

Volver a la Nostalgia

El cine en la novela de Esther Tusquets "Para no volver"

Back to Nostalgia
The cinema in the novel of Esther Tusquets "Para no volver"

*Ginnette Barrantes Sáenz**

Resumen: En el presente artículo se realiza una lectura intermedial del cine y de la Venus de Cranach, a partir de la novela "Para no volver" de Esther Tusquets. En dicha obra Elena, la protagonista, hace un recorrido por su demanda y experiencia de análisis, justo en el momento en que se enfrenta a una ruptura de pareja y atraviesa su menopausia. Este trabajo propone un diálogo entre el cine como "espejo stendhaliano" y la menopausia como un tiempo que plantea la pregunta de la existencia sobre otra nostalgia: aquella que abre la interrogante hacia el infinito y la llevan a volver sobre sus pasos, para no volver.

Palabras clave: psicoanálisis, cine, literatura, lectura intermedial, nostalgia y menopausia

Abstract: In the following article, an intermedial approach of cinema and Cranach's Venus was taken from the novel "Para no volver" by Esther Tusquets. In said novel, Elena, the protagonist, journeys through their demand and analysis experience, at the time when she is faced with a separation from her partner as well as menopause. This article proposes a dialog between cinema as a "stendhalian mirror" and menopause as a time that questions the existence of another nostalgia: one that raises the question towards infinity and leads her to retrace her steps, never to return.

Key Words: psychoanalysis, cinema, literature, intermedial approach, menopause.

* Universidad de Costa Rica. Psicoanalista y docente. Costa Rica.
Correo electrónico: ginette.barrantes@gmail.com

Quizá fue la portada del diván de Freud o la promesa de atravesar el otro lado del espejo stendhaliano lo que me llevó, en el 2007, a comprar el libro *Para no volver* (2005), en Barcelona. Pero lo más seguro es que fue el diván de Freud en su portada o el hecho de que la novela era el testimonio del análisis de la escritora y editora catalana Esther Tusquets, cuando estaba a punto de cumplir los cincuenta años.

Aún no sabía que esta novela autobiográfica me acompañaría como caso literario en mis clases de clínica en la universidad y tampoco que su escalpelo para buscar su verdad sobre su llanto inabarcable, me serviría en el trayecto de la última mitad de mi análisis, en París. Su libro resultó una compañía asidua en el trayecto realizado entre España y Francia, del cual también el cine en su novela da cuenta, huellas a la que me propongo volver desde otra la nostalgia: aquella que interroga cierta imposibilidad del retorno al punto donde tiempo y espacio coinciden. Esta es la paradoja de mi título: *Volver a la nostalgia*, "Para no volver".

Nueve años después, de su lectura no solamente quisiera abordar el lugar del cine en su novela, sino también en su propio análisis, en sus sesiones de análisis, donde el espacio arquitectónico del cine, como un espacio de encuentro, se emparenta con el diván del analista, como un lugar para esconderse y llorar con desconocidos. La autora nace en 1936 y en su juventud se encuentra con un cine censurado por la dictadura franquista, el cine crítico y no recortado debe verse en Perpignan¹.

Esta ida y vuelta hacia esa frontera cultural, la saca de una burguesía catalana no muy crítica y le abre la mente hacia nuevas ideas y horizontes culturales. En los festivales de cine conoce a Julio, el joven cineasta que llegara a ser su esposo. La novela se inicia cuando no podrá acompañarlo al estreno de su película en Nueva York, debido a su depresión. Ella recién ha regresado de pasar el verano con su hijo y su nuera embarazada en Alemania. A su esposo, le llama a menudo Julio el Maravilloso y, en muchas ocasiones, durante su análisis con un analista rosarino, se llamará a sí misma, Elena la niña tarada.

Absorta en su lectura, una noche soñé que daba una conferencia brillante, de la cual yo misma era espectadora y expositora en el sueño. Juez y parte de esta experiencia onírica, en el texto se pierde la brillantez a la que no podía volver. En erótica de la lectura había sido tomada por ese "para no volver" como el retorno a una idea opaca ¿Pero quizá, ese objeto brillante, agalmático, también era lo que Elena, la protagonista de la novela lloraba cuando sus lágrimas que acudían sin sentido ante las situaciones más insospechadas? Ella estaba en lo que concibe como el límite de la vida, es decir la mitad de la misma, esa frontera imaginaria cuyo horizonte es la certeza de la muerte biológica.

