

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI  
*Istituto Universitario Orientale di Napoli*

## Quando la 'voce' del romanzo è (una) donna: l'ultima Esther Tusquets

Nel breve arco di tempo che va da 1978 – anno di pubblicazione del suo romanzo d'esordio *El mismo mar de todos los veranos*<sup>1</sup> – fino ad oggi, Esther Tusquets ha proposto al lettore contemporaneo un esiguo numero di romanzi, dei quali i primi tre pensati come un discorso unitario – *El mismo mar de todos los veranos* appunto, *El amor es un juego solitario*<sup>2</sup> del 1979, *Varada tras el último naufragio*<sup>3</sup> del 1980 –, seguiti dopo una pausa di circa cinque anni da *Para no volver*<sup>4</sup> del 1985; infine l'ultimo nel 1997 – *Con la miel en los labios*<sup>5</sup> –. Un luogo a parte ed ai margini di questa sequenza lo occupano due raccolte di racconti – *Siete miradas en un mismo paisaje* del 1981 e *La niña lunática y otros cuentos* del 1996 –. Ogni opera di questa bibliografia costituisce una tappa nella maturazione artistica dell'autrice; in questo breve lavoro intendiamo soffermarci appunto su quanto pubblicato recentemente dalla Tusquets, sia perché gli anni 1996-'97 segnano il suo ritorno sulla scena editoriale<sup>6</sup> dopo un

<sup>1</sup> Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Lumen, 1978.

<sup>2</sup> Esther Tusquets, *El amor es un juego solitario*, Barcelona, Lumen, 1979.

<sup>3</sup> Esther Tusquets, *Varada tras el último naufragio*, Barcelona, Lumen, 1980.

<sup>4</sup> Esther Tusquets, *Para no volver*, Barcelona, Lumen, 1985.

<sup>5</sup> Esther Tusquets, *Con la miel en los labios*, Barcelona, Anagrama, 1997.

<sup>6</sup> Un ritorno al pubblico dei suoi lettori ma non alla scrittura dato che l'ultima raccolta *La niña lunática y otros cuentos* contiene dei racconti la cui gestazione segue tutto l'arco cronologico dell'opera narrativa dell'autrice – racconti precedentemente pubblicati in riviste o inclusi in raccolte a tema –, partendo da "El hombre que pintaba mariposas" (la cui data di riscrittura è il 1977 da una prima versione del 1962, date di gran lunga precedenti alla pubblicazione del primo romanzo), fino a "Carta a la madre" del 1996, ricoprendo quindi anche il lungo arco di tempo intercorso fra la pubblicazione di *Para no volver* (1985) e l'ultimo romanzo. Per un resoconto dettagliato dei luoghi e delle date di pubblicazione dei singoli racconti, cfr.: Esther Tusquets, *La niña lunática y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1996, pp. 129-130.

silenzio durato dodici anni – un ritorno celebrato dalla pubblicazione del romanzo e del libro di racconti –, sia perché questi anni scandiscono e sottolineano un percorso temporale e di scrittura che abbraccia tutta la produzione letteraria dell'autrice fin qui conosciuta. Per un approccio più concreto ed organico intendiamo centrare il discorso su *Con la miel en los labios* senza dimenticare quelle che sono le costanti e le evoluzioni della scrittura di una delle autrici più interessanti e complesse degli ultimi anni, ricordando che quanto detto per la Tusquets riguarda anche il discorso più generale della narrativa femminile/femminista. Il riferimento alla narrativa di 'genere' non vuole essere ribadito, ma è innegabile che i romanzi della Tusquets fino a *Para no volver* siano considerati anche dalla critica più autorevole – pensiamo per esempio a Biruté Ciplijauskaitė<sup>7</sup> – come uno dei più riusciti esempi di narrativa militante, da cui poter rilevare una specie di tipologia sia per contenuti che per costruzione formale.

