



## La sexualidad en la construcción de la protagonista en Tusquets y Mayoral

Ellen C. Mayock  
Associate Professor  
Department of Romance Languages  
Washington and Lee University

---

Mientras la narradora de *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets nos sumerge en los subterráneos de su presente y pasado, Blanca, la narradora de *Recóndita armonía* (1994) de Marina Mayoral, nos lanza sobre el paisaje del pasado

renovado y del presente de igualdad pulido. En este estudio se comparan las técnicas que usan Tusquets y Mayoral para trazar la evolución del desarrollo sociosexual de sus personajes femeninos de mediana edad. La diferencia primordial entre la estructura de las novelas se destaca como punto de partida para una conversación sobre el carácter distinto de la protagonista anónima de Tusquets y Blanca y Helena de Mayoral. Ambas autoras consideran cuidadosamente el lenguaje corporal que emplean: Tusquets insiste más rotundamente en el “escribir el cuerpo” fomentado por las feministas francesas en los años 70, pero Mayoral vuelve a la narración linear típica de la década actual, enfocándose más en la acción directa que en la forma.<sup>1</sup>

Las dos autoras contribuyen al campo de la “dialógica feminista” según lo definen Bauer y Jaret McKinstry:

A feminist dialogics is, above all, an example of the cultural resistance that Teresa de Lauretis argues is a necessary strategy for feminist political practice. For the object is not, ultimately, to produce a feminist monologic voice, a dominant voice that is a reversal of the patriarchal voice (even if such a project were conceivable), but to create a feminist dialogics that recognizes power and discourse as indivisible, monologism as model of ideological dominance, and narrative as inherently multivocal, as a form of cultural resistance that celebrates the dialogic voices that speak with many tongues, which incorporates multiple voices of the cultural web.(4)

Trabajando dentro del espacio fluido de la novela, ambas autoras logran su propia versión de esta dialógica feminista. No sólo crean pares de protagonistas femeninas que se sirven de guías una a otra sino que también establecen una conversación sobre el desarrollo de éstas, los vínculos entre narradora y lectora y, más significativamente, la relación entre narradora y texto. Debido a la fecha de publicación de *El mismo mar*, es lógico que la narradora anónima de Tusquets replique en forma narrativa la teórica de Hélène Cixous, empezando con la necesidad de escribir, descrita por Cixous: “La escritura es una puerta en mi interior, la entrada, la salida, la morada de la otra que soy y no soy, que no sé cómo ser, pero que siento atravesarme, que me da vida, me desgaja, me inquieta, me modifica” (Cixous en Ciplijauskaité, 29). Esta cita se lee casi como si fuera parte inherente de la narración de Tusquets. La narradora de Tusquets-interna, íntima, complicada-emprende un viaje hacia atrás para intentar comprender lo que se malogró en la niñez y la adolescencia de la época franquista. A través de la relación con la joven estudiante-cum-amante Clara y la vuelta a la casa de su niñez, la narradora logra escribir y reinscribir su cuerpo de forma física (los amartelamientos con Clara y la protección tangible de la vieja casa) y de forma intelectual (el fluir de recuerdos y la cantidad de historias que le cuenta a la joven amante). No tiene directo propósito político sino una víscera necesidad de dejar atrás un presente aparentemente sin sentido y de volver a un pasado para reinventarlo.

Blanca, la narradora de la novela de 1994 de Mayoral, vuelve a la estructura del *Bildungsroman* que tanto hemos visto en los años de la postguerra inmediata. Observamos a las dos protagonistas, Blanca y Helena,

primero como adolescentes y después, atestigüamos su maduración hacia la mediana edad. Sin embargo, a pesar de la narración menos complicada y más directa, la nueva temática presentada por Mayoral propone y destaca un andamiaje político sorprendente e inusitado. Mayoral efectúa un tipo de manifiesto feminista a través de la ficción y, encontrando esta voz más politizada, saca elementos de y contribuye al cuerpo de teoría feminista actual. Teresa de Lauretis comenta la evolución de esta teoría en su artículo entitulado “Upping the Anti [sic] in Feminist Theory”:

It is (instead) a developing theory of the female-sexed or female-embodied social subject, whose constitution and whose modes of social and subjective existence include most obviously sex and gender, but also race, class, and any other significant sociocultural divisions and representations; a developing theory of the female-embodied social subject that is based on its specific, emergent, and conflictual history. (en *The Cultural Studies Reader*, 89)

