objeto tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor (p. ej., el

³ Además de *Correspondencia privada* (2001), que reúne varias cartas claramente basadas en la experiencia biográfica de la autora, Tusquets publica en 2005 *Confesiones de una editora poca mentirosa*, en 2007 *Habíamos ganado la guerra* y, en 2012 y escrito a cuatro manos con su hermano el arquitecto Oscar Tusquets, el volumen *Tiempos que fueron*.

caso de una novia abandonada). Y en otras circunstancias nos creemos autorizados a suponer una pérdida así, pero no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió, y con mayor razón podemos pensar que tampoco el enfermo puede apresar en su conciencia lo que ha perdido. Este caso podría presentarse aun siendo notoria para el enfermo la pérdida ocasionadora de la melancolía: cuando él sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida. (Freud, 1992a: 243)

Además, la marcha del objeto amado, en el que la libido se había invertido, constituye una pérdida de identidad: su psicólogo amigo, Miguel, la representa como la destrucción de un círculo integral, en cuyo centro se halla el mundo (Tusquets, 1980: 46). El naufragio vital sigue al colapso de la historia de amor y la ruptura del círculo introduce un estadio de suspensión en el que Elia aparece como una persona afectada por todos los síntomas asociados con la melancolía. Literalmente “varada” en la playa, es incapaz de enfrentarse a este “último naufragio” y su conciencia intenta no acercarse a los territorios devastados: opta por “mejor no recordar” (13) y “renuncia a puntualizar lo que pasó” (12).

Las siguientes escenas revelan que esta reticencia se debe a la indefinición del objeto propia de la afición melancólica por la que, como decía Freud (1992a: 143), el paciente no sabe conscientemente lo que ha perdido o, mejor dicho, “sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él”. De igual manera, Elia “barrunta vagamente que le han infligido una herida” (Tusquets, 1980: 44) pero no es capaz de alcanzar sus dimensiones o de acercarse a sus límites: solo puede posponer, mediante medicamentos que la aletargan, el instante en el que “comenzara el dolor, cuando se diera cuenta cabal de lo que había perdido” (47). Retarda la prueba de realidad que podría iniciar un luto saludable y ve su herida como “una historia disparatada y asincrónica que acaeció en otro tiempo y a otra gente [...] en la que nada acaso está siquiera para siempre perdido” (49). Este estancamiento mental y psicológico se expresa mediante una ausencia de lágrimas muy reveladora —“no hay lágrimas ni mocos que enjugar” (44)— y mediante una desoladora aridez verbal y simbólica. Escritora de profesión, Elia se enfrenta a una esterilidad creativa nueva: enfrente de la máquina de escribir, está “seca y vacía” (44) e “incapaz de llorar o lamentarse, incapaz de contarles a Eva o a Pablo, tan amigos, lo que pasa [...] incapaz totalmente de escribir” (48).

Por otra parte, la “fuerte fijación en el objeto” que Freud (1992a: 247) asocia a la patología melancólica había alcanzado tal punto que Jorge había sido el único depositario de la libido o energía psíquica, erótica y vital de Elia: él monopoliza no solo su capacidad de sentir —se nos dice que este “se bebía sus lágrimas saladas” (Tusquets, 1980: 58)— sino que también se había erigido en el único

poseedor de poder lingüístico. Jorge es el autor del relato que Elia construye de su propia vida: el amor entre ellos es eterno porque así lo ha jurado él en Venecia (30), y actúa, además, como el “gran mago, el hechicero, aventajado aprendiz de brujo” (30) capaz de conjurar verbalmente los temores nocturnos de la protagonista, que queda así condenada a comportarse como una “sordomuda o una anciana”, necesitada de un “intérprete” (71), un rol de hecho jugado por Jorge. Así, este sella la reducción al silencio de Elia cuando decide escribir el final de la historia de amor de ambos, destruyendo el relato que Elia se había hecho de ella: “¿no se te ocurre que a lo mejor hemos dejado de querernos?, no vamos a pasarnos el resto de la vida jugando a Abelardo y Eloísa”, le dice (59). Ella queda entonces desposeída del mundo y de la posibilidad de nombrarlo: “no se llama tristeza este vacío” (12), piensa. Su drama reactualiza el de la sirenita: se halla varada y muda. Simbólicamente, la falta de lucidez de Elia solo le permite formular “metáforas que nada explican” (32) en un ejemplo claro de la “asymbolia” que Kristeva (1989: 33) asocia a la melancolía. Además, su confusión psicológica se manifiesta en su identificación con “un lagarto al sol” (Tusquets, 1980: 14) que se deja arrastrar por el instinto de muerte (17). Narrativamente, la instancia narrativa, que reproduce el divagar de Elia empleando una focalización interna, transmite esta sensación de estancamiento con la reiteración obsesiva de episodios destacados de la historia de amor finalizada.