A nostro avviso l'ultimo romanzo della Tusquets porta il segno di uno stemperamento di quelle tematiche che si continuano a definire femminili – tematiche sicuramente presenti nei romanzi precedenti senza però arrivare ad essere mai dominanti in un discorso molto più complesso e generale che sfociava in un ambito più prettamente esistenziale a cui non erano estranee le preoccupazioni di ordine estetico –, favorendo un 'ritorno' alla narratività, ad una costruzione romanzesca più 'tradizionale' che si concede con maggiore abbandono al gusto di raccontare, come se finalmente la narrazione si fosse liberata dalla necessità di rispondere a quell'esigenza vitale ed assoluta della voce narrante di capire e capirsi. In questo modo la storia, più ricca di eventi che non sempre sono correlati con la realtà intima ed interiore delle protagoniste, viene corroborata da tutto ciò di cui ha bisogno per essere appunto 'storia', dando più spazio alle descrizioni di ambienti e personaggi. Ciò si realizza nella organizzazione e disposizione testuali con il chiaro intento di inquadrare la vicenda sullo sfondo sociale ed ideologico in cui essa si svolge, perché siano rico-

<sup>7</sup> Basti ricordare il fondamentale studio sulla narrativa femminista/femminile europea di Biruté Ciplijauskaitė, in cui il nome della Tusquets ritorna puntuale accanto a quelli del femminismo militante tedesco e francese, come esempio di scrittura che pur nei confini circoscritti del genere riesce a proporre opere in cui contenuti e preoccupazione formale si amalgamano in maniera originale.

Cfr.: Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1988.

noscibili e risultino indissolubili le ragioni personali dal contesto in cui esse maturano –, per cui la scelta operata dalla Tusquets di strutturare il suo ultimo romanzo in modo profondamente differente rispetto a quelli precedenti non significa però rinunciare a scandagliare gli anfratti più nascosti dell'interiorità dei suoi personaggi femminili – che comunque rimangono le personalità di cui l'autrice si interessa più a fondo e con maggiore interesse –, ma rappresenta un ulteriore momento di evoluzione della sua scrittura. Per questo motivo si intende sottolineare la distanza di tempo intercorso fra il suo primo romanzo e *Con la miel en los labios*, in quanto questi venti anni riassumono le tappe di un cammino non sempre facile e non sempre 'evolutivo' – ma comunque continuo – svolto dalla scrittura femminile: è noto come i primi 'tentativi' di ricerca espressiva di questo 'yo-femenino' portino ad una scrittura lacerante, violenta e struggente. Questo carattere 'patetico' conferito allo stile senza mediazioni o attenuanti si presenta come riflesso del dolore con cui veniva condotta la propria ricerca interiore, tanto da influire profondamente sulla struttura stessa del testo e condizionarne la costruzione a tutti i livelli – lessicale, sintattico, retorico –, rivendicando e ribadendo così la propria diversità di scrittura come diretta conseguenza di una diversità innanzitutto biologica rispetto all'uomo, sembra che col passare del tempo si sia lasciato alle spalle la violenza rivendicativa con cui aveva esordito, per proporsi con più equilibrio ed con maggiore coscienza di sé. Quanto detto è ancor più valido per un'autrice come Esther Tusquets che sin dagli esordi si è distinta per la qualità indiscussa della sua scrittura, al di là di ogni possibile rivendicazione ideologica o di genere. In questo ultimo romanzo sembra essersi privilegiato l'aspetto più propriamente comunicativo, come se l'autrice avesse voluto semplificare il tramite attraverso cui veicolare la propria visione della vita: la causa di questa diversa funzione assunta dal testo non risiede in modificazioni attuate a livello tematico – infatti anche in questo romanzo sono riproposti senza sostanziali variazioni i 'soliti' temi cari all'autrice –, piuttosto deriva da una differente strutturazione delle componenti basiche del racconto, in modo da rendere più immediato il rapporto fra testo e lettore.

La storia si dipana lungo un preciso arco di tempo – un anno, scandito dalla ciclicità dei corsi accademici –, in cui il tema centrale dell'amore fra le due protagoniste si inserisce nel contesto più ampio di una fitta rete di relazioni di amicizia – 'sociali' in quanto condivise dal gruppo – di un contesto pubblico che ridimensiona e offre una pluralità di prospettive e di punti di vista

