

**UNIVERSIDAD**



**NACIONAL  
AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE**

**FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ELEMENTOS LITERARIOS EN LA OBRA NOVELÍSTICA DE  
ROSA MONTERO**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Maestra en Letras (Literatura Española)**

**P r e s e n t a**

**Beatriz García Cruz**

**Directora de tesis:**

**DRA. PACIENCIA ONTAÑÓN SÁNCHEZ**

**México, D. F.**

**2005**

**Hago patente mi reconocimiento y agradecimiento  
a la Dra. Paciencia Ontañón por el tiempo que**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**dedicó a la revisión y corrección de esta tesis, así como por las sabias enseñanzas que brinda de manera desinteresada en sus cursos.**

**Dedico esta tesis a mis padres, Don Pepe y Doña Doro, a quienes debo el interés por estudiar y seguir adelante.**

**Con cariño para Carlos, Fernando, Frida, Carmen y Alexis.**

**Un lugar muy especial para Roberto quien siempre ha visto en mí a una gran mujer.**

# ÍNDICE

## ÍNDICE

Contenido	Página
<b>INTRODUCCIÓN</b>	8
<b>1. ROSA MONTERO ESCRITORA DE LA MODERNIDAD ESPAÑOLA</b>	
<b>1.1 La transición a la democracia</b>	14
<b>1.2 El oficio de escribir</b>	28
<b>1.2.1 La periodista</b>	28
<b>1.2.2 La novelista</b>	31
<b>1.3 Mujer y sociedad en la obra novelística</b>	34
<b>1.3.1 ¿Escritura feminista o femenina?</b>	39
<b>2. REALISMO LITERARIO Y FICCIÓN</b>	49
<b>2.1 Elementos realistas en la obra de Montero</b>	49
<b>2.1.1 Opera prima</b>	54
<b>2.1.2 El miedo a la soledad</b>	57
<b>2.1.3 El reinado de las miserias humanas</b>	69
<b>2.1.4 Banalidad y traición</b>	79
<b>2.2 Elementos grotescos y esperpénticos</b>	82
<b>2.2.1 La inocencia perdida</b>	85

Contenido	Página
<b>2.2.2 Resonancias esperpénticas en la obra de Rosa Montero</b>	91
<b>2.3 Elementos tomados de la literatura fantástica</b>	98
<b>2.3.1 Las utopías femeninas</b>	104
<b>2.3.2 Las anti utopías sociales</b>	109
<b>2.4 Elementos de la novela negra y de la novela histórica</b>	112
<b>2.4.1 De secuestros y otras cosas</b>	119
<b>2.4.2 ¿Un <i>thriller</i> medieval?</b>	125
<b>3. OBSESIONES PERSONALES</b>	132
<b>3.1 Redes de asociaciones obsesivas</b>	140
<b>3.2 El amante prohibido</b>	166
<b>3.3 El camino del héroe</b>	171
<b>3.4 El mito personal</b>	178
<b>CONCLUSIONES</b>	189
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	201

# INTRODUCCIÓN

## INTRODUCCIÓN

Rosa Montero (Madrid, 1951) se inicia en la escritura como periodista desde una edad temprana. En *El País*, escribe una columna semanal y ha publicado varios libros de reportajes y entrevistas: *Cinco años de país*, que recopila sus artículos sobre la realidad española; *Historias de mujeres*, ensayo biográfico; *La vida desnuda*, que es una selección de sus artículos periodísticos.

Ha destacado como periodista comprometida; el género periodístico que prefiere es el reportaje debido al aprendizaje que obtiene de él, aunque actualmente desarrolla el género de opinión mediante una columna semanal en el periódico *El país*, donde habla preferentemente de crítica social y política en un tono denunciatorio y polémico. Desde su punto de vista el periodista es <<vocero de la realidad>>.

En la década de los ochenta, varias mujeres hispanoamericanas, en su mayoría periodistas, empezaron a publicar novelas con cierto éxito comercial, aunque no tanto en el de la crítica literaria. Estas escritoras han tenido una gran aceptación a partir de su primer libro. Los ejemplos más notorios son los de la chilena Isabel Allende, las mexicanas Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, las puertorriqueñas Rosario Ferré y Ana Lydia Vega; las españolas Rosa Montero y Almudena Grandes; así como la cubana Mayra Montero.

Aunque la obra en general de estas mujeres tiene éxito, pues se lee, se compra, se comenta, algunos críticos han mostrado una recepción poco afortunada, pues las consideran como creadoras de sub-literatura; sin embargo en Estados Unidos un buen número de universidades se interesan por conocer y estudiar la producción literaria de estas escritoras.<sup>1</sup>

Esta situación me motivó a elegir como tema de trabajo para esta tesis de maestría la obra novelística de Rosa Montero, la cual consta de: *Crónica del desamor* (1979), *La función delta* (1981), *Te trataré como a una reina* (1983) *Amado amo* (1988), *Temblor* (1990), *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997), *El corazón del tártaro* (2000), *La loca de la casa* (2003) y *La historia del rey transparente* (2005). Como línea conductora me he planteado que la obra novelística de esta autora, tanto en el plano estético de lo literario

---

<sup>1</sup> Elena Gascón Vera. "Rosa Montero ante la escritura femenina", en: *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*, 1987, p. 63

como en lo político y social, contribuye a la reflexión respecto al mundo actual y a la participación de la mujer en el mismo.

El tópico de las mujeres insertas en un mundo más bien machista es una constante en su obra, por lo que se le ha considerado como escritora de carácter feminista, situación que ella ha rechazado con insistencia. Al respecto dice: “¡Me aburre! He mirado un poco por encima algunas cosas, pero me aburre hasta extremos inconcebibles”.<sup>2</sup>

Para ella la escritura es una manera de vivir, pues la ocupa la mayor parte del día ya que no escribe sólo cuando está escribiendo sino que también lo hace mentalmente. Aun en lo sueños aparece la escritura. Sueña párrafos, construye personajes o ambientes. Divide su oficio de escritora en *profesional*, que es el que le da de comer, en donde incluye al periodismo y una serie de relatos para niños; y *personal*, que es lo que más satisfacciones le proporciona, tal como ocurre con la creación novelística.

Como escritora, encuentra una diferencia entre la obra madura y la de juventud; opina que los escritores hacen novelas de iniciación alguna vez y con ellas tratan de explicarse el mundo y cómo cada uno puede meterse en él, lo cual es un proceso costoso y tal vez nunca acaba. La obra de madurez empieza cuando uno escribe “de lo que no sabes que sabes”. De acuerdo con sus comentarios, la literatura no es un complemento, sino una parte de ella, es su vida y no la puede entender como algo

fuera de ella. Pero en este ejercicio literario no quiere ser combativa políticamente, pues considera que eso sería una traición a lo que es la narrativa, para eso está el periodismo que sí lo permite, que de hecho lo exige.  
3

Los libros de Montero mantienen una crítica al sistema patriarcal en el que vive, por lo que, la mayoría de sus protagonistas son mujeres. Otra constante en su obra es la realidad española, situación que la propia autora ha aceptado en diversas entrevistas. Es probable que ello se deba a su formación como periodista, lo cual la inserta en la tradición realista de la literatura española, sin embargo con el paso del tiempo, esto ha cambiado pues como veremos su narrativa seguirá nuevos rumbos.

En gran parte de la obra inicial de esta autora se percibe un tono grotesco que refleja una influencia de la literatura española del siglo XIX, así como de la generación del 98, tanto en los ambientes como en los personajes quienes desarrollan un humor negro un tanto salvaje. Ella menciona que sus personajes carecen de maquillaje, están desnudos, son falibles y tiene la gran cantidad de problemas que la sociedad actual les proporciona.

La presente tesis está estructurada en tres capítulos de los cuales el primero nos plantea un marco histórico donde revisaremos una perspectiva de cómo la mujer se ha desarrollado en el ámbito social e intelectual a lo largo de varios siglos y cómo se arriba, finalmente, a la transición democrática de España en los años 70, para de esta forma, iniciar una serie de reivindicaciones que se habían postergado indefinidamente.

En este mismo capítulo hablamos de dos aspectos de la actividad profesional de Rosa Montero, uno, que se refiere al periodismo, y otro, el que nos interesa directamente, que es el de su actividad como novelista. En este punto aparece inevitablemente el tema del feminismo y su relación con la autora, pues como veremos, a ella se le vincula con movimientos feministas de los cuales se ha deslindado reiteradamente aunque en su obra permanezca como una constante el tema de la mujer.

---

<sup>2</sup> Javier Escudero. "Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo" en: *Revista de Estudios Hispánicos*. Pennsylvania, 1997, p. 336.

<sup>3</sup> Escudero, op. cit., pp. 330-335

En el capítulo dos se revisan los elementos literarios presentes en las novelas; este análisis se centra particularmente en los temas y en los cambios de géneros novelísticos que se han dado en su obra, pues hemos encontrado que en un inicio ella recurría a un realismo cercano al decimonónico, además de que mostraba cierta predilección por el esperpento y lo grotesco, pero que de pronto fue sustituido por la novela fantástica, para finalmente incursionar en la novela del género negro. No nos hemos adentrado de manera profunda en los aspectos estilísticos porque en esta autora son lo menos interesante, pues encontramos que su obra es de una prosa sencilla y de un hilo narrativo fácil de seguir.

Las pláticas con la Dra. Paciencia Ontañón y la asistencia a su curso sobre psicoanálisis y literatura despertaron en mí la inquietud de aplicar el método de la psicocrítica de Charles Mauron al estudio de las obsesiones personales de Montero, de lo cual hablo en el tercer capítulo. Realmente para mí fue muy interesante analizar desde esta perspectiva la obra de la autora pues ningún otro método me ofrecía toda la gama de matices que se pueden abordar desde la psicocrítica. Debo confesar que no fue fácil y que sólo este capítulo tomó un año de la investigación, pero creo que los resultados han sido satisfactorios y en cierta medida sorprendentes pues se revelaron situaciones que durante una lectura de acercamiento a la obra no se sospechan ni siquiera remotamente.

Otra de las situaciones surgidas a partir de la psicocrítica es que el método en sus inicios fue planteado para estudiar las obras líricas mediante las metáforas obsesivas de un autor; sin embargo el propio Mauron descubrió que podía ser utilizado con mucho éxito en el estudio de obras que cuentan una historia, por lo que lo empleó en el análisis de obras dramáticas y cómicas, pero quedaba muy rezagada su aplicación en el género novelístico, aunque existen estudios que hizo de las novelas de Víctor Hugo

y que sirven de punto de referencia para ulteriores aplicaciones al estudio de novelas de otros autores, el resultado es que de alguna manera los estudios psicocríticos de novelas contengan cierto grado de originalidad por una parte, pero por la otra se dificulte un poco su aplicación pues su documentación es escasa.



# CAPÍTULO PRIMERO

**ROSA MONTERO, ESCRITORA DE LA  
MODERNIDAD ESPAÑOLA.**

## 1.1. La transición a la democracia

Rosa Montero es una de las autoras españolas más leídas actualmente. Su referente es el de una generación que llegó a la madurez en los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia. Su otra faceta es la de periodista; sus columnas aparecen en el diario *El País*, cuyos artículos, y sus más de 2000 entrevistas realizadas en los últimos 30 años le han dado fama.

LA OBRA NOVELÍSTICA de Rosa Montero se inicia en 1979 con su obra *Crónica del desamor*, la cual refleja un cambio en la perspectiva de la mujer respecto a su cotidianidad. Así, la maternidad, el trabajo, el desarrollo intelectual y la vida en pareja rompen en esta novela con las pautas marcadas por una dictadura de cuarenta años que había promovido estructuras jerárquicas inamovibles donde la mujer poco tenía que hacer, excepto obedecer las convenciones patriarcales.

Montero nos presenta, en esta ópera prima, modelos de mujer nada convencionales que sin embargo están reflejando lo que realmente se estaba viviendo en la España de la llamada “transición”. Son mujeres que desean realizarse profesionalmente y cuya meta no tiene nada que ver con el matrimonio, que viven solas y logran una estabilidad económica en ocasiones superior a la del hombre. Estas mujeres se relacionan sexualmente de forma distinta a sus predecesoras pues se saben dueñas de su cuerpo y son ellas quienes deciden acerca de la maternidad, la cual puede darse perfectamente fuera del matrimonio y de las normas sociales.

Sin embargo, Biruté Ciplijauskaitė y Gascón Vera han encontrado en la obra de Montero que las mujeres sin un hombre se realizan profesional y emocionalmente pues se vuelven independientes y llevan una vida productiva, pero paradójicamente la necesidad sexual del cuerpo femenino las lleva a anular sus logros para doblegarse a la compañía imperfecta y destructiva del hombre. Parece que una mujer autónoma se ve atrapada en una aparente soledad fijada por la sociedad machista, por lo que vuelve a desear la dependencia emocional del hombre.<sup>1</sup>

Rosario Castellanos<sup>2</sup> establecía la necesidad de bucear en los fondos más profundos de las experiencias de las mujeres para producir una literatura auténtica, así como la necesidad de crear nuevos conceptos para apreciarla. Esta situación y la “hazaña de *convertirse en lo que se es, exige el rechazo de las falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas*

---

<sup>1</sup> Biruté Ciplijauskaitė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988. Y, Elena Gascón Vera. “Rosa Montero ante la escritura femenina”, en: *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*, 1987, p. 63.

<sup>2</sup> Vid. Rosario Castellanos. *Sobre Cultura Femenina*, Tesis de Maestría, México: FFyL, UNAM, 1950 y “La mujer y su imagen”, en: *Mujer que sabe latín...*, México: FCE, 1984. Vid. Aralia López González. “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”, en: *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX* López González, Aralia, coordinadora. México: El Colegio de México, Programa interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995, p. 23 y ss.

*galerías donde su vida transcurre*".<sup>3</sup> Este planteamiento de los años 50, ofrece una perspectiva de la sociedad y de la mujer que aparentemente ha cambiado en este nuevo siglo, en los países más desarrollados.

¿Qué factores logran que la perspectiva de la mujer española cambie? ¿Cómo accede a puestos ejecutivos y méritos universitarios? ¿Cómo se apropia de su cuerpo, de su maternidad y de su relación con la familia? ¿Cómo logra su independencia social y económica? ¿Cómo es la mujer española después de la llamada transición? Estas preguntas y muchas otras surgen cuando revisamos la historia de España y el trato que ha dado a sus mujeres, las cuales sufrieron sistemas de dominio intelectual, económico y social que las mantuvieron relegadas durante siglos.

En el afán de encontrar respuestas mínimas a estas interrogantes haremos una revisión a los antecedentes históricos más inmediatos a la producción literaria de Rosa Montero señalando asimismo, la participación de la mujer durante este proceso.

La toma de la palabra por parte de la mujer se inicia a fines del siglo XVIII con el nacimiento de la revolución francesa. En los *Cahiers de doléances (Cuadernos de quejas)* escritos por mujeres en 1788, éstas expresaban sus necesidades, pero es Olympia de Gouges quien en 1791 busca una verdadera vindicación de la mujer con su *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, donde cuestiona la pretendida universalidad del varón como representante de toda la humanidad, y denuncia el carácter ideológico sexista de sus producciones.

Los documentos mencionados exigían el derecho a la educación, empleos remunerados justamente para evitar la prostitución, la sustitución del matrimonio por un contrato social con igualdad de derechos para el hombre y la mujer, el derecho al divorcio, el voto y los bienes en manos de la mujer. Las reivindicaciones obtenidas fueron el derecho al divorcio y la apertura de centros femeninos de discusión. Pero en 1793, la situación cambió cuando se excluyó a las mujeres de los derechos políticos, se prohibieron las reuniones femeninas y se les impidió la asistencia a las asambleas políticas. El naciente feminismo habrá de sufrir un golpe aún más fuerte con el Código Napoleónico, al devolver al matrimonio su carácter desigual en una serie de artículos que subordinan a la mujer al hombre, le vetan el acceso a ciertas profesiones, funciones sociales y políticas. Situación que es imitada por todos los países de Europa y América, ya sea como colonias o como países independientes, en sus códigos civiles durante el siglo XIX.

En este marco social Mary Wollstonecraft (1759-1797) publica en Inglaterra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), primer texto orgánico del pensamiento feminista, otras mujeres tomaron la palabra, partiendo de su conciencia histórica y de su autoconciencia de género, para denunciar la infamia de la situación femenina y luchar por el derecho a la igualdad y a la participación social. Ellas fueron, entre otras, Frances Wright (1795), Flora Tristán (1803-1844),

---

<sup>3</sup>Rosario Castellanos apud en: Aralia López González., op. cit,p. 23.

Harriet Taylor Mill (1804-1858), George Sand (1804-1876), Margaret Fuller (1810-1850), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Concepción Arenal (1820-1893), etc.

Posteriormente Elizabeth Cady Stanton y Lucrecia Mott, que apoyándose en la *Declaración de Independencia* de los Estados Unidos, redactaron la *Declaración de Seneca Falls*, el 19 de julio de 1848, fundamento del primer movimiento que agrupó y organizó a las mujeres como fuerza política y social. Otro gran momento de la reflexión feminista sería en 1949, con el *Segundo sexo*, de Simone de Beauvoir. De él se desprende, en forma documentada, la gran dificultad de las mujeres para constituirse en sujetos emancipados a lo largo de la historia.<sup>4</sup>

En España, Doña Josefa Amar y Borbón escribió *Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres* (1786) y *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. (1790) donde se analiza la educación limitada que ha recibido la mujer en la familia. Situación que analizan también, Fray Benito Jerónimo de Feijoo en su tratado *Defensas de las mujeres* (1726) y María de Zayas y Sotomayor entre líneas mediante las reflexiones de la narradora de *Novelas Amorosas* y *Desengaños Amorosos* (1637). Las dos autoras y Feijoo mantienen la tesis de que la diferencia entre el hombre y la mujer está en la educación que se les proporciona, y no en lo biológico.

En el ámbito de las mujeres ilustradas que participan en foros, asambleas, congresos, y que además son escritoras y oradoras, se encuentran: Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Rosario de Acuña, Faustina Sáez de Melgar, directora de la revista *La mujer* (1871), Concepción Jimeno de Flaquer, María Goyri y Concepción Alexandre, quienes gracias a su esfuerzo y tenacidad logran organizar los dos Congresos más importantes sobre educación que se llevaron a cabo en Madrid: el Congreso Nacional Pedagógico de 1882, en el que participaron 446 mujeres y el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano de 1892.

A pesar de los obstáculos que las mujeres enfrentaban para realizar estudios a cualquier nivel, aparecen en 1869, las Escuelas de Institutrices y las Normales de Maestras; en 1871, la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. El mayor apoyo lo recibieron del krausismo positivista español que consideraba conveniente la educación superior de la mujer para conducir cualitativamente un hogar, mediante la Institución de Libre Enseñanza creada en 1876, de la que fueron directores Julián Sanz del Río, Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío; y en 1878 se fundó la Escuela de Comercio para Señoras.

---

<sup>4</sup>Idem, p. 23 y ss.

Después de la restauración de la monarquía en la figura de Alfonso XII (1874-1885) se inició un sistema político basado en el turno de partidos. Durante la regencia de María Cristina (1885-1902) España vive intensas crisis tras la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, las últimas colonias, en 1898. Ante la apatía social, nace *la generación del 98*, integrada entre otros por Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu y Valle-Inclán, quienes hacen suyo el espíritu de la Institución de Libre Enseñanza y propugnan una modernización económica y social, así como una revalorización castiza de “lo español”.

Las crisis persisten con la actuación de Alfonso XIII (1902-1931) y se agravan con la guerra colonial en Marruecos (1909), las reivindicaciones sociales aglutinan a anarquistas, sindicalistas y socialistas. En Barcelona, el sindicato CNT (Confederación Nacional de Trabajadores), de tendencia anarquista, se encarnizó en una violenta lucha contra los patronos. Ante esta situación el capitán general de Cataluña Miguel Primo de Rivera reclamó el poder de Alfonso XIII, con lo que se inicia una dictadura militar que duraría desde el 12 de noviembre de 1923 hasta enero de 1930, cuando el rey restauró el parlamentarismo. Durante esta Dictadura o Directorio Militar se vivieron tiempos de impunidad, de corrupción, de abuso del poder donde los patronos violaban todas las garantías laborales y los derechos que los sindicatos habían conseguido. Por su parte, los socialistas, republicanos y nacionalistas catalanes formaron un frente de carácter antimonárquico por el Pacto de San Sebastián, en agosto de 1930.

En la década del treinta encontramos a grandes personajes del mundo literario quienes en conjunto han sido denominados como la generación del 27, así los poetas Federico García Lorca, Alberti, Hernández, a decir de Tuñón de Lara integraron su obra a la vasta corriente popular de la que partieron, todos buscaron al hombre a secas en el hombre del pueblo, por lo que, los hombres de letras de la época podían entrar en contacto directo con el hombre de trabajo, el jornalero, el campesino; con los hombres que viven de vender su fuerza de trabajo en el campo y la ciudad.<sup>5</sup>

El reinado de Alfonso XIII significó un periodo de cismas para España debido a la gran actividad política que se reflejó en los multitudinarios movimientos obreros, campesinos y estudiantiles, estos últimos representados por la Federación Universitaria Escolar (FUE); en el cierre de universidades; la debacle financiera del 29 y los crímenes políticos, además de que la guerra con Marruecos tenía a la población masculina en permanente alerta al llamado de las armas.

---

<sup>5</sup>Manuel Tuñón de Lara. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid: Editorial Tecnos, 1977, p. 238.

La actividad de la mujer se hace más evidente y empieza a participar en todo tipo de actividades, por lo que ingresa a las actividades de la producción económica, la creación artística, las ciencias políticas y sociales, la ciencia experimental, la ciencia exacta, la literatura y la crítica artística. Del mismo modo que también participa en las sublevaciones campesinas, huelgas obreras, manifestaciones sociales, protagoniza huelgas y conflictos, lucha en contra de la discriminación salarial, por el subsidio de maternidad antes y después del parto, se empieza a hablar de un “feminismo obrero o proletario”. Las mujeres protagonizaron diversas huelgas, como son la de las estuchistas de Málaga (1918), de las cigarreras de Sevilla (1918, 1919 y 1920), de las coristas de Málaga (1918), de las modistas de Madrid (1919), de las alpargateras de Alicante (1920), de las hiladoras y tejedoras de Barcelona (1920), donde la incipiente formación sindical de las obreras era impartida por las compañeras más preparadas quienes sembraban la conciencia de clase trabajadora.

El 14 de abril de 1931 se proclamó el triunfo de la coalición republicano-socialista en las grandes ciudades, dando origen a la Segunda República española; por lo que, el rey abandonó el país. Durante dos años el gobierno fue presidido por Manuel Azaña quien tuvo que enfrentar los graves conflictos sociales heredados por los regímenes anteriores y por el antagonismo entre la izquierda que se encontraba descontenta con la tibieza del gobernante y con la derecha que intentó el golpe de Estado por medio del general Sanjurjo en 1932. Por otra parte, en Cataluña se restauró la Generalitat, cuya presidencia asumieron Macià y, a su muerte, Companys, en 1932 se aprobó el estatuto catalán. Surge la Falange Española en octubre de 1933, fundada por José

Antonio Primo de Rivera, fuerza de choque de las derechas, con lo que, se empieza a gestar el golpe de estado militar.

Con la naciente segunda república se vive en España un ambiente festivo en el cual participan por igual intelectuales y la gente del pueblo. Las actividades intelectuales que ya se venían realizando desde los años veinte se intensifican, así las representaciones de las compañías de teatro popular se realizan en la calle, el foro obrero, las explanadas, pueblos y villoros. Compañías como el Teatro Universitario “La Barraca”, de García Lorca; el Coro y el Teatro del Pueblo dirigidos por Alejandro Casona; los grupos Nueva Escena, Teatro de Arte y propaganda y Guerrillas de teatro de Rafael Alberti, fueron compañías que gracias a la labor de Carmen Eva Nelken (Magda Donato), María Teresa León, Concha Espina, Zenobia Camprubí. María Lejárraga y Margarita Xirgu, entre otras no hubieran cosechado la misma difusión, pues siempre

estaban ellas como adaptadoras, traductoras, directoras de escena, vestuario, tramoya y actrices si era necesario.<sup>6</sup>

Durante el llamado “bienio reformador”<sup>7</sup> (1931-1933) los problemas que se consideraron prioritarios para el gobierno fueron los de la educación, la Constitución, la Iglesia y el Ejército, pero en el llamado “bienio de reacción” o “bienio negro” (1934-1936), tres dificultades se agravaron conduciendo a un conflicto violento: lo político, las pugnas sociales y la cuestión catalana donde la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), organización de carácter anarcosindicalista llevó a cabo una revolución social, que no fue bien vista por los grupos republicanos ni por el Partido Comunista de España (PCE), el cual comenzó a crecer rápidamente en número y en influencia política. Los comunistas hicieron presión para formar un ejército popular y de un reforzamiento del gobierno central con el fin de concentrar los esfuerzos en la guerra.

En noviembre de 1933 se convoca a nuevas elecciones mismas que dan el triunfo por

escaso margen a grupos de centro-derecha. Asume la presidencia Lerroux, jefe del partido Radical quien decidió gobernar junto con la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). Durante su actuación se paralizó la naciente reforma agraria y se suprimió el estatuto de Cataluña, situación que provocó la revolución de octubre de 1934, dominada rápidamente en Cataluña, pero no así en Asturias donde se vivieron fuertes enfrentamientos contra el ejército. En febrero de 1936 se convoca a nuevas elecciones, en las que el Frente Popular, formado por republicanos y partidos de izquierda logran el triunfo, por lo que Manuel Azaña ocupa nuevamente la presidencia. Se decreta la amnistía general, se acelera la reforma agraria y se restablece el gobierno autónomo de Cataluña. La Generalitat asume nuevamente todas sus funciones, pero la situación se torna cada vez más inestable, la desunión de las izquierdas fortalece a las derechas.

La mujer se mantiene en escena y en el periodismo; Sofía Casanova y Carmen de Burgos, *Colombine*, son las primeras corresponsales de guerra; el nuevo periodismo se relaciona con la sociedad de la que surge y así, Margarita Nelken elabora una denuncia del trabajo femenino en las fábricas; Carmen Eva Nelken (Magda Donato), difunde la situación de las presas en la

---

<sup>6</sup> Tuñón de Lara. Op. Cit. p. 242 y ss.

<sup>7</sup>Vid. Pierre Vilar. *Historia de España*, trad. Manuel Tuñón de Lara y Jesús Suso Soria, (10a. ed.), Barcelona: Ed. Grijalvo, 1980.

Cárcel Modelo de Mujeres; María de Maeztu dirige una Residencia para Señoritas.<sup>8</sup>

Sin embargo, no todos los movimientos femeninos están a favor de las reivindicaciones de la mujer, tal es el caso de la fundación de la Sección Femenina del Partido Fascista Español Falange Española, sección a cargo de Pilar Primo de Rivera a partir de junio de 1934 y en la que pugnaba por la vuelta de la mujer al hogar para desempeñar mejor la encomienda que el Creador le había asignado. Antes de la guerra contaba con cincuenta mil afiliadas que se dedicaban a ser las lavanderas, costureras y cocineras de los militares falangistas de toda España. Otra mujer, Mercedes Sanz Bachiller, esposa de Onésimo Redondo, fundador del fascismo español a través de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (JONS), también se dedicaba a mantener el

sometimiento de la mujer hacia el hombre; Sanz dentro de un estilo hitleriano y Pilar siguiendo un estilo mussoliniano.

El triunfo de febrero de 1936 fue inesperado y gracias a la fórmula política que unió a los partidos en el frente electoral se logró una mayoría de escaños en las Cortes, pero a decir de Hobsbawm, la victoria no instauró un gobierno eficaz de izquierda sino que formó una fisura por la cual comenzó a derramarse la lava del descontento social, por ello:

España retornó a la fórmula política ortodoxa que había sido el primer país en practicar y que se había convertido en uno de sus rasgos característicos: el pronunciamiento o el golpe militar. Pero de la misma forma que la izquierda española importó del otro lado de sus fronteras el frente populismo, la derecha española se aproximó a las potencias fascistas. Ello no se hizo a través del pequeño movimiento fascista local, la Falange, sino de la Iglesia y los monárquicos, que no veían diferencias entre los liberales y los comunistas, ambos ateos, y que rechazaban la posibilidad de llegar a un compromiso con cualquiera de los dos. Italia y Alemania esperaban obtener algún beneficio moral, y tal vez político, de una victoria de la derecha. Los generales españoles que comenzaron a planear cuidadosamente un golpe después de las elecciones necesitaban apoyo económico y ayuda práctica, que negociaron con Italia.<sup>9</sup>

En marzo de 1936, la UME (Unión Militar Española) ya había trazado el plan del golpe de Estado. El general Mola fue encargado de su coordinación. Cabanellas, en Zaragoza; Queipo de Llano, en Sevilla; Goded, en Mallorca y Franco en África, éste era el equipo de generales comprometidos con el levantamiento militar. El asesinato del líder monárquico Calvo Sotelo, el 13 de julio, precipitó los acontecimientos. El día 17 se inició la sublevación en Melilla, el 18 se propagó por todo Marruecos y a lo largo del 19 invadía el país. El 20 murió el general Sanjurjo, a quien se

---

<sup>8</sup> Tuñón de Lara, op. cit., p. 243.