Pero el lagarto perezoso encuentra la fuerza necesaria para darse un baño en la playa. Y esta inmersión ritual en el mar de todos sus veranos cataliza el desbloqueo psíquico de Elia: la inmensidad acuática actúa ahora como una irrigación literal de vida que anima el renacimiento de Elia. Este primer sumergimiento implica una variación en el trazado circular ya cerrado y destruido que se identificaba con su vida anterior. Esta es consciente de que “son muchos años de andar [...] dándole vueltas a lo mismo” (25) y el primer baño es el punto que inaugura una trayectoria diferente al desencadenar los procesos psicológicos que la liberan de su confinamiento estático y le proporcionan una ruta de descenso hacia las profundidades de su mente. En lo que toca a la dimensión consciente, simbolizada por la capa menos profunda del mar —se baña “sin alterar la superficie” (29)—, Elia recuerda una y otra vez los detalles del final de su matrimonio. En una espiral de acercamientos progresivos, en conexión con el modelo descrito por Carol Gilligan (1982: 121-3) en su estudio de la verbalización femenina de los traumas, Elia avanza desde la evocación del juramento traicionado (Tusquets, 1980: 30) hasta el reconocimiento de su estado apático, indolente y vegetativo (49).

El agua también alcanza el subconsciente y, en este proceso, Tusquets parece reproducir simbólicamente el descrito por Freud: las pesadillas nocturnas son muy significativas. En la primera Elia recupera las lágrimas: despierta “empapada de llanto ... sin saber tan siquiera por qué llora” (55). Pero todavía “subsiste terca en lo más hondo de sí misma una tendencia sorda, ciega, obtusa [...] que aguarda

sin descanso el regreso de Jorge” (61) y que parece reclamar “el tiro de gracia” (60). Esta tensión ilustra las batallas inconscientes de apego y desapego hacia el objeto propias de la ambivalencia melancólica (Freud, 1992a: 253). En la segunda pesadilla triunfa el desapego. La conexión entre el mar y el inconsciente se hace obvia en el lenguaje empleado: emergiendo del sueño como de “un pozo ciego, un fondo marino sucio de limo y algas” (Tusquets, 1980: 97), Elia decide dejar de andar “dando vueltas en un círculo que parece no tener fin” (101) y sumergirse por completo en su naufragio personal, dejándose llevar por una espiral invertida hasta alcanzar “el último confín de los océanos” y “el punto de no retorno” (101-102). Ahí es justamente donde el desbloqueo melancólico tiene lugar: Elia encara el auténtico significado de la pérdida sufrida, que se hace consciente en todas sus dimensiones y comprende desolada que “voy a tener que seguir viviendo sin Jorge” (102), un descubrimiento que la deja herida y descompuesta:

y sólo el formulárselo así en el pensamiento, “voy a tener que seguir viviendo sin Jorge”, la deja aterrorizada y atónita, paralizada, sudorosa, como esos hermosos felinos, la leona herida, inesperadamente traspasados y destrozados por una saeta inimaginable unos segundos antes en la exuberancia de la selva, una saeta que en su vuelo de acero le ha quebrado el espinazo y ha destruido el mundo [...]. (101-102)

La capacidad lingüística se reencuentra de inmediato: la enunciación en primera persona modifica el discurso del que Jorge se había apropiado. La estrategia narrativa reproduce el movimiento del mar: la progresión de Elia hacia la conciencia se alcanza gradualmente, mediante acercamientos sucesivos que recuerdan a olas acercándose hasta llegar a la orilla, tratando de rescatar a la protagonista de su condición varada y de devolverla al flujo de la vida. Como se sabe, el mar es una entidad portadora de poderes de renovación psíquica: la asociación con la exploración del inconsciente arranca de Freud y está presente en autoras como Virginia Woolf, tal y como ha estudiado María Jesús López Sánchez-Vizcaíno (2006). Pero, además, se ha querido ver en la inmensidad acuática, que desafía cualquier tipo de contención, así como en su dimensión matricial, un vínculo con la condición femenina que tendría incluso una manifestación literaria en una *écriture féminine* caracterizada, precisamente, por la digresión y la circularidad diferida.⁴

⁴ Como es sabido, la escuela de crítica feminista francesa, basándose en Jacques Lacan y Jacques Derrida, ha explorado la posibilidad de una escritura específicamente femenina que, basada en la corporalidad, ofreciese un campo más allá de la lógica y estuviese caracterizada por oposiciones irresolubles, como muestran los ensayos de Luce Irigaray (1982) o Hélène Cixous (1995). No es de extrañar que se emplee metafóricamente el mar para expresar esta posibilidad: así, en Adrienne Rich (1973) y, por esta misma razón, la obra de Esther Tusquets ha sido analizada desde estas perspectivas a menudo complementarias, tal y como muestran los trabajos de

Pero la exploración psicológica ha revelado otra circularidad: unas iteraciones apuntan a ciertas experiencias traumáticas anteriores, tal como había previsto Freud (1992a: 254), que en Elia tienen que ver con la falta de afecto materno y familiar. Unas páginas atrás, Elia recordaba el temor atroz a “la vivencia de lo ineludible de la propia muerte” (Tusquets, 1980: 56) que había perturbado recurrentemente su sueño y que tan solo había sido temporalmente mitigado por Jorge (58). Ya Freud (1992b: 58-59) asociaba “la angustia de muerte de la melancolía” con “la separación de la madre protectora” y Klein (1986: 143) explicaba que la “depressive position”, que el sujeto revisita durante toda su vida, se superaba gracias a una relación satisfactoria con la madre. Elia se lamenta por “una madre que prefiguró ya futuros abandonos” (Tusquets, 1980: 99) y “un padre ausente, al que debe inventar pertrechado tras la máquina fotográfica y jugando al escondite entre los rosales y hortensias y gardenias del jardín” (99). De hecho, la presencia de un vínculo maternofilial caracterizado por el conflicto y la frustración puede ser caracterizado en términos de “matrofobia” y es otro de los lazos que une las novelas y las memorias de la autora, tal y como ha sido estudiado en otro lugar (García Candeira, 2015).