Barbara Cassin (2015) en su estudio sobre la Odisea homérica, recupera la nostalgia capturada por la psicopatología como el "mal de patria". A partir de su propio sentimiento extrañeza al regresar a la isla de Córsega donde yace desde

hace algún tiempo su marido, con la *Iliada* y la *Odisea* se permite interrogar el retorno a casa, o a la tierra natal, como la manera de transformar el sentimiento de pertenencia y, con él, ese extrañamiento de sentir de que al fin estamos "como en casa" (*chez soi*), incluso en lugares donde no tengamos raíces. Regresar a los suyos, el hogar (*Heim*), como lugares que hacemos nuestros, será entonces una vía para leer este periplo de Elena, una mujer que debe volver a sí misma (*Soi*), ante el límite de su vida para crear un nuevo horizonte.

La nostalgia interroga el hospedaje en la civilización, en la cultura, en la lengua materna y en nosotros mismos, asimismo, la manera de acoger al extranjero (*xenos*), en latín (*hostis*) que también significa enemigo y, por lo tanto, conlleva la confianza o desconfianza que depositamos en el otro, la pertenencia a un lugar, a una identidad, a una lengua y a las costumbres, desde la imposibilidad del regreso al lugar que se ha dejado en el origen. Este ciclo odiseico emparenta el dolor (*algos*) con el retorno (*nostos*) que pasará a la lengua como nostalgia o deseo de volver a retomar ese punto de partida perdido. Una nueva nostalgia será la aceptación de ese fracaso, no como el mero dolor de no conseguirlo, sino como la creación dentro de un tiempo no circular que regresa al origen. Ese retorno será un fracaso exitoso o la apertura para transformarlo en una nueva experiencia. Ulises no cesa de no retornar y ese tiempo circular no es una enfermedad (*heimweh*), tal como se la inventó, a partir de los mercenarios suizos de Louis XIV, sino el deseo de echar raíces en relación a la propia pertenencia, a la patria o a la lengua materna.

La menopausia la leemos aquí en Elena como el deseo de volver a ella misma, ese retorno que no consigue al volver a Barcelona desde Alemania, que leemos como una nueva nostalgia: no se encuentra en casa. Se había enojado mucho con la perfección de su nuera, a quien llama con las películas de Walt Disney, un "dibujito animado" hasta que descubre que esa imagen animada es la de ella misma. Esta imagen animada de sí misma, el movimiento cinético de su exilio interior, ella presa de lo que la medicina llama una depresión. Ella buscando, a toda costa, conmoviendo y deslumbrando con su inteligencia a su analista, luego de que todos sus hombres, sus dos hijos y su célebre marido, hayan partido se su lado y este último viajara sólo a New York –se enterará, luego, con su amante joven- para realizar el lanzamiento de su más reciente film. Elena no alcanza a nombrar lo que le ocurre, llora sin razón por todos los rincones, especialmente en el anonimato y la penumbra de los cines, de barrio oscilando entre la ira y la desolación.

Su demanda de análisis ocurre hacia 1985 en un contexto en el que el psicoanálisis es visto como una importación sudaca y como una amenaza a las verdades inmutables en las que el franquismo fundó sus pilares ideológicos. En este contexto, el cine se torna su refugio, un espacio en la ciudad que acoge su llanto anónimo. Este es el primer lugar que asignamos al cine en su novela.

El cine, el espacio de un agradable anonimato

Frente a las verdades inmutables, Elena llora sin saber por qué. El cine de barrio es su primer refugio, acogida por su claroscuro se permite verter todas las lágrimas que no ha llorado. Lloro desconsoladamente antes de enfundarse unos lentes oscuros que, a lo Greta Garbo, le servirán de máscara y pantalla para su llanto innostrado. Durante las tres primeras semanas de su pedido análisis, después de su fracasado verano, Elena rompe ante un llanto incontrolable donde desfilan innumerables títulos de películas infantiles que le ayudarían a construir su propia novela neurótica: la niña estúpida y tarada, con la que cada personaje reflejará una parte de sí misma: la Cenicienta, el perro amaestrado como *Lassie*, las orejas de *Dumbo*, el miedo a crecer de *Bambi*.