<sup>9</sup> Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX, 1914-1991*, (5a. ed.), Barcelona: Crítica, 2003, p. 163.

había encomendado encabezar el golpe de estado. Su misión sería tomada por el joven general Franco, quien el 29 de septiembre es nombrado Generalísimo de los rebeldes. En tres días España quedó dividida en dos zonas; la zona oriental del país y el norte, incluyendo las grandes ciudades y las principales áreas industriales, seguían fieles a la república.

Entre septiembre y noviembre de 1936, la CNT se introdujo en la Generalitat catalana y en el gobierno central de Madrid, de mayoría socialista, presidido por Francisco Largo Caballero. En noviembre comenzó la batalla por Madrid. El gobierno ante el inminente peligro se estableció en Valencia. Se crearon las Brigadas internacionales, integradas por voluntarios que acudieron de numerosos países a defender la república, mientras la Italia fascista enviaba cuerpos de ejército al bando rebelde y la aviación alemana ensayaba en Guernica, en abril de 1937, un bombardeo aéreo de saturación sobre una ciudad. La Unión Soviética y en menor grado México, prestaron ayuda al gobierno republicano.

En mayo de 1937 el enfrentamiento entre anarquistas y comunistas en Barcelona concluyó con las experiencias revolucionarias y marcó el declive de la CNT, con lo cual los comunistas controlaron el poder. Largo Caballero se vio obligado a dimitir, y la presidencia del gobierno fue ocupada por el doctor Juan Negrín, también socialista, pero más dócil a las demandas comunistas. La participación protagónica de los grandes sindicatos, la Unión General de Trabajadores (UGT) y la CNT, fue sustituida por la de los partidos Socialista y Comunista. La presidencia de la república permaneció en manos de Manuel Azaña, político de ideología liberal.

Después de conquistar la zona septentrional de la república, las tropas de Franco presionaron por el bajo Aragón hasta llegar al Mediterráneo, cortando en dos la zona republicana. Tras la batalla del Ebro, cayó Cataluña en enero de 1939. Madrid resistió hasta el 28 de marzo, y el 1o. de abril de 1939, concluyó oficialmente la guerra civil española.

Con el fin de la guerra empieza el gobierno de Franco, quien se hace cargo de un país arruinado y cuya población además de quedar diezmada en los campos de batalla, emigró hacia países que les dieron refugio. Muchos de los exiliados prefirieron los países de habla hispana, se menciona una cifra no menor de los 300 mil exiliados. Pero lo que singulariza este éxodo es que entre los exiliados se encontraban “las primeras cabezas del país, los intelectuales y los artistas más prestigiosos, los profesores, los maestros, una gran parte de los profesionales más distinguidos,

etc.”; <sup>10</sup> situación de consecuencias cuyas dimensiones no se terminan de calibrar, pues tanto para España como para los países que los recibieron constituyó un fenómeno social y cultural de suma importancia. Se crea de esta manera, la “España fuera de España”.

Tan pronto como Franco asume el poder se anulan todas las reformas de la época republicana, el Estado se proclama oficialmente católico e imita el régimen totalitario de los regímenes italiano y alemán. Se crea un partido único y se proscriben a todas las organizaciones políticas y sindicales no oficiales. Europa inicia una conflagración bélica en la cual España no participa directamente, sólo envía un cuerpo expedicionario, la División Azul, al frente ruso-alemán. La derrota de las potencias del Eje dejó aislado internacionalmente al Generalísimo quien logró mantener su posición gracias a la falta de una oposición interna.

La vida cultural y social de España durante el régimen de Franco se ve envuelta en violencia y represión, existe una fuerte censura hacia determinadas manifestaciones culturales, además del control férreo a las publicaciones de libros y las representaciones teatrales. La injerencia de la Iglesia en todos los ámbitos es notoria.

Entre los años 1940-1955 aparecen en España un conjunto de novelas en las cuales el clima de angustia y pesimismo propio de la posguerra, refleja planteamientos difusamente existenciales y que no se desprenden de la situación social que viven, como lo menciona Roberts, expresan el yo desgarrado y en guerra consigo mismo. Tal como ocurre con Carmen Laforet, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Camilo José Cela y Luis Martín Santos. <sup>11</sup> A estos nombres de escritor@s<sup>12</sup> de la posguerra es necesario agregar a Gonzalo Torrente Ballester, Ignacio Agustí, Rafael García Serrano, José María Gironella, Elena Quiroga y Miguel Delibes, Rosa Chacel, María Teresa León, María Lejárraga, María Zambrano, Dolores Ibárruri, María de Maeztu, Victoria Kent, Zenobia Campubrí, Margarita Xirgu, Margarita Nelken, Carmen Eva Nelken, Remedios Varo y obviamente faltan muchos más, pero esta tesis no pretende hacer una revisión exhaustiva del tema.

Durante la etapa final del franquismo (1966-1977) España vive un “estado de excepción” donde el terrorismo se manifiesta en múltiples ocasiones. Al morir el 20 de noviembre de 1975 el general Franco, se inicia un periodo de normalización política, dentro del cual la vuelta de los exiliado era un acontecimiento inevitable. Antes de su muerte, el dictador nombró a Juan Carlos de Borbón, nieto de Alfonso XIII, como su sucesor, con lo que se restablecía la monarquía española. En 1976

---

<sup>10</sup>José Luis Abellán. *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*. Madrid: Ed. Mezquita, 1982, p. 59.

<sup>11</sup>Gemma Roberts. *Temas existenciales en la novela española*. (2a. ed.) Madrid:Gredos, 1978, p. 62.

<sup>12</sup>Utilizaremos el signo @ para evitar señalar género, por lo que debe entenderse como masculino y femenino.

el rey cesó a Carlos Navarro Blanco para nombrar a Adolfo Suárez quien promovió la disolución del aparato jurídico institucional de la dictadura. Los partidos políticos fueron legalizados y se concedió libertad sindical. En diciembre de 1978 fue aprobada una nueva constitución donde se reconoce entre otras cosas “el derecho a la autonomía a las nacionalidades de España” (art. 2).

Maravall hace mención al papel que desempeñó el movimiento obrero durante los cambios políticos. Por lo que:

el proceso de transición hasta las elecciones generales de 1977 estuvo bajo la influencia de un movimiento obrero notablemente combativo. Así, en el primer año de la transición, 1976, el número de horas de trabajo perdidas por motivo de huelgas alcanzó los 150 millones (...), y la lucha obrera fue particularmente intensa de enero a marzo. En estos tres meses se produjeron 17.731 huelgas, cuando en 1975 (el año de mayor presión obrera bajo el franquismo) se dieron 3.156 huelgas. A lo largo de este período, la lucha por la democracia se manifestó sobre todo en términos de presión popular y de presión por parte de las organizaciones de izquierda.<sup>13</sup>

Se viven momentos de gran movimiento social, los exiliados empiezan a regresar a casa; algunos deben esperar a que las condiciones políticas lo permitan pues tienen órdenes judiciales giradas en su contra desde la cruenta guerra civil. La legalización del PCE el 10 de abril de 1977 acabó definitivamente con el problema de los exiliados comunistas, por ello, Dolores Ibárruri, *la Pasionaria* regresa de Moscú el 31 de mayo.

Las funciones de la República en el exilio ponen término a la misión histórica que se habían impuesto; el 21 de junio de 1977, José Maldonado y Fernando Valera firman la declaración final; días después en su mensaje de despedida Valera reconoce que el:

acto de dar por terminada nuestra legitimidad institucional, no ha sido una decisión que voluntariamente hayamos adoptado, ni menos una renuncia al cumplimiento del deber, sino el simple reconocimiento de un hecho histórico(...) Yo, personalmente, sigo creyendo que España es, y mañana será, republicana. O no será nada. La República ha muerto. ¡Viva la República!<sup>14</sup>

Sin embargo, es cierto que la muerte de Franco no es lo que catapultó la transformación de España y su literatura de la noche a la mañana, pues ya había una serie de movimientos que se gestaron desde los años 60. Si bien este acontecimiento significó el final de una era que se inició el 18 de julio de 1936, la sociedad española tuvo que esperar hasta 1977 para lograr las primeras elecciones generales en cuarenta y un años.

Entre 1971 y 1979, últimos años del franquismo y primeros de la democracia española, Rosa

---

<sup>13</sup> José Manuel Maravall. *La política de la transición. 1975-1980*, Madrid: Taurus, 1981, p. 27.

<sup>14</sup> Abellán. op. cit., p. 96-97.

Montero inicia su labor periodística en *Pueblo o Arriba*, que fue donde por primera vez tuvo un sueldo fijo (20.000 pesetas). Trabaja en varias revistas: *Garbo*, *Contrastes*, *Tele siete*, *Hermano Lobo*, *Jacaranda*, *El indiscreto semanal* y *Fotogramas*; continúa con sus entrevistas a diversos personajes del panorama de aquella época. Llega a *El País* como colaboradora; tres años más tarde entra a formar parte de la plantilla, "era maravilloso para trabajar... *El País* en general era fantástico... una sensación de estar construyendo algo. Y era verdad: toda la sociedad estaba construyendo el futuro, y lo notabas físicamente: tenías el futuro en tus manos y lo estabas haciendo como quien trabaja con plastilina..."<sup>15</sup> En 1977 empezó a publicar entrevistas para el suplemento dominical de este diario.

En 1981, se perpetró un intento de golpe de Estado. Un año después, España se incorpora a la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) y se celebran nuevas elecciones, en las que resultó triunfante el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), liderado por Felipe González, quien consiguió la mayoría absoluta también en 1986; en este mismo año, se consigue el ingreso a la Comunidad Económica Europea (CEE). En las elecciones de 1989, González sólo obtuvo una mayoría relativa que perdió en las de 1993, por lo que tuvo que forzarse a gobernar con el apoyo de los nacionalistas catalanes para hacer frente al avance del conservador Partido Popular. Diversos escándalos por corrupción y posibles nexos con los independentistas vascos de Euskadita Azkatasuna (ETA) dañaron al PSOE.

La España de 1992 fue un lugar de grandes celebraciones pues fungió como sede de la Olimpiada de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla; además de que se celebró el V Centenario del Descubrimiento de América, sin embargo, se vivía una gran crisis económica y política, por lo que, en las elecciones de 1996 resulta ganador el Partido Popular representado por José María Aznar, quien tuvo que concertar alianzas con los nacionalistas catalanes, vasco y canarios para formar el nuevo gobierno. En mayo de 1998; se cumplen todos los requisitos para formar parte de la tercera fase de la Unión Económica Europea y se adopta al euro como moneda única. En las elecciones del 2000, Aznar resulta nuevamente ganador.

---

<sup>15</sup> Terra. *Página oficial de Rosa Montero*, 2003, La URL de esta página es: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero>.

## 1.2. El oficio de escribir

### 1.2.1 La periodista

Montero nació el 3 de enero de 1951 en Madrid. A causa de la tuberculosis estuvo recluida en casa desde los cinco hasta los nueve años, por lo que se dedicó a leer y escribir. Estudió periodismo y psicología mientras colaboraba con grupos de teatro independiente como Tábano y Canon. En el verano de 1970 hizo prácticas en el diario alicantino *Informaciones*, colaboró en la revista madrileña *Tele-Radio*, creando la sección, *Teleboom*. Abandonó la revista e inició una etapa de múltiples colaboraciones en el *Boletín de Butano* y realizó entrevistas para *Bocaccio* junto a Francisco Umbral. Empezó como periodista a los 18 años, y publicó su primera novela a los 27.

En 1978 ganó el premio *Mundo* de entrevistas y se convirtió en la primera mujer que obtuvo el *Premio Manuel de Arco*, de entrevistas. En 1979 apareció su primera novela, *Crónica del desamor*; en 1980 ocupó el puesto de redactora-jefe de *El País Semanal* y obtuvo el *Premio Nacional de Periodismo* para reportajes y artículos literarios. Trabajó dos años en TVE y viajó, como enviada especial a Latinoamérica, Francia, Grecia, Irak, Suiza, EEUU, Australia, India.<sup>16</sup>

Fue redactora-jefe del suplemento dominical de *El País* hasta 1981. Ha publicado novelas, cuentos y recopilaciones de entrevistas y artículos. Escribió los guiones de *Media Naranja* que Televisión Española emitió en 1986. En 1997 ganó el *Premio Primavera de Novela* por *La hija del caníbal*. Ha recopilado sus cuentos de los últimos quince años y añadido algunos más en *Amantes y enemigos*. El instituto La Laguna de Madrid le otorgó en 1999 el primer *Premio Literario y Periodístico Gabriel García Márquez* por su trabajo en *El País*.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ha recibido los siguientes premios por su labor PERIODÍSTICA: 1. Premio de Periodismo del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1977; 2. Premio Mundo de Entrevistas en 1978; 3. Premio Nacional de Periodismo en 1980; 3. Premio Derechos Humanos en 1989; 4. Finalista del Premio Europeo de Novela 1990 con *Templor*; 5. Premio Primavera de Narrativa 1997 con *La hija del caníbal*; 6. Círculo de Críticos de Chile 1999 con *La hija del caníbal*; 7. Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia en 2000; 8. IV Premio Los animales en el mundo de las artes y la cultura, otorgado por AVEPA (Asociación de Veterinarios de Pequeños Animales). Barcelona, 2001.

<sup>17</sup> Ha publicado los siguientes libros: 1. *La historia del rey transparente*, México: Alfaguara, 2005. 2. *La loca de la casa*, México: Alfaguara, 2003, 272 pp. 3. *El corazón del tártaro*, Madrid: Alfaguara, Grupo Santillana, 2001, Novela; 4. *Pasiones*, Madrid: Aguilar, 1999, Artículos; 5. *Sólo los peces muertos siguen el curso del río*, 1999, Teatro; 6. *Bárbara contra el doctor Colmillos*, Madrid: Alfaguara, Grupo Santillana, 1998, Cuento; 7. *Las barbaridades de Bárbara*, Madrid: Alfaguara, Grupo Santillana, 1998, Cuento; 8. *El viaje fantástico de Bárbara*, Madrid: Alfaguara, Grupo Santillana, 1998, Cuento; 9. *Amantes y enemigos*. Cuentos para parejas, Madrid: Alfaguara, Grupo Santillana, 1998, Cuentos; 10. *La hija del caníbal*, Madrid: Espasa Calpé, 1997, Novela; 11. *Entrevistas*, Madrid: Aguilar, Grupo Santillana, 1996, Periodismo; 12. *Historias de Mujeres*, Madrid: Santillana - Alfaguara, 1995, Biografía; 13. *La vida desnuda*, Madrid: El País-Aguilar, 1994, Periodismo; 14. *Bella y oscura*, Barcelona: Seix Barral, 1993, Novela; 15. *El nido de los sueños*, Madrid: Siruela S.A., 1991, Cuento; 16. *Templor*, Barcelona: Seix Barral, 1990, Novela; 17. *Amado Amo*, Madrid: Debate, 1988, Novela; 18. *Media naranja*, 1985, Guión de televisión; 19. *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Seix Barral, 1983, Novela; 20. *Cinco años de País*, Madrid: Debate, 1982, Periodismo; 21. *La función Delta*, Madrid: Debate, 1981, Novela; 22. *Crónica del desamor*, Madrid: Debate, 1979, Novela; 23. *España para ti... para siempre*, Madrid: A.Q. Ediciones, 1976, Periodismo.

Respecto a su labor de periodista comenta en una entrevista: “Dentro de los tres géneros que cultivo, el periodismo es para mí el oficio, el empleo, algo exterior. Me gusta mucho, pero puedo concebir mi vida perfectamente sin trabajar como periodista. La narrativa, en cambio, es algo estructural en mi existencia. Es mi manera de vivir, y me da terror sólo pensar en que un día se pudiera acabar la pasión por escribir ficción”.<sup>18</sup>

Su nombre va unido al de *El País*, un diario con más de veinticinco años de existencia y que está considerado como uno de los diez mejores del mundo. El periódico apareció en un momento de gran importancia pues la sociedad española estaba forjando un presente distinto al que el franquismo le ofrecía. Para Montero el periodismo es un oficio que le permite conocer otros mundos, y no sólo mundos geográficos, sino sobre todo mundos íntimos. Le permite estar frente a la vida, y eso le parece muy enriquecedor. Ha cultivado principalmente la entrevista, el reportaje y la columna.<sup>19</sup>

En el ámbito periodístico la escritora Rosa Montero se ha caracterizado por una actitud controvertida en la que destaca su postura en favor de las minorías, incluida la mujer, situación que para algunos es sinónimo de feminismo y compromiso social; sin embargo, respecto a la corriente feminista ella siempre menciona que no le interesa pues le parece aburrida; en cuanto a las minorías, siempre participa con sus comentarios y notas informativas denunciando las injusticias y promoviendo la equidad política. Por ello, ha destacado como periodista comprometida. Ella, por su parte, se define así:

Creo que los periodistas somos los voceros de la realidad. En este sentido, hay un montón de personas, que respondíamos a la nueva España cuando vino la transición y que antes existíamos también pero por debajo de la esfera oficial y sin poder hablar, que de repente empezamos a hablar en los medios de comunicación. Y representabas la realidad de la

---

<sup>18</sup> Pedro Escribano. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000, la URL de este documento es: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>.

<sup>19</sup>De los géneros que cultiva opina que: “La entrevista. Es muy bonita, aunque los seres humanos, en la distancia corta, nos parecemos más, nos repetimos más, y en las entrevistas no siempre consigues romper esa primera máscara del entrevistado, la máscara pública. Pues es un subgénero que me gusta, pero... El subgénero rey es la crónica, es maravillosa, es periodismo en vena. En una crónica estás obligado por la inmediatez, la tienes que escribir sobre la marcha, muchas veces en unas condiciones fatales, (...) no te lo puedes preparar porque la crónica surge de lo que surge, y debes mandarla en horas al periódico... Y encima tienes que escribirla bien, con ambición de eternidad, como toda obra de arte.

“El reportaje, te enseña mucho. Yo, que soy muy meticulosa, me pasaba a veces hasta dos meses preparando un reportaje. Es un privilegio, lo sé. Haces casi como una especie de tesis, y a mí me encanta porque me encanta aprender, entre otras cosas hice periodismo porque tengo esa especie de curiosidad amplia y universal.

“La columna (...) me hace sentir en deuda con la gente, tienes que tener (sic) una cierta actitud de servicio. Soy consciente que tener un espacio en un periódico como *El País* vale de muchísimo, y creo que estoy obligada a poner ese espacio al servicio de la gente que menos puede alcanzar la prensa. De alguna manera siento esa especie de obligación, lo cual hace que me sienta menos libre. En principio es lo que menos me gusta porque es de lo que menos aprendes. Aunque aprendes, porque sistematizas tu pensamiento. Las columnas son como una gimnasia, como hacer pesas. Te enseñan a pensar, te enseñan a expresar el tuétano de las cosas porque ¡como tienes tan poco espacio! Ahora me doy cuenta de que les debo muchísimo. Y como la columna es breve, resulta muy difícil matizar, muy difícil, a pesar de que mi pensamiento, a medida que he envejecido, ha ido más hacia la matización. Hace poco, dos personas se acercaron a mí y me dijeron que yo era un referente ético, y eso me pone los pelos de punta, primero porque te da un miedo lógico, un pavor a defraudar, y, en segundo lugar, porque tienes una sensación de impostura” (Cfr. Pedro Escribano:2002, op. cit.)

calle.<sup>20</sup>

Para muchos lectores de su columna, en *El País*, ella es un referente ético aunque considera que no puede serlo cuando ya la vida es bastante complicada, muy llena de errores, muy llena de dudas, que no puede adoptar ese papel, aunque también es una obligación el incitar a la gente a reflexionar. Ya que sólo queda la libertad interior de cada uno, la libertad de pensar, la libertad de crítica y autocrítica constante, de no ser autocomplaciente o conformista. Este tipo de posturas personales ha llevado a la crítica a una división, pues hay quienes ven sólo un reflejo de lo periodístico en su obra literaria. En este sentido habla de su postura política:

Me sigo considerando una persona de izquierda. Intelectual es una palabra que acepto si le quitamos los atributos mayestáticos que la gente suele poner. (...) Me considero progresista, palabra que creo sigue teniendo sentido, y me quiero sentir radical. (...) Y para mí, radical es, justamente, querer ir a la raíz de las cosas, no ser conformista, no contentarse con sentarte en tus propias ideas, ser constantemente inquieto, aprender algo más de la realidad, intentar buscar siempre un poco más de sensatez, un poco más de civilidad, un poco más de libertad para todos.<sup>21</sup>

En cuanto al oficio de escribir opina que, “el periodismo es un género literario como cualquier otro, exactamente igual que la poesía, como la novela o teatro. Pero eso sí, cada uno tiene sus propias normas. Si las mezclas harás mal. Si escribes novela como si escribieras periodismo, harás mal la novela. Si escribes periodismo como quien escribe novela, harás mal periodismo. En cada género tienes que hacerlo de acuerdo con las normas del género (...) en periodismo uno escribe lo que sabe y en novela uno escribe lo que no sabe que sabe. Son dos formas de registro de nuestra relación con la realidad. La narrativa es una búsqueda”.<sup>22</sup>

## 1.2. La novelista

En la década de los ochenta, varias mujeres hispanoamericanas, en su mayoría periodistas incursionaron en la literatura sin el aplauso de la crítica pues se les consideró creadoras de sub-literatura; sin embargo, un buen número de Universidades, sobre todo en Estados Unidos, se interesaron por conocer y estudiar la producción literaria de ellas. En el caso de España se ha destacado como rasgo sobresaliente el hecho de que las escritoras se han incorporado en un plano de igualdad al hombre como productoras de novelas.

Al respecto Rosa Montero ha mencionado que para ella el periodismo no está reñido con la literatura pues considera que el periodismo es un género dentro de la literatura. El periodismo es su profesión, la cual forma parte de su ser social, de su ser exterior. Mientras que la narrativa es su pasión pues ha sido una forma de enfrentarse al mundo, un truco frente a la existencia, frente al vértigo de la vida. Aunque el periodismo ya

---

<sup>20</sup> Javier Escudero. "Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo" en: *Revista de Estudios Hispánicos*. Pennsylvania, 1997.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 334.

<sup>22</sup> Escribano, op. cit., s/p.

le aburre, porque lleva muchos años ejerciéndolo, y es muy absorbente, pero aun así la actividad periodística le sigue sorprendiendo.

El trabajo como periodista finalmente es el que le permite los medios económicos, y no pretende dejarlo porque no quiere vivir de la novela. Quiere tenerla lo más lejos posible de influencias externas, pues no desea vivir económicamente de ella. Divide su libros para niños y el periodismo; a la creación novelística la considera como algo personal y como la que más satisfacciones le proporciona. Para ella la escritura es una manera de vivir, pues le ocupa las veinticuatro horas del día.

De acuerdo con su experiencia como novelista, indica que la labor del escritor de novela requiere mucho tiempo, mucha calma y mucho trabajo: es un género de madurez. Le preocupa el peso comercial sobre la escritura, sobre todo de la novela. Ella considera que tiene muy claro, sin embargo, que cada género tiene sus normas, sus reglas; y hay que atenerse a ellas para hacerlo bien. Es importante conocer los límites de uno y otro género, para pasar de uno a otro sin problemas, como aquellas personas que conocen dos idiomas y pasan de uno a otro sin más conflictos. Como escritora de novela, opina, que su creación literaria nace de una especie de huevecillo:

Yo lo llamo huevecillo, que puede ser una idea, una frase o la mirada de una persona. Por la calle puedes encontrar una situación y entonces empiezas a obsesionarte. Aquello se te queda en la cabeza y comienza a construir sus propios personajes y terminas metiéndote en el pellejo de ellos. El escritor debe tener la suficiente modestia para dejarse contar la novela por sus personajes...<sup>23</sup>

De acuerdo con su percepción personal, debe ceder la palabra a los personajes pues de otra manera no funcionan las novelas. La novela, para ella, es la autorización de la esquizofrenia, porque le permite vivir otras vidas, las de sus personajes, sean éstos buenos o malos: “Los novelistas tenemos la gran suerte -hay otras profesiones también, los actores quizás- de inventarnos y vivir todas las posibilidades.”<sup>24</sup>

La literatura, de acuerdo con su opinión, debe alejarse de lo biográfico aunque escribe para salir del encierro en sí misma. La narrativa es, para ella, un intento de entender, de poner luz en las tinieblas, ya que, la monotonía de la existencia, es una agonía para todos los humanos, por ello, la necesidad de soñar con otras posibilidades: por tanto la escritura es su manera de estar viva.

Como escritora encuentra una diferencia entre la obra madura y la de juventud; dice que en las primeras novelas se escribe de aquello que uno sabe, de lo que se tiene memorizado y no se atreve a ir más allá. Por eso considera que sus primeras novelas “son típicas novelas de juventud, testimoniales, que te liberan de ese peso de ti mismo y que me permitieron escribir con una distancia literaria después.”<sup>25</sup>

Opina también, que los los escritores hacen novelas de iniciación alguna vez y con ellas tratan de explicarse el mundo y cómo cada uno puede meterse en él de una forma personal, resulta un proceso costoso y tal vez nunca se termina. La obra de madurez empieza cuando uno escribe “de lo que no sabes que sabes”<sup>26</sup>

### 1.3 Mujer y sociedad en la obra novelística de Rosa Montero

La obra novelística de Rosa Montero consta de: *Crónica del desamor* (1979); *La función Delta* (1981); *Te trataré como a una reina* (1983); *Amado Amo* (1988); *Temblor* (1990); *Bella y oscura* (1993); *La hija del caníbal* (1997) y *El corazón del tártaro* (2001), *La loca de la casa* (2003) y *La historia del rey transparente*

---

<sup>23</sup> Escribano, op. cit. s/p.

<sup>24</sup> Terra. Página oficial de Rosa Montero, 2003, la URL de esta página es: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero>.

<sup>25</sup> Escudero. op. Cit. p. 331.

<sup>26</sup> *ibidem*, p. 332

(2005), donde mantiene como gran temática, el mundo de la mujer inserta en la sociedad española de nuestro tiempo, a excepción de *Temblor*, que ocurre en un futuro lejano y de *Amado amo*, cuyo personaje central es un hombre. Su primera novela, *Crónica del desamor*, aparece en un momento que como hemos visto, socialmente está marcado por la muerte del Franco por una parte, y por la otra, el movimiento de emancipación femenina está llegando a su auge. En el año de su aparición, los planteamientos de la novela son de carácter revolucionario pues, sin utilizar un discurso que puede considerarse feminista trata temas que conciernen en gran medida a las mujeres, así la sexualidad es presentada desde el punto de vista femenino, invirtiendo el rol que tradicionalmente se le había conferido en una sociedad donde los temas sexuales eran coto masculino.

España, al igual que la mayoría de los países occidentales, ha vivido una transición social donde la mujer se ha transformado y con ella la sociedad. El concepto tradicional de familia y hogar ya no son emblemáticos para las funciones femeninas y en algunos casos han desaparecido, pues la mujer tiende a vivir sola ya sea por decisión personal o como fruto de rupturas familiares y de pareja; ha dejado de ser la madre tradicional pues ahora es madre y padre; tiene una profesión, trabaja en horarios que abarcan todo el día; son frecuentes los hijos fuera del matrimonio. Esta nueva forma de vida implica una nueva sexualidad. Revisemos brevemente cómo evoluciona el movimiento feminista en España para situar a esta nueva mujer dentro del mundo de la novelística de Rosa Montero.

Las primeras tres décadas del siglo XX son de gran importancia por las oportunidades que se empiezan a vislumbrar para las mujeres. A principios del siglo las actividades feministas eran aisladas, como el caso de Carmen de Burgos, quien llevaba a cabo campañas en favor de reformas legales, posteriormente, ya en la segunda década, se puede constatar la formación de un movimiento de mujeres autónomo de partidos, en Madrid, durante 1918; en él se mueven tres núcleos: un ala conservadora en cuyo frente se encontraba Consuelo González Ramos, en torno al periódico *La voz de la mujer*; la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), dirigida por María Espinosa de los Monteros; y la Unión de Mujeres Españolas (UME), con un rubro izquierdista encabezada por la marquesa de Ter y María (Lejárraga) Martínez Sierra.<sup>27</sup>

El cambio radical en la situación tradicional de la mujer ocurre en el período que va de la declaración de la Segunda República hasta el triunfo de las fuerzas “nacionalistas” en 1939. La Constitución de 1931 fue la primera y suprema norma legal que consagró la igualdad entre el hombre y la mujer ante la ley, posteriormente, en 1932, se elaboró una Ley de Divorcios de carácter progresista y por otra parte, se eliminaron los reglamentos que discriminaban a las mujeres casadas. El derecho al voto para las mujeres fue aprobado el 1o. de octubre de 1931, aunque fue un tema muy debatido principalmente por las dos únicas diputadas, una, Clara de Campoamor, representaba al Partido Radical y era la más ardiente defensora; la otra, Victoria Kent, socialista, consideraba que el voto femenino estaba en contra de la República pues era “conservador”.<sup>28</sup>

Durante esta época la presencia femenina fue más notoria, así, aumentó el número de diputadas, Margarita Nelken, socialista, fue la tercera diputada en el Parlamento. En 1933 fueron elegidas Francisca Bohigas por la coalición de derechas y Matilde de la Torre, Veneranda García García Manzano y María Martínez Sierra por el Partido Socialista. Durante la primera votación de las mujeres el triunfo quedó con la coalición de derecha, principalmente por la desunión de la izquierda y la abstención anarquista. Sin embargo, las elecciones del 36, con el triunfo del Frente Popular demostraron que el voto femenino no era “conservador”.

