

El pacto epistolar en relación a la auto-ficción en *Correspondencia privada*, de Esther Tusquets

ANDREA TORIBIO ÁLVAREZ
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En este trabajo, analizaremos el vínculo entre el artificio epistolar, bajo la óptica del cuento, y la ficción autobiográfica en *Correspondencia privada* (2001), de la editora y escritora catalana Esther Tusquets. Así mismo, estudiaremos la construcción de los distintos destinatarios o interlocutores a los que se dirige en dicha obra y los múltiples procesos de reescritura de su proyecto literario que afectan a la misma. Abordaremos, de forma paralela, la conquista del espacio de lo privado por parte de la escritora desde su condición femenina y desde las categorías «experiencia» y «memoria».

Palabras clave: Modelo epistolar, Ficción autobiográfica, Cuento, Esther Tusquets.

The epistolary pact in relation to self-fiction in *Correspondencia Privada*, by Esther Tusquets

Abstract: This research will analyse the relation between the epistolary art, throughout the tale genre, and the autobiographical fiction in *Correspondencia privada* (2001), of the catalan editor and writer Esther Tusquets. Furthermore, it will study the setting of the different addressees or speakers to whom she is writting for and the numerous procedures of rewriting from her literary project that affect this book. It will consider thus the re-appropriation of the private space by the author from the female condition and the spheres of «experience» and «memory».

Key words: Epistolary art, Autobiographical fiction, Tale genre, Esther Tusquets.

INTRODUCCIÓN

En 1996, la escritora Laura Freixas decide reunir a varias autoras españolas en una antología de cuentos bajo un único requerimiento temático: la relación madre e hija¹. La idea que vertebró el proyecto surgió a raíz de una circunstancia que la misma antóloga experimentó: el estupor al comprobar que no existían narraciones dedicadas a la maternidad. Este discurso se encontraba sepultado bajo la sobrecogedora jerarquización impuesta desde el panorama cultural y, en concreto, desde los centros literarios de producción. En dicho contexto, la voz femenina se acogió a una forma de diálogo independiente del marco de hegemonía patriarcal y, subvirtiendo la posición falsamente otorgada, varias autoras acudieron a la defensa de esta causa: Carmen Martín Gaité, Rosa Chacel, Carmen Laforet o Ana María Matute. A esta nómina brillante también se unieron otras escritoras como Soledad Puértolas, Luisa Castro o la misma Esther Tusquets. Los relatos de las primeras autoras ya habían sido publicados con anterioridad a diferencia de las últimas, que habrían elaborado sus textos de forma deliberada para el alumbramiento de la colección.

Las narradoras confeccionaron relatos adscritos al género del cuento, exceptuando Esther Tusquets, quien despuntó con un curioso título: «Carta a la madre». La carta se prefigura, en su trayectoria literaria, como un sujeto extraño, tras el cultivo continuado del género novela desde aquella *trilogía del mar* inicial, que comenzó con la publicación de la novela *El mismo mar de todos los veranos* en 1978. No obstante, conviene puntualizar, como bien apunta Pedro Salinas en *Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar* (1948), que las mujeres poseen «una aptitud especial para la epistolografía íntima, tan reiteradamente probada, desde la Edad Media hasta hoy», y que «sin duda ha de responder a algún rasgo psicológico particularmente femenino» (1967:69). Nos encontramos, por lo tanto, ante un espacio convertido en válvula de escape ante la perspectiva aciaga de vivir en la incomunicación. Multitud de autoras comenzaron a escribir textos en los que se proyectaba con claridad un conocimiento profundo del cultivo de lo privado, permitiendo la comunicación de una geografía interior a un destinatario específico de forma

¹ *Madres e hijas*, Anagrama (1996).

veraz². La misiva fue el modelo al que se acogió Esther Tusquets a la hora de encaminar sus intenciones con la escritura, tal y como lo había hecho en 1992 Carmen Martín Gaité en su novela *Nubosidad variable*.

La autora catalana reivindicó la legitimidad de recrear una conversación por escrito, atendiendo a los códigos del pacto discursivo que ofrece la epístola. Para ello, orienta al lector hacia una situación comunicativa real; le tiende espacios creados en el texto que reservaba para sí³. En palabras de Verónica Sierra Blas: «Muchos han equiparado la carta con una conversación por escrito y han definido el epistolar como un género dialógico, es decir, como una conversación trasladada al papel» (2003:133)⁴. A estos efectos, no podemos desatender el axioma central que venimos manejando. Y es que en las cartas escritas por mujeres, la originalidad debe prescindir de imposiciones normativas, por considerarse el mismo acto de escritura un acto subversivo: «La escritura es reproducción, transmisión: la comunicación del conocimiento adquirido mediante la experiencia visual, visceral» (Scott, 1998:80). El monopolio típicamente masculino de la producción textual, siempre relegó a la mujer a un plano meramente lector. Esta, desde dicha posición, logró articular un discurso basado en la capacidad de respuesta⁵. Por lo tanto, desde el propio texto, se cuestionan las verdades preestablecidas o los pilares más sólidos de la memoria colectiva. El modelo epistolar en clave de ficción será, definitivamente, el que le permita a la autora alcanzar su objetivo, así como presentar la culminación del proyecto narrativo que comenzó con la escritura de su primera novela.