En esa extraña proximidad con los desconocidos cercanos en el cine y las sesiones con su analista, con quien desarrollará una intensa y ambivalente relación y al cual llamará con todos los improperios que pueda: Cara de Palo, el Impasible, Cara de Póker, El Mago, Papa Freud, Brujo de la Pampa y el Llanero Solitario, entre otros epítetos. Durante tres meses, cinco sesiones por semana, se siente caer en una dependencia que compara con el perro lorquiano, cuyo señorío es ser el perro de su Amo. La trampa es la servidumbre voluntaria.

Del cine al diván, en ese otro refugio es donde puede hablar de sí misma y desconocerse y el cine tendrá una nueva función dentro su análisis. Con Lacan, podemos plantear la posibilidad de un sujeto para abrir nuevas construcciones de la identidad y para negociar los significantes identitarios reprimidos en la forma de un diálogo visual². Desde esta perspectiva es donde se propone esta lectura de la novela.

En este segundo momento, el cine ya no es solo un espacio de barrio que permite el duelo, sino también la pantalla con la que ella remodela su propia identidad y mira en la pantalla los fantasmas de sus identidades normativas. Ella es su propia espectadora del film de su vida y elabora el guion de esa ocultación y revelación del velo de su rabia, de la soledad de la diva en decadencia, la que no puede seguir sosteniendo el ideal de la perfección, ni el brillo de una juventud perdida cuando se acerca la certeza de esa finitud. Su nuevo retorno debe incluir a la muerte en el programa.

Como hija de burguesía catalana, recibe la versión de una España que no incluye la de los vencidos y un cine censurado y recortado, como un espejo único, en el perderá el retorno de su propia Alicia. A la vez es esta censura del cine la que le permite cuestionarse por qué se ha quitado la perversión al amor, se le ha extirpado el erotismo, transformándolos en amores eternos, sin quiebre, heteronormados y complementarios que tienen como único fin la procreación y donde las pasiones ceden a los valores morales inmutables o religiosos y donde

las mujeres-muñecas, son divas de porcelana arrasadas por el tocador. La laca es el símbolo de esta detención del tiempo.

La frontera con Francia, en los cincuentas y sesentas, es el borde que construye el mito del París libre y accesible solamente para algunos intelectuales. Dicha búsqueda la había unido a Julio en pos de ese claroscuro donde el cine deviene un más allá para su búsqueda intelectual y emancipatoria: primero fue la construcción del ideal de un cineasta maravilloso, cuyo mundo acogió como suyo y que, ahora, al perderlo no podrá juntar los fragmentos de ese TODO(s), una verdad que le estalló en la cara.

Este primer intento de volver a un TODO armonioso, un mundo estallado, se torna en una imagen desestabilizadora que permitirá leer de otra manera ese deseo de *Volver a la nostalgia, para no volver* -como ese brillo del texto perdido en mi sueño o esa película de su vida que Elena ve reflejarse en su diván-. También el brillo de la diva se pierde en la opacidad del cine, en la crisis de su industria, en la lectura de imágenes en movimiento que luego devienen literatura y, para ella, en la autora de una novela autobiográfica. Las identidades ideales construidas hasta entonces se caen y ceden hasta el punto de una locura seca: lágrimas no vertidas. Una locura hormonal para la psicopatología.

La escritura de esta novela autobiográfica, a partir de su demanda de un análisis, también es la recuperación de la huella de un relato perdido y no es un mero registro literal de esos tres meses en el diván, por ello lo entendemos como un suplemento en su pasaje aural. Una pérdida de ese objeto brillante que le impedía su pasaje aural. Su libro es la narración de una experiencia de eso que la medicina que llama menopausia, una enfermedad que deja lugar para el acontecimiento de la furia y la impotencia que tiene ante su vida al sentirse como una niña estúpida. El recinto del análisis fue para ella un santuario-burdel- así le llama- donde Papá Freud guardaba el jarro de porcelana de Bisbal que ella le regaló y que tanta seguridad le daba encontrarlo, una y otra vez, en el mismo lugar, en el estante donde su analista lo puso el día que se lo regaló. El paso del tiempo y la certeza de morir, son sus hilos para tejer otra relación con su corporalidad, que ya no sea la dictadura hormonal, ni ese pantano de lágrimas que la ahoga al punto de alucinar un día que el jarro se tambalea -como en una película- como señal del fin del mundo ¿Quién tiene el rey de esa disparatada partida de ajedrez?- le pregunta al Gran Mudo con acento rosarino, mientras se tumba en el diván. Con cincuenta años, sola en su casa, el bloque monolítico de su identidad se ha fisurado y un estallido le sirve de cauce para esas lágrimas disparatadas, atropelladas y no vertidas que ahora en su momento alucinatorio, no corresponden con este jarrón roto.