En 1934, se creó la Sección Femenina de Falange, de la cual hemos hablado ya, misma que llegó a convertirse en una organización de masas al servicio de la dictadura. Como contrapartida estaba una agrupación de mujeres de izquierda denominada *Mujeres antifascistas* cuyo programa político fue elaborado

---

<sup>27</sup> Bonnie S Anderson, y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica, 1992, p. 633-634.

<sup>28</sup> Geraldine Scalón. *La plémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid:Ed. Akal,1986,pp. 263-264.

por Dolores Ibárruri. Pertenecieron a este comité las socialistas Matilde Cantos, Victoria Kent y Margarita Nelken; las comunistas Emilia Elías y Encarnación Fuyola; este comité llegó a tener 50 mil afiliadas en toda España.<sup>29</sup>

El movimiento anarquista femenino fue el primero en hacer un planteamiento feminista: la necesidad de la liberación de la mujer por su situación de opresión específica, pero en esta lucha debía unirse a la lucha común con el hombre por la libertad, la igualdad y la justicia social. El grupo estaba representado por Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada y Amparo Poch, quienes además participaban en la revista *Mujeres libres* que dio nombre al grupo, contaban con más de veinte mil integrantes y se interesaban ampliamente por la educación y la cultura de las mujeres.<sup>30</sup>

El golpe de Estado de julio de 1936 y la guerra civil fueron de gran importancia para el movimiento feminista, pues la nueva situación permitió a las mujeres lograr trabajos y espacios que antes eran exclusivos de los hombres, como es el caso de la presencia de las mujeres en la acción bélica, junto con enfermeras y médicas que se desempeñaban en el frente, si bien, la consigna republicana era: “los hombres al frente, las mujeres a la retaguardia”.<sup>31</sup> También tuvieron presencia en los cargos políticos, así, Federica Montseny fue ministra de Sanidad; Matilde de la Torre, directora general de Comercio Interior; Mercedes Maestre, subsecretaria de Sanidad, Isabel Oyarzábal, embajadora en Suecia; Eladia Faraudo, directora de Evacuación, entre muchas otras. El fin de la República trajo como consecuencia que los incipientes logros de las mujeres fuesen coartados y que aquell@s que se habían destacado por su actividad política sufrieran la represión, la cárcel o el exilio.

La posguerra señala también un momento clave en el desarrollo de la mujer, pues el nuevo orden político instaurado por el franquismo sume cualquier movimiento en el letargo; las mujeres se ven inmersas en un Estado androcéntrico, donde el varón es el eje de la organización social, este orden de cosas refuerza el sistema patriarcal, donde se truncan las aspiraciones por una mejoría en la relación de género. Sin embargo, las mujeres se convierten en un factor muy importante en este sistema de dominación, pues reproducen y consolidan la base social de la dictadura y los valores que la garantizan mediante la legislación, la Sección femenina y la Iglesia católica.

En 1975 se celebran las Primeras Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer, celebradas en Madrid; posteriormente en 1976, se efectúan las Primeras Jornadas Catalanas de la Dona en Barcelona, con lo cual se marcan los primeros pasos hacia una conciencia acerca de la situación de la mujer en la España contemporánea, si bien hemos visto que esta lucha se ha manifestado a lo largo de toda la historia también sabemos que ha sido evolutiva. Estas Jornadas tuvieron repercusión y en 1977, se creó la Subdirección General de la Mujer cuyo objetivo primordial era el de la promoción de la formación socio-cultural de la mujer. Por ello, se creó el Premio Nacional María Espinosa en 1978 que se concede a distintos tipos de trabajos: tesis doctorales, memorias fin de carrera, artículos periodísticos, narrativa y poesía.

La situación legal de la mujer a la muerte de Franco le impedía si era casada, disponer de sus bienes parafernales, aceptar herencias, comparecer en juicios por sí mismas, contratar. En 1975 gracias a la labor de María Telo, que tenía años luchando en contra de esta situación se logra modificar al Código Civil. El movimiento *Yo también soy adúltera* logra la despenalización del delito de adulterio y amancebamiento en 1978, ese mismo año se libera la publicidad y venta de anticonceptivos. En 1981, se consigue el derecho al divorcio y se inicia la legalización del aborto (mismo que había sido legalizado en 1936 por Federica Montseny) el cual mantiene un carácter restrictivo y no

---

<sup>29</sup> Scanlon, op. cit. 299 y ss.

<sup>30</sup> Anderson, op. cit. p., 637-638.

<sup>31</sup> Scanlon, op. cit. p. 304.

ha resultado satisfactorio para las demandas de las mujeres<sup>32</sup>

Con el arribo del gobierno socialista en 1982, la Subdirección se transforma en Instituto de Derechos de la Mujer. La participación de la mujer en la política ha sido importante a partir de la segunda mitad de los años 80, pues se aprueba que el 25 por 100 de las listas electorales del PSOE, de cualquier rango, sea compuesto por mujeres. La coalición de Izquierda Unida (integrada por el PCE y otros grupos minoritarios) suben la cuota al 35 por 100. La representación parlamentaria en 1989 era de 13.4; actualmente es de 16 por ciento, lo cual muestra la importancia de la cuota femenina en las listas electorales.

Rosa Montero nos presenta a través de una mirada escéptica un reflejo de la sociedad que hemos descrito en líneas anteriores. Sus escritos se internan en el análisis de la dimensión y conflicto de la mujer profesional, la mujer independiente que busca un lugar en su entorno y que debe afrontar el abuso y la explotación, pero que no puede desarrollarse ni ser feliz estando sola.

### 1.3.1 ¿Escritura feminista o femenina?

Cuando Rosa Montero empieza a publicar su obra novelística otras escritoras también inician su carrera literaria como es el caso de Carmen Riera con *Una primavera para Domenico Guarini* (1981); Montserrat Roig con *Ramona adiós* (1980, edición en catalán 1972), *Tiempo de cerezas* (1980, edición en catalán 1977) y *La hora violeta* (1980); Ana María Moix con sus novelas *Walter, ¿por qué te fuiste?* y *Julia*; Esther Tusquets con *Varada tras el último naufragio* (1980); Lourdes Ortiz, con *Urraca* (1982); Carmen Gómez Ojea con *Cántiga de agüero* (1982) y *Otras mujeres y Fabia* (1982); Marina Mayoral con *La única libertad* (1982); Consuelo García con *Luis en el país de las maravillas* (1982); Paloma Díaz-Mas con *El rapto del Santo Grial* (1984); Nuria Amat con *Pan de boda* (1979) y *Narciso y Armonía* (1982); Cristina Fernández Cubas con *El año de Gracia* (1985); Concha Alós con *Argeo ha muerto, supongo* (1982) y Almudena Grandes con *Las edades de Lulú* (1989). Todas ellas pertenecen a una generación de escritoras españolas que empiezan a identificarse como parte de la generación del 80, pero el fenómeno literario no fue solamente en España, pues en Hispanoamérica podemos encontrar otros nombres como son el de Ángeles Mastretta y Laura Esquivel en México; Isabel Allende en Chile; Rosario Ferré y Ana Lydia Vega en Puerto Rico y Mayra Montero en Cuba, por ello, también se habla de un *boom hispánico*<sup>33</sup> de escritoras.

En cuanto a las españolas, todas comparten entre otras características el que hayan empezado a escribir a finales de los años 70, justo al final de la censura, después de la muerte de Francisco Franco (1975) por lo que, pudieron expresar con más libertad sus experiencias de mujer y desarrollar ciertos temas (como el de la sexualidad femenina) que antes eran considerados tabúes. Estas mujeres contaron además con una preparación universitaria y tuvieron acceso a dos obras fundamentales del feminismo internacional que habían sido traducidas unos años antes: *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir que llega a España en la traducción argentina de 1962; y *The Feminine Mystique* de Betty Friedan, traducido al castellano en 1965.

Por otra parte, les toca vivir la experiencia de la proclamación en 1975 del Año Internacional de la mujer, y la realización, tres semanas después de muerto Franco, de las Primeras Jornadas de la Liberación de la Mujer. Además, no son ajenas al influjo del feminismo francés, mediante las teorías de Julia Kristeva, Hélène Cixous y Luce Irigaray quienes son conocidas y aceptadas por estas escritoras. En sus obras, principalmente en las de Montero, vemos cómo la figura de la mujer queda en el centro del discurso, incluso los personajes

---

<sup>32</sup> Anderson, op. cit. p., 649.

<sup>33</sup> Susana Reisz. (1995) Tropical como en el trópico. Rosa Montero y el "boom" femenino de los ochenta. En : *Revista de Estudios Hispánicos*, Pennsylvania. p. 122.

masculinos se reconocen dentro de un mundo femenino, pues son novios, hijos, hermanos, esposos, amantes, etc.

Las teorías recientes<sup>34</sup> sobre el discurso literario de las mujeres han seguido la línea del pensamiento feminista, por lo que existen dos corrientes: la francesa y la estadounidense, ambas con tendencias particulares. A partir de los años ochenta esta crítica literaria se ha desarrollado notablemente, revisemos brevemente este proceso.

La teoría de la crítica literaria feminista francesa se basa en las tesis expuestas por Jacques Lacan y Jacques Derrida, quienes han dado pauta a una serie de polémicas debido a sus postulados. Las mayores representantes son Monique Wittig y Hélène Cixous, estas autoras discuten la posibilidad de una forma de escribir puramente femenina que esté libre del predominio del discurso *falogocentrista* masculino.

Este neologismo ha sido acuñado a partir del término “logocentrismo” que Jacques Derrida, utilizó en su “deconstrucción” de los sistemas metafísicos occidentales. Con él se describe la presencia y el dominio de la palabra hablada (a expensas de la palabra escrita) respecto a lo que se refiere. Esta presencia en sí misma, centraliza el mundo a través de la autoridad de su auto-presencia, y subordina a los otros elementos del mismo sistema. Se crea así un sistema de oposiciones jerárquicas binarias tales como: presencia/ausencia, ser/nada.

Luce Irigaray y Hélène Cixous, afirman que esa presencia de la que habla Derrida es el falo y para ellas, falogocentrismo significa la dicotomía jerárquica macho/hembra en la cual la hembra es lo ausente, la nada, lo muerto en el universo falogocéntrico. Para Derrida la palabra hablada, la presencia, es sinónimo del hombre y la palabra escrita, expresión del inconsciente, es sinónimo de la mujer.

Las teorías de Derrida están reforzadas por las del psicoanalista Jacques Lacan, quien observa que la filosofía occidental y, por tanto, toda su cultura, están sostenidas por lo que él llama la ley del Padre, que se basa en la idea de que la lengua es el medio por el cual los seres humanos se establecen en la cultura occidental, situación que coincide con lo expuesto por pensadores claves de los siglos XIX y XX, tales como Hegel, Marx, Nietzsche, Heidegger y Freud. Ante estas teorías, las feministas se plantean la necesidad de crear una voz y una escritura distinta que represente plenamente a la mujer.

La obra de Hélène Cixous está dedicada a la búsqueda de esta voz exclusivamente femenina con la que pretende definir su teoría sobre *l'écriture féminine*. En su texto más importante, *Le rire de la Méduse*, anima a las mujeres a que escriban con la intención de construir un texto eminentemente femenino que se oponga al texto masculino dominante en nuestra cultura. Esto de acuerdo con ella, es posible mediante el proceso de “escribir el cuerpo” y al hacerlo, liberarán su inconsciente que ha sido silenciado hasta ahora. El cuerpo femenino se presenta como una metáfora cósmica: por un lado es una unidad cohesiva, por otro, está dividido en partes donde se recrea esa escritura; el pecho, la vagina, el vientre, la cabeza, además de concentrarse en los líquidos propiamente femeninos, como el vaginal, la sangre de la menstruación y la leche materna.

Cixous y otras feministas importantes, como Luce Irigaray, Julia Kristeva, y Monique Wittig, declaran que las mujeres son diferentes sexualmente de los hombres y que, por lo tanto, en su discurso debe expresarse esa diferencia escribiendo a través de sus cuerpos y así plasmando en la palabra un reflejo de su propia

---

<sup>34</sup> Cfr. Elena Gascón Vera. “Rosa Montero ante la escritura femenina”, en: *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*, 1987; Aralia López González. “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”, en: *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XXI* López González, Aralia, coordinadora, México: El Colegio de México, Programa interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995; Marina Fe (coordinadora), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Programa Universitario de Estudio de Género, FCE, 1999; Gisela Ecker (ed.), “Introducción”, en: *Estética Feminista*, Barcelona: Icaria, 1986; Sigrid Weigel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en: Gisela Ecker (ed.), op. cit.; Gisela Breittling, “Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina”, en: Gisela Ecker (ed.), op. cit.; Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, 1988; Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, (2a. ed.), México: FCE, 1998; Cecilia Olivares. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Programa de Formación de Traductores, 1997.

femineidad. Partiendo de su cuerpo y de todas sus características intrínsecamente femeninas. El concepto de maternidad y embarazo es central en las teorías de Cixous sobre la escritura femenina, porque de él, en su dimensión biológica y cultural, emana la idea de mantener la diferencia sexual genérica entre el hombre y la mujer.

Sin embargo, debido a esta diferencia, la mujer debe restablecer la bisexualidad que ella ha podido conservar a causa de la represión histórica a la que ha estado sometida y que la ha mantenido a lo largo de los siglos alejada del poder. Mientras que el hombre se halla aprisionado en una monosexualidad fijada exclusivamente en el pene, la mujer siente su sexualidad en todas las partes del cuerpo, y tiene la capacidad de fundirse totalmente en el otro. Por lo tanto, puede intercambiar papeles y cuerpo, y al hacerlo se separa de la tradicional dialéctica entre hombre y mujer. De esta forma propone llegar a un nuevo discurso femenino de igualdad entre el hombre y la mujer, basándose en la idea de la bisexualidad.

Según las feministas francesas la mujer, hasta ahora, ha sido reprimida por el falocentrismo en una especie de decapitación, que tiene que ser eliminada a través de la escritura, por la cual se expresará el inconsciente femenino. Además de que las mujeres son más “cuerpo” y más “bisexuales”, también son más “inconsciente”, es decir más literatura. Solo a través de la liberación de ese inconsciente y de la liberación de su libido, reconstruirán una nueva forma de escribir.

Cixous da gran importancia a la metáfora, porque considera que libera al inconsciente y rompe con la jerarquía de la razón. Quiere que la escritura femenina reafirme las características estilísticas del discurso femenino: exageración, excesiva fluidez, lenguaje sin forma, irracionalidad, intuición, sentimentalismo, rechazo de las jerarquías y del poder.

Características todas ellas que han sido, tradicionalmente, vituperadas y estereotipadas por el discurso masculino predominante. Sin embargo, según ellas, gracias al énfasis en las diferencias femeninas presentadas las mujeres podrán destruir con su escritura el actual dominio falocéntrico de la lengua y de la cultura. Una vez conseguido todo esto, podrán llegar a un diálogo igualitario con el hombre, en una nueva época verdaderamente bisexual, en donde ningún sexo esté privilegiado.<sup>35</sup>

La crítica literaria estadounidense,<sup>36</sup> comienza en los años sesenta con la publicación de *The Feminine Mystique* (1963), donde Betty Friedan examinó “el problema sin nombre”; en 1968 Mary Ellmann publica *Thinking about Women*, donde la política de género entra en una nueva fase, además de describir los estereotipos femeninos en las obras literarias masculinas; Kate Millet, en 1969 expresa temas controversiales en *Sexual Politics*, donde hace un planteamiento muy personal acerca de la producción literaria de Henry Miller, Norman Mailer y D. H. Lawrence, a los cuales acusa de misóginos, este libro es actualmente un clásico contemporáneo del tema pues es el texto fundador de la crítica feminista; otros dos libros que hacen nuevos aportes son, *The female Eunuch* de Germaine Greer y *Patriarchal Attitudes: Women in society*, de Eva Figs.

En la década de los setenta es posible distinguir dos modalidades de crítica feminista: la denuncia del patriarcado, reforzada por el psicoanálisis freudiano, por una parte, y por otra, el estudio de la escritura femenina como resistencia llamada por Elaine Showalter, *ginocrítica*. Este periodo tiene su culminación

---

<sup>35</sup> Gascón Vera, op. cit., pp. 59-62.

<sup>36</sup> Vid. Marina Fe, “introducción” en: Marina Fe (coordinadora), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Programa Universitario de Estudio de Género, FCE, 1999.

con *The madwoman in the attic* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar, que analiza a escritoras del siglo XIX que habían sido aceptadas por el canon.

En los años ochenta la crítica se volvió más abierta y los enfoques cambiaron, por lo que, ya no se hablaba de estudios de la mujer, sino de estudios de género, mismos que han planteado entre otras cuestiones explorar el condicionamiento sociohistórico, cultural y literario de la mujer, así como la búsqueda de una representación de los seres humanos más significativa, lo cual contribuyó a que se empezara a discutir acerca de la participación de los hombres en el análisis feminista y de la apropiación de los modelos teóricos masculinos por parte de las feministas. Algo que ayudó a cambiar el enfoque fue el uso del concepto marxista de ideología, el cual resultó muy útil para la crítica literaria por que la ideología se produce y reproduce tanto en la literatura como en la cultura. En este periodo aparecen nuevos nombres en la crítica literaria feminista, como son, Gayatri Chakravorty Spivak, Patricia M. Spacks, Annette Kolodny, Terry Eagleton, Stephen Heath, Barbara Smith, Deborah E. Macdowell, Mary Jacobus y Toril Moi (estas dos últimas pertenecientes a la escuela británica).

Por su parte, Rosa Montero ha declarado en innumerables entrevistas su antifeminismo a pesar de que la crítica literaria la ubica precisamente como escritora feminista, principalmente por sus tres primeras novelas. Al respecto ha comentado de manera contradictoria que:

Yo me considero feminista, o por mejor decir antisexista, porque la palabra feminismo tiene un contenido semántico equívoco: parece oponerse al machismo y sugerir, por tanto, una supremacía de la mujer sobre el hombre, cuando el grueso de las corrientes feministas no aspiran a eso. Sin embargo, aunque prefiero la palabra antisexista como más precisa, sigo definiéndome también como feminista porque me niego a dejar la palabra en manos de todos esos machistas que la han intentado desprestigiar a lo largo de los siglos. Es decir, el término feminismo evoca una lucha social e histórica importantísima, una herencia que sigo asumiendo y reivindicando.<sup>37</sup>

Su postura nos permite ver por un lado, que acepta formar parte del feminismo sin saber cuáles son los postulados concretos de este movimiento pues plantea que las feministas son la contraparte del machismo y por otra, afirma que:

Aborrezco las novelas feministas, ecologistas o pacifistas (aunque como ciudadana yo me considere ecologista, feminista y pacifista) porque creo que traicionan la sustancia de lo que una novela debe ser. Para mí la narrativa es un camino de conocimiento, un intento de arrojar alguna luz sobre esa impenetrable oscuridad que anida en el corazón de los humanos. (...) Por lo tanto, la narrativa utilitaria es una aberración. Pero esto no quiere decir que el escritor no hable de los problemas de su entorno. De hecho, como he intentado explicar al principio, los libros salen de todo lo que el autor o la autora es. Por lo tanto, si eres una persona feminista, probablemente esa mirada se reflejará en la obra de alguna manera. El escritor que es fiel a sí mismo es fiel a su entorno y a su época.<sup>38</sup>

En el debate de la crítica literaria es frecuente encontrar planteamientos acerca de que no existe diferencia entre la producción literaria de un hombre y la de una mujer, generalmente presentados por la crítica tradicional. Este tema sigue en discusión, pero en general sigue siendo uno de los tópicos del análisis feminista que se extrapola también a los ámbitos político y filosófico. En este sentido Montero opina que: “

---

37 Terra - Cultura - ROSA MONTERO: "DETESTO LA LITERATURA FEMINISTA" 03/04/2002, la URL de la página es: <http://www.terra.es/cultura/articulo/articulo>.

38 Terra, "Detesto..." op. cit. s/p.

No hay una literatura femenina como no hay una literatura masculina. Es imposible adjetivar así.<sup>39</sup> y cuando se le pregunta acerca de lo que propone la crítica feminista indica que:

... estoy en desacuerdo. Me parece que están equivocadas. Lo que dicen no tiene que ver nada con la realidad. El sexo es un ingrediente más dentro de muchos otros ingredientes que componen la mirada del escritor o la escritora. Un escritor es lo que es y los libros son lo que son dependiendo de su lengua, cultura, idioma, de la edad, de las lecturas, de su clase social, de la enfermedades que ha tenido o no, de su sexo también, del hecho de ser hombre o mujer, etc. Como ves, es imposible adjetivar a un tipo literatura sólo porque quien lo hace es mujer u hombre.<sup>40</sup>

Y en su página oficial en internet comenta que:

... los esfuerzos de objetivación que se han hecho dentro de las teorías feministas más extremas me parecen risibles, dogmáticos y verdaderamente obsoletos. Eso es un concepto del feminismo antiguo, limitador para la mujer y reaccionario. La obsesión por colocar la literatura de la mujer en un espacio aparte pudo servir como punto de reflexión y de ayuda en cierto tiempo pasado, pero hoy resulta discriminatorio y sexista. Y no porque el mundo haya superado el machismo, que no es así (aunque las condiciones han mejorado enormemente, sigue existiendo el sexismo), sino porque la evolución de la mujer ha sobrepasado ese encierro ideológico. El verdadero feminismo está más allá de esos límites.<sup>41</sup>

Estos comentarios de acuerdo con Reisz<sup>42</sup> suelen ser formulaciones típicas muy repetidas por l@s escritor@s quienes opinan que la creación no tiene género, por lo que, generalmente se da por hecho que la obra de un autor perteneciente al canon literario transmite en sus textos la idea de universalidad, por lo que, no hablan de hombres o de mujeres, sino del ser humano en su totalidad. Cuando una obra representa a un grupo humano en particular, entonces se la caracteriza como <<menor>>, tal como ocurre a muchas de las obras escritas por mujeres ya que generalmente hablan de las propias mujeres y su entorno. Este planteamiento ha llevado a la crítica tradicional a desdeñar la obra primeriza de autoras como Montero, quienes mostraban mundos particulares y situaciones que aparentemente conciernen únicamente a las mujeres o que reflejan la vida y el entorno de las autoras calificándolas de “faltas de experiencia vital”<sup>43</sup>, por lo que se les aconseja distanciarse de sus propias experiencias y producir una “auténtica literatura”.<sup>44</sup>

Aunque Montero hable en su novelas acerca de las mujeres y el mundo que nos muestra sea femenino ella insiste en que:

... cuando una mujer escribe una novela con una protagonista femenina, repito, consideran que está hablando de mujeres; mientras que si un hombre escribe una novela con un protagonista masculino, en fin, consideran que está hablando del género humano. Esta estupidez me saca de quicio, y lo mas terrible es que muchas mujeres, que incluso se atreven a llamarse feministas, caen en el mismo prejuicio reductor. Yo no tengo ningún interés en escribir sobre la mujer; yo lo que quiero es escribir sobre el género humano; y da la casualidad que la mitad mas uno del género humano son mujeres, y para mas coincidencia yo soy una de ellas.<sup>45</sup>

---

39 Escribano, op. cit.. s/p.

40 Escribano, op. cit.. s/p.

41 Terra, “Página oficial...” op. cit. s/p.

42 Vid. Susana Reisz. “Tropical como en el trópico. Rosa Montero y el boom femenino hispánico de los ochenta”, en : *Revista de estudios hispánicos*, Pennsylvania, 1995.

43 Reisz, op. cit., p. 320.

44 Idem.

45 Terra, “Página oficial...” op. cit. s/p.

Ante esta situación la crítica feminista aporta los términos: *discurso de lo femenino*, que es la mujer hablada y pensada por los hombres; *discurso femenino (escritura femenina)* que es la escritura hecha por mujeres y, *discurso feminista (escritura feminista)*, que es una escritura con un sentido reivindicativo y politizado acerca de la condición de la mujer.<sup>46</sup> Pero los términos de *discurso femenino* y *feminista* no pueden aplicarse a toda la producción literaria de mujeres, pues implica la expresión de experiencias ligadas a la posición de la mujer como un ser humano considerado como de menor valía.

En este sentido podemos afirmar que la escritura de Rosa Montero pertenece a la llamada *escritura femenina* pues como ella lo ha mencionado, pretende hablar del ser humano aunque éste sea mujer y no le interesa enarbolar postulados feministas. Aunque siempre nos queda la duda de su postura, pues en sus primeras novelas expresa opiniones notoriamente coincidentes con los postulados feministas de finales de los años setenta y posteriormente, sus protagonistas dejan de hacer planteamientos de este tipo.

Es posible hablar entonces, de un cambio respecto a su postura en cuanto al feminismo, pues su situación actual es la de una mujer exitosa cuya trayectoria tanto en el periodismo como en la literatura ha estado llena de triunfos, mismos que la han convertido en una persona famosa, por lo cual, no le resulta muy favorecedor verse involucrada en cuestiones feministas que ella menciona como *aberrantes* cuando es entrevistada, pues el movimiento feminista ha sido estereotipado por el sistema político, como integrado por mujeres fanáticas en eterna lucha contra el hombre, de sexualidad frustrada o desviada, feas, agresivas y pertenecientes a grupúsculos sectarios.

---

<sup>46</sup> López González, op. cit., p. 18.



## CAPÍTULO SEGUNDO



**REALISMO LITERARIO Y FICCIÓN**

## 2.1 Elementos realistas en la obra de montero

Los temas y aspectos de la vida cotidiana de la mujer española del post franquismo forman parte importante en la obra novelística de Rosa Montero quien es heredera al igual que sus contemporáneos de una historia amarga, fuertemente marcada por la dictadura y la represión. La literatura en España en los años posteriores a 1939 expresa desencanto, vacío y angustia existencial al tiempo que, deja testimonio e informa acerca de la realidad que vivía la sociedad como consecuencia de la Guerra Civil. Esta situación se reflejó necesariamente en la producción novelística de esa época pues representaba una realidad terrible donde imperaba la injusticia y la violencia, mismas que provocaban la desesperanza.

Una gran figura de ese momento es Camilo José Cela, quien resalta por su humor negro y caricaturesco, al tiempo que presenta los aspectos más crudos de la realidad, como es el caso de *La familia de Pascual Duarte* (1941), *La colmena*, *La Catira*, etc. Por otra parte, Carmen Laforet publica su novela *Nada* (1944) y nos muestra un mundo donde lo cotidiano y lo personal son temáticas posibles. El realismo literario ejerce nuevamente su poder de atracción tal como ocurría casi cien años antes, pero ahora con el afán de exhibir una realidad histórica y social producto de un conflicto bélico que va a influir en los creadores artísticos quienes presentan en sus obras una realidad atroz, pasmada por la rutina y el desgarramiento social, además repleta de injusticias y violencia.

Este “nuevo” realismo aparece en los años cincuenta, en novelas cuyo tema principal es la crisis de una sociedad ahíta de problemas y conflictos que son denunciados en diversas obras, las cuales se encuentran más cercanas a la historia o al periodismo que a la literatura, y que se han clasificado como *novela social*, *novela testimonio* o *novela reportaje*.

La segunda tendencia, el neorrealismo, corresponde a un momento de transición en que los autores cobran conciencia de que no es indispensable convertir a la literatura en instrumento al servicio de las causas sociales o de una ideología, independientemente de que tenga una propia, sin que eso implique renunciar a ejercer una fuerte crítica contra la sociedad franquista. Santos Sanz afirma al respecto: "La crítica es más velada, posee caracteres humanitarios y puede considerarse como una primera fase de la novela político-social o incluso socialista"<sup>1</sup>

Los primeros utilizan una temática social que no les permite entrar en las profundidades de la condición humana y suelen remitir los conflictos a exclusivos problemas de carácter político y social, mientras que los segundos, al profundizar en la personalidad de los protagonistas de sus novelas, llegan a la observación de problemas individuales que están aparte de la sociedad y que tienen que ver más con la vida íntima; estos segundos son los que cultivan la llamada novela existencial.

Comparten con las novelas del realismo decimonónico la condición de ser obras de tesis, con todo el determinismo que ello implica, en ellas confluyen tres aspectos: realismo crítico, el contexto colectivo de su desarrollo y la problemática política. Finalmente, la novela de posguerra española tuvo que reandar el camino en que la dejaron Valle-Inclán, Azorín o Gabriel Miró, por solo mencionar unos nombres.