Desde la escritura de Esther Tusquets, se inicia una ruptura a través de la necesidad de enfrentarse a un interlocutor posible y, con él, la reivindicación de un amor total en el que, inevitablemente, interfieren las políticas del deseo. El encuentro con una imagen capaz de contener esa intensa urgencia del otro aparece con frecuencia en la narrativa de otra autora ya citada, Carmen Martín Gaité, siendo dicha reflexión la que vertebra sus líneas narrativas

² La llamada firme al cuidado de este bastión ya había sido emprendida y anticipada por Virginia Woolf en su ensayo *Una habitación propia* de 1929.

³ GARCÍA LANDA, J.A (1998): *Acción, relato, discurso*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

⁴ Sierra Blas menciona en su texto la opinión de Roger Chartier, quien asegura que «las cartas, junto a los diálogos concebidos en su acepción clásica y los proverbios, son los géneros más ligados a la oralidad y a la fuerza de la palabra viva».

⁵ CULLER, J. (2007): *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, New York, Cornell University Press.

más fundamentales. Sin embargo, aquello que en Martín Gaité identificamos como «búsqueda» (interpretándola como una vía de acceso para significarse en la identidad), en Tusquets es preferible hablar en términos de «proceso». La convención burguesa que la escritora quiso subvertir, tan solo podía dinamitarse mediante la representación de modelos ajenos a la normatividad, como relaciones entre mujeres, hombres y otras figuras alejadas de la convención social. El inicio se situará entonces en el propio origen: la subversión desde la infancia⁶. Ya desde sus obras de ficción, trazó las distintas fases de un discurso para la construcción de su identidad. En ocasiones, el lector se encuentra ante lo que parece una auténtica reescritura, que no es más que la vuelta sobre escenarios o lugares comunes de su experiencia vital, abordados en clave de *Bildungsroman* o novela de formación⁷. Gracias a esto último, podemos explicar la conexión aparente entre unos textos y otros por medio de las anécdotas que se cuentan en los mismos, sirviéndonos de la repetición de patrones personificados que siempre resquebrajan los esquemas sociales. Un buen ejemplo del éxito de este procedimiento narrativo es la figura de Eduardo en *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981), mismo nombre en la obra que trataremos, *Correspondencia privada* (2001), o convertido en Jorge en *El mismo mar de todos los veranos* (1978).

El modelo que comentamos, el epistolar, se modifica y altera profundamente a favor de los intereses de la autora. El patrón sufre la distancia, no exclusivamente comunicativa de la libertad del lenguaje, sino también de la arquitectura de la carta. Las que presenta Esther Tusquets se hallan desprovistas de fecha, objeto diligente para el receptor imaginado de las mismas y firma. Señalamos que las cartas de Tusquets son cartas no enviadas y que, si la firma, como establece Sierra Blas, siguiendo a Béatrice Fraenkl,

viene a cumplir una doble función: por un lado, técnica, pues garantiza la autenticidad del documento escrito y evita su falsificación; y, por el otro, simbólica, porque en sí misma representa a la persona que la emplea y la obliga a garantizar la veracidad de lo escrito, o al menos, a responsabilizarse de ello (2003:122),

tan solo es la última función mencionada la que nos interesa rescatar en esta ficción autobiográfica. La única firma que apreciará el lector o el erudito

⁶ A propósito de *La conversión de la pequeña hereje* en *La niña lunática y otros cuentos* (1996).

⁷ El artificio novelesco de este modelo se constituye, acorde a Pilar Nieva de la Paz, como una de las derivas de la narrativa autobiográfica en la España de la Transición (2004:41).