Elena no regresa a casa, en su retorno a ella no se encuentra "*como en Casa*" (*Chez soi*). Su juventud se ha ido, según el epígrafe de Darío, que dará nombre a su libro "Para no volver". Y como dice Elena, citando el diario de Virginia Woolf, "...pasados los cincuentas, no quedaba ya pretexto alguno

para engañarse a uno mismo, ni una sola causa válida para soslayar la realidad ya insoslayable, definitiva y demoledora..." (Tusquets, 2005, p. 40). La niña atrapada en la mujer adulta intentará en vano conmover al Impasible, "...con el océano revuelto y poderoso, en el naufragio de sus propias palabras sin censura" (Tusquets, 2005, p. 26). Un mar desbordado y sin límites donde el silencio le dará los primeros azotes. Ese silencio es otro tiempo para la nostalgia. Su cine mudo.

La nostalgia se caracteriza por ser el tiempo del "aún no", la espera del retorno y el imposible regreso al unísono del tiempo y el punto de partida. Un aquí y allá que se juntan sólo en el recuerdo o la añoranza. Un espacio para la ensoñación, la evocación o el naufragio del no retorno. El fin certero de la vida, abre a Elena otra relación con la eternidad, un más allá, cuyo vacío se han ocupado de obturar el patriotismo, el fascismo y el nazismo. Cada lengua tiene distintos matices para nombrar esa íntima relación con el deseo del retorno. Al fin de ese verano, Elena, siente la extranjería en su propia casa, una extimidad consigo misma pues no logra volver. En el diván, los latigazos del silencio se atropellan en esta zona de aire interrumpido en su garganta, donde experimenta el horror de ser el perro lorquiano ¿No había quedado ella boquiabierta de que su hijo reivindicara la nostalgia del pintoresquismo que ella con tanto esfuerzo había rechazado? ¿No se había convertido ella en esa cenicienta- princesa que tanto rechazaba en otras mujeres jóvenes? ¿No era ella misma quien había rechazado aceptar la primera persona a favor de la tercera persona del plural? Como esas mujeres que no publican, que no exponen y que habían aniquilado en ellas la primera persona del singular. Ella también era esa figura callada y anónima que había compartido con Julio, junto a quien había pasado horas ayudándole en sus proyectos y copiando sus guiones. Ella había sido el principal amortiguador anónimo de las batallas de Julio con el cine. Un cine que los unió y ahora los separa y pone en perspectiva aquellos fines de semana en Perpignan -que no podrá ya revivir- donde una vez se enamoró, más que del hombre, de un proyecto durante la proyección de una película. El cine ahora era su propio guión perdido.

Elena reptaba a sus cincuenta años no encontraba las oscuras razones del inconsciente para ello y encima la muerte que antes era sólo una idea, desde ahora era un horizonte plausible: un fin, sin final. Quizá un destino para su escritura. El declive de la diva había llegado y como ese cine negro que escenifica la crisis en la película de Gloria Swanson, la diva asesina estaba en su propio cine, sin un guión todavía.

Cine dentro del cine: el declive de una diva

La muerte como un límite inevitable, en el tiempo cronológico, le abría el futuro como infinitud. La vida inscrita, la historia vivida y la Historia tendían hacia