Sin embargo, el término "realismo" ha planteado serios problemas a los teóricos en cuanto a su definición, pues por un lado, surge la pregunta acerca de ¿qué constituye la realidad? y por otro, ¿cómo puede el artista seleccionar y estructurar lo que ve a su alrededor sin deformarlo conforme a su propia cosmovisión y posteriormente asegurar que nos lo está transmitiendo de forma imparcial? La idea de que el realismo en la literatura es un espejo en el que se refleja la realidad, complica más las cosas así como, el concepto de que es una fotografía, pues tanto el espejo como la fotografía, deforman la realidad o captan sólo parcialidades, por ello, en literatura el realismo debe

---

<sup>1</sup> Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela española 1942-1975*, Madrid: Alhambra, 1972.

entenderse como una “relación dinámica con la realidad”<sup>2</sup> ya que la mirada artística del escritor “puede hacernos más conscientes de lo real que la misma realidad”<sup>3</sup> Es posible concluir por tanto de acuerdo con Medina que:

that strict realism is neither possible nor desirable. In order to introduce the things of actual life into works of the imagination, in order to produce to true art, the writer must subject these things to preliminary, personal and necessarily stylized treatment. The varying techniques used by different writers to accomplish this transformation and the multiple ways in which they combat the inherent dangers of realism, produce the wide range of “realistic” styles and approaches.<sup>4</sup>

En España el realismo tiene antecedentes que se remontan al renacimiento y al barroco pues obras, como *La Celestina* o *El Lazarillo de Tormes* ofrecen una importante contribución cultural ya que se suprime la candidez en las descripciones amorosas y los caballeros de las cortes transformados en héroes son suplantados por personas comunes e incluso de un origen dudoso, cuya lucha ya no es contra dragones, hechiceros o gigantes sino por su propia supervivencia en una sociedad que les presenta un sin fin de problemas económicos o de igualdad social. Así, la picaresca nos ofrece un modelo de realismo dentro de la literatura. Por otra parte, la obra de Cervantes tiene también elementos que marcaron el realismo no sólo de España, sino también de Europa por ello, es posible afirmar de acuerdo con Medina que: “One can, in general terms, discern three broad “realistic” trends in Spain between the Golden Age and the nineteenth century: realism as *retrato*, psychological realism, and Cervantine realism.”<sup>5</sup>

Siguiendo a este mismo autor, el realismo como *retrato*, describe a la gente común tanto en la novela picaresca como en la costumbrista, pues la picaresca es una reacción contra la novela de caballería y pastoril. La novela costumbrista puede ejemplificarse con *El pasajero* (1617) de Cristobal Suárez de Figueroa, aunque florece en el siglo XIX con Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra. El realismo psicologista aparece

---

<sup>2</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Realismo y Naturalismo. La novela, (parte primera)*, tomo VI, Madrid: Gredos, 1996, p. 18 y ss.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Jeremy T. Medina, *Spanish realism. The theory and practice of a concept in the nineteenth century*. Maryland: Porrúa, 1978, p. 18.

<sup>5</sup> Medina, op. cit. p. 41.

en España con autores como Valera con *Pepita Jiménez*.

Finalmente en el realismo cervantino, los personajes viven una intensa relación con su entorno, la ficción se convierte en una “realidad” compleja y ambigua que se colude con la ironía, así: “All this suggests that Cervantine “objectivity” was also of a special nature, deriving from the moral dilemmas of the characters, ambiguous situation, varying points of view, inconclusive conversations, conflicting data, later explanations which contradict earlier and clearer interpretation, the use of paradoxes, irony, symbolism and authorial silence.”<sup>6</sup>

El realismo como corriente literaria aparece en España después de la revolución de 1868 junto con la naciente burguesía que es fuente inagotable de inspiración para autores como Galdós. Los escritores realistas se pueden definir: a) de acuerdo con el término “generación” como: 1) escritores antiguos (provenientes de la escuela romántica); 2) generación de 1868, algunos de ellos son Pedro Antonio de Alarcón (1833-18919, Juan Valera (1824-1905) y José María de Pereda (1833-1906); 3) generación de la restauración, algunos de estos escritores participaron directamente en los hechos, a esta generación pertenecen entre otr@s Emilia Pardo Bazán (1851-1920), Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901) y Armando Palacios Valdés (1853-1938); 4) generación del 98. b) Por otra parte, Diez-Echarri<sup>7</sup> los clasifica en tres grupos: 1) novelistas de tesis: Alarcón (con una orientación social), Valera (con una orientación psicológica) y Galdós (con una orientación social y religiosa); 2) novelistas regionalistas: Palacio Valdez y Pereda; y 3) novelistas naturalistas: Pardo Bazán y Clarín.

A diferencia del realismo del resto de Europa, el español fue más espiritualista, católico y optimista en tanto que en el francés predominaba el pesimismo, el determinismo y la crudeza del lenguaje. Sin embargo se adoptaron del naturalismo francés las

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 48

<sup>7</sup> E. Diez-Echarri y J. M. Roca Franquesa, *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, 1966, p. 1062.

descripciones minuciosas, el uso de un lenguaje popular y la influencia del ambiente en el desarrollo del carácter de los personajes.<sup>8</sup> Medina nos ofrece una guía acerca de los elementos del realismo:

The principles in the abstract, then, are:

1. Description of ordinary scenes and objects.
2. Careful methods of observation.
3. Stress on middle class environment
4. Frequent inclusion of minute physical details.
5. Particular temporal (historic) setting.
6. Individualistic, generally dynamic characterizations, reflecting the actual complexity of the human personality and its conflict with society.
7. Concrete spacial (geographic) setting.
8. Use of common, colloquial language.
9. Explicit thematic message; stress on regionally oriented comment.
10. A preference for omniscient third person narration.
11. The frequent use of irony and parody.
12. A gradual shift towards *deeper* psychological or spiritual character studies during the last decades of the century.
13. A certain degree of objectivity (relative to the romantic view-point), but more authorial subjectivity than in the works of contemporary European writers.
14. Regionalistic emphasis.<sup>9</sup>

Los libros de Montero se han caracterizado por lo testimonial y por su contenido metanarrativo. La realidad española es una constante en su obra, principalmente en *Crónica del desamor*, *La función delta*, *Amado amo* y *Te trataré como a una reina*, donde aparece la España de los años ochenta con los cambios sociales que se generaron a partir de la muerte de Franco. La propia autora lo ha aceptado en diferentes entrevistas, y es muy posible que ello se deba a su formación periodística. En estas obras se percibe un tono grotesco tanto en los ambientes como en los personajes quienes desarrollan un cierto humor negro. Ella menciona que sus personajes carecen de maquillaje, están desnudos, son falibles y tienen la gran cantidad de problemas que la sociedad actual les proporciona.<sup>10</sup>

Kayser, citado por Alborg<sup>11</sup>, indica que lo grotesco expresa la realidad de tal forma que

---

<sup>8</sup> Cfr. Medina, op. cit. p. 20-45.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 96-96.

<sup>10</sup> Escudero, op. cit., p. 329 y ss.

<sup>11</sup> Alborg, op. cit. p. 42 y ss.

rebasando al realismo más extremo y que es la época actual la que tiene mayor afinidad

con lo grotesco que cualquier otra, por lo que, las novelas así como el arte en general, se encuentran saturadas de él. Por otra parte, Montero al respecto indica que:

Yo uso lo marginal y lo canalla, los monstruos, a los cuales tengo verdadera afición, a los únicos, a los seres distintos. (...) me parece que en esos extremos la vida se observa de una manera mucho más sustancial, más como es (...) la parte grotesca también viene de una contemplación de lo pequeñitos que somos. Somos tan poca cosa que es imposible no sentir lo grotesco de la situación.<sup>12</sup>

Revisemos estas cuatro novelas: *Crónica del desamor*, *La función delta*, *Amado amo* y *Te trataré como a una reina*, para encontrar en ellas los elementos literarios del realismo que la propia autora reconoce por encima de aquellos de carácter feminista que algunas analistas han encontrado en su obra y que desde nuestro punto de vista no son excluyentes, pues las mujeres que forman parte de estas novelas, muestran las condiciones socioeconómicas y políticas de la España de los ochenta, en las que cualquier mujer puede verse reflejada.

Como hemos visto en el capítulo anterior, Montero analiza y critica en estas novelas al sistema patriarcal en el que vivimos, tomando como protagonista principal en ellas, a las mujeres, excepto en *Amado amo*. Por otra parte, la veta realista parece agotarse con estas novelas pues posteriormente, incursiona en el género fantástico con *Temblor*, mismo que en *Bella y oscura* es retomado junto con el realista, pues Baba, la protagonista alterna su visión objetiva con la de Airelai, una liliputiense, quien aporta la visión mítico-fantástica. En sus dos últimas novelas, el realismo se mezcla con el thriller y la novela histórica.

### 2.1.1 Ópera prima

La primera novela de Rosa Montero, *Crónica del desamor* (1979), es la que se encuentra más influida por su profesión, que es el periodismo, por lo que encontramos ya desde el título “crónica” una referencia periodística. La novela se compone de varios relatos yuxtapuestos que tienen como eje principal el papel de la mujer dentro de la

---

<sup>12</sup> Escudero, pp. 331-332.

España postfranquista y cómo en diversos niveles socioeconómicos es tratada de

igual forma por una sociedad machista que busca frenar su desarrollo. Se plantea la historia de Ana que es una mujer profesional, madre soltera, periodista mal pagada y "enamorada" del dueño del periódico donde trabaja. Ana está cansada de los hombres intelectuales que temen comprometerse en las palabras.

Ella pretende desarrollar "el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una"<sup>13</sup>, de esta forma, se presentan varios pasajes donde se recogen las historias de las diversas Anas: Julita, quien se casó virgen y enamorada con Antonio, el cual después de 15 años de matrimonio y tres hijos, la abandona por una mujer más joven pues admira y ama en ella todo lo que él ayudó a anular en Julita; *la Pulga*, de 33 años, cuyo trabajo le ha impregnado de una apresurada frivolidad, vive el presente demasiado de prisa y torpemente, lleno de un lujo ficticio; Elena, quien tiene estudios universitarios, ama la libertad, pero no puede estar sola y por tanto soporta a Javier un profesor universitario que abandonó a su mujer e hijos por ella. Candela y un homosexual: Cecilio. Todas sin marido, casi todas con hijos, buscan su emancipación, pero dependen emocionalmente de los hombres.

La novela presenta la actualidad española del momento, la experiencia profesional autobiográfica y recurre al tema de la escritura. El momento social al que se alude es el del llamado <<destape>> en el cual las normas de convivencia cambian, pues los españoles se encuentran ávidos de probar todo tipo de experiencias después del largo proceso franquista. La concepción ortodoxa de la familia se trastoca junto con el papel asignado tradicionalmente a la mujer.

Las conductas sexuales siguen la tónica de <<soltersse el chongo>>, el <<destape>>, el <<desmadre>>, etc., en un afán de libertad. El sujeto amoroso se convierte en objeto y las relaciones entre hombres y mujeres son vacías, faltas de comunicación y por ende absurdas. La sexualidad dentro de esta libertad se convierte en fuente de placer

---

<sup>13</sup>Rosa Montero, *Crónica del desamor*, Madrid: Debate, 1979, p. 9

momentáneo, en un sucedáneo del amor, pero no se la concibe como un medio para la procreación; en todo caso es una forma de ahuyentar la soledad.

Esta situación parte de la premisa de que el matrimonio no funciona, por lo que, las mujeres prefieren estar solas y rechazan todo tipo de compromisos. Ellas asumen roles tradicionalmente masculinos pues se convierten en las proveedoras del hogar, padres y madres al mismo tiempo, asumen así, todas las responsabilidades de sus nuevas vidas. Sin embargo, de forma contradictoria, es la misma soledad las que las empuja a entablar relaciones destructivas con hombres que no las entienden y que impiden su crecimiento debido a su incapacidad de amar.

El único tipo de hombre capaz de entablar una relación de igualdad con ellas es el homosexual, en su condición de excluido social. Sin embargo, estas circunstancias de soledad fortalecen los nexos entre mujeres quienes comparten circunstancias de vida similares, pero se resisten a pasar el resto de su vida sin un hombre junto a ellas, a excepción de Candela, personaje que declara su satisfacción por sus logros personales. Ella se declara feliz pues no espera que alguien que no sea ella misma, le solucione su propia vida o le proporcione los medios para obtener la felicidad.

Vemos pues, como esta novela marca un hito en la literatura escrita por mujeres, pues da voz a una serie de situaciones que a pesar de que ya eran conocidas y denunciadas por diversas teóricas del feminismo no encontraban un cauce y principalmente, no llegaban a las masas. Escrita en una prosa sencilla con un hilo narrativo fácil de seguir, desde su aparición fue un éxito en ventas y mantiene, por lo menos en España un buen lugar en el mercado aunque la propia Montero indica respecto a esta situación:

... estoy un poco harta, sobre todo de *Crónica del desamor*, porque sigue teniendo un éxito tremendo. En la última Feria del Libro de Madrid [1995] venía cantidad de gente a comprar la novela (...) cuando alguien me dice que de mis novelas la que más le gusta es *Crónica del desamor*, se me pone un

rictus... Me da rabia, me pone nerviosa<sup>14</sup>

### 2.1.2. El miedo a la soledad

La historia de la *Función Delta* (1981)<sup>15</sup>; es la de una mujer de 30 años, que vive en la España de la transición política del fin de la dictadura franquista. Su carrera como directora de cine empieza a tener importantes logros; sin embargo, vive severas crisis de identidad pues su relación con los hombres no es muy afortunada. Encontramos como punto de partida en esta, que es la segunda novela de Montero, la difícil comunicación que existe entre hombres y mujeres.

El relato se maneja en forma de un diario y contiene dos planos temporales: el de la juventud y el de la vejez de la protagonista, Lucía, quien a los 60 años de edad es internada en un hospital y para no aburrirse empieza a escribir capítulos de una novela autobiográfica donde relata una semana de su juventud y paralelamente registra lo que le ocurre en ese lugar.

De esta novela Montero opina que:

... era muy joven cuando la escribí, y suele ocurrir que las novelas juveniles son, además de malas, testimoniales: el ruido de la vida y de las emociones del escritor suelen meterse demasiado en el texto. De modo que mis opiniones (sociales, personales, políticas) aparecían al trasluz del libro. Pero esto era una consecuencia del modo de gestación de la novela, no una opción ideológica de partida.<sup>16</sup>

En efecto, existen coincidencias entre la protagonista de la novela y la autora, pues ambas tienen 30 años, trabajan en los medios de comunicación y son mujeres exitosas. En el libro, Lucía dirige una película llamada *Crónica del desamor*, título que corresponde a su primer novela.

Los otros personajes femeninos son menores y funcionan como comparsas, así, doña

---

<sup>14</sup> Escudero, op. cit., pp. 332-333.

<sup>15</sup> Rosa Montero, *La función delta. 4a. Edición*, Madrid: Editorial Debate, 1997.

<sup>16</sup> Escudero, op. cit., p. 329

Maruja es una vecina de Lucía quien a sus 60 años ya se siente extremadamente anciana y busca con desesperación la muerte a través del suicidio; este personaje también es el espejo en el cual, a través del recuerdo, se refleja Lucía cuando ya es anciana por que también está muy cercana a la muerte. Rosa, es una pianista de apariencia deshilachada e incapaz de reconocer ella misma el talento que posteriormente le dará cierto lugar y fama en el mundillo musical.

En esta novela la realidad del pasado de Lucía es la España de principios de los ochenta, la historia transcurre en un Madrid donde la violencia, los automóviles, la contaminación, etc. forman parte de su entorno, lo cual se contrapone a la ficción del presente de Lucía: la España de 2010, donde se vive en un mundo muy semejante al descrito por Aldous Huxley en su novela *Un mundo feliz*, pues todas las personas tienen un empleo, una casa y tienen la obligación de ser felices. Los avances de la ciencia a partir de la *microelectrónica* han propiciado dramáticos cambios sociales, pues se habla de un gobierno central que rige a toda Europa (no se menciona al resto del mundo) las ciudades tradicionales han desaparecido pues ahora se vive en policiudades donde no existen las fronteras ni la nacionalidad. Los jóvenes no tienen arraigo, pues son removidos de sus empleos y de sus viviendas constantemente.

El futuro descrito en el presente de Lucía no está manchado por la violencia ni la sordidez que se presentaba en las descripciones del pasado, ahora las personas pueden vivir también en granjas donde se convive de forma comunitaria como en los kibutz.

### **Los binomios de la vida**

La trama de la novela se desarrolla a partir de binomios cuyos elementos se oponen entre sí, pero que de forma “matemática” e inexorable conducen a la soledad, por ello encontramos:

## **España de los ochenta (violencia, crimen, polución, etc.)/ España del 2010 (policiedades, orden, limpieza, etc.)**

Dentro del tono realista de la novela, Montero refleja la cotidianidad del Madrid de los ochenta donde los elementos de la postmodernidad irrumpen en una sociedad que se encontraba presa en las redes del franquismo y que mantenía una actitud provincial y mojigata. Esta <<nueva sociedad>> vive los estragos de la civilización moderna pues la ciudad donde habita Lucía es un lugar cargado de polución y violencia social, por ende inhóspito. Así cuando describe el día miércoles de la semana santa, lo que resalta es precisamente el desquiciamiento, veamos, “A medida que avanzaba la mañana el estrépito automovilístico iba haciéndose más y más fuerte; los coches aumentaban de número, el tráfico comenzaba a coagularse, formando lo que entonces llamábamos <<tapón>>. Era la huida, la huida de las vacaciones. La ciudad se vaciaba de golpe, las gentes escapaban con afanosa urgencia y se apretujaban en automóviles repletos de niños y de bultos, camino de la autopista del sur...”<sup>17</sup>

En contrapartida, la misma ciudad pero en el 2010, al igual que la protagonista es un ente a punto de morir:

Comenzaban a regresar los primeros ciudadanos de su éxodo vacacional, y un tráfico ligero, pero más abundante que en días pasados, atravesaba el puente (...) Siempre estuvo mal construido ese puente, siempre fue defectuoso (...) Ahora, con los años transcurridos y sometido al deterioro de la ciudad, el puente está convertido en una ruina (..) Pobre puente (...) Serás una ruina más en esta ruina urbana, víctima de la pobreza y pequeñez de un ayuntamiento que carece de personal y medios para mantener el enorme *cuero herido de esta ciudad que se muere*. (...) la ciudad se acaba poco a poco, y su deterioro es tan palpable que he podido constatar el avance del destrozo a mi regreso (...) *Esta pobre ciudad medieval se hunde, se deshace, y casi me alivia el pensar que también ella va a morir conmigo*. (p. 354-355, el subrayado es mío)

Sin embargo en ese mismo futuro hipotético los jóvenes viven en nuevas ciudades

---

<sup>17</sup> Rosa Montero, op. cit, p. 109, (para las siguientes referencias se citará entre paréntesis únicamente la página utilizada)

modelo, “tan bonitas, tan verdes y tan amplias, esas ciudades perfectas y absolutamente iguales que se repiten incansablemente a sí mismas por todo el mundo” (p. 89), estas nuevas ciudades o “polígonos” albergan a jóvenes de todas las nacionalidades quienes están obligados a cambiar de trabajo, de vivienda, de amigos, de pareja, etc., cada año, pues no existe trabajo para todos y las plazas deben rotarse, así, gozan de un año de paro remunerado por cada ocho meses de labores. El resultado es la soledad en su máxima dimensión.

### **Juventud/vejez**

Este binomio aparece como una gran constante en toda la novela, pero corresponde a la vejez el aspecto negativo y aterrador, pues los personajes que cuentan con más de 60 años (incluyendo a la propia Lucía) aparecen como decrépitos y a un paso de la tumba además de que no se considera la riqueza vivencial que este período de la vida tiene. Veamos una reflexión de Lucía acerca de su edad: “En la década de los sesenta comienza la vejez oficial, o eso me parece. Sé que es un pensamiento ingenuo y tonto, pero viviendo aún mis cincuenta y nueve me siento mucho más joven que Ricardo, que ya es un sesentón. (p. 46)

Lucía en su juventud, al referirse a los viejos dice que “eran (...) para mí tan inescrutables como los niños pequeños.” (p. 11). Así, la descripción que hace de su vecina, una anciana, es poco amable:

... descubrí a doña Maruja, una sombra menuda, negra y suspirante. Entró soplando y traslúcida, colándose como un viento por la rendija de la puerta entreabierta (...) Doña Maruja se atusó la cabeza con sus dedos torpes y doblados por la artritis, verificando que el pulcro moño de pelo cano seguía manteniéndose dignamente en lo alto de la coronilla. (pp. 11-12)

Más adelante, al hablar de sí misma en la vejez, menciona: “... Hay gente que envejece a saltos, que camina hacia la muerte a empujones y temo pertenecer a esa clase. Siento como si hubiera bajado un escalón de la decadencia” (pp. 41-42).

Por otra parte, la juventud de Lucía es un recuerdo nostálgico en el presente de la protagonista, por lo que, cuando se encuentra próxima a morir recurre a su reconstrucción. Escribir sus memorias y recordar en ellas su juventud es una manera de no morir y “fijar en el tiempo aquellos días en los que existí intensamente, los instantes agudos de mi función Delta. He de terminar mis memorias, he de sobrevivirme” (p. 340)

Sin embargo, el recuerdo no evita el dolor, pues “no hay melancolía mayor que la de recordarse feliz, inerme e inconsciente ante los dolores y soledades venideros. No hay melancolía mayor que la de recordar los propios sueños antes de que se conviertan en fracasos.” (p. 268). La juventud de las personas que rodean a Lucía significa un triste recordatorio de su propia vejez, de su paso por el mundo en el cual la edad la ha traicionado: “Me estoy quedando sin futuro, y, sin embargo, fui como María de Día, lo fui hasta ayer mismo. No atino a comprender qué me ha pasado, cómo es posible que hoy sea una vieja, quién me robó la edad, quién puso en mi rostro este disfraz de arrugas que siento tan extrañas.” (p. 87).

Vemos cómo este binomio también conduce ineludiblemente a la soledad, ya que ser joven no significa tampoco ser feliz, pues Lucía al igual que todos los personajes, principalmente los femeninos, lucha denodadamente por alcanzar una estabilidad emocional que aparentemente solo es brindada por una pareja con la cual compartirán su vida y que les ayudará a combatir la soledad; sin embargo esto no funciona como el mecanismo de un reloj y entonces al final de sus vidas la soledad se encuentra agazapada en los rincones.

### **Vida /muerte**

Este binomio va muy unido al anterior pues como dijimos líneas arriba, en esta novela la vejez es un equivalente de la muerte y lo que más aterra no es el dejar de existir sino el dejar de ser recordado y entonces morir nuevamente en la memoria de los “otros”, de los que se quedan: “Dentro de muy pocos años, cuando mueran Ricardo, y Rosa, y pocos más, nadie sabrá de mi existencia. Será como si no hubiera nacido tan

siquiera” (p. 339), por ello escribir sus memorias es “salvar parte de mí misma de la nada” (p. 340).

Por ende esta novela se convierte en una larga reflexión acerca de la muerte, pues son trece los capítulos dedicados al tiempo presente de Lucía, el cual transcurre en el hospital y ella es ya una “anciana” de casi sesenta años a la cual se le desahucia debido a un tumor cerebral. Estos capítulos inician el 12 de septiembre del 2010 y los dedicados a la juventud de la protagonista son únicamente siete y corresponden a cada día de la semana santa en la que ella decide estabilizar su vida a partir de entablar una relación de pareja permanente. Sin embargo, el último capítulo referente al domingo está mezclado con el presente de la protagonista y que corresponde al 16 de diciembre de 2010, que según la novela también es domingo<sup>18</sup>.

La manera de abordar esta temática va muy ligada a la filosofía existencialista en la cual “la existencia humana no se sustenta en un principio intemporal y eterno, sino que consiste, justamente, en un devenir, en un perpetuo hacerse en el tiempo (...) el hombre es el único que tiene que actualizar su existir en un proceso constante y dinámico de auto-creación. De ahí la angustia, concepto fundamental de todo el existencialismo”<sup>19</sup>

Esta angustia aparece de diversas formas en esta novela: una, ante la cercanía de la muerte por cuestiones de edad, pues como ya dijimos, para la autora la vejez representa un sinónimo de muerte, como si una correspondiera necesariamente a la otra. De acuerdo con lo anterior, la protagonista reflexiona de esta forma: “cuando yo era joven, la muerte no existía. Era sólo muerte en los demás, pero yo me creía eterna y fuerte. Por ello mi valor era legendario e insensato, era un valor de ceguera, de inconsciencia. La muerte es como una ecuación al principio ininteligible y que poco a poco va desvelándote su horror: vivir es ir aprendiendo miedos y pavores.” (p. 203)

La otra forma de angustia se da a partir de la reflexión acerca de que al morir ya no hay

---

<sup>18</sup> En realidad esa fecha caerá en jueves.

<sup>19</sup>Gemma Roberts. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid: Editorial Gredos, 1973, p. 15.

nada, todo desaparece para nosotros pues somos verdaderamente finitos, veamos: [La muerte] Existe sólo en los demás, en la muerte de los demás. La muerte propia es una mentira. Una vez muerto no puedes haber lamentado el haber muerto. Una vez muerto se ha acabado todo. De modo que sólo existe la vida, porque después no hay nada, porque después tú ya no estás en tu muerte, y por lo tanto tu muerte no es tuya y ni siquiera es muerte. (p. 274). Así, la muerte de acuerdo con Montero, se convierte en la más excelsa de las soledades pues nos lleva irremediablemente a la nada del ser.

### **Presente /pasado**

Este binomio es el que sustenta a la novela pues corresponde a los dos planos temporales a los que recurre la autora para representar las vivencias de Lucía. El tiempo que predomina es el presente, el cual corresponde como hemos visto, a la enfermedad y desahucio de la protagonista quien vive profundas crisis de angustia existencial durante estas dos etapas.

La primera corresponde a su juventud, que es el pasado de la protagonista, y está relacionada principalmente en cómo resolver su soledad y no, en cómo ser una gran cineasta, por lo que, posteriormente sabemos que fracasó como tal y vivió a la sombra de su esposo sin sobresalir en nada. Por ello, cuando en el hospital discute con Ricardo, su compañero en la vejez, éste le reprocha: “Cuando comenzaste a vivir con Miguel te acabaste como persona. No volviste a hacer una sola película (...) escogiste el papel secundario, la dulce mediocridad de la seguridad. Porque te convertiste en la compañera del matemático.” (p. 214 )

Pero esta misma discusión nos muestra que realmente el problema existencial de la mujer parte de la educación recibida, pues algunas mujeres a pesar de obtener logros e incursionar en el triunfo claudican ante la soledad, por ello, Ricardo agrega que el fracaso de Lucía en el medio cinematográfico “No era un problema de Miguel, en todo caso, sino de lo que tú buscaste en la relación. De la vieja costumbre femenina, del ancestro, que te venció. Lo que tu llamas amor cotidiano en realidad no es más que

miedo.” (pp. 314-315). La protagonista confirma esta teoría cuando comenta a sus treinta años: “empiezo a tener miedo... Miedo a... no sé, a tener sesenta años y estar sola” (p. 81).

La segunda etapa, corresponde a la madurez de Lucía y al presente de la novela, en la cual, se agolpan los recuerdos de un pasado no muy lejano y la cercanía de una muerte inexorable. En este punto la soledad alcanza proporciones demenciales, por lo que la protagonista confiesa no resistir un momento sin estar acompañada: “Mi casa está absolutamente silenciosa: Ricardo ha salido a comprar la comida y *yo me siento asfixiada cuando me falta su presencia*” (p. 363, el subrayado es mío)

### **Amor pasión/ amor cómplice**

La protagonista en busca de solucionar sus problemas existenciales se encuentra en el dilema de realizarse como mujer y afrontar su futuro ya sea de la manera tradicional a través de una pareja y coartar así su futuro, o dedicar sus esfuerzos e inteligencia a su carrera de cineasta; mientras tanto, ella se debate entre lo que considera las dos únicas formas de amor, es decir, el amor pasión y el amor cómplice, veamos: “Hipólito es la aventura, el amor loco de la adolescencia, la pasión. (...) Y Miguel en cambio es la ternura, la serenidad. (...) Miguel es mi compañero e Hipólito es mi amante.” (p. 81)

Esta situación está planteada en realidad, de manera metafórica mediante la función Delta, la cual da nombre a la novela y que representa: “una función matemática de la mecánica cuántica (...) Es una función que describe fenómenos discontinuos de gran intensidad. Pero brevísima duración. (...) fenómenos cuya intensidad tiende al infinito y cuya duración tiende a cero. Si se pudiera visualizar sería como una línea quebrada (..) de ángulos agudísimos.” (p. 118). De acuerdo con esta definición, la vida estaría compuesta de momentos fugaces e intensos cuya sumatoria daría como resultado, nuestro pasado y nuestro presente todo lo cual, conduce a la soledad, producto de la falta de comunicación entre hombres y mujeres.