será la voluntad de estilo por parte de la autora. No obstante, sí observamos un epígrafe enfocado en exclusiva a cada destinatario tras la quiebra de los cimientos del orden postal. El pacto epistolar de la autora estriba en la puesta en práctica de varios modelos de carta, como si se tratase de la consecución de varios ejercicios propuestos desde cualquier manual epistolar de la posguerra. Cuatro trazas sobre el horizonte narrativo: su madre, *Carta a mi madre, [divina entre las diosas]*, el profesor de literatura del Colegio Alemán, *Carta a mi primer amor, [feo, católico y sentimental]* –al modo valle-inclaniano–, un compañero del teatro universitario, *Carta a Eduardo [diálogos en la penumbra]* y, finalmente, aquella dedicada al encuentro utópico que tan solo pervive en la literatura, *Carta a Esteban [por fin el holandés errante]*. En ellas, resulta llamativa la extrañeza que produce la mención al interlocutor en un tiempo presente que es, además, constante. Dicha contemporaneidad responde a un rescate del pasado que, en palabras recientes del escritor Juan Marsé, «no acaba de pasar nunca»⁸. Este tiempo, a su vez, persistirá en la memoria de la autora con el fin de orientar el rumbo narrativo hacia el proceso de la ficcionalización, integrado por un «juego de “voces” o de presencia(s) intertextual(es) fantasmática(s), que no nos garantizan el sentido y la verdad» (Zavala, 1991:44).

ELECCIÓN DE UN GÉNERO

En 1975, con la muerte de Francisco Franco, y la consiguiente caída del régimen dictatorial, el panorama literario español comenzó a transitar por una nueva senda narrativa: la atracción por el cultivo de lo cotidiano, especialmente, en la narrativa escrita por mujeres. El afán de producir textos desde el discurso identitario, comprendido como único discurso ideológico posible, se impone sobre los textos, alejándolos de la falsa conciencia de la ideología; máscara que no sostiene la identidad ni la intimidad, y que comienza, gradualmente, a convertirse en un lastre creativo.

La orientación del viraje narrativo se observó con más profusión a partir de la Transición hacia el proceso democrático. No era necesario ofrecer al lector una respuesta banal y tópica sobre la experiencia y la memoria; el relato debe

⁸ Entrevista reciente al escritor catalán, *La Transición decretó la desmemoria*, por Carles Geli en El País, (8/4/2016).

ser producto de un lenguaje que permita al individuo constituirse en el plano discursivo sin limitaciones, integrado por dos vivencias imprescindibles: la colectiva y la individual⁹. Tal vez por ello, lo que habría nacido siendo un relato inscrito en una antología adoptó, en 2001, una apariencia matizada: *Carta a la madre*, semejante a Kafka, se precisó en *Carta a mi madre* con epígrafe sarcástico incluido, «(divina entre las diosas...)»¹⁰. Este cuento, sumado a otros tres relatos de la misma naturaleza y un epílogo final, que subrayaría la coherencia y cohesión entre ellos en cuanto a temática, tono y búsqueda, daría forma a la obra *Correspondencia privada*.

De forma habitual, se opta por sumar esta obra al acervo de relatos marcados por una impronta biográfica evidente. En nuestro análisis, proponemos una lectura de los mismos dirigida hacia la construcción de una colección breve de ficciones autobiográficas desde la estrategia epistolar¹¹. *Correspondencia privada* supone, en el proyecto narrativo de Tusquets, la culminación de un proceso de reescritura y, paralelamente, la visibilización del proceso de aprendizaje vital y literario de la autora.

El lector advierte rápidamente entre los relatos alusiones internas entre ellos, además del reflejo constante de la figura materna, así como el desarrollo de cuatro grandes etapas vitales vehiculadas a través de las personas que las marcaron cronológicamente. Desde esta perspectiva, afirmamos que la elección de Tusquets por la correspondencia se prefigura como un experimento narrativo, trazando una trayectoria coherente al implicar la concien-

⁹ SCOTT, J. W. (1998): «La experiencia como prueba», *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 77-112.

¹⁰ Este relato también experimentó una reescritura que no sólo afectó al título del mismo. Leemos en *Carta a la madre*: «Si de los años de la guerra no conservo recuerdos tuyos, los años de la posguerra están llenos de ti. Conducías el coche –eso decían todos– tan bien o mejor que cualquier hombre». En cambio, en *Carta a mi madre* nos asombra encontrar una extensa digresión en el mismo punto de la historia: «Si de los años de la guerra, yo había nacido en el 36, no conservo recuerdos tuyos, los años de posguerra –en los que pasé abruptamente y sin entender las razones de estar a vuestro lado a todas horas del día y de la noche a veros poquísimos, porque papá trabajaba como un demente, obstinado en conseguir a toda costa, tras el desastre del conflicto bélico, los medios para brindaros, a toda la familia pero en primer lugar a ti, un alto nivel de vida que consideraba (pienso que equivocadamente) imprescindible para nuestra felicidad; y tú, harta de los tres años de encierro que habían sido casi prolongación del de tu casa de soltera, no parabas en casa–están llenos de ti. Conducías el coche –eso decían todos –, y estábamos en los primerísimos años cuarenta, tan bien o mejor que cualquier hombre».