el tiempo de la tragedia en la repetición, hacia la circularidad del empezar y volver a empezar una y otra vez. *El crepúsculo de los dioses* (1950)³ también conocida como *Bulevard Sunset*, le permite a Elena tramitar esta furia asesina y enfrentarse a su propia diva en decadencia, aquella que al no poder escribir su propio guión termina asesinando al escritor. El delirio toma la última escena en un imposible retorno a la gloria del pasado, donde el proyecto la ficción cinematográfica se confunde con lo vivido. En el excelente drama norteamericano, bajo la dirección de Billy Wilder, el cine dentro del cine, busca ese punto dónde todo empezó una vez, sin pérdida en la repetición. El cine la pone ante eso Milán Kundera llama la casa natal (heim)⁴, ante un Ulises coagulado en el tiempo de su naufragio, ante la bella Calypso. En español, añoranza que no es lo mismo que el *Heimweh*, o la morriña o el *Homesicknees*. *Añorar* viene del latín y tiene el no-saber en su raíz, es un dolor por la ignorancia. No es desear lo ausente o lo que se ha sido, sino desconocer ese suspenso del retorno. Soportar ese algo perdido que no se cierra en el círculo sino que lo abre. El regreso (nostos) implica "algo perdido", la Itaca, donde el rehén no puede ver la luz del regreso sin pasar por el túnel de esa fisura del retorno. En este punto Kundera (Kundera, 2014, p.12), Tusquets (2005) y Cassin(2015) coinciden, pues lo finito de la vida, solo puede reconciliarse con lo infinito, con un duelo por la inmortalidad. El regreso no sería el punto final de un viaje, sino el tiempo devorado por la historia vivida donde el círculo se abre a las fauces de un desvío que se presenta como ese "algo" que es lo ignorado. La propia vida, no se vive sólo en el código de lo historizable, sino que requiere de este saber-ignorado para construirse a sí misma como vivible. Su Itaca llegó al evocarse a sí misma ante esta nueva verdad. No sólo abrió el dolor de sus llagas, su propio naufragio en el mar salobre, donde una diva termina siendo asesinada para dar lugar a una historia aún no dicha. Ese asesinato de la diva, en Elena su escritura es otro modo de atravesar ese "más allá" del espejo.

Del diario secreto a la novela. En el espejo del erotismo sin censura

Con elementos intermediales de una lectura audiovisual retomaremos lo que en la contratapa, se prometía al lector: atravesar el espejo esthendaliano. Elena, con el cine, había llorado desde niña "...como si la realidad debiera transfigurarse en historia para alcanzar de lleno su sensibilidad" (p. 31). Este lugar otorgado a la literatura de transfigurar la realidad en relato y al cine narrar como una realidad estética, permite articular otra relación entre cine y literatura. La escritora y la protagonista-narradora, en su novela, no solo describe la experiencia de cómo caer de cuatro patas, ante el Gran Mudo o Mago-Domador, sino que articula el cine en la literatura como la ficción estética del Sí Misma que se ficcionaliza.

Un día Elena descubre que su analista tenía el mismo cuerpo invisible, translúcido o acaso inexistente de Julio; pero un poco más guapo y apasionado que el Cara de Palo- le dice mientras se voltea para mirarlo desde el diván. En el recuento de sus figuras masculinas, su amigo Eduardo, el pintor que no cede ante el sistema, es anti-sistema en el sistema, sin pretender ingresar a él, prefiere ser un perdedor exitoso y tiene la tendencia de elevar todo lo que ella dice a categoría universal siendo incapaz de diferenciar que ella no acude un psiquiatra, sino a un psicoanalista, ese Santuario-Burdel donde realiza la vivisección de su yo más íntimo. Eduardo es el reverso del célebre Julio y ella sería la última mujer del mundo de la que podría enamorarse, pues ama a mujeres locas y disparatadas y esas muñecas de porcelana caprichosas que tanto odia Elena. Estas mujeres son como la Venus de Cranach o la *cocotte* de la Belle époque, que encarnan el ideal del eterno femenino, una figura, un ideal puro. Mujeres arbitrarias y en absoluto maternales (Figura 1).



Figura.1 Venus de Cranach.

Elena las imagina estas figuras "con ropas y peinados imposibles, grandes pamelas rojas desbordantes de flores y frutos y vestidos de gasa bajo los cuales se transparentan desnudas (...) o con pantalones de cuero muy ajustados, botas hasta la rodilla, anchos cinturones de cuero y metal" (Tusquets, 2005, p. 78-79). Son como la diva caprichosa, la madre argentina de Eduardo que nunca fue

aceptada por la burguesía catalana, heroínas de ciencia ficción, las amantes de Eduardo son desdeñosas y malhumoradas.