Surge así una Elia a medias, abortada, caracterizada por el desvalimiento. Pablo, su amigo y el marido de su íntima amiga Eva, la recuerda como “una muchacha que no debió de poseer jamás, ni a los diecisiete, el esplendor de la juventud, ese momento mágico [...] la eclosión de una flor, la primera redonda y rotunda irreplicable madurez de un fruto” (36). Pero esa impresión es engañosa: es solo una cara de un “desdoblamiento” (38) literal entre “Elia la desvalida sí, pero también [...] Elia la implacable” (39) para Pablo, que mentalmente revisa los signos de una Elia latente, caracterizada por una “ironía acerada” (38). El simbolismo también refleja esta ambivalencia y la imagería animal despliega unas identificaciones muy elocuentes: en un crescendo comparativo, Elia parte de contemplarse en una de esas “gatitas de lujo” tumbadas en la playa (20) para luchar contra los “tigres cruelísimos” (30) de sus recuerdos y, finalmente, transmutarse en la leona moribunda cuyos terroríficos aullidos finales expresaban el dolor causado por la asunción de la pérdida.

Pero, simultáneamente, han sido diseminadas señales de una incipiente vida nueva: si Elia deseaba convertirse en un “lagarto al sol” moribundo, lo cierto es que comparte las posibilidades de regeneración de este reptil. Sabemos que su piel cambia y que se mantiene vivo a pesar de que lo partan en dos, justo al igual que la “Elia descabezada” (35) que Pablo contempla desde las profundidades marinas. Algo semejante sucede con su deseo de ser una “piedra verde” (17). El agua inaugura una nueva vida vegetal en la “roca musgosa” que, al contacto con esta cualidad regeneradora, pasa a ser “verde cristal marino” (31). Musli, la vieja

Tsuchiya (1992), Ichiishi (1994: 82), Ciplijauskaitė (1988: 173), Kingery (2001: 56), Marr (2004) y Moszczyńska-Dürst (2013: 28).

gata que representa la vida antigua de Elia, condenada a una muerte inminente pero también dotada con la posibilidad de renacer implícita en las proverbiales siete vidas de este animal, y, por último, la “noche sin luna” (53), cuya ausencia es solo la fase inicial de un ciclo, resumen a la perfección esta dualidad entre muerte y vida, entre fin e inicio. Parece necesario entonces realizar un ejercicio de deconstrucción del título de la novela: de acuerdo con ciertas teorías psicoanalíticas que ven en la depresión una posibilidad de renacimiento y reinención personal (Winnicott, 1990: 73, Bolwby, 1988: 27), podemos aventurar que este “último naufragio” puede haber sido efectivamente el más reciente, pero no el definitivo.

La aceptación de su nueva realidad permite a la protagonista superar su estadio melancólico e iniciar el proceso de luto normal. Explica Freud (1992a: 242) que un componente decisivo de la labor del duelo es la prueba de realidad, que genera “comprensible renuencia”. La de Elia es auspiciada por su confrontación dialógica con los otros caracteres de la novela, que le permiten explorar otras versiones alternativas para explicar su caso. En su estudio junguiano de las cuatro primeras obras de Tusquets, Stacey D. Casado realiza una lectura muy sugestiva de Varada y analiza el papel de los personajes secundarios como “projections of Elia’s unconsciousness” (2002: 158): Clara, Eva y Pablo serían “shadow aspects of Elia’s personal, social and collective unconscious, respectively” (168) que esta debe asumir para lograr un desarrollo identitario integral. Sin ir tan lejos en la aplicación de las ideas del psicólogo suizo, lo cierto es que la interacción de la protagonista con estos tres personajes, entre otros, muestra a Elia otros modelos de conducta que le serán útiles en el luto. Y, narrativamente, esta interacción se plasma de dos maneras que proporcionan más dinamismo al relato: por una parte, la focalización se hace múltiple, contrapuntística, y los sucesos principales aparecen recreados, aun desde la heterodiegesis, por las lentes diversificadas de los cuatro personajes; por otra, Elia sale de su ensimismamiento introspectivo para mirar alrededor y dialogar explícitamente con sus compañeros de veraneo. En primer lugar, el comportamiento de Eva ante la infidelidad de Pablo le hace tomar distancia respecto a una vivencia del instinto maternal caracterizada por el egoísmo más narcisista; por otra parte, su conversación con Pablo y sus fugaces encuentros eróticos con un hombre joven al que conoce en el cafetín del pueblo le proporcionan otros referentes para avanzar en el contraste con la realidad. Esta dinámica de encuentros y desencuentros sigue, de nuevo, un patrón circular que asciende progresivamente desde el punto más bajo del que parte Elia hasta la recuperación de su identidad. Tal evolución encuentra una plasmación simbólica en la sucesión de fases lunares hasta la consecución de la forma circular del “plenilunio” (Tusquets, 1980: 188). En este sentido, conviene destacar el simbolismo de los nombres de Elia y de Eva: la condición impulsiva y afectiva de Elena —con quien Elia comparte una misma raíz etimológica basada en la mitología solar de Helio— y de Eva se contraponen a la naturaleza más intelectual