Sin embargo, estas propuestas reflejan a una sociedad que nos ha enfermado y que ha trastocado el significado del amor verdadero, el cual de acuerdo con Fromm<sup>20</sup> requiere de conocimiento y esfuerzo. Por otra parte, este mismo autor nos dice que: “todos están sedientos de amor; ven innumerables películas basadas en historias de amor felices y desgraciadas, escuchan centenares de canciones triviales que hablan de amor, y, sin embargo, casi nadie piensa que hay algo que aprender acerca del amor”<sup>21</sup>

Así, vemos cómo Lucía es un producto más de la sociedad de consumo y mercadotecnia en la cual, el amor es una mercancía que se puede intercambiar, por lo que, de acuerdo con esta lógica el “amor” cura la soledad y además le proporciona intensidad a nuestra vida, porque: “Con el amor pasión se busca engañar a la muerte, se intenta alcanzar la agudeza del vivir, esos instantes intensos en los que llegas a creerte eterna. Con el amor cómplice se busca vencer a la muerte pero sin engaños, afrontar su existencia con el apoyo de otra persona.” (pp.132-133). Encontramos así, cómo está delegando de esta forma, sus responsabilidades de individuo en el “otro” y trata de hacerlo de la manera intensa que describe la teoría de la función Delta. De esta forma, según Fromm *“La conciencia de la separación humana -sin la reunión por el amor- (...) Es al mismo tiempo la fuente de la culpa y la angustia. La necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatidad, de abandonar la prisión de su soledad.”*<sup>22</sup><sup>19</sup>

Por ello, Ricardo refuta todos los argumentos de Lucía cuando le reprocha sus actitudes ante la vida y la concepción errónea que tiene acerca del amor:

... en el amor pasión tú adquieres las cualidades que tradicionalmente se llamaban <<masculinas>>, es decir, que te mantienes centrada en ti misma, segura, activa, batalladora, independiente, libre. Y en el amor cómplice asumes el papel tradicionalmente femenino, de mujer necesitada de cobijo, de amparo, de protección. En realidad ese absurdo problema que te planteas entre esas dos inexistentes categorías amorosas no es más que una sublimación de tu poder de identidad como mujer: entre la mujer independiente que querías y creías ser, y la mujer <<esposa de>> que llevas dentro de ti y para lo que fuiste educada. (p. 213)

---

<sup>20</sup> Erich Fromm, *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Buenos Aires: Paidós, 1961.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 11

<sup>22</sup> Fromm, op. cit. p. 21 (el subrayado es de Fromm)

Vemos cómo la clasificación del amor propuesta por Lucía está muy alejada de la que propone Fromm en el sentido de que:

El amor infantil sigue el principio: *“Amo porque me aman.”* El amor maduro obedece al principio: *“Me aman porque amo”* El amor inmaduro dice: *“Te amo por que te necesito.”* El amor maduro dice: *“Te necesito porque te amo”*<sup>23</sup>

Pero Lucía se ve a sí misma como una víctima, y casi al final de la novela reflexiona: “Lucía, pobre Lucía, nunca te ha querido nadie como tú quieres que te quieran.” (p. 367) Recurriendo nuevamente a Fromm encontramos que la angustia provocada por la soledad busca un alivio en el estado orgiástico sexual, o en las drogas y el alcohol, pero este intento desesperado de superar la soledad, provoca una sensación mayor de soledad puesto que “el acto sexual sin amor nunca elimina el abismo que existe entre dos seres humanos, excepto en forma momentánea. *Todas las formas de unión orgiástica tienen tres características: son intensas, incluso violentas, ocurren en la personalidad total, mente cuerpo; son transitorias y periódicas.*”<sup>24</sup> Curiosamente encontramos que el análisis de este tipo de relaciones corresponden a lo descrito en la teoría de la función Delta y que forman parte del *modus vivendi* de Lucía, quien al final de su vida (y de la novela) nos confiesa que la soledad y el miedo son lo único que le queda: “Ven aquí, le diré, ven aquí, mi amigo, amado mío, apresúrate porque este atardecer empieza a darme miedo.” (p. 369)

### **Mujer liberada / mujer sometida**

El personaje protagónico femenino vive las severas crisis de identidad que la sociedad moderna provoca en los seres humanos, pero estas crisis se ven aumentadas por el hecho de ser mujer, además universitaria y de clase media, por lo que, sus expectativas de la vida en teoría van más allá del matrimonio; pero cuando vemos su forma de actuar y pensar descubrimos que, en primer lugar, sus crisis se derivan de la relación que entabla con los hombres, la cual es deficiente y problemática. Por ello, clasifica a las relaciones entre ambos sexos como “amor pasión” y “amor cómplice”; líneas arriba vimos que esta situación lejos de resolver sus problemas de identidad los agrava y además la orilla a optar por la salida tradicional, pues se decide por una pareja

<sup>23</sup> Fromm, op. cit. p. 54 (el subrayado es de Fromm)

<sup>24</sup> Ibid. pp. 24-25 (el subrayado es mío)

estable que le “ayudará” a afrontar sus miedos.

Siguiendo nuevamente a Fromm, encontramos que relacionarse con otro no significa perder la individualidad, pues el amor maduro capacita al individuo para superar su sentimiento de aislamiento y soledad, pero le permite mantener su integridad. “En el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos.”<sup>25</sup>

Ante la disyuntiva que Lucía formula en cuanto a las relaciones de pareja, su compañero de la vejez, Ricardo, le plantea que “las muchachas de hoy. [2010] (...) ellas no advierten esa diferencia tan tajante entre tus dos amores porque la presión social es menor. Porque han crecido en un mundo en el que las diferencias de papeles masculinos-femeninos, aún existiendo, no son tan marcadas.” (p. 213)

Esto nos hace ver cómo la novela, que por momentos empieza a tomar tintes de novela rosa, en realidad es una crítica a la situación que vivían las mujeres contemporáneas a Rosa Montero en 1981, las cuales recién estaban tomando conciencia de sí mismas y muchas veces se perdían en el intento. El personaje, que en su juventud era una mujer prometedora, se va deteriorando tanto en su vida profesional como en la personal, por eso cuando enviuda se desmorona y se aparta del mundo viviendo un autoencierro y “disfrutando” su misantropía. Veamos una reflexión al respecto:

Envidié a todos los hombres (...) que parecían capaces de vivir intensas aventuras interiores: los filósofos, los escritores, los científicos. Todos aquellos capaces de embriagarse con su discurso mental, (...) Miguel mismo quedaba absorto en sus juegos matemáticos, Hipólito, se bastaba en sus incursiones literarias. Y, sin embargo yo, que también poseía un mundo propio, que tenía mis películas, mis ambiciones mis placeres intelectuales y estéticos, mis inquietudes plurales, sin embargo yo, digo, que poseía objetivamente todo cuanto <<ellos>> poseían, era incapaz de contentarme con mi espacio, me asfixiaba, me sentía cercada de ausencias y estrecheces, embargada de urgencias sin motivos razonables. Como aplastada por siglos de educación femenil que hubieran robado mi integridad, mi paz, mi redondez. *Era la maldición de la mujer-pareja, de la mujer -carente, de la mujer apoyo y apoyada, la maldición de la mujer amputada de sí misma.* (p. 62, el subrayado es mío)

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 33

Y aunque Lucía se reconoce en esta situación de desventaja ante el hombre no hace nada para contrarrestarla, en todo caso se entrega al papel de “*mujer amputada de sí misma*”, aunque por otra parte, las mujeres que la rodean perciben en ella, por el contrario, una actitud distinta a la tradicional. Así, una de sus amigas la increpa diciéndole que: “lo que a ti te pasa es que *quieres ser un hombrecito* (...) te crees muy moderna y liberada y te avergüenzas de tu sexo, ¿no te das cuenta de que eso es una trampa? (...) Y luego mucho alardear de independencia, (...) y, sin embargo, cuando aparece algún hombre mínimamente codiciable alrededor, cambias, te transformas, te conviertes en otra persona, coqueteas tontamente, estableces competencias con las demás mujeres” (p. 63, el subrayado es mío)

Ante esta situación regresamos al punto de partida, que es la difícil relación que existe entre hombres y mujeres, la cual se agrava con la incompreensión hacia su propio género; por ello y de acuerdo con Reisz vemos que:

la escritura de Montero no es “trágica” sino “femenina”. Los temas y problemas que plantea con mayor insistencia y énfasis no son los callejones sin salida de “la condición humana” por muy presentes que puedan estar en el trasfondo de sus ficciones sino en la penosidad (sic) de las relaciones amorosas (incluidas las homosexuales dentro del marco de los papeles y los intercambios eróticos válidos en una sociedad que se pretende moderna y liberada pero que sigue resultando opresiva para las mujeres en general y para los varones de comportamiento desviante.<sup>26</sup>

### 2.1.3 El reinado de las miserias humanas

La novela *Te trataré como a una reina* (1983)<sup>27</sup>, plantea cómo las mujeres son maltratadas, explotadas y destruidas por los hombres en quienes confían, situación que contrasta con las palabras irónicas del bolero homónimo del título del libro.

Encontramos a tres personajes femeninos protagónicos, dos son mujeres cuarentonas y solteras, la primera, Isa, *la Bella*, canta boleros en un bar de mala muerte del Madrid de los ochenta, llamado el *Desiré*, donde además tiene que servir las copas y asear el lugar. A pesar de que ella ha soñado con el triunfo, se encuentra sola y derrotada, por lo que las promesas de un enigmático hombre apodado el *Poco*, le hacen creer que su

---

<sup>26</sup> Reisz, op. cit., p. 195.

<sup>27</sup> Rosa Montero, *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Seix Barral, 1998.

vida podría cambiar con un improbable viaje a Cuba, donde se supone que el *Poco* triunfó en su juventud, en el famoso *Tropicana* de la Habana.

La segunda es Antonia, una mujer de escasa inteligencia que vive a la sombra de su hermano mayor y que a sus cuarenta y tantos años sigue siendo virgen hasta que conoce a un jovencito con el que tiene un romance, pero interviene el hermano, cuya actitud machista le hace pensar solamente en el “honor” de la familia olvidando las necesidades emotivas y físicas de su hermana.

Ambas mujeres son el contratipo de la belleza dictada por los medios de comunicación, pues están muy pasadas de kilos y ya se encuentran en una edad en la que sólo reciben desaires por parte de los hombres. Pareciera que no existe un futuro para ellas, por lo que se aferran a esos destellos de aparente felicidad que de pronto surgen en sus vidas. Y la tercera, Vanessa, cuyo verdadero nombre es Juana, es una joven de 18 años de origen campesino que trabaja en el día como muchacha de la limpieza en unas oficinas y de noche, acude al club *Desiré* para intentar explotar sus encantos y su juventud.

Estas mujeres siguen los patrones de conducta impuestos por la sociedad ya que viven la fantasía de que el hombre es omnipotente y que su mera presencia es suficiente para resolverles todos sus problemas. Muestra la imagen prototípica de ciertas mujeres que esperan al príncipe azul que las redima y que las llene, no solo sexualmente, sino también afectiva y vitalmente, por lo que, sólo consiguen la anulación de sus vidas y de sus personas. En esta novela se repite la tesis expuesta en *Crónica del desamor*, según la cual, el único camino para la verdadera realización de la mujer está en la aceptación de su autonomía como ser humano y por ende en su verdadera realización personal.

En contraste, los hombres de esta novela a pesar de sus defectos cuentan con el poder en sí mismo, sólo por ser hombres. Antonio, el hermano de Antonia, es un hombre de maneras afectadas, cuya vida vacía en la que impera el egoísmo, se centra en sus

dotes olfativas que le permiten acceder a un mundo imaginario donde sueña que es un personaje incomprendido a pesar de sus grandes cualidades. Este hombre es una especie de seductor en decadencia que se dedica a engañar a mujeres casadas con pilotos de avión y dedicadas al hogar, con falsas promesas de amor.

Damián es un joven de veintiún años, pobre, feo, e incapaz de relacionarse con mujeres de su edad por lo que ve a Antonia de 46 años como una amante perfecta, pues lo mimaba como la madre que tal vez nunca tuvo. El Poco, es un hombre alcohólico, viejo y enigmático, que cuenta extrañas historias de triunfos y traiciones, pero que también escribe boleros. Menéndez es el dueño del *Desiré* y se pasa las horas muertas leyendo pornografía que mal disimula bajo unas tapas de *Los tres mosqueteros*, El inspector García es un policía corrupto que aparenta cumplir con su deber y que es muy amigo de Antonio quien le cuenta con lujo de detalle el resultado de sus lances amorosos. Don Benigno es un anciano servil a punto de jubilarse que trabaja como secretario de Antonio quien lo maltrata y ofende constantemente.

La historia está contada en tercera persona por un narrador omnisciente, aunque los personajes se expresan a través de diálogos en los que utilizan un lenguaje coloquial, propio de los barrios bajos madrileños. Se insertan en la narración el extracto de un reportaje y tres transcripciones de las entrevistas a Vicente Menéndez, Benigno Martí y el propio Antonio Ortiz hechas por el periodista Paco Mancebo y dos cartas de Antonia a su madre.

### **La bella y la bestia**

En los textos periodísticos se informa de los hechos ocurridos tras el intento de asesinato de Antonio por parte de *la Bella*, quien lo lanzó por la ventana de un cuarto piso, aunque éste asegura no saber la causa de tal situación la atribuye a un probable

arranque de celos. El relato comienza casi *in extrema rex*, que es donde nos sitúa el extracto del reportaje, para después desplazarse a un presente imaginario en el que se relata de forma lineal como van ocurriendo los sucesos hasta el fatal desenlace.

La serie de textos periodísticos (curiosamente sólo se recurre a los personajes masculinos como fuente de información), escritos por Paco Mancebo, un periodista de *El Criminal*, periódico amarillista, contienen una gran cantidad de afirmaciones propias de la sociedad machista, pues en ellos, la imagen de *La Bella* es atacada con furia desmedida y con adjetivos sumamente peyorativos como son: “la homicida”, “la mujerona”, “energúmena (...) sin principios morales y capaz de cualquier ensañamiento”, “de su boca soez”, “mujerzuela sanguinaria” “la asesina fumadora”<sup>28</sup>. Por otra parte, la imagen de Antonio es adjetivada de tal forma que aparenta ser una inocente víctima atacada por una fiera descomunal que lejos de ser *La Bella*, debería llamarse la Bestia.

La lectura del extracto del reportaje nos indica que “Don” Antonio Ortiz de 49 años fue atacado por Isabel López de 46 años quien lo arrojó por la ventana del cuarto piso del departamento propiedad de la “víctima” localizado en el número 17 de la calle de La Reina en Madrid. Que era un hombre que “Parecía un cura o algo así” (p.9) según la declaración de los vecinos y que estaba a punto de casarse con la “bella y honrada joven” Vanessa. La serie de cuatro artículos mantiene la misma tónica de presentar a *La Bella* como la más repugnante de las criminales. El único personaje que se expresa con respeto es Benigno, pero Antonio además de lo acotado por el periodista en su reportaje y haciendo gala de la caballerosidad mencionada en el mismo, agrega que es una hija de puta” (p. 237)

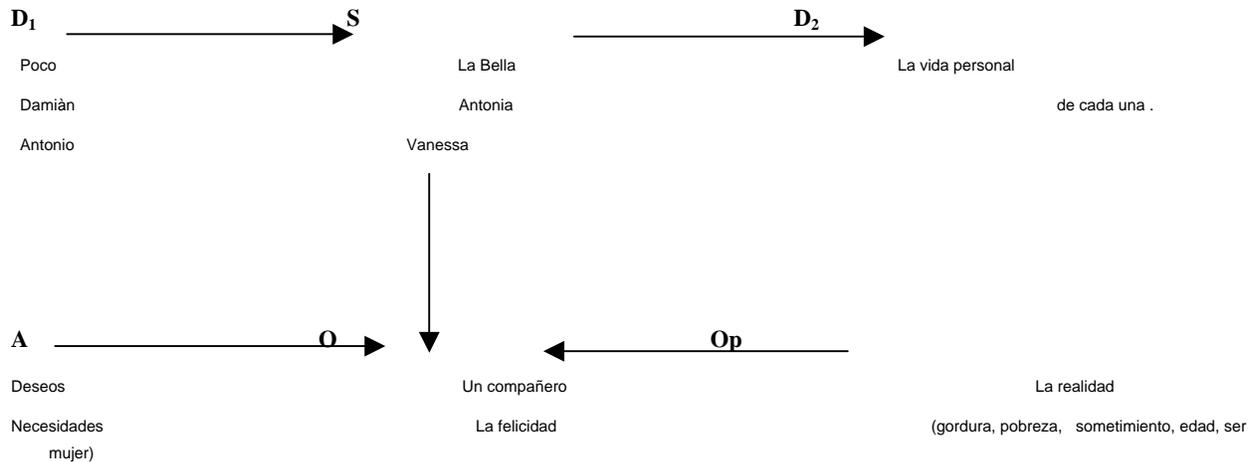
A cada paso nos encontramos con elementos irónicos que proporcionan atractivo a la novela, así, no resulta sorprendente según Gascón Vera que “sean estos hombres, básicamente tan poco atractivos los símbolos de apoyo a los que aspiran las mujeres. Sin embargo, éste es uno más de los ejemplos de opresión/depresión en la que viven

---

28 Rosa Montero, op. cit, p. 10, (para las siguientes referencias se citará entre paréntesis únicamente la página utilizada)

las mujeres dentro de una cultura antifemenina que controla el poder y, consecuentemente, la percepción de la realidad. Con ello se consigue que la mujer vea al hombre deleznable como deseable.”<sup>29</sup>

ESTA SITUACIÓN NOS PERMITE PLANTEAR EL SIGUIENTE modelo actancial:



DONDE PODEMOS APRECIAR que las tres mujeres persiguen el mismo objeto del deseo: el de completar sus vidas a través de un hombre, y lograr así, la felicidad. Sin embargo, la misma sociedad que les ha inculcado esta situación como un ideal y norma de conducta, les ofrece pocas opciones pues, tanto *La Bella* como Antonia, han dejado pasar su juventud y ahora son mujeres poco aceptables ya que están gordas y “viejas”, además de ser pobres e ignorantes. Vanessa por su parte, tiene la ventaja de la juventud por lo que, de las tres, es la más codiciada, sin embargo el hombre que se casará con ella es un tipo que odia a las mujeres, como lo son finalmente, todos los personajes masculinos de la novela.

### Sólo sé jurar, que te trataré como a una reina...

No sé cómo contarte la profunda finura de mi amor, que quisiera rodearte de un cariño que te libre del dolorrr... Envolver tu cuerpo con mis besos, inventar un mundo para ti, comprender el más

<sup>29</sup> Gascón Vera, op. cit. p. 71.

profundo de tus sueños, casi me da miedo el queretea-siiii...  
 Tengo para ti tantos regalos, de amor ternura y compasión, que  
 no sé ni cómo puedo darlos, que no sé decirte mi pasioooooon...  
 Sería imposible el explicar, el ansia de ti que mi alma peina, por  
 eso, por eso en mi locura, sólo sé jurar, que te trataré... como a  
 una reinaaaaa... (p.178)

Las entrevistas realizadas por Paco Mancebo nos muestran más el carácter y gustos de los entrevistados que datos esclarecedores acerca de lo ocurrido. Veamos: Cuando declara Vicente Menéndez, (insertado después del capítulo 9) indica de forma obsesiva por una parte, que él es honorable, lo mismo que su negocio y por la otra, que *La Bella* trabajaba en ese lugar antes de que él lo regenteara y que aceptó que se quedara en el *Desiré* cuando lo compró porque no era igual que las otras mujeres que trabajaban ahí. La autoimagen de este personajes es la de un hombre decente lo mismo que su negocio, el cual a pesar de localizarse junto al barrio chino no tiene contratadas chicas de la vida fácil. Sin embargo, siempre deja la sospecha de que *La Bella* se dedicaba a la prostitución y lo remarca al final de la entrevista cuando dice: “se empezando una mujer de la vida fácil y se termina en la cárcel. Esa es la cosa, sí señor: quien mal anda, mal acaba” (p. 95)

Por su parte, Benigno Martí (insertado después del capítulo 23), indica que las dos únicas personas que formaban parte de su vida eran Antonio Ortíz quien era su jefe y la señora Antonia Ortíz, hermana de aquél, a la cual vio únicamente una vez, pero con la que soñaba casarse algún día para “acompañar mis tardes y mis miedos, sólo eso quería, sólo eso. Las tardes sobre todo, son tan tristes” (p. 203).

El hombre además de anciano es esperpéntico y verborreico, habla incansablemente por ello nos enteramos de que ha escrito una ópera magna, una novela histórica que se titula *De la heroica resistencia de los ampurdarneses contra las tropas invasoras del corso Bonaparte*, nada más propio de un descendiente de ampurdarneses. Benigno recalca la caballerosidad y honestidad de Antonio Ortíz pues “siempre le pareció un caballero, un hombre recto y honorable, incapaz de nada turbio. Un hombre como debe ser, de orden, a la antigua(...) se notaba que era de buena familia” (p.202).

En la entrevista a Antonio Ortíz (insertada después del capítulo 27), éste mantiene la

misma tónica del periodista, en cuanto al uso de adjetivos peyorativos contra *La Bella*, pues menciona que “Esa bestia ha acabado conmigo. Y lo hizo con alevosía, con saña, con toda su bilis y su mala leche” (p. 237), y agrega que “Esa mujer es un monstruo. No está loca (...) me tiró por la ventana por que no soportaba que me fuera a casar, esa es la verdad así de simple y de vulgar y de miserable. (...) por un ataque de celos injustificable. Por que esa individua y yo no hemos tenido nada que ver desde hace treinta años” (p. 238).

Como resultado del atentado, Antonio quedará inmovilizado de una pierna, pero lo más doloroso para él, es que a consecuencia de las cirugías plásticas ha perdido el sentido del olfato, por lo que nunca cumplirá su gran sueño de elaborar el perfume más perfecto del mundo; expresa su rabia así: “Sin mi nariz no soy nada, no soy nadie. Hubiera sido más piadoso haberme muerto...” (p. 239)

Suñen en su reseña acerca de la novela indica que “Montero debiera de prescindir de apoyaturas *objetivas*, como son los fragmentos de reportajes -lo más débil de la novela- y darles a los personajes, a la acción misma, la posibilidad de que ellos mismos expliquen eso”<sup>30</sup> Sin embargo son precisamente estos textos los que resaltan los contrastes entre la realidad novelística del relato y la interpretación maniquea de los medios ante un hecho, por una parte, y por la otra evidencian el grado de machismo de una sociedad que no perdona que una mujer tome actitudes fuera de lo normal o francamente masculinas como son el buscar redimir un daño a través de la venganza y la fuerza física, lo cual indica Mancebo con horror en su reportaje como: “no siempre el sexo débil es débil” (p.10).

¿Pero quién es Isabel López, “La mujerona”, la asesina fumadora”? De acuerdo con *El Criminal*, es una asesina sin escrúpulos; sin embargo sabemos que vive sola, que trabaja en el *Desiré*, que es soltera a sus 46 años y que tiene sobrepeso, pero ella tiene deseos, aunque todos los días despierte para repetir la misma rutina, ver a las mismas personas, actuar ante un público de borrachos y drogadictos. En su mente el mundo es distinto:

---

<sup>30</sup> Luis Suñen, “La realidad y sus sombras: Rosa Montero y Cristina Fernández Cubas” en: *Insula*, junio 1984, No. 446 , p. 5.

Los boleros habían nacido en Cuba porque allí la vida era verdad. Aquí las palmeras eran de cartón y los mares de neón y todo parecía el reflejo de un reflejo. Pero allí las playas eran playas, y el éxito era éxito, y el amor, amor. Cuba era el mundo y ella había vivido siempre en una esquina. Pero Cuba estaba muy lejos, demasiado. Bella hubiera preferido que el Poco no hubiese dicho nada. Hubiera preferido no recordar que Cuba existe, porque se sufre menos sin deseos. (p. 116)

Y sin embargo *La Bella* le teme a los hombres pues su realidad, al igual que sus recuerdos, implica todo tipo de violencia:

Se subió el tirante del vestido, que se escurría por encima del hombro izquierdo y atrancaba su brazo a la altura de la vacuna. «Éste es el contraste de calidad, nena, como la Plata», le había dicho años atrás Macario, uno de sus primeros novios, refiriéndose a la hundida cicatriz virólica. «Es la marca de la ganadería, todas las terneras tenéis que llevar hierro para que cuando os escapéis no se os confunda», le chuleó otro tipo mucho tiempo después, aquel bruto de quien no quería acordarse. -Buf, los hombres... -murmuró Bella para sí con el tono definitivo de quien lo dice todo. (p. 28)

Pero *La Bella* es una mujer que está del lado de las mujeres; así cuando Antonio Ortiz le dice a Paco Mancebo que lo atacó por celos, los lectores sabemos que la serie de eventos que se conjugan antes del atentado hacen estallar en *La Bella* un deseo infinito de venganza. Así, cuando se entera de que el Poco se ha suicidado después de propinarle una golpiza de muerte a Vanessa y va descubriendo que todo lo que éste había dicho era mentira para culminar con la visita de Antonia, esa mujer de aspecto vacuno, quien le cuenta cómo su propio hermano le arrebató la felicidad en nombre del "honor", pues ha obligado a Damián a abandonarla, se dirige sin pensarlo al domicilio de Ortiz y lo ataca en la parte más sensible: el olfato. Por ello fuma y le arroja el humo en la cara, le vacía los pomos de esencia en la cabeza y finalmente, lo arroja al vacío sin saber que su venganza final será que Antonio pierda el olfato y quede de esta forma "castrado", pues para él este sentido lo hacía diferente a los demás, ya que lo tenía muy desarrollado.

La visión de los textos periodísticos de Paco Mancebo nos presenta a Isabel López como una mujer extremadamente peligrosa, un poco puta y demente, pero la narración de Montero nos ofrece todos los elementos necesarios para redimirla y entender perfectamente el porqué de su actuación.

Así encontramos que la gran ironía está en lo que los hombres expresan a través de sus palabras (los boleros por ejemplo), y lo que realmente hacen y piensan. Veamos: Antonio, la “víctima” quien como sabemos es una especie de Don Juan en decadencia, se dedica a engañar a esposas de pilotos aviadores pues ve en ellas a mujeres de clase media con una vida solitaria y frustrada que fácilmente pueden caer en sus redes. Para él cada una de ellas es sólo un trofeo de una larga lista. La seducción es parte de un juego muy serio, por ello tiene una ficha de datos de cada mujer en la que escribe minuciosamente todos los detalles de su físico, cómo se presentó ante ella, cómo la sedujo, que datos falsos dio, etc. Para él sólo eran:

Mujeres de lujo en sus casas de lujo. Señoritas orgullosas, envueltas en ropas de seda y pañuelos de firma, bañadas en los perfumes transatlánticos y esencias libres de impuestos que les traían los maridos. Creyéndose las reinas del mundo y sin embargo desgraciadas. Desdeñosas al principio, como Julia, y luego derrotadas, rendidas a sus pies, con todo su dinero, su estatus, sus casas ostentosas atiborradas de ceniceros de plata y de mal gusto. (p. 74)

El Inspector García es el fiel oyente de las aventuras de Antonio y ambos se reúnen cada mes para comentar las conquistas de Ortiz, quien no omite detalles aunque siempre da cátedra: “ -Pero qué bruto eres, Luis. No se trata sólo de follar. A las mujeres les tienes que dar dulzura, Y mimos, y atenciones. *Hay que tratarlas como si fueran reinas. Son unas románticas, las mujeres.*” (p. 100, el subrayado es mío). Y más adelante agrega cuando habla de Julia, su última conquista, “La primera vez se quedó muy quieta. Pero después, bueno... De todo. No veas. Hacía de todo. Putísima. Como un volcán. Como un naufrago de sed insaciable. Como un pozo sin fondo en el que uno podía caerse. Como un abismo. Como un vampiro. Gorgona de cabellera asfixiante.” (pp. 100-101)

Sin embargo cuando Julia decide dejar a su esposo para vivir con Antonio, éste la abandona: “le apenaba que Julia le buscara infructuosamente en la dirección falsa que le había dado. Pero el tiempo curaría su desconsuelo, se arreglaría de nuevo con su esposo y dentro de unos meses sólo le quedaría el recuerdo de esos maravillosos días de pasión, del exquisito regalo del azar.”(p. 74) Para Antonio ella sólo es un fetiche, por ello la imagina vívidamente: “ Aún hoy recuerdo su fragancia y me sabe su piel entre los dientes, pero mi Julia se ha ido para siempre, reposa en lo imposible como una joya

reposa en terciopelo.” (pp. 74-75)

La eterna búsqueda de la mujer perfecta lo lleva a entablar una relación con Vanessa, a quien después de un impulso ha invitado a salir un fin de semana a la playa, él sabe que la deslumbrará con los lujos a los cuales no está acostumbrada, sin embargo siente miedo y frustración pues teme no satisfacerla en la cama ya que conoce “la legendaria e inagotable voracidad de una criatura de dieciocho años” (p. 172).