sulla vicenda stessa. In questo modo il romanzo, rispetto a precedenti esperienze, si lascia leggere con maggior facilità, sembra indugiare assai meno nella complessità strutturale e nonostante ciò sembra conservare spessore. In effetti è necessario addentrarsi nell'analisi del romanzo per comprendere che la facilità del testo – rispetto all'indubbia complessità de *El mismo mar de todos los veranos* –, è rilevabile solo a livello superficiale. Questa facilità, che conseguentemente lo rende più accessibile, è dovuta a specifiche scelte compositive – scansione temporale, racconto 'distanziatore' in terza persona, sporadica frequenza del discorso indiretto libero, presenza di due protagoniste, ecc. – che incidono sull'aspetto testuale solo in superficie, dato che a livello più profondo la Tusquets sceglie di rifarsi ad un linguaggio simbolico e mitico che invece conserva dei punti di continuità con le sue opere precedenti. In questo contesto di scelte stilistiche di continuità, la scrittrice affida in questo suo recente romanzo una nuova responsabilità alla struttura narrativa, alla diegesi realistica: sono gli avvenimenti narrati sullo sfondo della Barcellona odierna incaricati di rendere conto dell'aspetto sociale e culturale che gravita intorno alle scelte e all'identità stessa delle protagoniste – Inés e Andrea –, ed è questo che giustifica la loro differente visione e concezione della vita, sottolinea la loro complementarità, e più in generale ci dipinge un ambiente assai eterogeneo come quello della borghesia catalana, con le sue incongruenze e le sue inusuali sfaccettature.

In realtà l'elemento di appartenenza sociale è un punto ricorrente nella scrittura della Tusquets, un punto doloroso e oggetto di autocritica quanto il suo essere donna in una società essenzialmente 'machista', che incide in maniera profonda nel proprio modo di essere quanto quello biologico, dato che l'appartenenza sociale ha lasciato e lascia un segno indelebile sulla propria identità e marca la propria formazione culturale, la propria *Welthangschauung* ed il proprio modo di ribellarsi ad essa. Il quadro che la voce narrante ci offre della società barcellonaese procede dall'attento esame del singolo – ognuno con la propria storia interiore, profondamente vero perché presentato con il bagaglio di 'umane' contraddizioni che lo contraddistingue –, inserito però nel proprio contesto – l'ambiente pseudo-intellettuale della 'tertulia' di facoltà cui partecipa Inés, l'alta borghesia snob e sinistrorsa cui appartiene Andrea –, sottolineando così il divario fra differenti modi di intendere il mondo e le relazioni personali: la storia fra le due ragazze si sviluppa interagendo dinamicamente con questa realtà sociale in modo che il dialogo fra mondo personale, interiore

e momento pubblico fornisce un certo distanziamento prospettico di cui si avvantaggia l'intera narrazione. Esiste quindi una costruzione del romanzo che privilegia l'aspetto più propriamente storico della vicenda, che inquadra la relazione omosessuale di Inés e Andrea nel proprio contesto sociale e che indulgia nel delineare, nel descrivere ogni sfaccettatura di una complessa rete di rapporti che ciascun personaggio mantiene con l'altro, creando così una narrazione scandita da eventi che segnano le tappe della sua evoluzione, di cui si individua facilmente l'andamento parabolico con un inizio che invariabilmente si sviluppa, acquista spessore e corre irrimediabilmente verso la fine, una fine non solo presagita ma annunciata già al principio della storia e continuamente ribadita attraverso piccoli interventi extradiegetici veicolati da periodi parentetici.

La narrazione in terza persona ed il valore 'premonitore' delle parentesi<sup>8</sup> attraverso cui il narratore interviene per anticipare avvenimenti futuri, sono indice di una diversa impostazione che l'autrice ha voluto imporre alla sua scrittura, che, se da un lato resta sempre riconoscibile, autenticamente personale, dall'altro si concretizza ora nella differente funzione che si attribuisce alle varie componenti del discorso. Anche *Para no volver* era scritto in terza persona, ma lì la funzione della voce del narratore era quella di trasmettere il fluire di una narrazione personale e interiore – attraverso un interminabile stile indiretto libero – determinando un processo di identificazione non molto dissimile dal racconto in prima persona de *El mismo mar de todos los veranos*. Ora, in questo *Con la miel en los labios*, la costruzione sintattica piena di incisi e parentesi è elemento distintivo della scrittura dell'autrice rispetto alle singole voci dei due personaggi in evidenza, che però può acquisire differenti funzioni all'interno del testo. Si può insinuare che nell'ultimo romanzo della Tusquets la presupposta ricerca di maggior obiettività e poliedricità di punti di vista attraverso la voce narrante sia condotta fino ad un certo punto, perché nonostante si dia più spazio all'insieme e si privilegi la focalizzazione doppia su due protagoniste, questa voce extradiegetica che racconta sembra riconoscersi anche troppo spesso in Inés, partecipando più del dovuto alla storia. Ci sembra che