y moral de las figuras míticas de Sofía y María (Cirlot, 1991: 320). Pero, además, la vinculación de Elia con el sol prefigura la latencia de una eclosión, de un nacimiento: a pesar de que Eliade contrapone la inamovilidad de este astro, “eternamente uniforme, igual a sí mismo” a la “vida” de una luna que, como el hombre, “crece, decrece y desaparece” (Eliade citado en Allen, 1985: 145), lo cierto es que Juan Cirlot (1991: 244) ha subrayado la relación de Helio con el florecimiento y la fecundidad propia del cambio estacional. Sin duda, esta pregnancia se ve activada por la perpetua metamorfosis de la luna y es otro de los mecanismos de integración simbólica perceptibles en el proceso psicológico que Elia sufre.

El simbolismo del antropónimo Eva es también fundamental para entender la naturaleza de la confrontación que surge entre ambas amigas. En parte por su papel bíblico, Eva representa, según ha notado Cirlot (1991: 207), no solo la vida sino la “Natura naturans” o “madre de todas las cosas”. En esta misma línea, Casado (2002: 165) explica que Eva encarna el “negative mother complex” que frustra el desarrollo de Elia. Eva presenta un desaforado instinto maternal que es paradójico, lleno de ambigüedades que revelan su condición un tanto superficial. Su profesión de abogada la ha llevado a interesarse por causas sociales y este compromiso ha sido llevado a su hogar, definido como un “parvulario” (Tusquets, 1980: 231), una “fundación” (73); Eva siempre está dispuesta a “dar cobijo, a proteger bajo sus alas, a dirigir y solventar las vidas de los otros” (50). Su instinto maternal excede así el terreno biológico —tiene dos hijos— e invade las demás facetas de su personalidad: se impone también sobre Pablo, su marido, que en reiteradas ocasiones aparece sometido a cierta infantilización. Eva, de hecho, se ve a sí misma como la “única adulta en un mundo de niños” (128). Por supuesto, esta tendencia un tanto avasalladora se proyecta también sobre Elia, cuya personalidad queda aparentemente desdibujada: Pablo la identifica como la “sombra”, en términos literales, de su mujer (36).

Pero, además, Eva representa frente a Elia otra reacción alternativa a la pérdida del objeto amado, una respuesta que confirma su alto grado de narcisismo. Explicaba Freud (1992a: 249), precisamente, que un narcisismo exacerbado hacía que el sentimiento melancólico degenerase en “tendencias sádicas y de tendencias al odio” indistintamente dirigidas hacia el objeto perdido y hacia el yo. Esto es lo que descubre Elia, que desmitifica la figura de su amiga a medida que varios acontecimientos le desvelan otro perfil, desconocido y decepcionante, que produce su distanciamiento radical. En primer lugar, Elia se da cuenta de la incapacidad de Eva para establecer lazos de empatía sólidos con sus protegidos. Su acogimiento de Clara consiste solo en un cuidado meramente material y excluye una auténtica implicación emocional. Le niega actos afectivos básicos porque, en su dedicación a los otros, Eva parece buscar solo un espejo positivo en el que sostener su propia complacencia. Clara nota que “mi tristeza [...] le da la medida de su fracaso [...] Soy únicamente esto: un trabajo que le está

saliendo mal” (Tusquets, 1980: 138). Así, la estupefacción de Elia aumenta a medida que descubre:

una Eva que no parece dispuesta a entender nada [...], una Eva que no ha aprendido parece que no se puede decir a nadie ama si no estás dispuesto a ser amor, que no se puede decir a nadie anda si no te haces camino, que no se puede decir a nadie bebe o come si no estás dispuesta a transmutarte en pan y en agua. (145)

En segundo lugar, Elia descubre el peligroso potencial de la voluntad de poder y de control de Eva y se percata de que es perjudicial para las personas que sitúa bajo su protección. Por un lado, Eva coarta su desarrollo autónomo inhibiendo sus propios discursos: ejerce una censura explícita sobre Elia —“¡Dios, qué cosas se te ocurren!” (100)— y Elia se da cuenta, a través de sus conversaciones con Pablo, de cómo Eva ha bloqueado una identidad genuina en él, que es la que este ve de algún modo recuperada en su romance con la joven pelirroja. Pablo le explica que ha recuperado una ilusión perdida hacía más de veinte años, que ha vuelto a escribir poemas y, muy significativamente, que “había reanudado para esta muchacha un discurso antiguo, interrumpido durante años y años, quizá por falta de un interlocutor, y porque uno se cansa con el tiempo de hablar para sí mismo” (180). Pero este ansia de autoridad y dominio se manifestará con una fuerza letal cuando Eva nota señales de distancia en sus “dos niños mimados” (53). Percibe la infidelidad de Pablo y el silencio de Elia, que no se la comunica a pesar de saberla, como una traición alevosa en la que ambos “se habían compinchado” (203) y ensaya tentativas de venganza con las que amenaza sus vidas.