El velo aparece como objeto enigmático que señala un acceso al "más allá" de ese eterno femenino, eso que tienen esas mujeres con las que Eduardo -el Temerario- le hacía sentir la cochina envidia del contraste de su propio pudor. El velo, como transparencia, como asombro maternal, como metáfora de una profundidad o simplemente como aditamento es planteado por Cranach, como el atravesamiento del enigma del amor o del sexo, que para Elena es el contraste entre la mujer educada y razonable, su costado maternal y la audacia disparatada de un erotismo sin eternidad. No es *hacer esas cosas*, sino *saberme capaz de hacerlas*, había puntualizado Elena, ante la incómoda pregunta de su analista, ante esta amistad poblada de un nostálgico erotismo. Con Julio tenía ese amor sin precedentes y, por tanto, tampoco fin: adorar al hombre como si fuera un dios y protegerle como si fuera un niño, ese sucio juego femenino con el que ella había renunciado a vivir su vida, con el permanente arrobamiento "en función de otro, sin llegar a terminar jamás ni uno solo de sus libros de poemas, ni uno solo de sus relatos y, lo que es muchísimo peor, sin que parezca importarle demasiado" (Tusquets, 2005, p. 93). En ese análisis Elena dejará el santuario de sus falsos dioses.

Entre las propuestas descabelladas que Elena había podido hacer a su analista un día era poner juntos un café de tangos que se llamara *Transfert*, incluso escribir ambos un libro a partir del diario secreto y paralelo de su análisis, que sólo lo leería éste al terminar su análisis y ella buscara el editor- Casi todo menos analizarse- el Forastero de la Pampa, había rechazado una vinculación real, la dejó sola en el juego de espejos donde Elena fantaseaba ser el ratón lacayo de la Cenicienta y un amor que prescindiera de la resistencia y la subversión, incluso de la perversión del erotismo y la muerte que toda transferencia incluye.

Finalizando la novela, encontraremos a Arturo, quien la mima en la madrugada mientras Elena llora y aún no ha salido del pozo oscuro de sus lágrimas no derramadas. Lo ha vuelto a encontrar en el vestíbulo de un cine de doble programa. Arturo será un músico argentino, el hombre decisivo para desdoblarse las caras de su espejo: la furia descontrolada y el desamor de la vejez. Con Arturo había devenido en Elena-Robot, Elena-muñeca de porcelana, Elena-de-trapo y cuando hacían el amor, como en una escena transmitida por un serial radiofónico- pues Arturo no paraba de describirla- el tiempo empuja hacia ese nuevo umbral que no era ya sólo la vejez irremediable.

Un día, como muchos de sus atardeceres en el mar mercurial que los acoge, Arturo le declara que la ha extrañado. Elena se ruboriza como una adolescente y no entiende cómo podría ella devolverle en el espejo reflectante esa juventud que se le ha ido para no volver. Elena no puede dar marcha atrás en el túnel, ni pasar los pasadizos de sombras entre reflejos, que ella llamará su inconsciente. Le dice a su analista que cuando perdió esa luna envuelta en cintas doradas y papel de

seda, se enfermó definitivamente de nostalgia. Con este joven músico y sus coitos radiofónicos, Elena se siente al final de un viaje indigno.

A Frau- Depresión, Arturo la lleva a su museo personal de los horrores. Elena le ha oído gritar en sus sueños, debe haberle sucedido esas cosas vivas, archivadas e intolerables que sólo la muerte aspira a borrar definitivamente y una noche se abrazado a ella y presa de la angustia, le habla de ese horror solo visto en las películas, en ese otro lado del espejo se siente la niña que nunca creció y no quiere escuchar ese inimaginable exterminio de la dictadura argentina. En ese tiempo de la Elena-Polifemo, en el Santuario-Burdel, el intertexto de la novela de Stefan Zweig, *Ungeduld des Herzens (La impaciencia del corazón)*⁵ traducida al francés como *Pieté dangereuse (Piedad peligrosa)*, le permite leer cómo se deslizó hacia otro lugar que no sea la de madre ridícula asignada a las mujeres por la historia. Mientras besa los labios todavía temblorosos, en ese goce trémulo al de sentirlo casi tan pequeño e incierto, le besa incansablemente, mientras siente la primera investida de su sexo Elena piensa: "te estoy amando, durará unos minutos, o unas horas, pero en este preciso momento te estoy amando" (Tusquets, 2005, p.177). El temblor imperceptible de su propio cuerpo, la llevó del otro lado de ese velo en el que ella había confundido un minimundo con el Universo. Su cuerpo más lúcido que su apasionado romanticismo se había negado a la farsa de vivir eternamente con la inesperada llegada del deseo y el placer. No eran sus zonas erógenas, ni el consabido pedido de ¿qué quieres que te haga?, lo que le había permitido escapar del pozo pestilente de su depresión.