¹¹ El uso aquí del concepto de «ficción autobiográfica» en la narrativa de autoras españolas proviene del artículo «Novela actual y ficción autobiográfica», en *Escritura autobiográfica* (1992), de María Isabel de Castro García.

cia práctica de «saber para quién escribimos»¹². Y es que probablemente sea esto lo que comprende la obra de un escritor y le confiere unidad, algo que Claudio Guillén llamó «el dinamismo de una obra» o «de una vida literaria entera». Perder cierta independencia en pos de acomodarse en usos lingüísticos asistemáticos que faciliten el ingreso en otro tipo de libertad mayor, enriquece con creces el resultado final. Recordemos, para finalizar este apartado, que «La carta no carece de límites porque se limita a sí misma», ya que el requerimiento que trae consigo la norma no es caprichoso, pues «es imprevisible pero necesaria una determinación formal» (Guillén, 1998: 202).

LA TEMPORALIDAD DE LA ESCRITURA

La escritura proporciona una comunicación en deuda con el contexto histórico en el que se inscribe; su construcción debe dialogar con la experiencia de la propia memoria del mismo:

los referentes imaginados se mezclan con los que no lo son, con los que se introducen como datos o hechos compartidos con el emisor y el receptor de la carta. Y sobre todo, la denominada «apariencia de realidad» no responde a las mismas condiciones en la carta que en el relato ficticio [...] el mundo solo es accesible desde el mundo real de quien escribe, del entorno anterior en que se sitúa, la no ficcionalidad. Da por supuesta una realidad común como arranque de la correspondencia, es una convención constitutiva. No suprime el requisito inicial de privacidad (Guillén, 1998: 186-187).

El género epistolar tematiza la recreación de una conversación y, con ella, un pretexto para narrar desde la ficción una selección de acontecimientos biográficos: «la verdad convertida en fábula, y reconocida como ficción, proviene de la preeminencia del lenguaje, sobre todo escrito, que activa la invención de “ficciones” –entre otras, la propia experiencia de sinceridad» (Zavala, 1991:44). La textualización de dicha experiencia es necesaria por ser la voz que habla: «condición y la circunstancia de la escritura» (1998:201). Es conveniente destacar que el ejercicio epistolar de Tusquets no se concreta como un proceso de higiene sentimental; recrea conversaciones posibles con personas que viven en la distancia enajenada de la enfermedad o imposible de

¹² Del ensayo de Virginia Woolf, *The patron and the crocus*: «To know whom to write for is to know how to write», 1924.

la muerte, sirviéndose del lenguaje como mediador entre el presente confuso y el pasado que se desvanece: «Ha transcurrido tanto tiempo [...] que los recuerdos que conservo vivos, que me basta cerrar los ojos para recuperar, son ya muy pocos» (Tusquets, 2001: 109). La voz de Pedro Salinas en su excelente «defensa» termina de arrojar luz sobre la cuestión que nos ocupa: «Un entenderse sin oírse [...] en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma [...] a falta de un verdadero diálogo imposible» (1967: 29). La epístola simboliza un diálogo monofónico, un intercambio que nunca hallará un cuerpo. Así, la conversación no debe entenderse como sustitución cabal de una real, ya que no es esta su intención primordial. En este sentido,

[...] la carta adquiere significado como elemento definidor del carácter y la personalidad, al mismo tiempo que actúa de mediador entre el mundo del yo y el mundo de los otros estableciendo un intercambio de opiniones, sentimientos y pensamientos entre autores y destinatarios (Sierra Blas, 2003:63).

Reanudando el desconcierto que provoca el texto escrito por partida doble –quizá sea más apropiado decir «escrito en dos veces»– dedicado a la figura materna, se perfila como una de las claves fundamentales de la obra. No parece casual, en esta misma línea, que el «tú» al que se dirige la autora no sea «interpelación del todo sino también expresión solitaria y casi monólogo privado como tal, pura escritura liberadora» (1998: 190).

La escritora Esther Tusquets parte, en *Correspondencia privada*, de una honda reflexión sobre el propio lenguaje y la reescritura o hipertextualidad como forma de acceder al conocimiento¹³. La voz del texto es la representación de sí misma: «cada práctica de cultura escrita debe verse desde la tensión establecida entre la norma y el uso, las convenciones establecidas y las materialidades concretas de cada testimonio escrito» (2003:163). En la obra que analizamos, leemos en la carta dedicado a Eduardo: «-¿acaso existe algún punto donde residamos más íntimamente, más enteramente, que en nuestra obra?» (2001:107). En el interior de la reescritura –refugio del yo– la autora se desenvuelve cómodamente en el tratamiento de temáticas que recorren compulsivamente las páginas de sus escritos. Cada una de ellas constituye una