La aventura lo lleva a inventar una serie de argucias para no quedar mal, por ello, después de que han hecho el amor, él aduce tener mucho sueño y se va a su cama, por lo que, ella queda muy sorprendida y reflexiona: “Hay que ver qué mundo tiene Antonio, qué elegancia, (...). Ahí estaba, durmiendo en su cama, tan señor, y no como los hombres que ella había conocido, unos animales que no pensaban en otra cosa que en follar y que después de una noche entera de trajín la dejaban escocida y dolorida de entrepierna y de por dentro como del alma. (p.175) Y mientras Vanessa contempla con satisfacción al “caballero” de cabeza entrecana, éste por su parte se dice para sus adentros que “esto no hubiera sucedido hace veinte años, que entonces no la habría dejado salir de la cama en los tres días”. (p. 176)

Días después Antonio le ofrece matrimonio y con ello, “le ofrecía su apellido, su posición, la dignidad matrimonial, mucho más de lo que nunca pudo aspirar la chica, que iba por un evidente mal camino.” (p.172) Pues aunque le resultaba extremadamente vulgar, “era una perla en bruto, *un buen trofeo*. Joven y espléndida de cuerpo. (...) todos la deseaban. Pero Vanessa era suya y solo suya, y ya se encargaría él de enderezarla. (p. 192, el subrayado es mío). Vemos cómo este personaje se mueve a partir del control y poder que ejerza ante los demás, en particular las mujeres, pues en realidad es incapaz de tener sentimientos ya que ve a los demás como objetos, como piezas móviles que él acomoda a su antojo para su satisfacer sus propias necesidades.

Recurriendo nuevamente a Fromm comprobamos que ninguno de los personajes vive un amor real, pues lo que subyace a fin de cuentas es la incomunicación entre hombres y mujeres. Pero en esta novela, sin embargo, el problema está más allá de dicha

incomunicación, ya que abundan las escenas de violencia tanto verbal como física que proyectan un ambiente asfixiante donde se conjugan el calor del clima con el calor de las relaciones interpersonales, dando como resultado una realidad sórdida y repugnante.

#### **2.1.4 Banalidad y traición**

En *Amado amo* (1988) encontramos como protagonista a un hombre llamado César quien trabaja como creativo en la agencia publicitaria *Golden Line*, que pertenece a un consorcio estadounidense. Después de haber tenido ciertos logros en la agencia, deja de producir y empieza a convertirse en un ser inútil. Emocionalmente se desintegra día con día y empieza a tener una pérdida gradual de la conciencia, lo que le lleva a abdicar a todo tipo de valores y creencias hasta llegar a la traición.

La vida para este personaje es un sin-sentido cotidiano y las mujeres aparecen como seres lejanos que se relacionan con él manteniéndose a varios años-luz de distancia. Aparece en esta novela, nuevamente, el tema de la soledad y la falta de comunicación hombre-mujer. Vemos así, como César es incapaz de desplegar sus dotes viriles, pues sus relaciones amorosas van de fracaso en fracaso. En realidad es un anti-héroe ya que “no era guapo, no era joven, no tenía éxito, carecía de dinero y estaba deprimido y amargado.”<sup>31</sup>

Al protagonista le toca vivir en una época, la actual, donde el éxito se representa por el dinero y el poder acumulados; como él no los tiene, resulta un fracasado. De joven había sido un pintor medianamente reconocido, publicista con importantes logros en una compañía pequeña. Pero algo ocurre en su interior que lo lleva al puesto contrario. Ahora ya no pinta, pierde clientes en la agencia y sus jefes están a punto de echarlo. Su vida se ha vuelto inútil. Ha caído en la banalidad.

Para este personaje las mujeres son tiránicas respecto a la maternidad pues son

---

<sup>31</sup>Rosa Montero , *Amado amo*, Madrid: Debate, 1988, p. 181.

“dueñas de la sangre, hacedoras de cuerpos, despiadadas reinas de la vida. Nunca podría perdonar a las mujeres su prepotencia de ser madres”.<sup>32</sup> No había logrado que alguna de las mujeres con las que se relacionaba deseara embarazarse de él y cuando por accidente, Clara su compañera de un tiempo quedó embarazada accidentalmente, inmediatamente decidió abortar.

La relación de César con su madre había sido estigmática y en el tiempo presente de la novela es una mujer anciana que ocupa el poco tiempo que le queda en ver la televisión, malgastando así, sus últimos días, “lo que en verdad llenaba a César de zozobra era la absoluta inutilidad de la vida de su madre, su existencia gris y sin sentido, ya sin resolución posible frente al cercano fin.” (p. 13)

Este personaje sufre de una desintegración emocional que lo llevan a adquirir rasgos paranoicos, por lo que la vida no tiene para él mucho sentido y las mujeres aparecen como seres lejanos, veamos:

... Muchas veces, cuando él llegaba a casa animado y feliz, encontraba a Clara amurallada tras un hosco silencio. Taciturna y enfadada con la vida. Y la convivencia, entonces, se reducía a deambular a solas por la casa, doblando las esquinas con cuidado para no chocar con el cuerpo crispado del contrario. Otras veces, en cambio, ella venía a soplarle el cogote y a mordisquearle las orejas, pero él la rechazaba ásperamente, herido por el desapego erótico de Clara. Porque Clara no deseaba hacer el amor con él; o no lo deseaba casi nunca; o cuando lo hacía parecía estar cumpliendo un ríspido deber. (p. 106)

Cuando César después de terminar con Clara intenta una nueva relación con Paula, una compañera del trabajo, se enfrenta nuevamente a la falta de comunicación hombre-mujer la cual no consigue superar:

Cesar sabía que con Paula no llegaría nunca a nada. O sea, a nada más. Se conocían de antiguo, pero se empezaron a acostar en los tristes días de la ruptura con Clara. Y aunque desde entonces habían pasado cinco años, la relación conservaba todavía el mismo carácter del inicio, la apariencia de ser algo coyuntural y pasajero, un producto de la necesidad más que de la voluntad, una azarosa y momentánea unión de soledades. (p. 109-110)

Esta incomunicación y la pérdida gradual de su ego logran que César abdique a todo

---

<sup>32</sup> Rosa Montero, op. cit, p. 23, (para las siguientes referencias se citará entre paréntesis únicamente la página utilizada)

tipo de valores y creencias hasta llegar a la traición. Por ello, para conservar un puesto en la compañía publicitaria donde trabaja firma papeles que comprometen a Paula:

César cogió la carta que Morton le tendía: era una declaración jurada comprometiéndose a testificar en contra de Paula en el caso de que se fuera a juicio. (...) No estás obligado a firmar, naturalmente, decía Morton; (...) había algo radicalmente falso en el razonamiento, pero Cesar no sabía encontrar la falla, la fisura. (...) sintió un frío infinito. Cogió la Mont Blanc que Morton le ofrecía y firmó entumecidamente al pie de la carta. Muy bien, sonrió Morton, Muy bien. Sonrió Quesada. (..) Carajo, se dijo sorbiéndose las lágrimas, a fin de cuentas Paula me traicionó primero. (p. 207)

De esta forma concluye la novela y la relación de esta pareja. Algo muy presente en las novelas de Montero es la falta de optimismo; por otra parte, la realidad de la España post-franquista aparece nuevamente en esta novela, además de que se dan a conocer situaciones propias de los años ochenta donde se generaron muchos cambios sociales, entre ellos, la entrada del neoliberalismo y con él, las relaciones interpersonales despiadadas, lo cual provoca en este caso, que el protagonista no se interese demasiado en la procreación, y en cambio prefiera su carrera y sus relaciones sociales, pero que al cabo del tiempo se enfrente a la soledad, viva sin una pareja, sin hijos y esté en camino a la vejez.

## **2.2 Elementos grotescos y esperpénticos**

En reiteradas ocasiones se ha mencionado que la obra novelística de Rosa Montero tiene tendencias que la relacionan con la literatura tradicional española. Hemos visto ya su cercanía con el realismo y dentro de éste, es posible mencionar una cierta inclinación hacia lo grotesco y el esperpento. Estas formas no son nuevas, pues como indica Medina:

It is certainly true that from the time of the ancient Greeks to the present writers have reproduced real circumstances in order to parody or ridicule the subject matter at hand. Certainly the history of Spain, from the Renaissance to modern times, reveals extremes of wealth and poverty and fanatic attempts to maintain appearance or to preserve outdated institutions-in short, the circumstances appropriate to the development of irony and parody. Cervantes, in his derision of the *libros de caballería*, in using the technique of systematic disillusionment, and in his presentation of psychological conflict (illusion versus reality, etc.), gave the world the very model of ironic realism. To disclaim the conventions of one's predecessors, in particular, and to make parody of them would become central to realism, from

Cervantes'work to Rabelais'treatment of the Arthurian legend to Jane Austen's version of Fanny Burney and Anne Radcliffe or to the entire world of *Tristram Shandy*. Realism in the novel has often exposed artifice, through caricature, exaggeration, parody or ironic comment, and thus gotten to the fundamentals of deeper truths.<sup>33</sup>

La novelística española de mediados del siglo XIX se burla de las convenciones del romanticismo mediante la ironía y la parodia que se convierten en piedras angulares de una visión realista que permite analizar a través de una caricatura deformante a la sociedad del momento compuesta por una emergente clase media, por ello y siguiendo a Medina: "Ironic commentary, whether presented as verbal (rhetorical) expression or through dramatic irony, became a favorite device of virtually all major novelists of the late nineteenth century. In Spain, Valera and Galdós became the masters."<sup>34</sup>

Es en este contexto donde Ramón del Valle-Inclán, a través de su estética personal, logra una deformación significativa de la realidad, ya que simultáneamente la reduce y la distorsiona pues se asienta en el desengaño y desde allí ejerce un humor irreverente, caricaturesco y desencantado. Es el propio Valle quien encuentra un paralelismo entre su humor sarcástico con el de Quevedo y el de Goya, pues en *Luces de bohemia*, el personaje Max Estrella indica que: "El esperpentismo lo ha inventado Goya"<sup>35</sup>, por otra parte, Risco en relación con lo grotesco en Quevedo, opina que "exagera hasta tal punto los detalles negativos de sus criaturas -con rigor condenatorio exento del menor indicio de piedad- que a veces parece adoptar un carácter "inhumano", como ocurre en Valle-Inclán, pero la impasibilidad que a aquél le ha hecho erigirse en juez nada tiene que ver con el aristocratismo displicente de éste"<sup>36</sup>

El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra *esperpento* con dos acepciones: "m. fam. 1) persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza. 2) Desatino, absurdo". Este término que sirve a Valle para designar un género de creación propia, no es para algunos críticos otra cosa que una continuidad de lo

---

33 Medina, op. cit, p. 49.

34 Ibidem, p. 50.

35 Don Ramón de Valle Inclán, *Luces de Bohemia* en: Obras escogidas, tomo II, Madrid: Aguilar, 1974, p. 1246

36 Antonio Risco, *La estética de Valle inclán en los esperpentos y en "el ruedo ibérico"*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid:Gredos, 1966, p. 20.

grotesco, pero siguiendo a Risco, esta afirmación es muy simplista pues el autor español más importante anterior a Valle-Inclán es precisamente Quevedo, quien continúa con la estilización medieval que identifica lo ético con lo físico. Por ello, exagera a tal punto los detalles negativos de sus personajes que podrían no ser humanos tal como ocurre con los fantoches de Valle, quien por otra parte, a pesar de entroncar con Quevedo, refleja el refinamiento estético de la literatura francesa, así, la obsesión por el color azul heredada de Hugo que simboliza la espiritualidad confluye con la poesía de lo grotesco de otros románticos.

La influencias son muchas y los poetas elevan el humor a categoría artística a través de la “imposibilidad” y objetivación parnasianas, lo feo y ridículo se vuelve sublime. La obra de Valle los refleja, así, encontramos a Théophile Gautier con sus *Odes funambulesques* que evocan “los versos funambulescos” de *La Pipa de Kif*; en su obra hay también descripciones que evocan a Daumier o Goya; “la gesticulación de Tristán Corbière, los *Chants de Maldoror* de Lautréamont, el sarcasmo de Rimbaud, *Les contes cruels* de Villiers de L'Isle Adam, frecuentes pasajes en las novelas de los Goncourt (...). También (...) el ultraísmo español. Cuya audacia adoptaba a veces un carácter casi esperpéntico.”<sup>37</sup>

Ahora bien, la deformación esperpéntica consiste con frecuencia, en la animalización de los personajes o en la antropomorfización de los animales u objetos, con lo que perseguía el rebajamiento de lo humano. Se busca un alejamiento en el cual el lector siempre esté consciente del engaño, situación que Valle calificó como “demiúrgica” y que es el principio generador del esperpento pues como indica Max Estrella, en *Luces de Bohemia* “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”<sup>38</sup> Este distanciamiento se ha comparado con el de Brecht, pero si para el primero, significa una concepción de la objetividad socialista, para Valle-Inclán representa toda una estética.

---

<sup>37</sup> *ibidem*, p. 29.

<sup>38</sup> Valle-Inclán, *op. cit.* p. 1246.

Desde esta perspectiva Valle alude a las tres miradas, a esas tres posibles relaciones que el “demiurgo” como se autonombra, puede establecer con sus personajes, las que fija espacialmente: de rodillas, de pie y en el aire. Esta última es, a juicio del escritor, la visión que asumen dos grandes valores de las letras hispánicas, como lo son Cervantes y Quevedo. Esta posición implica la conciencia de superioridad que ostenta el creador frente a los personajes que construye, superioridad que se refleja en una suerte de desdén, de ausencia de compromiso afectivo, en el supuesto que desde el aire sólo procede la contemplación impasible, de quien se instala más allá de la risa y del llanto humanos.

Los cimientos de sus planteamientos se encuentran en esa deformación voluntaria del paradigma clásico que al ser reflejado y atrapado en la concavidad del espejo popular de reclamo publicitario, que acecha en el Callejón del Gato, convoca a una nueva realidad, la realidad del esperpento, el cual alcanza su verdadera dimensión trágica en el amargo desencuentro de la angustia vital y el ridículo textual.

Ahora bien, respecto a la vinculación que el esperpento guarda con los contextos sociales y literarios que constituyen la situación vital del autor, Zamora Vicente<sup>39</sup> se ha encargado de detallar aquellos elementos de la cotidianidad española que, matizados por la voluntad artística de Valle-Inclán, le permiten configurar su nueva estética. Entre ellos, la producción literaria de corte popular, la parodia de los géneros y de las obras aclamadas por el público masivo, los modismos madrileños, los recorridos propios de la bohemia, el sentimiento de desencanto y su resistencia para aceptar la realidad tal cual, ante la crisis social, política y económica que enfrentaba el país.

El mundo narrativo del esperpento es, por tanto, el resultado de un proceso deformante donde prevalece el sarcasmo y la caricatura. El lenguaje literario del esperpento recoge los tonos vulgares, y reconoce así, las dimensiones grotescas o ridículas que provee el habla popular. Los personajes, pierden su referente humano y adquieren el formato del fanteche, un muñeco siempre próximo a la animalización, de acuerdo con el discurso

---

<sup>39</sup> Alonso Zamora Vicente. *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*. Madrid: Gredos, 1969.

con que se los describe. En este sentido, el títere muestra mediante su apariencia farsantesca, ese lado oscuro, pero esencial del alma.

### 2.2.1 La inocencia perdida

En *Bella y oscura*, (1993)<sup>40</sup> Rosa Montero conjuga la realidad de los barrios de alta marginalidad social del Madrid post-franquista, que son retratados bajo la perspectiva del personaje infantil “Baba”, con el mundo mágico-mítico de Airelai, una enana cuyo mundo interior se encuentra muy distante de la pobreza y situaciones límite que vive con la peculiar familia de esta niña casi huérfana que protagoniza la novela.

El tiempo de la novela se encuentra en el pasado de la protagonista quien nos está relatando en sus memorias los recuerdos de una niñez lejana, en la que fue testigo de una serie de sucesos que cambiarían su vida. La novela está formada por una serie de opuestos en los que no caben los matices y donde los personajes parecen desenvolverse en un teatrino del cual son marionetas, especie de fantoches cuyo destino se rige por el resentimiento, el abandono y la soledad. Así, el ambiente descrito está más cercano al de *Nada* de Carmen Laforet, que al de Madrid de los años ochenta.

La historia transcurre en un lugar al que simplemente se le llama *Barrio* y donde existen un sin fin de reglas:

A la luz del sol el Barrio tenía niños, y ancianos vestidos de negro que caminaban arrastrando los pies, y pequeños comercios (...), y bares de esquina (...). Y por encima zumbaban los aviones como los moscardones en agosto(...) Pero al llegar la noche se encendían las bombillas y se abrían esas puertas misteriosas que habían permanecido cerradas durante todo el día. Por la noche, me dijeron, no era bueno andar sola... (p. 16)

También es importante no contar nada a los extraños, si oyes ruidos por las noches no te levantes de la cama y no hay que salir más allá de la Plaza Alta, por que todo es peligroso, como si se viviera un estado de sitio.

---

<sup>40</sup> Rosa Montero, *Bella y oscura*, 6a. Edición, Barcelona:Seix Barral, 1999.

Los personajes se dividen en adultos y niños, los primeros forman parte de la familia de Bárbara, a quien conocemos como Baba. Los nombres señalan claramente las características psicológicas y físicas de cada personaje; así, Máximo es el padre de Baba y aparentemente tiene todas las dotes masculinas al máximo, pues era “Un hombre alto y delgado, de hombros anchos, brazos y piernas largos, huesos grandes. Y sus ojos: profundos tranquilos” (p. 191). Es el hijo favorito de Doña Bárbara, la abuela, quien ha emponzoñado el alma de su otro hijo quien se llama Segundo y quien, ante la vista de esta mujer, será segundo en todo: inteligencia, hombría, carácter, belleza, etc., con lo que establece una lucha feroz por el poder entre los hermanos. Chico es el hijo de Segundo y es un niño que tiene miedo a todo y trata de pasar inadvertido como un camaleón para no ser dañado.

La oposición de estos hermanos es descrita varias veces en el libro, pero en labios de la abuela siempre será despreciativa: “Doña Bárbara le miró con sus ojos de pájaro y con la misma expresión con que un pájaro calibraría al pequeño gusano que dentro de un segundo va a tragarse. Pero luego ese hierro de su mirada se deshizo, le tembló la pesada barbilla, pareció más vieja. Suspiró. -No vales ni lo que la sombra de tu hermano.” (p.45) Esta frase se repetirá una y otra vez en relación con Segundo.

Por otra parte, Rita una mujer que atiende un negocio de abarrotes en el Barrio, indica respecto a Segundo y su esposa Amanda que: “Bien jovencita que era cuando se lió con ese desgraciado de tu tío. Y no digo más porque no quiero. Bien tonta que fue. Tiene buena planta, no digo yo que no. Pero enseguida se le ve que es un malaje. Y además un inútil. Nunca supo hacer las cosas a derecho: le falta la sustancia. Tu padre, en cambio, es lo que se dice un hombre. Y además un señor.” (p. 164) Por otro lado, cuando Airelai habla acerca de los dos hermanos, también hace una serie de comparaciones donde a Segundo le toca la peor parte:

Conozco a Segundo desde hace mucho tiempo, desde aquellos años remotos en que yo trabajaba en el espectáculo de magia de su padre. No era un muchacho feo. Siempre fue muy distinto a su hermano, hasta en el físico: Segundo, ancho y carnoso; Máximo, correoso y huesudo. Pero los dos eran altos, buenos mozos. Máximo se parecía más a su padre, incluso tenía sus ojos azules; el rostro de Segundo, en cambio, siempre me recordó la cara de un perro, con ese hocico poderoso y húmedo. Hablo de antes, de mucho antes, de cuando no había

adelgazado tanto, de cuando no tenía los ojos hundidos, de cuando no le habían tajado esa horrorosa cicatriz. Fue entonces cuando conoció a Amanda, cuando la enamoró. Quizá entonces fuera un hombre bueno, no lo sé: esa cara de loco se le puso luego. (p. 183)

Los otros hombres son una especie de comparsas cuya descripción corresponde a personajes malévolos con grandes cicatrices en el rostro, mirada turbia e intenciones asesinas. Uno es apodado el “Portugués” y el otro “el Tiburón”, ambos merodean la casa de la protagonista y aparentemente son amigos de Segundo. Un tercer hombre es un agente policial quien a pesar de estar al lado de la ley tiene la misma apariencia y actitudes de los malhechores.

Por su parte, las mujeres tienen características disímiles, pues resalta la figura de la abuela, quien tiene una gran presencia física, “Era una mujer muy alta y muy robusta; los huesos de su rostro, fuertes y prominentes, parecían mal ensamblados los unos con los otros, de modo que el lado derecho de su cara era muy distinto del izquierdo, aunque ambos resultasen igualmente fieros. La nariz era larga y ganchuda; los ojos, dorados y pequeños, intensísimos. Hubiera tenido cara de rapaz de no ser por su gran mandíbula asimétrica.” (p. 27)

Esta mujer ostenta el don de mando y a pesar de vivir de manera trashumante, trata de mantener la dignidad de una aristócrata venida a menos: “Siempre iba vestida de manera imponente, incluso cuando permanecía acostada; y se sentaba en el lecho de la misma manera que una reina en su trono almohadillado: no estaba reclinada, sino expuesta. Crujían sus trajes al menor movimiento, pesados ropones de tafetán y seda, de terciopelos y brocados, en color verde oscuro, azul fondo de mar, rojo sangre reseca; el cabello, muy blanco, lo llevaba apretado en un moño perfecto.” (p. 27)

Las otras dos mujeres son Amanda, la esposa de Segundo, todavía joven, todavía bonita, pero con mucho miedo a la vida y a la libertad, que se somete al maltrato y la injusticia de su esposo pues cree que su vida ya no tiene ningún futuro. Para ella la vida comenzó y terminó cuando se casó: “Mi madre no quería que me casara con Segundo. Pero era muy guapo. Me casé y se acabó. Yo antes era otra cosa, pero me equivoqué y ya no hay remedio. No me puedo escapar de él. La vida es así.” (p. 64) Airelai, es una

mujer liliputiense, es decir de talla muy pequeña, pero de proporciones perfectas quien según su propia descripción nos indica que:

Los liliputienses somos miniaturas de la vida, muestras perfectas; y por eso mismo, por nuestra perfección, jamás envejecemos. Nunca somos del todo niños, pero tampoco ancianos. Atravesamos la existencia siempre iguales a nosotros mismos, y al cabo, un día cualquiera, nos morimos. Como todos. Pero solemos vivir mucho, porque, como somos pequeños, a menudo la muerte nos olvida. (p. 55)

Airelai físicamente “era tersa y muy hermosa, con la piel del color del pan recién tostado, los ojos oscuros, el pelo espeso y liso, azul oso en los reflejos de tan negro. Y una voz fina y suave, adornada aquí y allá por los restos de un acento extranjero, que se te colaba en los oídos como una brisa fresca.” (p. 55) Pero además es portadora de la magia; es la que resuelve los conflictos, y cuya imaginación contiene el pasado mítico de la humanidad en el cual se refugia junto con los niños y Amanda para tratar de sobrevivir en ese mundo terrible que los rodea.

La visión de estas mujeres, excepto la de la abuela, ante la vida es trágica pues en especial consideran que viven lo que el destino les depara y no hay manera de cambiarlo; además tanto Airelai como Amanda están sujetas a sus emociones y al miedo a la soledad por lo que soportan el maltrato y humillaciones de los hombres. De acuerdo con esta situación Airelai explica que el amor:

no es sino la acuciante necesidad de sentirse con otro, de pensarse con otro, de dejar de padecer la insoportable soledad del que se sabe vivo y condenado. Y así, buscamos en el otro no quien el otro es, sino una simple excusa para imaginar que hemos encontrado un alma gemela, un corazón capaz de palpar en el silencio enloquecedor que media entre los latidos del nuestro, mientras corremos por la vida o la vida corre por nosotros hasta acabarnos (p. 183)

Y la explicación más lógica que puede darnos el mismo personajes es que: “Son un enigma los hombres, para las mujeres. Y las mujeres lo son para los hombres. Varones y hembras son planetas separados y secretos que giran lentamente en la negrura cósmica; y cuando sus órbitas se cruzan, saltan chispas.(p. 183) De allí la imposibilidad para una comunicación perfecta entre ambos sexos y por ende la soledad y la angustia existencial.

La propia Baba, en su infancia vive atormentada por la lejanía de su padre de quien sabe muy poco y al que conoce solamente en fotografía y gracias a los comentarios de quienes la rodean, mismos que exaltan esta figura proveyéndolo de un aura casi mítica, por lo que, ella permanece a la expectativa en espera de su regreso.

La historia es una especie de suspense donde el misterio reside en un dinero desaparecido, cuyo origen es dudoso. El dinero es el motivo de la discordia familiar, y es el que provoca el acecho tanto de los maleantes como del comisario apodado el “Martillo”. Esta fortuna malhabida, también ha sido la causa de la muerte de la madre de Baba, pues Segundo ocasionó en el pasado un incendio en el lugar donde vivían para hacer creer a los demás que el dinero se había quemado y así, poder quedárselo. Ahora, cuando ya están instalados de nuevo en espera de que Máximo cumpla una condena en la cárcel y se reúna con ellos nuevamente, Segundo vuelve a provocar otro incendio con la misma finalidad, pero las consecuencias son diferentes.

Esta novela nos remite a las desgracias de la *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de García Márquez, pues la abuela de Baba tiene rasgos físicos semejantes a los de la abuela de Eréndira, ya que es una mujer enorme como una “ballena blanca” y las habitaciones de ambas, aún en la desgracia ostentan una opulencia de tiempos pasados, ambas deliran en el sueño donde recuerdan al esposo y al hijo adorado. Pero el fuego las persigue para arruinarlas y ambas ven perdida su parafernalia. Si bien Eréndira es obligada a prostituirse para rehacer la fortuna, aquí es Airelai la que se prostituye para salvar a la abuela del hambre.

Veamos un recuerdo de Baba:

Esa inmensa mujer me mandaba llamar de vez en cuando. Me hacía entrar en su cuarto y yo acudía dando diente con diente. Entonces ella me ordenaba sentarme a los pies de la cama y me ofrecía unas riquísimas pastas de piñones. Y hablábamos un poco, o, para ser exactos, hablaba ella. A veces me contaba cosas que yo no entendía; y a veces hacía preguntas absurdas: «¿Estás bien?» «Sí, señora.» «¿Necesitas algo?» «No, señora.» Pero en otras ocasiones se quedaba tan quieta y callada que parecía dormida: y yo no me atrevía ni a roer los piñones para no meter ruido.(pp. 27-28)

Por otra parte, se perciben rasgos esperpénticos en relación con el ambiente y la

degradación de los personajes; sin embargo no se logra la mirada desde el aire que propone Valle Inclán, pues la protagonista se encuentra al mismo nivel de los otros personajes, incluso siempre vive atemorizada en su calidad de huérfana y niña, en contraste Airelai, quien a pesar de ser de talla diminuta ha tenido un vida llena de aventuras, ha recorrido el mundo, posee el don de la palabra y es un poco clarividente.

Todos los personajes masculinos son esperpénticos pues se debaten entre la miseria humana y la moral, son incapaces de ofrecer amor, sus actos son brutales hasta llegar al homicidio, su físico se llena de cicatrices y su mente de odio, son personajes sin salvación y arrastran con ellos a quienes los rodean, como es el caso del *Portugués* quien tiene una esposa y un hijo de un año y medio, pero a la esposa la maltrata y al hijo lo mata por que duda de su paternidad; o el caso del padre de Baba, quien se escapa de la cárcel para vengarse, pero no puede ofrecer el afecto que la niña esperaba, pues la abandona nuevamente y huye con el dinero hacia la muerte, llevándose a Airelai con la que tiene una oscura relación.

### **2.2.2 Resonancias esperpénticas en la obra de Rosa Montero**

La obra novelística de Rosa Montero, como hemos visto, parte de una veta realista, la cual, por momentos tiende hacia una visión esperpéntica en la que capta lo grotesco de la vida cotidiana, y que ayudada por la mirada cómplice del lector se va revelando. La reiteración de ciertos temas en los que se puede rescatar una serie de personajes, motivos y episodios que se caracterizan por la desmesura, el humor negro y crítico, además de los comentarios irónicos imponen el distanciamiento del lector, el cual termina por reconocerse en medio del escenario descrito. Esta situación permite a la autora ofrecernos una reflexión descarnada y amarga acerca de nuestro tiempo. Por ello, podemos establecer algunas resonancias esperpénticas en el discurso narrativo de Rosa Montero, en el cual, desde su texto fundacional, van cobrando mayor presencia e intensidad en el transcurso de su obra.