Precisamente este histrionismo falaz causa la definitiva desmitificación por parte de Elia: las que esta define como “imperdonables faltas de estilo” (217) que Eva comete iluminan el abismo existente entre ellas. Al principio de la novela, Elia había dicho que “no me parece que seamos muy distintas [...] la diferencia sería más bien de estilo” (24) pero, ahora, el estilo se revela como una cualidad moral sustancial que las distingue en sus reacciones ante la pérdida del amado. Esta pérdida no condena a Eva al estado melancólico de Elia, pues su narcisismo alcanza tal grado que se convierte en sadismo, en un desplazamiento descrito por Freud: incapaz de enfrentarse a su inconsciente, su precipitación en un estado histérico permanente y sus intentos de suicidio fingidos son simplemente estrategias mediante las que, en términos de Freud (1992a: 248-249), el odio del sujeto recae sobre el objeto “insultándolo, denigrándolo, haciéndolo sufrir y ganando en este sufrimiento una satisfacción sádica”. Del mismo modo, Eva descarga su “furia desmedida” (Tusquets, 1980: 204) y sus “celos inesperados” (204) en Pablo con el “afán de tenerlo permanentemente, sin paréntesis, al alcance de sus reproches” (205) y así “zaherirse y agredirse e insultarse, y después enloquecer y echarlo todo por la borda” (207). Elia ve cómo:

... en la imagen monstruosa que refleja ahora el espejo deformante [...] se pierde y se derrumba algo también muy suyo, propio e intransferible, como si fuera su propia imagen, y no sólo la de Eva, la que se estuviera alterando y deteriorando sin remedio. (210)

Esta destrucción de una imagen intensamente interiorizada permite a Elia verse a sí misma sin referentes ni objetos de comparación, despojada de modelos impuestos cuya fortaleza resultaba, en último término, engañosa. Se da así otro atisbo de autonomía radical en una mujer caracterizada por la dependencia tanto respecto a su marido como a su amiga: la contención y dignidad con que gestiona su infortunio le proporcionan un indicio de reconciliación consigo misma.

Es asimismo fundamental la dialéctica que surge entre Elia y varios personajes masculinos: un hombre que conoce en el cafetín, Pablo, y su hijo Daniel. Los dos primeros, sobre todo, serán los que tratarán de suplir la carencia que Elia tiene de referentes masculinos —no hay que olvidar que había sufrido “una niñez sin padre” (173) — que le ofrecen una versión alternativa del amor y relativizan sus fantasías románticas. Las variaciones en el círculo ya introducidas hallan continuación en las visitas recurrentes de Elia a un cafetín que, significativamente, es “el único bar” donde Jorge y ella “no estuvieron juntos jamás” (112). Ahí tiene lugar una escenificación de la fuerte tensión, solidaria de la ambivalencia constitutiva del duelo, entre el apego al objeto y la progresiva separación que ocasionan los sucesivos contactos con una realidad y unos objetos diferentes. Explica Freud (1992a: 254) que “[a]sí como el duelo mueve al yo a renunciar al objeto [...] de igual modo cada batalla parcial de ambivalencia afloja la fijación de la libido al objeto”. En efecto, Elia está inicialmente “aferrada a su dolor, mimando su congoja para que no se le muera y se le acabe [...], encerrándose en ellos como en una suntuosa y terrible cámara de tortura” (Tusquets, 1980: 125). Pero en este espacio van aflorando, poco a poco, recuerdos que generan una dialéctica entre un sentimiento de distancia aliviada y una pendular sensación de angustia; estos recrean la dinámica del funcionamiento del luto freudiano. Al arrullo de las canciones melancólicas que canta un hombre joven, Elia se enfrenta a la tentación de mantener su proverbial inseguridad ontológica, que la había forzado a creer que “vivir de sueños es lo verdadero”, para acabar asumiendo que “verdadero o no, es en cualquier caso lo único que ella ha acertado a hacer a lo largo de su vida” (114). También rememora el cuento de hadas particular con el que hasta entonces había explicado su vida y en el que ella había jugado a ser una princesa fea y no amada rescatada de una vida anodina por un “forastero” que la había llevado en su “caballo negro”, para acabar asumiendo que “no ha sido en definitiva cierto” (114).

La compañía del hombre que acaba consolándola y besándola y que actúa como elemento coadyuvante de su decisión de encarar la realidad le proporciona un momentáneo alivio que se verá contrarrestado poco después por una angustia que le hará llamar desesperada a su psicólogo (150-151). Tras este hecho, Elia

visita de nuevo el local y asume definitivamente que “Jorge no me quiere” (153). La verbalización demorada de este descubrimiento — “lo dice, lo susurra, lo vocea, lo canta, lo pregunta” (153) — subraya la importancia de otra variación sustancial en el proceso evolutivo de Elia, pues difiere de la ruta escritural, agotada. Páginas después, se nos dirá que ya “no hay tampoco ninguna hoja en el rodillo” (177). Asociada a la feminidad, esta oralidad dramatizada se asemeja a un balbuceo tentativo, iniciático, que debe leerse en consonancia con otros indicios de renacimiento que veremos a continuación.