¹³ La idea de «hipertextualidad» procede del crítico Gerard Genette en *Ficciones y dicciones* (1993). Este considera la «reescritura» como aquella capacidad del texto literario por entablar un diálogo con los textos que le preceden.



pieza en movimiento, una variación sobre un mismo tema, la comunicación, que acude a ella a través de la evocación de lugares y fotografías, en busca de una verdad personal que gira en torno a lo que María Zambrano concibe como «confesión»:

La confesión, parte del tiempo que se tiene y, mientras dura, habla desde él y, sin embargo, va en busca de otro. La confesión parece ser una acción que se ejecuta no ya en el tiempo, sino con el tiempo, es una acción sobre el tiempo, mas no virtualmente, sino en la realidad [...] se trata de encontrar el punto de contacto entre la vida y la verdad (1988:17-18).

La mera selección de la epístola implica cerrar capítulos para que, una vez explicados, conformen una anécdota y no una herida abierta. Esto explicará los libros de memorias que escribiría después *Confesiones de una editora poco mentirosa* (2005), *Habíamos ganado la guerra* (2007), *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009) y *Tiempos que fueron* (2012), junto a su hermano Óscar Tusquets, y la actitud que toma ante ellos. Si bien es cierto que puede sorprender al lector el tenue acento crítico que recorre los títulos anteriores, no debemos olvidar que, a diferencia de las memorias, la epístola, constituye toda una declaración de intenciones. Prevalece la forma sobre el fondo, es decir, el continente sobre el contenido, y el estilo que empleará en las cartas remitirá a su propia subjetividad, es decir, a su moral. La hibridación, ya señalada por Jordi Gracia al referirse a la carta en términos de «género anfibio», tematiza el cuento hacia la epístola permitiéndole a Tusquets ahondar en sus espacios físicos, que no son más que otros «yo» que la habitan: «[...] acotamos así un terreno en que se enlazan las normas literarias con la conducta activa del escritor, a través de lo que admite, hace o sobre todo rehace; pero también de lo que rechaza y no utiliza» (Guillén, 1998:205)¹⁴.

En *Correspondencia privada* encontramos la superación adecuada del espacio privado, gracias a mecanismos retóricos como la parodia o el desgarramiento emocional. Mostrará, a través de la escritura, la totalización de la experiencia y el éxito vital. Los preceptos conventuales del género convertido en temática se ven relegados y se produce, de forma paralela, un desaire contra la norma de lo que cabría esperar como *espacios de la literatura femenina*. En esta ocasión, el carácter esencialmente privado de la carta, que presupone y re-

¹⁴ En «Género anfibio» (2009), *Cartas y caligrafías*, Litoral, N° 248, Torremolinos, pp. 28-39.

quiere de la existencia de una segunda persona, experimenta una apertura hacia otro posible futuro lector: «la carta privada se hace pública». A este respecto, Salinas también asegura que: «las correspondencias íntimas, impresas son entregadas al mercado» (1967:39), a lo que debe añadirse la idea de Sierra Blas sobre la función del autor en el pacto epistolar, aportar «información a los que adoptamos el papel de lectores no invitados acerca del contexto social, político, económico y cultural de una época determinada» (2003:138).

La voluntad trascendente de la carta no afecta al pacto que presenta la escritora. La desfiguración de la realidad invalidaría su proyecto de cierre existencial de un ciclo que aúna lo vital y lo propiamente literario. Esto nos conduce directamente a las «cartas traicionadas» que menciona Salinas (1967:39). Si no se es fiel al pacto de escritura, incurrimos en el salvajismo y en la propia negación de la identidad o de la experiencia. Esta última se consolida por escrito más allá del propio lenguaje, estableciendo un código nuevo más complejo. Y es que el abismo que dista entre el «yo» presente y el «yo» pasado es «algo más que una realidad espacial y geográfica: se interpone entre dos personas, es una situación psicológica nueva entre ellas dos y que demanda un nuevo tratamiento» (Salinas, 1967:48). Esther Tusquets se entrega al viaje de la rememoración, consiguiendo reconstruir etapas pasadas, organizándolo todo, o casi todo:

Solicita la carta recogimiento y concentración; el que la emprende tiene que llamar a capítulo sus atenciones dispersas, enfocarlas todas sobre la hoja blanca. Tiene que retirarse a los adentros de su ser, es decir, recobrase así mismo, reconquistar lo que pueda de su desparramada persona para que el otro, el destinatario, le vea bien y le reconozca cabalmente. Es un regreso exquisito a la intimidad; y nada egoísta, además, porque se la dedicamos a un semejante (1967: 61).