La narradora y la escritora se aproximan, "la propia Elena, que si no ha perdido nunca es porque no ha tenido nunca el coraje de apostar, de terminar sus poemas y sus cuentos e intentar publicarlos, no ha tenido nunca el coraje de incorporar su rey a la partida y correr así el riesgo de perderla y perderlo" (Tusquets, 2005, p. 197). Con esta partida termina el libro cuando Elena está pensando, que mañana mismo en el umbral de su prostíbulo-santuario, le comunicará al mago la gran noticia: "Sabés una cosa, Mago, me voy a analizar con vos".

Para no volver, ese diario secreto no fagocitado en la transferencia y salvado de las sesiones de su protagonista Elena, esa mujer que no pudiendo volver a la juventud ni juntar el tiempo con el espacio de una nueva soledad, le hizo una fisura al tiempo circular de Ulises, para no volver y desde una nueva nostalgia reencontrar en su pluma un lugar en su relatos. Con ello, como han insistido algunos críticos en la contratapa del libro, el fracaso no sólo es deseable en la actividad humana y agregamos que es una posibilidad insoslayable para la nostalgia, otra nostalgia erótica en la que con su "todavía no", obliga a la certeza de una ignorancia, en la que Esther Tusquets, con Elena, desdobló su espejo franquista, entre la furia asesina y su reverso salobre de un mar sin nombre, en una nueva partida por el deseo y placer. En fin de partida sabremos después que la haría escritora.

Notas

1. Para ampliar este tema recomiendo el libro Román Gubern-Doménec Font (1975) *Un cine para el cadalso*. 3era Ed. España: Editorial Euros.
2. Ö. Firat, Begüm. (2005) "Mujeres con peluca: sobre la visualidad y la identidad" en: *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*, Jorge Luis Brea (ed) España: Akal Estudios Visuales, p.187.
3. "Y tal vez podría encontrarse ahí cierta animosidad contra Julio, no tenía ni remotamente el cine la categoría de arte y tal vez ni siquiera de lícito entretenimiento, y el día en que lo había arrastrado por última vez Elena a ver una película *El crepúsculo de los dioses, obstinada en que tenían que gustar por fuerza a sus amigos las cosas que a ella le gustaban...*" (Tusquets, 2005, p. 108).
4. Kundera, Milan (2008) *La ignorancia*. España: Editorial Tusquets.
5. Agradezco a Ingrid París la traducción de este título del alemán al francés.

Bibliografía

- Cassin, Barbara (2015) *NOSTALGIE. Quand donc est-on chez soi? Ulysee, Énee, Arendt*. Paris: Pluriel
- De Lauretis, Teresa. (1984) *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. España: Cátedra.
- Dictionnaire Historique de la langue française* (1678), citado por B. Cassin, (2015), p. 17.
- Fraisse, Geneviève(1989) *La musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. España: Cátedra.
- Gubern,- Domenéc Font ,Roman (1975) *Un cine para el cadalso. 3.Ed.* España: editorial Euros.
- Tusquets, Esther (2005) *Para no volver*. España: Anagrama. Narrativas Hispánicas.
- Kundera, Milan (2008) *La ignorancia*. España: Editorial Tusquets.
- Montoya, Pablo (204) *La sed del ojo*. Colombia: Editorial EAFIT.

Ö. Firat, Begüm. (2005) "Mujeres con peluca: sobre la visualidad y la identidad" en: *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la Globalización*, Jorge Luis Brea (ed) España: Akal Estudios Visuales.

Indice de figuras

Figura 1: Lucas Cranach. Venus (1532), diferentes materiales sobre tabla y; Venus y Cupido (1530), Oleo sobre tabla.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento
- NoComercial - CompartirIgual (by-nc-sa)