<sup>8</sup> I periodi parentetici svolgono anche un'altra importante funzione all'interno della struttura di questo romanzo: agiscono da contrappunto a quanto viene narrato, sono il luogo in cui dar voce ad una 'ragione' altra – quella di Andrea –, che interpreta quanto le accade intorno secondo il suo punto di vista. In questo modo la storia acquista una poliedricità di prospettive che interagiscono in contemporanea e che arricchiscono la narrazione stessa.

questo punto non sia segno di una mancanza, di una deficienza del prodotto concreto rispetto alle prerogative progettuali del romanzo, ma anzi un segnale per nulla secondario che ci permette di avvicinarci di un altro passo verso le ragioni della scrittura di Esther Tusquets.

Si è parlato della scrittura femminile come 'linguaggio del corpo' da opporre a quello 'della ragione' di stampo maschile, come di un modo più naturale per la donna di esprimersi, più adatto al suo essere diverso rispetto all'uomo; la critica ha spesso congiunto – a nostro avviso non sempre a ragione – un aspetto di natura specificamente formale – la scelta di dare alla propria narrazione un carattere fluido, circolare, più attenta alla scoperta emotiva e personale, facendo della scrittura un tramite fra sé e la consapevolezza di sé –, ossia il diverso modo di concepire ed usare la lingua nella propria scrittura, con un altro aspetto più squisitamente tematico, ovvero la ricorrente centralità delle relazioni omosessuali come tema della narrazione di donne, tanto da vedere questo punto come una delle caratteristiche più importanti della narrativa femminile dagli anni '70 in poi. Il discorso che la Tusquets porta avanti da venti anni attraverso la sua opera non è mai stato riconducibile e limitabile ad un pedissequo allineamento ad una militanza, né politica né di 'appartenenza' sessuale, non ha seguito fino in fondo un estremismo concettuale che spesso nella narrativa femminista si è tradotto in forme sperimentali che segnavano la fine dell'aspetto propriamente narrativo, organizzativo, logico della scrittura, conducendo ad una disgregazione semantica della lingua, con lo scopo di veicolare l'esperienza 'allucinata' della propria realtà interiore, sperimentazioni validissime nel momento in cui furono prodotte, ma che in seguito hanno sofferto maggiormente il peso del tempo. Le protagoniste dei romanzi della Tusquets sono anch'esse immerse nella loro 'búsqueda interior', concedendosi al continuo fluire di una ragione tutta interiore, di un 'sentire' al femminile che le avvicina sempre più alla loro vera identità, senza che l'esperienza raccontata perda per questo la sua valenza logica, narrativa. Da scrittrice completa quale è, senza bisogno di uniformarsi ad un modello letterario, anzi possibilmente essendo lei stessa modello, la Tusquets 'usa' la tematica amorosa, 'omo' o 'etero' che sia, come un mezzo per capire se stessa e gli altri e non il contrario, conferendo all'amore lesbico una doppia valenza interpretativa, in quanto punto focale della storia che ci racconta ed in quanto simbolo di autoriflessione, di riconoscimento della propria vera identità. Ci troviamo sostanzialmente in linea con quanto scritto da Ramón Buckley nel suo libro *La doble transición*

intorno al primo romanzo della Tusquets ed è un punto di vista che ci sembra estensibile a tutta la sua produzione narrativa:

“(...) no hay otra mujer en la obra que no sea la propia narradora. Esa Clara, esa joven colombiana de la que se enamora la autora es la propia autora que recupera su propia juventud, su propio cuerpo joven, es decir, su cuerpo deseante. Pero incluso si se quiere hacer una lectura ‘realista’ de la obra, si se quiere dar a esa Clara una existencia real, incluso entonces esa joven colombiana será sólo un pretexto, o, si se prefiere, el medio por el cual la protagonista ‘regresa’ a su propio cuerpo deseante de mujer. No es ésta una historia de amor lésbico, aunque queda claro que la narradora ha tenido frecuentes experiencias lesbianas no sólo con Clara sino con otras mujeres. Pero lo que busca en ellas no es tanto un amor diferente al del hombre, lo que busca es a sí misma a través de esas otras mujeres. No puede ser el hombre ese *speculum* que necesita la mujer para conocerse, sólo la propia mujer puede proporcionarle esa imagen especular en la que reconocerse. No hay rechazo alguno a la heterosexualidad por parte de la narradora, sino a esa patriarquía que ha nacido de ella y que la ha llevado a desconocerse a sí misma, a ‘perder’ su propio cuerpo”<sup>9</sup>;