El lector es capaz de comprender que, bajo el nombre o bajo su ausencia, como sucede en el caso de la carta al profesor del colegio, cada destinatario representa la visibilización de una problemática distinta desde la subjetividad de Tusquets, mas no existe reproche alguno: «el otro es un simulacro que nosotros reconstruimos, más o menos aproximadamente, incorporea escultura afanosamente labrada con las dos manos de la memoria y la fantasía reproductiva, a veces tan torpes e incapaces» (1967: 48).

LOS DISTINTOS INTERLOCUTORES

Los conflictos aludidos en el apartado anterior son reducidos, en las cartas, a una serie de propósitos concretos. El lenguaje juega entonces el papel de intermediario para asentar la conversación en un código privado. En *Correspondencia privada* encontramos cuatro argots o enunciados definidos: el de la madre, marcado por las imágenes procedentes de las lecturas de los libros que le leía en su infancia, donde alternaban diosas y monstruos; el del profesor de literatura, repleto de alusiones literarias, nombres de escritores pertenecientes a la tradición cultural contemporánea española como los hermanos Álvarez Quintero, Bécquer, Larra, Galdós o Machado; el diálogo que sostiene con Eduardo, asentado en la clandestinidad, por motivos que veremos más adelante; y, finalmente, el de Esteban, destinatario que representa el amor en sentido estricto. Es necesario destacar que el único que se filtra en los demás es el de la madre, cuyo papel decisivo ha engendrado el germen de la correspondencia.

Dedicaremos este último apartado a comentar algunos aspectos relevantes de los cuatro interlocutores que se debaten entre el ámbito público y el privado, en la vida y obra de Esther Tusquets. Los habitantes del particular mapa biográfico en clave de ficción retoman la corporeidad por un momento, y testifican ante alguien que ha llenado su vida con historias de amor finitas y, sin embargo, tan decisivas en su formación emocional.

En primer lugar, la *Carta a mi madre*. La puntualización mediante un determinante posesivo derrocha ironía y sarcasmo. La madre de la escritora no fue una madre corriente, tal vez, incluso, anacrónica debido al momento histórico que le tocó vivir: la España de la guerra fue, en realidad, una lucha de clases; la de la posguerra, la constatación del conflicto entre las élites políticas y las económicas. Esta época se caracterizó por la predominancia de las máscaras y la performatividad de los sujetos ante un clima de fuerte represión moral y ética. La tradición epistolar que comenzó Madame de Sevigné en las cartas a su hija, la condesa de Grignan, es reinterpretada por Tusquets. Convierte el artificio literario en el único terreno en el que podrá conversar con su madre en ausencia de relatos mistificadores, desembarazándose de su sistema de creencias y de valores. La figura de la madre, enfrascada en una «indeclinable vocación de la divinidad», no es más que el inicio de una búsqueda desesperada por parte de la escritora:



Y tal vez aguardas que yo responda que sí, que dejé efectivamente de quererte en tal o cual momento, o que asegure que no he dejado de quererte nunca. Yo no respondo nada, por que no lo sé: no sé a qué edad dejé de quererte, no sé si he dejado ni si dejaré de quererte nunca (36).

Tras entender que nunca logrará su beneplácito, concluye de forma rotunda, confirmando nuestra hipótesis de lectura. Gracias a la textualización de su experiencia alojada en la incomunicación, la carta se consolida como «el único modo de afirmarme y de no sucumbir frente a ti [en referencia a la madre]» (37). Esta, junto a las otras tres cartas siguientes, dirigidas a hombres, desautomatizan y subvierten la función o papeles otorgados. Por un lado, al cuestionar el rol materno y deconstruir su esencia y, por el otro, al rechazar del papel de las mujeres en el artificio epistolar: «El papel que en este juego simbólico se le otorga al género femenino responde al paradigma de la intriga de la respuesta, a la que ellas esperan rezando con desesperación» (2003:162).

En segundo lugar, nos referiremos a la carta u homenaje al profesor de Literatura. En este relato, apreciamos dos de los logros más notables de la autora: la escritura de la representación de un «yo» determinado y el consecuente desentendimiento del mismo. No es baladí que el profesor confiese, según relata Tusquets, que en el último de los reencuentros que mantuvieron (sin saber que sería el último), este confiese que siempre la verá «joven». El rechazo del traje identitario impuesto desde la subjetividad del profesor se relaciona con una desazón de igual magnitud hacia la burguesía timorata barcelonesa de aquel momento, como sucede también en otra de sus narraciones, *Orquesta de verano* (1981)¹⁵. Aquel juego de máscaras al que nos referíamos, se formaliza aquí como realidad tangible ante las variables de represión social, el peso de la religión durante la dictadura, la coeducación seglar del Colegio Alemán, o la larga sombra educativa del régimen. Dada la extensión del análisis, no nos detendremos en la crítica inteligente y veraz que realiza la autora en torno a este periodo. Sin embargo, en la tercera misiva dedicada a Eduardo, el pacto de sinceridad de la escritura epistolar le permite exponer lo que piensa del mismo, así como realizar una crítica sobre los privilegios de los que gozó la religión en la España de las décadas de 1950 y 1960, y la situa-