Es también relevante el papel desempeñado por Pablo, con quien Elia mantiene una relación de complicidad fraternal: este actúa como correlato especular algo paradójico de la protagonista. Elia comprueba que Pablo ha asumido también un matrimonio en el que desempeña un papel subalterno; además, su romance con la adolescente pelirroja y, sobre todo, su relato de este episodio dentro de una determinada concepción del amor enfrentan a Elia con las posibles claves de la actitud de Jorge. Aquejado de una vaga melancolía, su estado desencantado deriva de una doble herida materna: sabremos que abandona sus deseos de ser escritor para iniciar una exitosa pero frustrante carrera profesional con la que compensar a su madre real de las penurias económicas pasadas (80) y vemos cómo los frutos de esta carrera son proyectados sobre Eva. La actitud de su mujer solo aumenta su desilusión: sus lujosos regalos son casi ignorados por una Eva que, “tan colmada de sí misma [...] no recibe y acepta de hecho casi nada” (84). Por otro lado, los diálogos con Pablo acaban en un cuestionamiento del amor romántico: en la crisis de mediana edad de él Elia identifica las causas del abandono de Jorge y, si su encuentro con el hombre joven le había hecho reconocer que “no sé nada de nada del amor” (179), ahora ella acepta la reducción que Pablo hace del amor trascendental a una “ilusión”, redentora sin embargo (177).

La integración de estos procesos de interacción de Elia con los personajes que la rodean posibilita el surgimiento de una nueva identidad en ella: esta halla una simbolización en la joven que comienza su *affaire* con Pablo. Es la visión de esta “muchacha desconocida” (146) lo que proporciona a Elia su primera sensación de alivio y armonía (147): contempla su primera aparición como una auténtica “alegoría” (149) de iniciación, que debe enlazarse con el balbuceo oral ya mencionado. En el encuentro de la chica con Pablo, los movimientos de la primera le recuerdan a Elia a los primeros pasos de una “gacela” inmediatamente después de su nacimiento y parecen restituirle el momento de esplendor adolescente, de eclosión, que Pablo había echado en falta en ella:

y ver cómo se pone ahora en pie la hermosa desconocida, cómo se distiende y despereza al sol [...] y ese mohín de hembrita prepotente y codiciada, de gatita delirante de presunción y coquetería, de gacela mimosa que se hace la remolona y la adormecida, ver cómo rompe luego a andar, Pablo a su lado, con ese descuido y esa firmeza que tal vez sí sea

exclusivo privilegio de las mujeres muy bonitas en un brevísimo instante de sus dieciséis o diecisiete años. (147)

La “gacela” sustituye al gato que representaba la antigua vida de Elia; la identificación de Elia con esta chica recién aparecida le permite la redención definitiva del pasado, mostrando que, tal y como su psicólogo Miguel le había dicho, este no era irreversible (173). Es reveladora la presencia de un testigo privilegiado de todo este proceso: la luna, que ha presidido cada una de sus fases en lo que se puede ver como un ejercicio de sincronía entre procesos psíquicos y físicos. Primero invisible pero latente (53), pronto aparece como una “luna creciente” (157) cuando la primera interacción entre las dos parejas ocurre, para convertirse en una “ahora sí luna llena” (184) que preside los encuentros sexuales de Pablo y la muchacha, por una parte, y de Elia y el hombre del cafetín. Precisamente Cirlot (1991: 283) veía en la luna un símbolo de la evolución hacia la perfección, pues es un “ser que no permanece siempre idéntico a sí mismo” y cuyas modificaciones van conformando un “círculo clara y continuamente observable”.

Como símbolo del sentido de entereza y autonomía logrado por Eva, la luna la acompañará en su regreso a la vida, que encuentra una figuración destacada en la imagen de Elia conduciendo veloz para recoger a su hijo al campamento de verano y, también, en la corriente de pensamiento, igualmente rauda, que corre paralela a un desplazamiento que es una auténtica salida del abismo. La recuperación del instinto maternal, hasta entonces delegado también en Jorge, converge con la consecución exitosa del luto. De nuevo la última parte de la novela ofrece una ejemplificación implícita de la teorización freudiana: la sustitución del objeto perdido por un nuevo depositario de la carga psíquica y vital del individuo se verifica en el protagonismo recién adquirido de Daniel, que viene a reemplazar a Jorge: “entonces dijiste yo quiero vivir contigo y fue como si tanto amor bloqueado hubiera excavado en un instante nuevos cauces” (270). Además, asistimos a la ascensión saludable de lo perdido: según el último Freud (1992b: 47), el luto efectivo no implica su rechazo total sino que el “carácter del yo”, tal y como él lo denomina, “contiene la historia de estas elecciones de objeto”. Frente a la “incorporation” que Nicolas Abraham y Maria Torok localizaban en la melancolía patológica, por la que lo perdido era negado, en Elia se produce una “introjection”, la propia del luto efectivo, que implica una interiorización metafórica del objeto perdido (Abraham y Torok, 1994: 127). De este modo, Jorge pasa a formar parte de la identidad de Elia a través de la carta que este le manda ofreciéndole la posibilidad, que ella rechaza, de una reconciliación, pero que “lleva permanentemente encima, como un amuleto, bien pegada a la piel, como si quisiera [...] una mágica absorción y asimilación por contacto” (Tusquets, 1980: 218). La imagen del “más radiante plenilunio” —lograda por una misma después de descender “al último círculo de los infiernos” (266)— también formula en imágenes esféricas este triunfo.