perché ciò che rappresenta una costante ricorrente nei romanzi di Esther Tusquets è il carattere epifanico che segue l'entrata in scena delle co-protagoniste femminili, le controparti amorose che, come Clara de *El mismo mar de todos los veranos*, agiscono sull'universo interiore della protagonista come 'evento scatenante', come 'causa esterna' del suo aprirsi alla vita e del suo riconoscersi. Senza voler ripetere quanto già detto da altri intorno al potere rituale, 'iniziatico' e trasformatore attivato dalla protagonista nel momento in cui introduce Clara nella sua vita, rendendola partecipe della sua storia, potere che opera una lenta metamorfosi sull'insignificante ragazza colombiana che diverrà agli occhi di questo 'io' straziato la leggiadra sirena, guida indispensabile per inoltrarsi nel mare del ricordo e del dolore sepolto, è però opportuno sottolineare che sebbene esista anche in *Con la miel en los labios* un rapporto di dipendenza 'maieutica' fra la protagonista e la sua partner, è osservabile altresì una differenza non trascurabile di funzione di quest'ultima come agente scatenante che si traduce in una maggiore gravidanza simbolica. Basta confrontare la famosa

<sup>9</sup> Ramón Buckley, *La doble transición*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1996, pp. 158-159.

scena della gelateria de *El mismo mar de todos los veranos*<sup>10</sup>, dove il modo con cui Clara si rapporta al cibo è indicativo, per il lettore ma anche per la protagonista, del suo modo di reagire agli stimoli vitali, alla passione a cui ancora non sa abbandonarsi, con quella del ‘desayuno’ di Andrea<sup>11</sup>, per comprendere la profonda differenza esistente fra i due personaggi e la loro diversa funzione:

“Y pedía Andrea un suizo, la nata aparte en un platito, para poder ir introduciéndola en el chocolate al ritmo de su capricho, sin que se desbordara el líquido fuera de la taza, y unos bizcochos. Y lo saborea despacio (Inés había concluido el desayuno, cigarillo incluido, en tres minutos, como si se tratara de un mero trámite para ingresar en el nuevo día), con fruición y delectación pecaminosas, al igual que los niños chicos (¿cómo no iba a ser el chocolate con nata y bizcochos un placer reservado a los críos y a los dioses, si constituía para ella una simple Coca-Cola – curiosamente Andrea no bebía entonces alcohol – un elixir de amor?), y a Inés, ya para aquel entonces bien despierta y que acababa de encender un segundo cigarillo, esa delectación tal vez deliberada – el modo en que sumergía su amiga golosa los bizcochos en la taza, los rescataba rezumantes de chocolate y de nata, se los metía en la boca, entrecerrados y rientes los ojos como en una comunión sacrílega – la fascinaba y la escandalizaba a un tiempo, y comentaba en broma que no había conocido a nadie tan adicto al placer, aunque se tratara de placeres supuestamente inocentes, a nadie tan dado a convertir cualquier gesto cotidiano y trivial en puro vicio”<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cfr.: Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 108-112.

<sup>11</sup> La maniera con cui Andrea si concede al piacere – il suo totale abbandono ad esso – è una caratteristica che contraddistingue ogni sua azione, sicuramente però la scena del ‘desayuno’ è assai importante perché incide fortemente a connotarla; inoltre la scena acquista ancor più significato se contrapposta a quella in cui viene descritto il modo in cui Pilar – altro personaggio del romanzo, diametralmente opposto ad Andrea e in un certo senso il suo doppio – si concede al cibo, un modo che suscita l’immediata reazione della stessa Andrea: “En la tertulia del bar de la Facultad, próximo ya el mediodía, come un bocadillo de cualquier cosa, lo primero que se le ocurre, o que ha visto al cruzar ante la barra, o que el camarero ancestral (...) elige en su lugar, sin que proteste Pilar jamás, sin darse cuenta siquiera de que le sirven en ocasiones algo distinto de lo que ha pedido, y lo come a bocados rápidos, aplicados y asepticos, lo come porque está todavía en ayunas (...) y porque sabe hay que alimentarse mínimamente para subsistir, mientras bebe a sorbos distraídos una horrible naranjada sin sabor y con burbujas. Y es tan obvio que no extrae de ello el menor placer, (...) que Andrea no puede evitar arriesgar un comentario...”, in: Esther Tusquets, *Con la miel en los labios*, cit., p. 116.