¹⁵ Incluido en *Siete miradas en un mismo paisaje* (Anagrama, 1981).



ción de clandestinidad e invisibilidad de la homosexualidad¹⁶. Destacar, por último, el artefacto retórico que pone en movimiento Esther Tusquets para la construcción del retrato del profesor, y que enlazaría con lo comentado, cohesionando el discurso y el tono que recorre las cuatro cartas:

Tú, tan visceralmente español [...] y tú creías en el improbable contubernio [...] Ni siquiera eras catalán [...] Tú, tan católico practicante [...] Tú, tan aficionado a los toros que no te perdiste una sola corrida en las Arenas o La Monumental durante un montón de años (51-52).

En tercer lugar con la carta a Eduardo –figura que representó todo aquello con lo que la voz que escribe quiso romper en su juventud– altera las convenciones éticas que condicionaron sus primeros pasos en la edad adulta: «buscaba ya más que un héroe un anti-héroe –hiciese estallar mi mundo– el mundo de los míos, en los que no me había sentido a gusto ni integrada jamás, una desclasada» (107).

En esta ocasión, encontramos notas iluminadoras sobre el momento histórico en el que coincidieron. Similar al método socrático, encadena una extensa retahíla de preguntas retóricas: «¿puedes creer que después de tantos años, y de haber conocido a tantísimos escritores, consagrados o desconocidos, no he creído en el talento de nadie como creí en el tuyo?» (90). Las cuestiones más relevantes serán la mención al sida, la alusión orientación sexual de Eduardo, «¿moriste efectivamente de un cáncer fulminante o fuiste una de las primerísimas víctimas del sida, del que entonces no se había todavía apenas oído hablar?» (100), el teatro universitario:

¿En qué momento o en qué larga serie de momentos, imprecisos e ignorados –y todavía se me corta el aliento cuando se alza el telón, todavía se me saltan las lágrimas cuando al estallar los aplausos, me encuentro de forma inexplicable en el patio de butacas y no en el escenario– renuncié yo a ser actriz, o lo fui postergando tanto que el aplazamiento se transformó por sí mismo en renuncia? (94)

y, finalmente, un trazado ignominioso del mundo editorial: «¿Por qué no pregunté entonces su teléfono ni su dirección, por qué no hice siquiera un esfuerzo para memorizar el nombre?» (95).

¹⁶ Como afirma certeramente el profesor José Teruel, estos años escondían, en el panorama moral y social del franquismo «Una representación íntimamente relacionada con la crisis de la identidad sexual, concebida como algo monolítico, y con la urgente necesidad de reivindicación de la condición humana» (2013:183).

En último lugar, comentaremos la carta a Esteban, único personaje cuyo nombre se adscribe, sin modificaciones, al contexto biográfico de la autora, y al que nos referiremos como «interlocutor final»: «-yo que en aquel entonces te contaba todo, porque cualquier nimiedad que se relacionara conmigo te interesaba» (171). Tan solo resaltar la mención que hará en este cuento a la *gauche divine* mediante un par de fragmentos. En ellos, aparece representada la perspectiva crítica que poseyó la autora sobre aquel grupo, pese a formar parte activa del mismo durante los primeros años:

(de hecho debías considerarnos, o considerarlos, ya entonces unos hijos de papá unos esnobs, y no debías de entender por qué se requería tanto soporte ideológico, tal artificio, tamaña conciencia de grupo para hacer algo que tú venías practicando por libre y sin otro conflicto que los celos de tu mujer o de los maridos de tus amantes (165),

[...] años en los que una comenzaba la noche en *Mariona* y la proseguía en *Jamboree* y algo después en *Bocaccio*, sin tener la certeza -y era una excitante incertidumbre- de en qué cama iba a terminar, ni con quién o con quiénes, ni de qué sexo (167)¹⁷.