### **Marginalidad urbana**

*Crónica del desamor*, la primer novela, ofrece un núcleo narrativo de índole esperpéntico en el tratamiento que la narradora hace del universo de los drogadictos. La mirada panorámica de este espacio se condensa en el comentario: "Corren tiempos locos, sí. Soplan vientos calientes y preñados de esquizofrenia en este verano de noches interminables, todo igual y todo distinto en cada madrugada, cuando se improvisa la supervivencia". (p. 185)

Es entonces la marginalidad urbana y postmoderna de la España postfranquista de los años 80 la que nos ofrece unos personajes dibujados desde un presente, el cual es la claudicación de un pasado oficial lleno de apariencias y de prohibiciones apenas esbozado por una serie de historias grotescas. Ellos son "la gente de bronce" (p. 181), la de ayer, los anarquistas, presos políticos, excombatientes, atrapados por el alcohol, la vejez y la enfermedad. Y los del bronce post-moderno: drogadictos, homosexuales, lesbianas, esquizofrénicos, maníaco-depresivos, traficantes, discapacitados, etc.

De entre estos personajes, destaca el Zorro, ése que ayer fue el abogado Antonio Abril, quien es una figura representativa de este universo. Ahora es un ser gesticulante, que busca horrorizar al ciudadano ejemplar, mediante su condición de fanteche esperpéntico. Así, la narradora lo representa como una caricatura:

"Acaba de entrar el Zorro cubriendo sus casi dos metros de estatura con fantásticos ropajes, lleva unos pantalones de raso negro que se abomban en los tobillos, los pies mugrientos y descalzos pese al frío de la calle, un chaleco con bordados, y por encima de sus grandes barbas negras brilla un ojo maquillado en forma de mariposa, con azules y verdes y morados" (pp.118-119).

El personaje atraviesa el local y se detiene en el centro, está ciego de alcohol y drogas, pero de pronto desenfunda una pistola plástica y apunta a los concurrentes, para luego guardar el juguete y sacar una navaja con la que se corta las venas. "El zorro ríe con carcajadas vacías, como es muy alto saca la cabeza a los que han empezado a rodearle, y así dominándoles, sacude el brazo herido en alto y riega a todos con su sangre". (p. 120).

El Zorro, es la contrapartida del héroe romántico. Confunde el idealismo con la falta de compromiso, mientras su amada imposible se ha perdido entre los ácidos de la India, tiene miedo de volver a ser el que fue y deambula por la noche provocando el deseo femenino, que no logra consumir. No nos resistimos a comparar este personaje con Alex el antihéroe de *Naranja Mecánica* el cual, junto con su "droguies" atenta contra la estabilidad social, además de que el maquillaje que utiliza es muy semejante, aunque el color de su atuendo sea blanco, su acciones son tan negras como las del Zorro, otro elemento en común es el uso particular que hacen del lenguaje, pues se busca una desestabilización de lo "normal" y un universo propio.

El lenguaje utilizado en estos episodios también evidencia los rasgos del esperpento. Por una parte, contribuye al efecto de deshumanización que alcanzan algunos personajes, al compararlos con animales: "se quedó sangrado como un cerdo" (p. 185) y "despatarrado en el suelo como una rana" (p. 185), son los términos en que se describe el suicidio del Gobernador, por ejemplo. A su vez, el diálogo de los personajes aparece salpicado de modismos, populares, vulgares o decididamente groseros. Así lo podemos advertir en el coloquio del viejo anarquista: "mecagüen tós estos hijoputas, c'ahora se creen la hostia, mecagüendios que yostuve con Durruti"(p.166), o en la declaración de un drogradicto: "Músculo se dedica al trapicheo, sí. Es su profesión reconocida. Pero es un trapiche de grupo, un trapiche amiguete, de supervivencia. No forma parte de la barriobajera y siniestra cadena de pushers profesionales, no es un camello poderoso". (179)

### **Vejez y muerte**

En *Crónica del desamor* encontramos además, una tendencia esperpéntica en la descripción que se hace de la vida de los ancianos y una especie de catálogo que se nos entrega sobre sus actitudes. Esta visión acerca de la vejez, se vuelve una constante a lo largo de todas las obras de Montero, pues todos los personajes ancianos que desfilan por sus escritos son tratados sin concesiones y con una fuerte carga peyorativa,

ya que de acuerdo con las descripciones de la autora, son semejantes a cacharros viejos e inservibles.

La presencia del esperpento se vuelve a reconocer en *La función delta*. En líneas generales, los recursos se orientan en el texto para desacralizar a la muerte, en la figura de doña Maruja, una anciana quien a lo largo del relato intenta suicidarse una y otra vez sin lograrlo.

En forma reiterada, la maldad se asocia con la condición animalesca, pero la marca del enanismo o la vejez adquieren rasgos de desmesura y patetismo, tal como se advierte en la representación de Airelai y Doña Bárbara, la abuela, en *Bella y Oscura*; Doña Maruja y Lucía en el hospital en *La función delta*, e incluso, en el precario y grotesco trío que conforman Lucía, Félix y Adrián en *La hija del caníbal*.

## Homosexualidad

Sin embargo, la resonancia esperpéntica más visible se encuentra en los personajes de sexualidad desviada, pero en particular en Tadeo de *La función delta*, cuya descripción nos enfrenta al juego deformante y caricaturesco del espejo cóncavo:

"Tadeo debía estar entonces rondando los cuarenta, pero la suya era una flaccidez como en conserva, de viscosa textura. Era bajo, de osamenta raquítica, con una barriguita tímida asomada sobre el cinturón de plástico que imitaba cuero. La calvicie contribuía a ampliar las considerables dimensiones de su cabeza y perfilaba la esfericidad perfecta de su cara, redonda como una hogaza y vacía de rasgos. Se había dejado crecer los ralos cabellos de las sienes, que sobresalían como dos flequillos laterales, para ocultar con ellos su secreto, esas orejas inmensas y carnosas que él pegaba al cráneo con esparadrapo en el cándido convencimiento de que nadie había descubierto tal argucia; y entre los mojonos de estas patillas abultadas se extendía su rostro como una mancha blanca". (p. 27)

No sólo es el aspecto físico de Tadeo es el que resulta grotesco y desmesurado, sino también su actitud siempre "servil y miserable" (p.26), que hacen de él un fante. Su historia se nos ofrece en tres aspectos que van interviniendo y transformando la

apariciencia y el sentido que alcanza el personaje. Primero, lo conocemos como el empleado deforme e hijo dedicado, que cuida a una madre paralítica a quien le ayuda a pasar la vida por medio de una colección de fotografías y autógrafos de las estrellas del espectáculo, que Tadeo ha formado con los años, pero que contrasta entre la imagen atrapada por la película y la pareja que la contempla, mostrándonos así, la impostura de su vida.

Más adelante, lo reconocemos como el travestí delirante, que surge tras la procesión de los Hare Khrisna, para realizar su propia performance pública. Aquí, observamos al "monstruo aderezado" (p. 244) reiteradamente grotesco y patético:

"Vestía los pantalones grises y deslucidos de un traje de hombre, pero llevaba un barato blusón de mujer de *color verde vómito*, con el escote en pico sobre el cuello desnudo y adornado de varias vueltas de perlas. Sobre los hombros tenía un mantón de Manila descolorido y de flecos mellados, y una enorme y tiesa peluca rubia le ocultaba media cara. *Caminaba extrañamente despatarrado* sobre sus zapatones de tacón de aguja mientras se daba aire desafortunadamente con un abanico negro de flores estampadas los párpados agobiados por el peso de las pestañas postizas, las pálidas mejillas incendiadas de colorete y los *labios manchados con un carmín grasiento* que se obstinaba en escurrirse hacia la sotabarba" (p. 243, el subrayado es mío).

Este episodio se clausura con la confesión telefónica de su homosexualidad encubierta, lo cual nos conduce por último, a las comparaciones que enfatizan sus rasgos animalescos refuerzan su apariencia esperpéntica, al catalogarlo como "perrillo callejero" (p. 67) o "patético y verdoso moscardón" (p,244). De este modo, la figura de Tadeo se condensa en la caricatura desorbitada y grotesca que superpone al bedel oficinesco, el travesti y el homosexual.

En *Temblor*, aparece un personaje cuya caricatura y deshumanización apela a los aspectos negativos que encarna Doble Pecado, quien ofrece desde el lado izquierdo la imagen de un hombre, mientras desde la derecha es una mujer, quien bajo su condición de hemafrodita ha perdido, ante la necesidad de sobrevivir, todo rasgo de humanidad y compasión, por lo que es capaz de los actos más viles.

## **Amor y belleza**

Los guiños esperpénticos más notorios aparecen con Bella y Antonia, las protagonistas cuarentonas, solitarias y obesas de *Te trataré como a una reina*. La construcción de ambos personajes rompe con todos los estereotipos de la belleza femenina que impone el canon de la novela rosa y agregan a esta situación, un historial amoroso que está inmerso en lo grotesco. Así, la invención de la pasión que realiza Bella en torno a la figura del Poco y los alcances de su desamor, se cierran en un intento de asesinato de efecto decididamente caricaturesco. A su vez, Antonia y Damián lleva a cabo una relación amorosa que cruza con el ridículo todas las convenciones del protocolo romántico y social.

La deformación grotesca de los estereotipos del amor y la pasión se encuentra a lo largo de *Crónica del desamor*, y ese triste recuento amoroso de cada una de las Anas; en *Amado amo* y las relaciones de Cesar Miranda incapaz de amar y ser amado; en *Bella y oscura* a partir de las parejas aberrantes formadas por Airelai y Máximo, Amanda y Segundo, el Portugués y su esposa, etc.; en *La función delta* con la disyuntiva planteada entre el amor pasión y el amor cómplice. Podríamos agregar, en esta misma línea, la parodia literaria que se cumple al interior del texto en *La función delta*, a través de la rearticulación discursiva de las historias intercaladas que se cuentan y, o inventan, en torno a la figura de Ricardo y que hacen guiños al lector, pues se van cerrando como una espiral de enredos y reinventaciones, acerca de un mismo suceso: la muerte.

### **El poder**

El fanteche se abre paso, también, en *Amado amo*. Por una parte, el obsesivo protagonista está dotado de un tono caricaturesco, ostensible en algunos episodios como el del perro, pero ya evidente y definitivo en la farsa que cierra el relato con su traición y la entrega sin resistencias al sistema.

La lucha por el poder aparece en *Bella y oscura* como una constante en la que se debaten los personajes, pero que los lleva a constituirse en una serie de fanteches que actúan en un teatro de marionetas, como podemos apreciar justamente en la escena en

que se enfrentan por fin Máximo y Segundo, veamos:

La voz de mi padre apenas si era más que un penetrante susurro; por el contrario, Segundo *gritaba y movía los brazos en el aire*; se paseaba nerviosamente por el escenario, aunque sin perder la cara a su hermano, que le miraba recostado contra la pared del fondo. Mi padre estaba pálido y su cicatriz era aún más blanca, como una lívida y fina línea que le cruzaba el rostro. *La cicatriz de Segundo*, en cambio, estaba hinchada y brillante, enrojecida. *Era un añadido monstruoso en su cara, como si llevara un repugnante ser viscoso*, un informe organismo marino adherido a su mejilla.

-¿Qué quieres hacerme? ¿Para qué has venido?

-*Chilló Segundo con un trémolo de histeria.* (p. 194, el subrayado es mío)

Si para Valle Inclán el esperpento es toda una estética, en Montero es únicamente un recurso entre muchos otros, pues aunque a ella le gusta retratar la “realidad canalla” no encontramos en su obra novelística más que destellos del esperpento y con ellos un reflejo deformado de la España postfranquista en la que incursionó la generación de escritor@s a la que ella pertenece. Así la visión que encontramos en su obra es frecuentemente pesimista, por lo que, lo grotesco es sólo una faceta más del desencanto que provoca vivir en un mundo caótico y tal vez absurdo donde predomina la fealdad, por tanto, la muerte es lo único irremediable, pero seguro, lo cual nos deja una sensación de nada angustiosa.

### 2.3 Elementos tomados de la literatura fantástica

En la novela *Temblor* (1990)<sup>41</sup> Rosa Montero incursiona en lo fantástico para dejar atrás la veta realista que ya hemos analizado previamente. Lo fantástico en la literatura se identifica a menudo con aquellos relatos en los que aparecen, duendes, hadas y toda una serie de personajes sobrenaturales, por lo que ha sido considerado como un género literario en el que la realidad es trastocada por situaciones que no tienen ninguna probabilidad de existir en nuestra vida cotidiana, sin embargo definir lo fantástico no es fácil ya que las producciones literarias escritas bajo ese rubro abarcan textos que se inscriben dentro de la sub-literatura, los pasquines, los folletos, las revistas ilustradas y también, obras de calidad.

---

<sup>41</sup>Para este trabajo se consultó: Rosa Montero, *Temblor*, México:Seix Barral, 1991, 250 pp.

Son pocos los estudiosos que han profundizado en el tema, los más importantes son: Roger Caillois, quien en su obra *Anthologie du fantastique*, indica que lo fantástico es la irrupción de lo insólito en lo banal; Luis Vax, en su obra *La séduction de l'étrange*, menciona que la palabra fantástico es esencialmente indefinible pues la noción que se tiene del concepto varía según la época y el contexto cultural; Todorov en el texto *Introduction à la littérature fantastique*, propone que lo fantástico se encuentra en las fronteras de lo maravilloso y lo extraño; Pierre-George Castex en su obra *Antologie du conte fantastique français*. indica que lo fantástico es producto del pensamiento a-lógico, hijo de los sueños, de las supersticiones, del miedo, del remordimiento, de la sobreexcitación nerviosa o mental, de los estados mórbidos, y se nutre de ilusiones, terrores y delirios; finalmente, Vladimir Propp en *Morphologie du conte*, estudia los cuentos folklóricos, en los que encuentra treinta y un funciones, cuyas distintas combinaciones originan los diferentes tipos de cuentos, pero lo que él llamó cuento fantástico, permanece en el nivel de folklórico donde aparecen personajes sobrenaturales, por lo que su tipo de análisis no funciona en los relatos fantásticos porque en éstos los personajes no tienen funciones fijas y las obras no cuentan con desenlace.<sup>42</sup>

Por su parte, Irène Bessièrre en su obra *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* considera que lo fantástico es el lado opuesto de lo real y lo racional, y por tanto, uno “de los caminos de la imaginación, cuya fenomenología semántica surge a la vez de la mitografía, de la religiosidad, de la sociología normal y patológica y que por eso mismo nos distingue de aquellas manifestaciones codificadas en la tradición popular.”<sup>43</sup>

Definir lo fantástico implica también deslindarlo de otras vertientes que tienen que ver con lo maravilloso, el cual se refiere a que el “hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente al nuestro, [es decir al]

---

<sup>42</sup> Cfr. Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, 2a. ed. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, pp. 11-26

<sup>43</sup> Apud por Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Madrid: Anagrama, 1980, p. 53.

mundo de lo maravilloso”<sup>44</sup> como son:

- Lo prodigioso, en el que se busca expresar asombro ante un hecho que está en los límites de la normalidad y que describe de forma exagerada situaciones que no rebasan lo creíble.
- Lo exótico, donde todo es posible y que apunta hacia una serie de normas y leyes desconocidas para nosotros, pero válidas en un entorno distante o ajeno al nuestro tal como ocurre en muchas obras de ciencia ficción, en las cuales se plantea la existencia de mundos posibles y utópicos así como la posibilidad de anti-utopías, de lo que hablaremos más adelante.
- Lo feérico (del francés *fée*, “hada”), término propuesto por Caillois y que se distingue por ser un estilo maravilloso, en el que el mundo de las maravillas se separa de la realidad y tiene sus propias leyes y su propia naturaleza. Es el clásico cuento de hadas donde una realidad rosa se opone a una negra
- Lo milagroso, que surge como la necesidad de explicar lo desconocido y adaptarlo a las creencias religiosas; con este relato se pretende demostrar el poder de Dios ante los incrédulos.
- Lo mágico plantea la posibilidad de transformar mediante leyes diferentes la realidad de dos mundos, el perteneciente exclusivamente a la narración y el nuestro que es material y tangible.<sup>45</sup>

En la literatura fantástica, el mundo real convive de forma interactiva con el mundo maravilloso a pesar de que los actores de este último obedezcan a leyes propias y sus poderes y facultades rebasen nuestra credibilidad; sin embargo, en el mundo de lo fantástico el fenómeno insólito no encuentra una explicación sólida ya que se encuentra situado en un mundo ajeno, es decir en “otro” mundo. Jackson, por su parte nos indica que:

Literature of the fantastic has been claimed as “transcending” reality, “escaping” the human condition and constructing superior alternate, “secondary” worlds. From H. Auden, C.S. Lewis and J. R. R. Tolkien, this notion of fantasy literature as fulfilling a

---

<sup>44</sup> Botton Burlá, op. cit. p. 15

<sup>45</sup> Cfr. Ana María Morales, “Las fronteras de lo fantástico” en: *Signos literarios y lingüísticos*, México: UAM, vol. II, número 2, julio diciembre del 2000, pp. 47-61

desire for a “better”, more complete, unified reality has come to dominate readings of the fantastic, defining it as an art form providing vicarious gratification.<sup>46</sup>

Y aquí encontramos otro punto de discusión pues para algunos la literatura fantástica significa evasión: “[pues] pertenece al género de la llamada literatura de evasión: se dirige a la imaginación del lector y no a la inteligencia del mismo; trata de emocionarlo, aterrorizarlo o alegrarlo, pero nunca de hacerlo pensar; divierte y no sugiere nuevas y complicadas relaciones”<sup>47</sup>. Es evasión en la medida de que “el sentimiento de lo fantástico no nace del intelecto. El miedo, la inseguridad, la duda la inquietud, son cosas de la emoción y no del raciocinio (...) El escritor de literatura fantástica no dirige sus invenciones al raciocinio del lector”<sup>48</sup>. Sin embargo, para otros resulta una ruptura:

An examination of some of the roots of literary fantasy reveals it to be characterized by this subversive function. Mikhail Bakhtin's study, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, place moderns fantasists such as E. T. A. Hoffmann, Dostoevsky, Gogol, Edgar Allan Poe, Jean Paul, as the direct descendants of a traditional literary genre: the *menippea*. (...) The *menippea*. moved easily in space between this world, an underworld and an upper world: It conflated past, present and future, and allowed dialogues with the dead. States of hallucination dream, insanity, eccentric behavior and speech, personal transformation, extraordinary situations, were the norm.<sup>49</sup>

De acuerdo con los conceptos arriba vertidos encontramos que la novela *Temblo* de Rosa Montero no se ajusta del todo a la literatura fantástica en la que ya la han colocado algunos críticos<sup>50</sup> pues en realidad es una mixtura entre los siguientes subgéneros novelísticos:

La *novela de aventuras*, ya que encontramos a una protagonista que debe enfrentar una serie de peligros para resolver un problema determinado: el avance de la “niebla de la nada” que provocará irremediamente la destrucción del mundo. En este tipo de relatos el héroe, en este caso una mujer, debe vivir un proceso de aprendizaje que requerirá de varios años de su vida por lo que no puede permanecer en un

---

46 Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*. London:Routledge, 1988, p. 2.

47 Juan Ignacio Ferreras, *La novela de ciencia ficción. Interpretación marginal de una novela marginal*. Madrid: siglo XXI de España, 1972, p. 55.

48 Botton Burlá, op. cit. p. 46 .

49 Jackson, op. cit. p. 14.

50 La clasificación de *Temblo* como perteneciente a la literatura fantástica la hemos encontrado en: Inmaculada Pertusa, “*Temblo*, de Rosa Montero: anti-utopía y desfamiliarización”, en: *Mester*, vol. xxiii, No. 2, University of Colorado, 1994, pp.62-74; Javier Escudero, “Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo” en: *Revista de Estudios Hispánicos*. Pennsylvania, 1997, Kathleen M. Gleen, “Utopía y dis-utopía en *Temblo* de Rosa Montero”, en: *Alec*, s/n, Wake Forest University, s/f, s/p.

mismo lugar por mucho tiempo, se convierte así, en una historia itinerante en la que la protagonista se relacionará con una gran cantidad de personajes y situaciones de los que debe obtener los elementos necesarios para completar su misión, tal y como ocurre en *Temblor*.

La *novela de ciencia ficción*, porque la temática de la novela se ajusta a la siguiente definición: “novela romántica en la que se proyecta en un futuro utópico una de las relaciones determinantes de nuestra sociedad”<sup>51</sup> y porque su protagonista, Agua Fría, retoma las características del “héroe” de ciencia ficción quien “no puede integrarse nunca porque se encuentra ya fuera de la sociedad; su búsqueda de nuevos valores implica (...) la destrucción de la sociedad actual y la construcción de un nuevo universo.”<sup>52</sup>

Por otra parte, este héroe en conflicto y cercano al anti-héroe, no logra alcanzar una individualidad, pues su razón de ser está determinada por una situación problemática, de tal suerte que “esta falta de densidad psicológica del protagonista novelesco de la CF [Ciencia Ficción], tiende a transformar la obra en un tratado de Historia, de Sociología, (...) este tipo de novela tiende al ensayo, y sin embargo, continúa siendo una novela (...) original”<sup>53</sup> Situación que se ajusta perfectamente a las novela de Rosa Montero, quien vierte aquí una serie de opiniones personales en relación con el feminismo, la sociedad, el poder, la guerra, la violencia, etc.

Al igual que en muchas obras de CF, Montero nos presenta en su novela un mundo catastrófico que ha emanado de un conflicto nuclear en el que la humanidad estuvo a punto de perecer. Así, las utopías se convierten en anti-utopías. La ciencia ficción no entiende la palabra utopía como “ningún lugar”, sino en el sentido de Tomas Moro el cual lo definió como “el buen lugar”, así la sociedad de *Temblor* se ubica en la disyuntiva de un cambio en el que todo será mejor y ya no habrá divisiones sociales, ni habrá sexocracias.

---

<sup>51</sup>Ferreras, op. cit. p. 201.

<sup>52</sup>Ibidem, p. 51.

<sup>53</sup>Ferreras, op. cit. p. 202

Sin embargo, en *Temblor*, no existe el “buen lugar”, es decir la utopía, por tanto, lo que se vislumbra durante el viaje de Agua Fría, la protagonista, es el encuentro con la anti-utopía, porque :

La nueva sociedad antiutópica no es un monstruo digamos antinatural, resulta terriblemente humana, hecha por hombres y por hombres dirigida; su opacidad o su irreductibilidad viene no de su naturaleza desconocida, sino de la inversión de valores sobre los que está asentada. Esto se puede observar casi plásticamente en en la más rigurosa hasta el momento de las antiutopías, [en 1984] de Orwell. (...) Los valores de la nueva sociedad son nuestros valores actuales exacerbados, a veces exagerados, hasta sus últimas consecuencias (...) Y a este catastrófico nivel, ¿qué importancia puede tener el fracaso de un individuo, de un protagonista? El fracaso de toda la humanidad, el devenir se ha convertido en un tobogán sin remedio y siempre cuesta abajo.<sup>54</sup>

En *Temblor*, fantasía y anti-utopía se funden como producto de una protesta y se convierten en el recurso para expresar lo que permanece invisible, pero por real y concreto, es necesario denunciar, por ejemplo, la situación de la mujer en el tiempo en que fue escrita la novela.

La *novela de anticipación política* porque la problemática de este texto se estructura alrededor de una temática política, ya que existe un mundo en el futuro en el que gobiernan las mujeres, pero han instaurado un sistema oligárquico donde predomina el terror y la injusticia, por lo que es necesario derrocarlo.

La *novela fantástica*, por que de acuerdo con Botton Burlá se ubica en un contexto conocido, pues se deben retomar elementos de la realidad y contraponerlos a la vida cotidiana y “normal”, como es el caso del mundo futuro de *Temblor*, donde las mujeres detentan el poder reproduciendo de forma invertida el patriarcado. Así, la realidad es el telón de fondo donde el elemento fantástico perturba el orden.

Por otra parte, esta realidad se ve seriamente afectada por la “niebla de la nada”, que provoca que la materia pierda su solidez y se vuelva gelatinosa; de esta forma se desvanecen montañas, árboles, personas, casas, etc., como si fuesen devoradas por un monstruo. Esta situación nos remite a Michel Ende con su obra *La historia sin fin*, en la

---

54 Ibidem, p. 126

que aparece una “nada” que devora todo lo que se encuentra a su paso. Pero este mundo no solo se desvanece por la niebla maligna, sino que también, por la “muerte verdadera” que consiste en que las personas serán completamente olvidadas después de morir, pues no existe alguien que a través de la “mirada preservativa” logre mantener vivos sus recuerdos. Ambas situaciones provocarán el fin de ese mundo, pero hay una solución, y ésta debe ser descubierta por Agua Fría, la protagonista.

Siguiendo a la misma autora, otra característica de lo fantástico es la ambigüedad, la cual aparece como una duda respecto a la situación que se vive en el relato, ya sea por parte del protagonista o del lector. Vemos que, efectivamente, la duda en este caso está en ambos pues tanto el lector se mantendrá a la expectativa de la solución de los enigmas, como la protagonista parece no poder encontrar una salida a sus problemas tanto existenciales como a los de heroína, en los que debe salvar al mundo.

### **2.3.1. Las utopías femeninas**

La historia de la novela *Temblor* tiene como protagonista a un personaje femenino llamado Agua Fría quien debe transitar de la niñez a la edad adulta y de la ignorancia al conocimiento de una ciencia, que sólo pertenece a las mujeres, en un mundo donde el hombre es un ser inferior y debe obediencia a la mujer a quien teme, pues ésta posee el don de la procreación y además ha logrado apropiarse del poder político. Vemos así, un reflejo deformado de la sociedad actual donde es la mujer la que vive sometida al dominio patriarcal.

El mundo que encontramos en esta novela proviene de un holocausto que ocurrió en tiempos lejanos debido a una guerra atómica; ahora, se encuentra en peligro de desaparecer debido a la invasión de la “niebla de la nada” la cual avanza día con día borrando todo lo que toca. Es a la protagonista, Agua Fría, a quien corresponde salvarlo de esta situación, para lo cual debe transitar por un proceso de aprendizaje y autosuperación que durará diez años, mismo que le permitirá alcanzar grados de madurez que le ayudarán a darse cuenta de que la niebla no es el único problema al que debe enfrentarse.

La historia está contada por un narrador omnisciente y se intercalan una serie de diálogos que nos permiten seguir las conversaciones de manera directa. Encontramos también una diversidad de ambientes y personajes, mismos que van cambiando conforme la protagonista avanza en su viaje, el cual se da en dos planos: uno interior y otro exterior.

Al inicio de la historia la protagonista se encuentra en un momento decisivo de su vida, pues Corcho Quemado, su Anterior o instructora está a punto de morir por lo que le asigna a Talika el nombre de Agua Fría mismo que representa uno de los momentos más memorables de su vida; esta situación coincide con su primer menstruación. Se unen pues, vida y muerte, así debe iniciar ahora una etapa distinta en su existencia lo que la llevará a emprender una larga serie de aventuras acompañada todo el tiempo de su perra *Bruna*, un regalo de su Anterior.

Después de este trance doloroso debe abandonar la Casa de los Grandes, pues ahora es una “adulta” y tiene que regresar a ciudad Magenta, capital del Imperio y el lugar donde se encuentra el Talapot, que es el palacio-fortaleza donde residen las fuerzas del poder público representado por las grandes sacerdotisas y que es también el lugar donde ingresan las novicias elegidas para continuar su preparación sacerdotal.

De regreso a su lugar natal descubre que su madre acaba de morir en un accidente, por lo que la niebla del olvido ha invadido su casa, de esta forma, la mujer harapienta que la recibe con las malas nuevas, también le informa que debe tener mucho cuidado pues se avecinan tiempos difíciles, por lo que debe aprender tres máximas de suma importancia: “primero, las aguas de un mismo río son siempre distintas. Segundo, no entres en el corazón de las tinieblas sin haber salido antes. Y tercero, te convertirás en Dios si no cierras los ojos de la mente” (p. 26)

Posteriormente es llevada por un monje llamado Humo de Leña al Talapot en contra de su voluntad. En ese lugar, mitad convento y mitad barraca militar, permanecerá largos

años de aprendizaje en los cuales fortalecerá su espíritu y crecerá la convicción de salvarse a sí misma, para lograr la salvación de su mundo. En tanto, debe practicar la humildad y la obediencia bajo pena de morir en caso contrario. También tiene que aprender los preceptos de la Ley, de esta forma, tendrá que recorrer los diferentes círculos que conforman el lugar y que son:

El Círculo Exterior, que es la primera estación de aprendizaje. El Círculo Exterior comprende todo el perímetro de las ventanas del palacio. Pasarás algún tiempo en este piso y luego, a medida que tu enseñanza progrese, subirás a la planta superior, y después a la tercera y última. Ahí acaba el Círculo Exterior (..) entonces entrarás en el Círculo de Sombras, que es la segunda estación. Ese Círculo es el anillo inmediatamente interior, hacia el corazón del palacio. Se llama así porque la única luz que recibe proviene de unas celosías abiertas al Círculo Exterior, de modo que allí se vive una penumbra eterna. Nuevamente habrás de recorrer los tres niveles, empezando esta vez por el piso más elevado y acabando en éste. Entonces entrarás, al fin, en el Círculo de Tinieblas, última etapa del aprendizaje, que es el anillo adyacente, siempre internándote en el edificio. Cuando culmines el ciclo del Círculo de Tinieblas, última etapa del aprendizaje, que es el anillo y hayas ascendido nuevamente al último piso, habrás terminado tus estudios... *salvo que, siendo mujer como eres, el Cristal te conceda el privilegio de designarte sacerdotisa cobalto*. En ese caso, y sólo en éste, pasarías al círculo Interior, que ocupa el centro mismo del palacio y es el *sancta sanctorum* en donde habita nuestra Madre Océano, la Gran Sacerdotisa de la Orden. (pp. 36-37, el subrayado es mío)

Durante los años que vive Agua Fría en el Talapot aprende el “Modo de Mirar Preservativo”, la hipnosis y la ciencia y tecnología que se conserva aún en la biblioteca del lugar, descubre así, la combustión interna o los misterios del microscopio electrónico, asimismo conoce el sistema tiránico y opresivo que ejercen las sacerdotisas, y cómo este sistema tiene elementos punitivos que van desde las mutilaciones hasta la pena de muerte con métodos arcaicos y salvajes con el fin de mantener un orden social basado en la tiranía practicada por las mujeres quienes han detentado el poder generación tras generación desde tiempos inmemorables.