<sup>12</sup> Esther Tusquets, *Con la miel en los labios*, cit., pp. 41-42.

Andrea sin dall'inizio presenta quelle caratteristiche che Clara acquisirà solo dopo, quando l'amore della protagonista l'avrà pian piano trasformata o meglio rivelata a se stessa. Perché sono l'insignificanza fisica ed il totale abbandono all'amore le 'qualità' di Clara che permettono alla protagonista di trasfondere in lei le proprie necessità, di trovare la forza necessaria per uscire nuovamente dal proprio labirinto – un labirinto da cui Arianna era già fuggita grazie all'amore di Jorge ed a cui era tornata dopo la tragedia del suo suicidio –, di liberarsi dal potere del Minotauro, alimentando il loro rapporto con una passione che nasce dalla somiglianza, dal rispecchiarsi l'una nell'altra, dallo stesso bisogno di sentire e vivere l'amore. Attraverso questo congiungimento 'rituale', il passato riemerge dagli anfratti più profondi della memoria, liberando la protagonista e conducendola all'unica scelta possibile che le rimane, ricordare e prendere coscienza di sé, ribadendo alla fine della storia quanto già preannunciato all'inizio dall'epigrafe: "...y Wendy fue creciendo". Andrea invece è già 'passione' quando entra con violenza nella vita di Inés, non rappresenta lo specchio che assorbe passivamente e svela i desideri profondi dell'altra, ma al contrario è lei che agisce, che irrompe nel quotidiano di Inés prospettandole l'unico modo che conosce per viverlo e stravolgerlo, abbandonandosi naturalmente al desiderio.

Sin dal primo romanzo dunque la Tusquets si affida a simboli – ricorrenti non solo nella sua opera, ma diffusi anche nella cosiddetta narrativa femminile<sup>13</sup>: il mare, il labirinto, la porta, l'acqua – ed a miti – la sirena, Arianna, il Minotauro, la statua di Mercurio – che partecipano della narrazione in maniera profonda, tanto da caratterizzare da un lato la scrittura in quanto stile, conferendole dall'altro una poliedricità semantica. In *Con la miel en los labios* ritroviamo le tracce di questo uso del simbolo solo in alcuni punti, inserito nel contesto 'realista' della narrazione:

"Y comenzó por fin, tardísimo, *El acorazado Potemkin*, que, por más que lo hubiera visto tres veces – aquella era la cuarta –, le ponía siempre a Inés en algunos momentos un nudo en la garganta, pero en esta ocasión, al llegar a la escena culminante de la masacre del pueblo de Odessa en la escalinata, atendía ella sólo a medias a cuanto acontecía en la pantalla, porque Andrea – concluidas sin duda sus obligaciones de hija de la casa para con los invitados – había regresado junto

<sup>13</sup> Cfr.: Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina. contemporánea (1970-1985)*, cit., pp. 222-224.

a Inés como lo prometiera, se había sentado a sus pies, la espalda apoyada en sus rodillas, y había desparramado el oscuro cabello sobre su regazo, y el cabello exhalaba un perfume extraño, hecho de musgo y de frutos silvestres, e Inés, para su propio estupor, pues no le había ocurrido nunca hasta entonces algo semejante, nunca había experimentado una emoción física tan intensa sin un motivo plausible que la justificara, se dio cuenta de que se le llenaban los ojos de lágrimas, y que estaba temblando y de que le faltaba el aire... (...) mientras agradecía a los dioses la casi total oscuridad, empleó toda su energía en contener sus propias manos, que intentaban sumergirse sin remedio en el río proceloso y perfumado de la cabellera de Andrea desparramada en sus rodillas”<sup>14</sup>.