CONCLUSIONES

Podemos afirmar que el artefacto epistolar desplegado por Esther Tusquets aparece integrado por un conjunto de relatos orquestados a modo de breves ficciones de carácter autobiográfico en torno a un epílogo final. Estos no constituyen un molde cerrado, pese a comprenderse como la culminación de su trayectoria literaria. El logro del continente, no delimita su extensión; otras muchas cartas no enviadas podrían añadirse al volumen. Quizá por ello, el criterio editorial pautado a la hora de publicar en el año 2008, *Carta a la madre y otros cuentos* en la editorial Menos Cuarto, recuperando el título original del relato, fue sin duda un gran cierto. En este punto, la reedición de la obra le permite al estudioso o lector, en su diálogo a través de la lectura

¹⁷ Para el concepto «gauche divine», entendido como grupo intelectual de la década de 1960 perteneciente a la burguesía catalana, se recomienda la lectura de *Noches de Bocaccio* (Alfania, 2012), del escritor Juan Marsé, así como *24 horas con la Gauche Divine* (Lumen, 2014), de Ana M.^a Moix. Al igual que Esther Tusquets, no todos los miembros del mismo grupo se identificaron con la etiqueta frívola y simplista. El escritor y editor Carlos Barral tampoco comulgaría con dicha visión.

con la autora, concebir *Correspondencia privada* como el éxito de un proyecto existencial altamente comprometido con la comunicación y con la (re)escritura. De hecho, la autora en una entrevista compartiría este mismo análisis de lectura: «Mi mejor libro quizá es *Correspondencia privada*»¹⁸. Y es que en él encontramos las claves, los códigos y la cosmovisión que vivifican sus escritos y sus volúmenes de memorias.

El epílogo final del libro supone un cierre a modo de reflexión sobre lo aprendido a través de los diversos procedimientos de reescritura observables en su obra, en compañía de las voces procedentes de la memoria. Esta obra de 2001 encarna el fin de la idealización de la vida, pareja a una existencia ciertamente literaria, así como el inicio de una existencia desprovista de un misterio esencial y último: «dejé de vivir historias y empezaron a sucederme simplemente cosas» (180). Si bien atisba el lector cierta desilusión final, que también encontramos en el resto de sus cuentos y novelas, la autora se sirve de una retórica que ampara una máxima concreta y ejemplar; la vida no es cómo nos la cuentan, sino como la hemos contado. Y este es, precisamente, el descubrimiento de Esther Tusquets: la experiencia como categoría interior materializada a través de la escritura de un diálogo posible. Espacio desde el que ejercer una mirada crítica sobre el pasado, no desde las preguntas que se poseen en torno al mismo, sino desde las respuestas ya obtenidas: «escribir es sinónimo de recordar, de guardar respeto y fidelidad, de tener presente al otro, exista o no distancia de por medio, aunque éste sea uno de los motivos más comunes que hacen recurrir a la escritura» (Sierra Blas, 2003:164).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, C. (2003): «Esther Tusquets vuelve a empezar: 'Correspondencia privada'», *Confluencia*, University of Northern Colorado, Vol. 19, N° 1, pp. 33-41.
- BOURLAND ROSS, C. Y TUSQUETS, E. (2005): «Ser mujer hoy en día: Esther Tusquets y la escritura», *Confluencia*, University of Northern Colorado, Vol. 20, N° 2, pp. 212-218.

¹⁸ GELL, C. (2009): «A mi edad, uno se lo permite todo», Entrevista a la escritora y editora Esther Tusquets, Barcelona, El País (11/11/2009).



- DE CASTRO GARCÍA, M.I. (2010): «Relatos de mujeres. El personaje materno y la perspectiva de la voz narradora», *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, Margarita Almela, Brigitte Leguen, Marina Sanfilippo (Coord.), Madrid, Universidad de Educación a Distancia, pp. 11-26.
- GUILLÉN, C. «La escritura feliz: literatura y epistolaridad», *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 177-233.
- SALINAS, P. (1948): «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar» en *El defensor*, Madrid, Alianza, 1967, pp. 18-113.
- SIERRA BLAS, V. (2003): *Aprender a escribir cartas. Los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)*, Gijón, Trea.
- TERUEL BENAVENTE, J. (2013): «Representación del lesbianismo en la narrativa de la Transición democrática», *La mujer ante el espejo: estudios corporales*, María Jesús Zamora Calvo (Ed.), pp. 183-201.
- TUSQUETS, E. (2001): *Correspondencia privada*, Anagrama, Barcelona.
- *Habíamos ganado la guerra* (2008): Barcelona, Bruguera.
 - *Confesiones de una vieja dama indigna* (2009): Barcelona: Bruguera.
 - *Confesiones de una editora poco mentirosa* (2012): Barcelona, Ediciones B.
- ZAMBRANO, M. (1988): *La confesión: género literario*, Madrid, Mondadori.
- ZAVALA, I. M. (1991): «La autobiografía como suplemento: Unamuno», *La autobiografía en la España Contemporánea*, Anthropos, N°125, octubre, pp. 41-44.
- VV.AA (1998): *Feminismos literarios*, Madrid, Arco Libros.
- VV.AA (1996): *Madres e hijas*, Laura Freixas (Ed.), Barcelona, Anagrama, 2013.
- VV.AA (2009): *Cartas y caligrafías*, Litoral, N°248, Torremolinos.