Esta impresión de optimismo final, no obstante, no oculta la huella de una herida definitiva. Es sabido que la explicación freudiana de la melancolía, especialmente sus nociones de sustitución e introyección, han sido criticadas por su supuesto menosprecio de la alteridad de lo perdido, reducido a meros apoyos para el mantenimiento del equilibrio libidinal del sujeto (Clewell, 2004: 45). Sin embargo, elementos del monólogo interior final de Elia permiten prever un luto sin conclusión taxativa que modifica irreversiblemente su personalidad. La evolución simbólica sigue su curso y Elia es ahora una “yegua” que inicia una carrera caracterizada por la soledad y la conciencia de la muerte y emprendida desde la condición definitivamente dañada de sus “patas magulladas”. La necesidad de un lenguaje que renuncie a la exhaustividad y asuma cierta dimensión fallida en el tratamiento del luto, tal como ha postulado Derrida (1996: 173), halla manifestación en el tránsito estilístico a un discurso en primera persona, oral, dominado por la improvisación y por un encadenamiento desordenado y liberador de pensamientos. Elia se despoja, incluso, de la rienda que suponía la instancia narrativa externa, que embridaba sus enunciados con puntuaciones, verba dicendi y otras interferencias, para adquirir la independencia absoluta en el monólogo interior al que pertenece el siguiente fragmento:

y ahora estoy magullada aturdida quizás coja y es probable que no sea siquiera una yegua fina una yegua de raza un pura sangre y sé ya que nadie definitivamente correrá a mi lado que nadie me verá caer al llegar al final y voy a correr sola y no es esto lo que hubiera querido ni lo que había proyectado pero estoy viva todavía y voy a correr voy a correr del mejor modo posible sin coces ni relinchos con el mejor galope que permitan mis patas magulladas y pienso que a lo mejor esto era inevitable y uno corre siempre solo en la recta final [...]. (Tusquets, 1980: 269)

Es desde esta precariedad desde la que Elia adquiere la capacidad de acción hasta entonces reservada a Jorge, cuyo caballo solía transportar a la pareja en el cuento de hadas. Habiendo aprendido que “uno corre siempre solo en la carrera” (269), ella afirma, en las palabras que cierran la novela, que está, sin embargo, “contenta, de verdad contenta” (271).

Podemos entonces concluir que los procesos psicológicos de *Varada* conforman un patrón circular: en un primer momento, la melancolía originaba una auto-exploración que tomaba la forma de una espiral descendente hasta el abismo, desde el que solamente se podía ascender. El proceso del duelo, llevado a cabo mediante la confrontación de la protagonista con los personajes secundarios, se va completando de modo paralelo a la conformación de un círculo, el representado en la luna. Los niveles macrotextuales y simbólicos también parten de un modelo similar para acabar derivando en una figuración lineal a medida que tiene lugar la resolución de la trama. Así, se ha visto cómo el

discurso recordaba primero al movimiento del mar y cómo la estructura dialéctica de la segunda parte daba paso a una oralidad final extática y veloz que es solidaria de la progresión alegórica. En efecto, el espectro animal desplegado a lo largo de la novela evoluciona desde los gatos iniciales hasta los reptiles, presentando por último la imagen de los caballos como metáfora de la superación final, por parte de Elia, de su trauma, mostrando asimismo que, pese a las magulladuras y tal como postulaba Donald Winnicott (1990: 77), “a person may come out of a depression stronger, wiser and more stable than before he or she went into it”. Esto implica una labor valiente de revisitación del pasado y de asunción de la propia fragilidad que, de alguna manera, estaba ausente en los otros dos volúmenes de la trilogía, en los que las protagonistas acababan rindiéndose a la dependencia patriarcal de sus parejas y abandonaban con ello sus posibilidades de reinención.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraham, Nicolas y Maria Torok (1994), “Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation”, *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis. Volume I*, Nicholas T. Rand (ed.), Chicago & Londres, The University of Chicago Press: 125-138.
- Allen, Douglas (1985), *Mircea Eliade y el fenómeno religioso*, J. Fernández Zulaica (trad.), Madrid, Cristiandad.
- Bellver, Catherine (1984), “The Language of Eroticism in the Novels of Esther Tusquets”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 9, 1-3: 13-27.
- Bowlby, John (1988), *Attachment and Loss 3. Loss: Sadness and Depression*, Londres, Pimlico.
- Casado, Stacey D. (2002), *Squaring the Circle: Esther Tusquets' Novelistic Tetralogy*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1988), *La novela femenina española contemporánea (1970-1985). Hacia una apología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- Cirlot, Juan E. (1991), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Cixous, Hélène (1995), *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Ana María Moix y Myriam Díaz-Diocaretz (trads.), Barcelona, Anthropos.
- Clewell, Tammy (2004), “Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52, 1: 43-67.
- Derrida, Jacques (1996), “By Force of Mourning”, *Critical Inquiry*, 22: 171-192.
- Freud, Sigmund (1992a), “Duelo y melancolía”, *Obras completas. Tomo XIV*, James Strachey (ed.), José Luis Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu: 235-246. [1917]