Il riferimento al ‘río proceloso y dulcísimo en que sumergirse y naufragar’ ritorna insistente per due volte ancora nelle successive due pagine, mentre il capitolo si chiude con la doppia funzione – descrittivo-metaforico – del labirinto, in quanto tragitto reale, spaziale e nello stesso tempo simbolico:

“Abandonó Inés la discusión y cruzó el jardín de un extremo a otro, (...) sin apartar la mirada de Andrea, que también estaba mirando, como si existiera un hilo invisible entre las dos – como en los pasatiempos de los periódicos, donde hay que llegar de un extremo a otro del laberinto franqueando múltiples obstáculos –, hasta estar junto a ella...”<sup>15</sup>.

L’irruzione del simbolo nel romanzo è una diretta conseguenza a livello linguistico del prorompente ingresso dell’Eros nella vita di Inés, perché mai come in questa storia la Tusquets concentra su un unico personaggio tutto il complesso universo mitico presente nella sua scrittura:

“(...) pues pertenecía Andrea a esa modalidad de personajes que convocan todas las miradas, porque, con independencia del papel que se les asigne en el espectáculo, llenan por entero con su presencia la pantalla o el escenario y barren, quiéranlo o no, todo lo demás; mujeres a las que, desde muy niñas hasta la ancianidad, se ven forzados hombres y mujeres con un sobresalto a contemplar, por más que protesten muchas de ellas que, para tratarse de auténticas bellezas, tienen las piernas demasiado largas y demasiado flacas, la boca excesivamente grande, y cierta ostentación vulgar en el modo de andar y de moverse...”<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Esther Tusquets, *Con la miel en los labios*, cit., pp. 32-33.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>16</sup> Esther Tusquets, *Con la miel en los labios*, cit., pp. 25-26.

Andrea infatti è l'incarnazione di questo Eros totalizzante e 'todopoderoso', che impone il suo fascino malgrado sé e gli altri, che coinvolge Inés in una storia in cui non c'è posto per altre ragioni che non siano quelle del cuore, della passione; Andrea è la divinità che percorre le strade di Mallorca alla ricerca del suo amore distillando dalle labbra l'ambrosia, 'la miel de la entrega total', la dea che non riesce ad immaginare la vita se non come 'deseo, gozo, pasión', che non sopporta l'idea che l'amore possa sopravvivere a se stesso, rimanendo solo come ricordo di una felicità perduta:

"O sea que nadie nos podrá engañar ya nunca con sucedáneos, y, si la perdemos (la felicidad), perdida quedará, y no pretendemos haberla transformado en otra cosa – haber transformado este amor, porque amor y felicidad son aquí lo mismo, en otra cosa –, ni rescatar los restos del naufragio, porque la genuina felicidad no admite, por esencia, metamorfosis ninguna ni parciales rescates, no puede ni siquiera madurar, y, si se rompe, acuérdate de Clarke Gable y no te rías, no vamos a ir recogiendo los pedazos y recomponiéndola como si se tratara del jarro de porcelana más bonito de nuestros abuelos"<sup>17</sup>.

Andrea si innamora di Inés totalmente, trasfondendo la sua golosità vitale all'oggetto del suo amore, amando senza riserve e senza chiedersi il perché:

"Pero no se trata de que me gusten las mujeres, si es eso lo que piensas y lo que quieres saber. Las mujeres me han parecido desde niña unas pesadas, empezando por mi madre, con la que ya sabes que nunca me he llevado bien. (...) Se trata de que me gustas tú, de que te amo a ti. (...) Y te habría amado fueras lo que fueras, sabes, daba igual que fueras hombre o mujer, te habría amado aunque hubieras sido un pez... (...) te habría amado aunque hubieras sido un canguro..."<sup>18</sup>.

Come però accade sempre nelle storie di donne raccontateci da Esther Tusquets, anche questa volta la protagonista – Inés – si concede solo temporaneamente al vortice vitale della passione, perché la totalità dell'abbandono la affascina ma la spaventa al contempo, non riesce a far suo quel modo d'amare così assoluto, così tragico, per cui riprende in mano le redini della propria esistenza accettando l'amore pacato e ragionato di Ricard – la controparte maschile di Andrea –, volgendo le spalle ancora una volta e definitivamente ad Eros.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 77-78.