De hecho, Mayoral coloca a sus dos protagonistas en una gran variedad de reinos sociales y sexuales. El lector encuentra a Blanca y a Helena en las aulas de clase, en la universidad, en el trabajo, en el frente de la Guerra Civil, en el despacho, en el ámbito familiar, con sus amistades y dentro de los espacios del deseo y del amor. Las vemos en un ambiente diferente en cada etapa de sus vidas para que ellas nos puedan trazar la trayectoria de su desarrollo sociosexual a lo largo del siglo XX en España. *Recóndita armonía* no es un enfrentamiento entre hembra y varón sino entre mujer (o “ser social en forma femenina”) y sociedad patriarcal, lo cual distingue a la mujer como sujeto activo hacia la sociedad y hacia sí mismo. Mientras la narradora-protagonista de *Tusquets* de 1978 halla al final sólo frustración en su vuelta al *status quo* (participando en y viendo ya los acontecimientos predestinados “como una película que estuviera ya filmada” [214]), Blanca de *Recóndita armonía* trabaja toda su vida por y para una recóndita armonía que parece haber conseguido al final.

Cito a de Lauretis una vez más para poner en primer plano la importancia de la construcción sexual de la protagonista femenina, especialmente en estas dos novelas de la época postfranquista:

The essential difference of feminism lies in its historical specificity—the particular conditions of its emergence and development, which have shaped its object and field of analysis, its assumptions and forms of address; the constraints that have attended its conceptual and methodological struggles; the erotic component of its political self-awareness; the absolute novelty of its radical challenge to social life itself. (75)

Es decir que el “marco histórico” del carácter feminista de estas dos novelas nos provee una visión amplia del razonamiento de la estructura, la temática y la estilística que estimulan la creación de pares de protagonistas femeninas.

En *El mismo mar*, la narradora es la hija de una madre burguesa de tratamiento gélido a quien sólo le importan las remodelaciones de la casa. La narradora es la esposa de un don Juan llamado Julio que pasa poco tiempo con ella y mucho con las jóvenes modelos con quienes trabaja. Es la madre de una rubia fría cuyo comportamiento duplica el de la madre de la protagonista. La narradora está rodeada de gente que no sabe ni amarla, ni siquiera aceptarla. Esta “sólida cadena de mujeres” (141) no le otorga a la narradora ninguna base fuerte ni ninguna autoestima. Cuando la narradora-protagonista de mediana edad se da cuenta de la frialdad y banalidad de su vida, escoge a una estudiante apropiadamente llamada Clara para ayudarla a navegar hacia su pasado y por su propia sexualidad. Esta relación se desarrolla y se describe en términos totalmente lésbicos, o sea, las dos amantes son necesaria y esencialmente mujeres. La narradora necesita descubrir el cuerpo y el carácter de interlocutora de Clara para poder descubrirse a sí misma como mujer, como amante, como escritora y quizás como devoradora. Clara se convierte en el espejo de la protagonista evolucionadora, pero, como el sujeto unificado descrito por Lacan y por Kristeva, la narradora tendrá que separarse al final de la fusión con su joven compañera. La narradora describe la relación homosexual así:

Porque segundo a segundo, como si en ello le fuera la vida, nuestras dos vidas entrelazadas, espía Clara el lento crecer de este capullo, ya casi terminado, que me envuelve, un capullo tan tenue, tan frágil, pero tan prodigiosamente resistente, que nada podrá arrastrarme ya a las ciénagas de un pasado que desvanece día a día, nada podrá hacerme ya retroceder. (199)

De hecho, la fiesta de senos vestidos de galas de Tusquets, una escena enteramente teatral en la cual la narradora dice “aquí somos nosotros público y espectáculo” (99) (es de notar el interesante uso del pronombre masculino aquí), revela no sólo la “otredad” comentada por Cixous (260), sino también el énfasis en la hiperconciencia de las dos mujeres actrices y espectadoras.<sup>2</sup>

A pesar de la capacidad de compartirlo todo con Clara, la narradora se ha metido en una situación todavía desigual. Ella es mayor que Clara, es su profesora y, aunque no lo quiera, está casada. Al final, después del viaje hacia atrás y las repetidas historias contadas, la narradora no sabe no estar casada y vuelve a su fracasado matrimonio, defraudándose a sí misma y desilusionando a la guía Clara. La narradora vive una temporada de aprendizaje y alivio pero acaba volviendo al *status quo* que ya le había hecho tanto daño en la vida. Ha buscado la autenticidad con Clara, la ha encontrado, pero después no sabe qué hacer con ella (ni con Clara ni con la autenticidad). La protagonista narra:

Porque hay una diferencia ofensiva e insultante entre las realidades y el deseo, porque ha tenido siempre el éxito un precio exorbitante y loco o porque nos ha sido regalado por nada y no vale en consecuencia nada, un éxito risible que hace mucho más dolorosa y sobre todo mucho más sucia la derrota, de modo que los presuntos triunfadores nos encontramos de pronto justificándose avergonzados por nuestros

éxitos, o fingiendo creer absurdamente en ellos, o envidiando secretamente a los auténticos, primigenios, inequívocos fracasados. (41)

Por lo contrario, Mayoral hace que su narradora busque la autenticidad desde el principio de la narración, y Blanca llega a una conclusión a la cual llegará su amiga y amante Helena mucho más tarde:

El amor debía encarnarse y vivir en la realidad y ése era el verdadero amor. Y había que luchar contra ese otro amor que sólo vive en nuestra imaginación y se adorna con todas las galas de la fantasía y no sufre las dificultades ni el desgaste de la vida diaria. (148)

Mayoral no se enfoca tanto en el carácter lésbico de sus dos protagonistas femeninas como en la relación de igualdad entre ellas. Blanca y Helena son bien diferentes pero logran establecer desde los catorce años una relación de amistad, respeto, confianza, deseo y amor. Blanca es huérfana, pero no como la “huérfana envejecida” (16) de la narradora de Tusquets, quien tiene padres verdaderos que nunca le demuestran ningún afecto. La narradora-protagonista de Mayoral sabe crearse una familia entre su tío, el querido obispo de su pueblo de Brétema y las amas de su casa. Blanca es pobre, morena, introvertida, intelectual. Helena es todo lo contrario. Viene de una familia rica y noble pero de padre librepensador, es rubia, extremadamente extrovertida y atrevida. Las dos se complementan perfectamente aun antes de empezar su relación abiertamente sexual. Mayoral, entonces, destruye las barreras sociales de género, edad y clase mientras que Tusquets, quien escribe durante la transición española hacia la democracia y no tiene el lujo de distancia que tiene Mayoral, las mantiene.

Las preguntas que Blanca y Helena se plantean a través de la experimentación sexual son las que la narradora de Tusquets no puede asumir. Estas preguntas de libertad, de comportamiento según el género, de matrimonio y de la aceptación universal del ser humano componen la base temática de las dos novelas, pero sin respuesta “armónica” en Tusquets. La narradora de Tusquets sigue lamentando el primer amor perdido (el con Jorge que se suicidó sin invitar a la protagonista a que lo acompañara).

En *Recóndita armonía*, Blanca y Helena son el primer amor una de otra. Nunca pierden este amor fundamental aunque sí experimentan con otros amores y, a veces, los tienen de verdad. Helena hace desvanecer las nociones demasiado portentosas del hacer el amor por primera vez. Considera que la virginidad es un valor burgués del cual se tiene que desprender. Blanca aprende a través de la observación y conversación con Helena, quien lo hace todo:

Lo que hacían Helena y el chico entre los árboles no me preocupaba demasiado, porque las amas me habían transmitido respecto al amor carnal una actitud muy tolerante, propia del mundo rural gallego, que procedía de antiguas religiones naturalistas y contra la cual luchaba en vano la religiosidad oficial. (71)

Justo después de observar a Helena con el chico, Blanca escucha los consejos de su amiga: “Un hombre sin experiencia no es interesante, es casi ridículo, ¿por qué entonces las mujeres debemos llegar al matrimonio como monjas bobas?” (72). Para no quedarse sin experiencia, Blanca encuentra a Ricardo, quien “tenía piso de soltero y cara de buena persona, dos cualidades que me hicieron escogerlo para la labor de desvirgarme” (129).

La pérdida de la virginidad para las dos protagonistas las dejan libres a una edad joven para seguir un camino de experimentación sexual, un atrevimiento que las conduce a otros campos fuera de la esfera típicamente femenina de la época diegética. Esta época transcurre a lo largo de la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la Guerra Civil y la postguerra. Así vemos cómo Mayoral renueva la historia femenina del siglo XX: Blanca y Helena van a la universidad, trabajan como científicas nucleares, participan en la guerra, Blanca llega a ser boticaria y autora y Helena apoya y trabaja por los plataformas feministas que ha descubierto en los Estados Unidos. En ningún momento consideran las dos protagonistas la creación de una estructura familiar típica. No quieren ser ni esposas ni madres y, a pesar de que Blanca encuentra otro amor verdadero al final con Germán, también comparte a este amante con Helena.