- (1992b), “El yo y el ello”, *Obras completas. Tomo XIX*, James Strachey (ed.), José Luis Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu: 1-65. [1923]
- García Candeira, Margarita (2015), “El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción”, *Moenia*, 10: 343-354.
- Gilligan, Carol (1982), *In a Different Voice: A Psychological Theory of Women’s Development*, Boston, Beacon Press.
- Gould Levine, Linda (1987), “Reading, Rereading, Misreading and Rewriting the Male Canon: the Narrative Web of Esther Tusquets’ Trilogy”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 12: 203-217.
- Ichiishi, Barbara (1994), *The Apple of Earthly Love: Female Development in Esther Tusquets’ Fiction*, Nueva York, Peter Lang.
- Irigaray, Luce (1982), *Ese sexo que no es uno*, Silvia Esther Tubert de Peyrou (trad.), Saltés, Madrid.
- Kingery, Sandra (2001), “Memories of Love: Ana María Moix and Esther Tusquets Remember”, *Mester*, 30: 52-62.
- Klein, Melanie (1986), *The Selected Melanie Klein*, Londres, Penguin.
- Kristeva, Julia (1989), *Black Sun: Depression and Melancholia*, Nueva York, Columbia University Press.
- Lonsdale, Laura (2010), “The Space of Politics: Nation, Gender and Class in Esther Tusquets’ Narrative”, *New Spain, New Literatures (Hispanic Issues)*, Nicholas Spadaccini y Luis Martín-Estudillo (eds.), Nashville, Vanderbilt University Press: 145-261.
- López Sánchez-Vizcaíno, María Jesús (2006), “The Waters of the Mind: Rhetorical Patterns of Fluidity in Woolf, William James, Bergson and Freud”, Frederico Pereira (ed.), *Proceedings of the 22nd International Conference on Literature and Psychoanalysis*, Lisboa, ISPA: 65-74.
- Marr, Matthew J. (2004), “Mapping the Space of Self: Cartography and the Narrative Act in Esther Tusquets’s *El mismo mar de todos los veranos*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29, 1: 217-233.
- Martínez Sariego, Mónica (2008), “Huellas del capítulo 13 del *Ulysses* en una novela de Esther Tusquets”, *Epós*, 24: 125-137.
- Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes (2000), “Entrevista con Esther Tusquets”, *Letras Peninsulares*, 13, 2-3: 609-619.
- Miguélez-Carballeira, Helena (2005), *Renewing Old Acquaintances: The Conflation of Critical and Translational Paths in the Anglo-American Reception of Mercè Rodoreda, Esther Tusquets and Rosa Montero*, Tesis doctoral inédita, Edimburgo, University of Edinburgh.
- Molinaro, Nina (1991), *Foucault, Feminism, and Power*, Lewisburg, Bucknell UP.
- Molinaro, Nina e Inmaculada Pertusa-Seva (eds.) (2014), *Esther Tusquets. Scholarly Correspondences*, Cambridge, Cambridge Scholars.

- Moszczyńska-Dürst, Katarzyna (2013), “Usos amorosos e identitarios de Esther Tusquets: ¿hacia una transición inconclusa?”, *Studia Romanica Posnaniensia*, 50, 2: 25-38.
- Rich, Adrienne (1973), *Diving into the Wreck*, Nueva York, Norton.
- Tsuchiya, Akiko (1992), “Theorizing the Feminine: Esther Tusquets’s *El mismo mar de todos los veranos* and Hélène Cixous’s *écriture féminine*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 26: 183-99.
- Tusquets, Esther (1978), *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Anagrama.
- (1979), *El amor es un juego solitario*, Barcelona, Anagrama.
- (1980), *Varada tras el último naufragio*, Barcelona, Anagrama.
- (2001), *Correspondencia privada*, Barcelona, Anagrama.
- (2005), *Confesiones de una vieja dama indigna*, Barcelona, Bruguera.
- (2007a), “El sentido del humor aumenta con la edad porque la vejez es una porquería”, *El País*, 20 de enero de 2007.
<http://elpais.com/diario/2007/01/20/babelia/1169253550_850215.html>
- (2007b), *Habíamos ganado la guerra*, Barcelona, Bruguera.
- Tusquets, Esther y Oscar Tusquets (2012), *Tiempos que fueron*, Barcelona, Bruguera.
- Vásquez, Mary, (ed.) (1991), *The Sea of Becoming. Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, Westport, Greenwood Press.
- Winnicott, Donald W. (1990), *Home Is Where We Start From: Essays by a Psychoanalyst*, Harmondsworth, Penguin Books.