Lo que he llamado aquí “experimentación sexual” traspasa las barreras definidas por la sociedad patriarcal en la que las protagonistas de las dos novelas experimentan la homosexualidad y dos de ellas (Clara y Helena) parecen llegar a la conclusión de que sus relaciones homosexuales son mucho más satisfactorias que las heterosexuales. La narradora de Tusquets lleva a Clara y al lector por los subterráneos, las grutas, las guaridas, los pozos de su sexualidad femenina que se desarrollan más plenamente con cada nuevo enlace con Clara. Escribe el cuerpo, inscribe los cuentos de su niñez, lamenta la actualidad fría y fracasada mientras habla un lenguaje que no reconoce pero que habla con fluidez con Clara. Biruté Ciplijauskaitė equivale esta innovación del lenguaje con una cierta libertad y/o poder:

Este hablar loco es visto como algo positivo por Michèle Montrelay: es una transformación de lo reprimido que asume el ritmo del *transfert*. Su apariencia histérica proviene de su inmediatez; la mujer, según Montrelay, no establece distancia entre el discurso que va creando y sí misma: “Les mots sortent en direct. Là est la force.” (212)

Este es un lenguaje que la narradora sabe que nunca podrá compartir ni con su madre ni con su hija. Ella dice que está “aprisionada [yo] entre dos mujeres que me son extrañas, una al comienzo y otra al término de mi tiempo” (90-91) y que estas dos mujeres tienen en “su mala conciencia un amor temeroso que dirigen a mí pero que no ha de encontrarme nunca en mis subterráneos, que se pierde infecundo en los laberintos” (91). A pesar de sus numerosos descubrimientos y autodescubrimientos con Clara, la narradora sabe al final que “no suele sucederles por el mundo nada bueno a las mujeres locas locas que andan por ahí esperando que alguien les regale, prendida en un ramo de rosas rojas o en la cola de un gato callejero, un cachito si no más de la luna” (81-82). Tusquets en todo momento está siguiendo la receta

irigarayna del “parler-femme”, como dice Ciplijauskaité, “subrayando la importancia de lo imprevisto, la necesidad de romper la sintaxis y el orden, de escribir con silencios, blancos, elipsis” (213).

Asimismo, la única señal de que viene un nuevo párrafo o sección en la narración de Tusquets es el leitmotiv de la frase “me sumerjo en”, y ya el lector está acompañando a la narradora en otra aventura sexual e intertextual. Esta frase tan significativa corresponde casi exactamente con una cita de Cixous de “The Laugh of the Medusa”:

Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must *submerge*, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs at the very idea of pronouncing the word «silence», the one that, aiming for the impossible, stops short before the word “impossible” and writes it as “the end”. (256) [Itálica mía.]

Gonzalo Navajas considera que este estilo de ruptura y unión y la temática de la homosexualidad son una forma de heterodoxia (117). Hasta cierto punto, estoy de acuerdo con él porque la Tusquets del 78 está renovando la estilística de la novela española al mismo tiempo que está presentando temas sexuales previa y totalmente censurados. Diez y seis años más tarde, Mayoral elimina la repleta imaginaria corporal femenina de la estilística mientras aumenta la “heterodoxia” de la temática. José Manuel García Rey dice que la sexualidad en Mayoral:

se manifiesta muchas veces como signo visible de los retorcimientos interiores producidos por la educación autoritaria, machista e irracional, que se niega a toda dialéctica; educación que se ampara en el concubinato de tabúes morales y dogmas religiosos, y es asistida por un anonimato social que critica y denuncia. Es así que lo sexual se identifica comúnmente con una actitud vital, con una voluntad de ser o de negarse, con el afán de vivir aun soportando la transgresión, con tal que las frustraciones no ahorquen. Lo sexual se explica entonces a través de lo social, y lo social en relación a las instituciones, sus objetivos, sus apoyos y su poder. (215-16)

Mayoral elimina las “galas de fantasía” (172) mencionadas antes, haciendo sencillamente que sus protagonistas actúen dentro de una esfera social que influye tanto en Blanca y Helena como aquélla es influenciada por ellas. Blanca narra:

Los hechos se encadenan irremediabilmente. No es que yo crea en un destino prefijado para cada uno, pero sí que unas cosas llevan a otras de tal modo que al final la libertad resulta una utopía; en realidad nuestros actos no son el resultado de una libre elección sino consecuencia de todo lo que hemos hecho antes. (119)

Ya hemos visto la relación homosexual entre Blanca y Helena, quienes de sus modelos masculinos han aprendido a pensar de forma abierta para poder liberarse de las cadenas del papel tradicionalmente reservado para mujeres. Cuando la gente empieza su inevitable qué-dirán en torno a la relación entre las dos protagonistas, Blanca sostiene su fuerza interna diciendo:

Pero no se trata de pactar con la realidad, ni de rebajar las exigencias sino de estimar esa realidad en lo que vale y no compararla con quimeras. Yo he querido a Helena todo lo que se puede querer a un ser humano, y no me importa el nombre que se le da a ese sentimiento.  
(172)

Blanca y Helena no sólo mantienen relaciones sexuales una con otra, sino también con una serie de hombres y con ellas mismas (por ejemplo, Helena, después de una aventura con otro amante, dice francamente “Me gusta más cuando yo me toco” [90]). De hecho, suelen compartir a amantes, y la formación de triángulos sexuales (y no románticos) ayuda a dirigir la narración. El triángulo más significativo, debido a su carácter sexual y amoroso, se establece entre Blanca, Helena y Eduardo, el padre de Helena, quien lleva varios años de estar enamorado de Blanca. Este triángulo, entonces, cruza las barreras tradicionales del amor fuera del matrimonio y del adulterio y las más atrevidas de la homosexualidad (entre Blanca y Helena) y de unos toques de incesto (como Blanca se ha criado parcialmente en la casa de Eduardo). Sabemos que Blanca ya se enamoraba de Eduardo al conocerlo a los catorce años cuando dice de él: “Eduardo rompió mis esquemas sobre lo que era un padre y, en general, sobre el sexo masculino” (58). Efectivamente, Eduardo había enseñado a Helena y a Blanca a ser humanos en vez de ser mujeres, las animó a que estudiaran y trabajaran y siempre aceptaba su libre albedrío con respecto al sexo y al amor.

Mayoral logra demostrar en su ficción lo que mantiene Linda Alcoff: “Woman is a position from which a feminist politics can emerge rather than a set of attributes that are ‘objectively identifiable’” (citada en de Lauretis, 83). La gran libertad con la cual actúan las dos protagonistas de Mayoral resulta ser el eje temático de la narración. El estilo directo, lineal y sin intertextos de Mayoral refleja la narración pulida de “galas de fantasía”. En la narración de Tusquets estas galas son fundamentales para descubrir, describir y enseñar la gran imaginaria femenina y para dejar que la narradora-protagonista indague más en su ser a través del Otro (o de la Otra). La experimentación estilística intrincada e intrigante que se nota tan profundamente en *El mismo mar* no se traslada a *Recóndita armonía*, en la que sólo se ven algunos tropos sutiles (el uso del espejo y las imágenes de la música) y se sabe que el enfoque principal es la idea. La gran riqueza y variedad de las personalidades de las protagonistas femeninas de Mayoral sugiere un manifiesto feminista, una lección en cómo vivir con alegría e igualdad dentro del contexto de la libertad aumentada en la España de la época de post-Franco tardía. Tal vez Mayoral hace hincapié en la voz, pero no en una voz con género que automáticamente nos conduce a las oposiciones hombre/mujer, lineal/circular, racional/irracional,

simbólico/imaginario. Lo que domina en Mayoral son su don de contar y su visión personal.

## Notas

[1] Véase Samuel Amell, “La novela española de los ochenta: resultado de una trayectoria definida”, *Letras de Deusto*, enero-abril, 1987, 185-92, para indagar más en los movimientos novelísticos hasta los años ochenta. Se puede colocar a Mayoral dentro del grupo de novelistas de los ochenta. Mayoral sigue en estas líneas en la época actual.

[2] Véase “Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque”, de Peter Stallybrass and Allon White (*The Cultural Studies Reader*, ed. Simon During. London: Routledge, 1993, 284-92) para más información sobre los vínculos entre lo carnavalesco y el Otro.

## Obras citadas

Amell, Samuel. “La novela española de los ochenta: resultado de una trayectoria definida”. *Letras de Deusto* (enero-abril 1987): 185-92.

Bauer, Dale M. and Susan Jaret McKinstry. Eds. *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany: State U of New York P, 1991.

Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.

Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa”. *New French Feminisms*. Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, 1981. 245-264.

De Lauretis, Teresa. “Upping the Anti [sic] in Feminist Theory”. *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. London: Routledge, 1993. 74-89.

García Rey, José Manuel. “Marina Mayoral: la sociedad que se cuestiona en medio de una dudosa realidad”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (abril 1983): 214-21.

Mayoral, Marina. *Recóndita armonía*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Navajas, Gonzalo. “Siete miradas en un mismo paisaje de Esther Tusquets: un estudio del erotismo frustrado”. *Hispanic Journal* 10:1 (otoño 1988): 117-225.

Stallybrass, Peter y AllonWhite. "Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque". *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. London: Routledge, 1993. 284-92.

Tusquets, Esther. *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona: Anagrama, 1994.

© Ellen C. Mayock 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