El sistema de castigos a pesar de estar diseñado por las mujeres debe ser aplicado por varones pues como menciona Duermevela, la sacerdotisa del segundo círculo: “yo, al ser mujer, no puedo ejercer la violencia”, de este modo, cuando Agua Fría comete una infracción es castigada con la mutilación de un dedo, en nombre del cumplimiento de la Ley, misma que dice:

... por cada falta grave que cometáis se os cortará un dedo, empezando con el meñique de la mano izquierda, luego el anular, más tarde el corazón y así sucesivamente hasta acabar con esa mano y empezar después con la derecha. Ésta es tu primer falta, Agua Fría. Que la Ley Sea Respetada. (pp. 60-61)

Finalmente, y tras grandes peligros, Agua Fría logra obtener una llave que le permitirá escapar del lugar e iniciar así una serie de aventuras que la llevarán hacia el Norte en la búsqueda de la Gran Hermana. Encontramos, así, que los cambios en el ambiente no se concretan sólo en lo geográfico pues los componentes sociales también cambian, por ello vemos que existe un ambiente de tipo medieval en la caravana de mercaderes a la cual se integra después de su huida del Talapot. Posteriormente llega a Renacimiento, una comunidad en la que viven unos 200 renegados y que se encuentra en un ambiente bucólico y aislado, donde la historia se desarrolla al estilo de la novela pastoril y se da, por tanto, un encuentro con la naturaleza y con el primer amor.

Pero el viaje de Agua Fría no puede detenerse aunque ella encuentre en ese lugar una especie de paz interior, ya que, la niebla del olvido se está apoderando de todo, y es ella, quien ha sido designada para encontrar la salvación, por tanto debe continuar la búsqueda de la Gran Hermana, quien, como sabemos, vive en el norte y es la única persona en el mundo que tiene la clave de cómo evitar la catástrofe. Cuando por fin encuentra a Oxígeno, la Gran Hermana, ésta se encuentra a punto de morir.

Así, después de varios años de búsqueda, la única respuesta que puede proporcionarle la anciana es el hecho de que “el mundo no se rige por la necesidad, sino por el azar” (p. 170), pero que sin embargo, la respuesta de cómo salvar al mundo posiblemente se encuentre en la forma de vida del pueblo primitivo de los Uma, con quienes Agua Fría debe convivir para desentrañar el secreto.

De esta forma, llega a la comunidad de los Uma un pueblo semi-salvaje de cazadores donde encontramos vestigios del patriarcado, pues aquí, las mujeres ocupan un ínfimo lugar en la escala social y Agua Fría tiene que adoptar esta costumbre que para ella es repugnante puesto que proviene de una sociedad, que como hemos visto, es matriarcal.

En este lugar ella espera encontrar la respuesta debido a que este pueblo es el único que sigue teniendo niños, pues en el resto del mundo además de enfrentar a la niebla, la población se ha vuelto estéril. La descripción de las aventuras de Agua Fría durante la estancia con este pueblo tiene tintes etnográficos en la descripción de su modo de vida, el cual se desarrolla en cuevas. También menciona los ritos de caza, las ceremonias de matrimonio, nacimiento y muerte. Sin embargo, después de meses de convivir con ellos ve amenazada su existencia por lo que, llena de dolor y rabia utiliza sus poderes, con lo cual, queda al descubierto como la mujer diferente y poderosa que realmente es, por lo que, aumenta el odio de los hombres de la comunidad hacia ella:

¡Fuerte y sabia, sí! ¡Esa es la prueba de su culpa! ¿Dónde se ha visto una mujer fuerte y sabia? La extranjera sólo puede ser un *demonio disfrazado de mujer*. Nos ha humillado, ha humillado a los guerreros, ha humillado al gran jefe, y ése es un delito penado con la muerte. Si no acabamos con ella ahora, *su poder nos esclavizará para siempre*. (p. 192, el subrayado es mío)

En este pasaje de la historia encontramos que al reflejar nuestra sociedad patriarcal mediante la comunidad Uma, Montero logra desequilibrar más al lector, quien a lo largo del relato había encontrado un mundo en el cual las mujeres dominaban a partir de personajes maduros y que ostentaban un gran poder, como el caso de las sacerdotisas del Talapot; Diamante, la comandante de la caravana de comerciantes; Kaol, quien controlaba el oasis más grande del desierto; Enigma, la líder de Renacimiento y Océano, la máxima gobernante de Ciudad Magenta. Sin embargo, los Umás al ser “primitivos” consideran a la mujer inferior, por lo que, el líder es un hombre.

Un planteamiento interesante que se percibe a lo largo de la novela radica en el hecho de que al presentar las dos caras del poder, es decir el matriarcado y el patriarcado, en el fondo la lucha no es por la supremacía de uno de los sexos, pues el mundo en el que habita Agua Fría está a punto de extinguirse y en ninguno de los extremos está la respuesta, por lo que, al darse cuenta de ello después de años de aprendizaje y sufrimiento, reconoce que la única opción está en que hombres y mujeres actúen juntos para evitar la extinción de la especie.

Una vez que se hace este planteamiento, es necesario regresar hacia el sur y enfrentar

la maldad encarnada en las sacerdotisas del Talapot, para ello, se conforma un ejercito en el cual participan hombres y mujeres por igual, aunque con reservas, pues se ha

trastocado su modo de vida ancestral. Así la modernidad, representada por Agua Fría debe ceder parte del poder a los hombre y la antigüedad representada por los Uma tiene que aceptar la sabiduría y fortaleza de las mujeres y verlas como iguales.

Aquí radican las verdaderas utopías femeninas, pues el máximo logro del feminismo no estriba en que sean las mujeres quienes dominen a la sociedad y dispongan de todo el poder, por el contrario, es importante que éste realmente se distribuya de manera efectiva, de tal suerte que hombres y mujeres logren un equilibrio en el que se restablezca la armonía de la sociedad y por ende se alcance una igualdad económica, política, cultural, social, etcétera, es decir un nuevo orden social.

### **2.3.2 Las anti utopías sociales**

En *Temblor*, Montero nos presenta una novela que está situada miles de años en el futuro, pero que es un reflejo del mundo actual. De esta forma vemos que no considera a la fantasía como un género literario, sino como un modo narrativo mediante el cual puede expresar y percibir situaciones sociales que presentadas de una forma tradicional se diluirían, por ello el final de la novela resulta incompleto e inesperado, pues como lectores desearíamos que el orden se restableciera y que Agua Fría encontrase un lugar para ella y el hijo que engendró con Zao el hijo de Bala, el jefe del pueblo de los Uma. Sin embargo, cuando todo ha terminado, Dogal el hermano de Zao le ordena: “Nos vamos a casa. Como llevas en ti al hijo de Zao, de ahora en adelante serás mi segunda mujer y comerás en mi fuego. ¿Donde están tus armas? Dámelas. Ya no las necesitas.” (p. 249)

Sin embargo, Agua Fría ya no tiene un lugar, la lucha ha terminado y debe vivir en un nuevo mundo en el que todo ha cambiado, donde la tiranía de la Ley empieza a ser superada por la voluntad y la razón de los hombres quienes ahora serán libres, el futuro

no está escrito. Ella ha enfrentado en una lucha desigual a las circunstancias sociales

en las que vivía la sociedad de Magenta, la capital del Imperio, por ello, cuando vence a la bruma del olvido, no implica que los problemas hayan terminado. Así al final de la novela encontramos que:

Respiró hondo Agua Fría, deshaciendo la pesadumbre de su pecho. Y echó a andar, con la perra trotando alegremente a sus talones, hacia el sol incandescente e inmemorial. Hacia un lugar remoto en donde pudiera soñar los nuevos sueños. (p. 251)

Esta nueva vida de la protagonista puede ser parte de una nueva utopía. Tomás Moro definió a la *eu-topía* como *buen lugar*, de acuerdo con esta definición entonces, una anti-utopía será un “mal lugar”, en *Temblor* nos encontramos a un mundo que ha sido devastado por el abuso de la tecnología y que ha requerido de siglos para renacer, sin embargo, esta nueva sociedad retoma las características de la sociedad muerta para crear, ahora, un matriarcado que como en un espejo deformado repite y aumenta los errores del pasado. Es pues, una anti-utopía porque esta sociedad es producto del abuso de la tecnología y por tanto existe un rechazo al uso de las maquinas y un regreso a la forma de vida primitiva donde se han desarrollado las capacidades de la mente como un sustituto de los adelantos de la ciencia y la tecnología.

El hecho de elegir a una mujer como protagonista se convierte en un elemento subversivo porque ésta posee, además, todas las características del héroe masculino: es fuerte, activa, valiente y no está confinada al espacio doméstico que nuestra época le reservaría. De esta forma se realiza una fuerte crítica a la sociedad actual extrapolando la situación actual de la mujer y ubicándola en el lado opuesto, donde ahora es el hombre el que está dominado por la mujer.

Así, cuando Agua Fría discute con Pedernal, un compañero del Talapot, éste muestra indignación acerca de que sólo las mujeres sean elegidas como sacerdotisa y que él por ser hombre no tenga ningún derecho, pero la respuesta es que “las cosas son así. Y siempre han sido así, ésa es la norma” (p. 54) y esta situación tiene como única explicación que las mujeres “somos madres, somos las hacedoras de la vida” (p. 53)

además, el hombre tiene una larga historia de violencia, son seres agresivos, capaces de matar, con un comportamiento animal, en cambio las mujeres se encuentran por encima de su brutalidad y agrega:

me gustáis mucho los hombres, de verdad que me gustáis. Sois más inocentes, más simples, más emocionales. Pero eso que es lo que os confiere vuestro encanto, se convierte en un peligro cuando pretendéis salir de vuestro lugar. (...) No se os puede dejar asumir puestos de gran responsabilidad porque no teneis la sutileza necesaria. El poder os emborracha; careceis del sentido de la medida y de dimensión espiritual. Además sabeis que biológicamente no estais capacitados para ejercer los poderes ocultos. (P. 55)

Vemos pues un discurso idéntico al de la sociedad patriarcal pero, ahora producto de la nueva sociedad del futuro.

Más adelante, cuando Agua Fría llega a Renacimiento, Mo, el hermano de Respy, el joven que la ayudó en la caravana de mercaderes, le indica que deben salir de cacería para obtener provisiones, pero ella responde que eso es imposible porque:

las mujeres estaban congénitamente incapacitadas para ejercer la violencia. Su biología las colocaba en un estado superior de la evolución espiritual. No se trataba de un impedimento físico: era una repugnancia heredada, esencial, definitiva... así los varones permanecían atrapados por el primitivo y atroz instinto de la violencia, mientras que las mujeres carecían de esas debilidades sanguinarias. (p. 121)

Encontramos así, cómo desde una anécdota con apariencia fantástica se hace una fuerte crítica a los roles sociales, en los cuales, tanto hombres como mujeres aparentemente nacen ya con ciertos signos propios de su sexo, sin embargo, en la novela estos argumentos son utilizados de forma opuesta, para demostrar así, que toda la cultura patriarcal no está fundada en cuestiones genéticas sino en una serie de prejuicios e imposiciones sociales que han provocado que la mujer se haya mantenido sometida durante siglos. Sin embargo, en ese mismo mundo futurista han subsistido restos del patriarcado en una comunidad "incivilizada", la de los Uma, misma que ve a la mujer como un ser inferior y sin derechos sociales.

## **2.4 Elementos de la novela negra y de la novela histórica**

Con las novelas *La hija del Caníbal* ( 1997), y *El corazón del Tártaro* (2001), Rosa Montero incursiona en la novela negra y la novela histórica, con lo cual logró dos “best-sellers” que le han merecido premios literarios y grandes volúmenes de ventas. Sin embargo, nos queda la duda del por qué este giro en su novelística. Además, es obvio que al tener tanto éxito se mantendrá en este tipo de literatura. Este es un caso un tanto curioso, ya que si atendemos lo dicho por la crítica literaria, la novela negra en particular, había sido desdeñada por su “simplismo” y porque se trataba preferentemente de una producción de la llamada sub-literatura, la cual, está dirigida a las masas, pero que carece de un contenido literario. Sin embargo, de acuerdo con Coutinho:

Nos últimos annos, porém, observamos uma reavaliação do policial, dentro do cenário pós-modernista, tendo em vista o fenômeno do apagamento de fronteiras entre a literatura popular e a *alta* literatura (...) Enquanto a cultura de massa é revista, o próprio policial passa por uma desconstrução, trocando modelos rigidamente masculinos por uma abordagem feminina ou feminista, através dos romances de uma nova safra de autoras, notadamente as criadoras das detetives de saias.<sup>55</sup>

De acuerdo con la misma autora, a partir de la publicación de la novela *En nombre de la Rosa*, de Humberto Eco, se introdujo la mezcla de géneros y subgéneros, sin embargo, la mezcla principal se da entre la novela policial y la histórica, situación que como veremos no es ajena a la narrativa de Montero.

La fascinación por la novela policial es un hecho indiscutible, y son millones los lectores de este género alrededor del mundo, pero esta recepción no ha influido mayormente para que se modifique el concepto que se tiene acerca de que es una “literatura menor”. Sin embargo, hay estudiosos que opinan lo contrario como Mempo Giardinelli,<sup>56</sup> quien indica que “la literatura policiaca moderna es, en sus mejores expresiones, un género tan sólido, tan arraigado, con tanta calidad artística como cualquier otro; como la literatura costumbrista, la objetivista, la psicológica, la realista, la que se quiera”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Sonia Coutinho, *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1994, p. 13-14.

<sup>56</sup> Mempo Giardinelli, *El género negro*, vol. 1, Serie Narrativa No. 28, México: Molinos de viento, UAM, 1984, 270 pp.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 16

Sigamos a este autor y su explicación acerca de la novela policial: apunta que algunos críticos la remontan hasta la *Biblia*, pasando por el *Quijote* y la *Odisea*, pero esto no es correcto debido a que dichos textos no corresponden a lo que propiamente es el género, lo cual sí ocurre con Edgar Allan Poe, quien lo inicia aportando los tres elementos capitales que son: el crimen, como punto de partida; el criminal y la víctima, con su consecuente investigación y esclarecimiento. Por tanto, no hay novela si no hay delito, ya sea asesinato, robo, violación, secuestro, extorsión, lesiones, etc. Así:

La novela negra moderna, en sus mejores expresiones, es una radiografía de la llamada “civilización” tan eficaz y seria, tan aguda y sofisticada, como en cualquiera de las mejores páginas de la literatura universal contemporánea. Es un medio estupendo para comprender, primero, y para interrogar después, al mundo en que vivimos.<sup>58</sup>

Para clasificar al género es necesario considerar su evolución, por lo que, en un principio se podrían admitir dos ramas: primera, la novela enigma también llamada “novela-problema” o de “cuarto cerrado”, en la que se inscribieron los relatos clásicos, es decir, la típica historia de un asesinato ocurrido en una habitación cerrada por dentro y en la cual no existen pistas a pesar de que alguien cometió el crimen. Como es el caso de *Los asesinatos de la calle Morgue* (1841) la cual cuenta con todos los elementos del enigma del “cuarto cerrado” cuya solución sólo se puede dar a través de un minucioso método deductivo. Sir Arthur Conan Doyle, introdujo en la novela de enigma a un personaje que sería más famoso que el autor, a Sherlock Holmes, mismo que participaría como protagonista de un gran número de cuentos y novelas. Y segunda, la novela de acción y suspenso, que es la versión moderna.

Es en la literatura norteamericana del siglo XX donde a partir de dos posturas paradigmáticas que son: por un lado, la ruptura con el romanticismo para abandonar así, la sensiblería, y por otro, adoptar la brutalidad y la violencia como una forma de expresión de la que nace la novela negra, misma que se inicia con *Cosecha roja* de Dashiell Hammett (1927) y que es la culminación de la escuela del *Hard-boiled* caracterizada por el uso de mucha violencia, drama, aparición de escenas sexuales y uso del *slang* (caló), cuyos orígenes se dieron en la revista estadounidense *Black Mask*

---

58 Giardinelli, op. cit. p. 26.

en 1922, la cual era la más importante de las revistas *pulp*, mismas que recibían este nombre por el papel de pulpa ordinaria con el que se elaboraban, y que:

depuis le commencement du siècle, avaient relégué au second plan les romans-feuilletons. Ces magazines illustrés, d'un prix modeste, étaient accessibles à un large public. Leurs éditeurs, notamment Joseph T. Shaw, le directeur du *Black Mask*, ouvraient y leurs pages aux jeunes auteurs, et leur objectif était d'offrir aux lecteurs quelque chose de nouveau, d'un attrait certain. Les histoires policières signées Dashiell Hammett étaient nouvelles -par leur style et une technique à la limite du choquant.<sup>59</sup>

El *hard-boiled* se adaptó perfectamente a la forma de vida de las grandes ciudades norteamericanas en las que el crimen era frecuente y en las que, como un fenómeno social aparece posteriormente, el crimen organizado. De acuerdo con Woeller este género:

n'équivaut pas à une peinture en noir et blanc, tous les personnages l'habitent, y compris le détective et ses clients, sont suspects d'une manière ou d'une autre. Le détective se trouve lui aussi mêlé à une histoire et le comble veut qu'il en sache encore moins que ses clients qui aspirent à être protégés mais refusent de livrer au limier les renseignements qu'ils possèdent. Ici, le détective n'est pas un outsider comme dans le roman policier classique, où il fait plutôt figure de bon père, d'ange gardien ou de confident. Dans le roman noir américain, le détective devient aussi bien héros que subordonné, il joue dans une pièce dont il ne connaît absolument pas la structure.<sup>60</sup>

Dashiell Hammett, también inició un género llamado *thriller* el cual contiene fuertes emociones y acciones rápidas en el que, además, se retoman los elementos del *Far-West* mismo que “desde el punto de vista de la literatura (...) dio lugar a una escritura eminentemente épica, de esperanza y frustración, de conquista, y por eso mismo moral, ejemplarizadora, ya que respondía a la expansión de una nación de la que hoy se podrán decir muchas cosas, pero no que le faltó vocación de grandeza ni decisión”<sup>61</sup>

Esta novelística finisecular del XIX sobre temas del lejano Oeste norteamericano posteriormente se trasladó al cine en cuyas tramas siempre existió la violencia, la acción, la lucha del “bien” contra el “mal”, el desempeño individual y heroico, las intrigas,

---

<sup>59</sup> Waltraud Woeller, *Histoire illustrée de la littérature policière*. Leipzig: Edition Leipzig, 1987, p. 149.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 148

<sup>61</sup> Giardinelli, op. cit. p. 91.

el poder, la gloria y el dinero.

Actualmente existen dos categorías en el género policial: *la novela clásica* y *la novela negra*, asimismo, dentro de esta última existen por lo menos tres subdivisiones que son 1) la novela de acción con detective-protagonista; 2) la novela del criminal y 3) la novela de la víctima. Sin embargo, a esta clasificación se puede agregar una serie de denominaciones que han aparecido paulatinamente y son: novela de misterio, novela detectivesca, novela de persecución, novela de investigación, *thriller*, crimen, *tough*, negra, pero dentro de éstas la que se mantiene dentro de un estilo propio es la perteneciente a la escuela norteamericana y que es denominada dura o *hard-boiled*.

Una de las características de este tipo de narración estriba en que no se agota en sí misma como ocurre con la narración de cuarto cerrado ya que ofrece todas las variantes que presenta la vida misma. En la actualidad ya no es indispensable que exista el policía, pero sí subsiste la existencia del hecho criminal, sin el cual no existe el género como tal, aunque los personajes se ha vuelto cada vez más exóticos, más impuros, menos maniqueos, es decir, más reales.<sup>62</sup>

Por otra parte, en esta narrativa la presencia de la mujer se restringía principalmente al papel de personaje, mismo que solía ser el de una figura amoral y destructiva. Los hombres por su parte, tenían una apariencia ruda y viril, esta situación se explica de acuerdo con Coutinho, con el hecho de que durante la Segunda Guerra Mundial, la mujer tuvo que ingresar a las fuerzas productivas pues los hombres estaban en el campo de batalla, situación que proporcionó a la mujer independencia económica y por tanto, un cambio en los roles sociales. De esta forma empezó a ser mostrada tan peligrosa como las ciudades en las que habitaba.

Actualmente las mujeres además de escribir *hard-boiled*, también figuran como personajes con presencia importante, estas nuevas detectives al igual que sus homólogos masculinos, luchan contra la corrupción generalizada y enfrentan los riesgos

---

62 Cfr. Giardinelli, op. cit. pp. 15-123

de la vida que les ofrece la sociedad. Si el detective masculino aparece como un ente solitario, las mujeres solas e independientes empiezan apenas a dar muestra de existir, así, las nuevas detectives se van pareciendo más a sus colegas masculinos del *hard-boiled*, pero con más visos de credibilidad pues:

Em todos os romances das novas autores, as detetives aparecem ao mesmo tempo satisfeitas como sua independência e desejosas de relacionamentos mais profundos. Mas, para que a independência seja mantida, os relacionamentos precisam ficar fora das fronteiras das relações socialmente estabelecidas. Nestas, as mulheres detetives sofrem sempre algum tipo de opressão.<sup>63</sup>

Estas detectives actúan de forma cerebral ante la violencia y prefieren usar la inteligencia antes que la fuerza física para enfrentar los peligros, dejando siempre de lado el estereotipo de la mujer indefensa y desamparada. Es precisamente en este escenario en el que la nueva novela policiaca “passa por uma descontração, trocando modelos rigidamente masculinos por uma abordagem feminina ou feminista, através dos romances de uma nova safra de autoras, notadamente as criadoras das detetives de saias.”<sup>64</sup>

En las dos novelas que nos ocupan, el personaje principal es una mujer que al mismo tiempo es víctima de una serie de acontecimientos delictivos que pondrán en riesgo su integridad física y/o mental, se trata pues, de historias sin detective. En el caso de *La hija del caníbal* se sigue un estilo *hard-boiled* bastante estilizado en el que, aunque la violencia aparece constantemente, no se logra el efecto de opresión y angustia propio del género y en momentos llega a ser más bien grotesco. Por su parte, *El corazón del Tártaro*, sigue el estilo del *thriller*, pues los acontecimientos ocurren en un solo día en el que la protagonista vive intensos momentos de angustia, ya que su vida se encuentra amenazada por un hombre etéreo y ubicuo que la persigue. En ambas novelas, la trama policiaca se mezcla con sendas novelas históricas que se entrelazan con la principal y que aunque no tengan relación entre sí, confluyen por diversos mecanismos logrando cierta unidad.

---

<sup>63</sup> Coutinho, op. cit. pp. 82-83.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 14.

Como vimos líneas arriba, en las novelas postmodernas de los años 80 y principios de los 90 se produjo la tendencia de mezclar géneros y subgéneros. Así, de acuerdo con Pulgarín: “ La poética postmodernista revaloriza el pastiche y el “collage”, junto con una nueva mimesis para expresar una renovada relación entre el arte y la vida”<sup>65</sup> Esta situación se explica en el hecho de que los escritores del post franquismo ya no tuvieron la necesidad de continuar con la postura combativa de sus predecesores ya que a partir de la instauración de la democracia se hicieron cada vez menos comprometidos y sus obras más desideologizadas y con un marcado tono cosmopolita.

La novela histórica tradicional se desarrolla en Europa durante el romanticismo y logra su auge en España con los *Episodios nacionales* de Galdós y con los escritores pertenecientes a la generación del 98. Sin embargo, en este género no habían destacado las mujeres por lo que se le consideraba un género propiamente masculino. En la actualidad las mujeres se han interesado mucho más por retomar este género al que por cierto, han transformado tanto en el fondo como en la forma.

De acuerdo con Ciplijauskaitė,<sup>66</sup> este fenómeno se debe a la entrada y afirmación de las mujeres en las estructuras sociales más diversas, por lo que:

Surge (...) la necesidad de explorar las razones del silencio previo, el deseo de mostrar que la mujer tenía su lugar en la sociedad también antes, aunque pasara desapercibida, y que ya entonces lograba vivir su propia vida (...) las autoras de novelas históricas hoy retroceden preferentemente hasta la Edad Media o incluso más atrás, obedeciendo a un doble propósito: aclarar y rectificar.<sup>67</sup>

La nueva novela histórica no continúa con la tradición decimonónica de este género pues busca indagar en el pasado para explicar el presente, por tanto, la novela ha cambiado al igual que la ciencia historiográfica. En esta nueva forma de escribir “acerca de la historiografía y de la verdad histórica, surgen consideraciones sobre la historia como vivencia personal”<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid:Editorial fundamentos, 1995, p.14.

<sup>66</sup> Biruté Ciplijauskaitė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.

<sup>67</sup> Ibidem, pp. 123-124.

<sup>68</sup> Ciplijauskaitė, op. cit., p. 150.

Otra situación que se hace presente en las nuevas producciones es la que nos menciona Pulgarín respecto al hecho de que ya no existe una visión épica e idealizante que encontrábamos en las narraciones del pasado, ahora se ofrece la imagen del antihéroe y la distancia épica se cambia por la ironía lo cual nos lleva a una confrontación entre el pasado y el presente, por lo que:

La novela histórica actual no toma como sujeto la historia o el acontecimiento histórico en sí mismo sino como producto cultural convertido en texto. La mayoría de las referencias de estas novelas son culturales, de ahí la superposición de niveles paródicos de un texto de ficción histórica. La literatura acentúa su presencia dentro de la propia literatura y su presencia es constante con referencias a otros textos.<sup>69</sup>

La novelística histórica creada por mujeres tiene también como característica, en primera instancia, que suelen poner a un narrador masculino como intermediario entre ellas y el texto y por otra, que recurren a un pasado lejano, o quizá como ya vimos en Ciplijauskaitė lo ubican de manera frecuente en la edad media. Ambas situaciones las encontramos en las dos novelas de Montero. En *La hija del caníbal* la parte histórica es contada por Félix Roble, uno de los protagonistas, el cual en su juventud vivió la cruenta guerra civil española y que en la novela ya es un anciano retirado. En *El corazón del Tártaro*, encontramos intercalada una historia que corresponde a la edad media donde se narran una serie de hazañas y traiciones, en las que el eje de la misma es una mujer de gran belleza.

#### 2.4.1 De secuestros y otras cosas

*La hija del caníbal* (1997),<sup>70</sup> es como dijimos anteriormente, una novela en la que se mezclan elementos de la novela policial con los de la novela histórica, mismos que se entrelazan a través de los recuerdos y vivencias de los personajes. La historia está contada por tres narradores: el primero es Lucía Romero que es la protagonista y que nos relata en primera persona la serie de aventuras que vive a partir de la desaparición

<sup>69</sup> Pulgarín, op. cit., p. 79.

<sup>70</sup> Para este trabajo se consultó: Rosa Montero, *La hija del caníbal*, México: Espasa -Calpe, 1998. La novela obtuvo por unanimidad el I premio Primavera de novela, concedido por el siguiente jurado: Ana María Matute, Francisco Nieva, Luis Mateo Díez, Ramón Pernas y Juan González Álvaro

de su esposo Ramón Iruña, quien presuntamente fue secuestrado. El segundo es Félix Roble, un octogenario que es vecino de Lucía y que se involucra en el problema de Lucía con el afán de ayudarla, pero que nos va narrando en primera persona algunos pasajes de su vida ocurridos en su juventud. El tercero, es nuevamente Lucía quien relata los hechos en tercera persona a modo de un narrador omnisciente.

Los personajes son bastante disímbolos y heterogéneos así encontramos a Lucía Romero quien en el relato cuenta con cuarenta y un años de edad y siente que sus expectativas de la vida no pueden rebasar su vida doméstica. Justo en ese momento secuestran a su marido y debe enfrentar una serie de situaciones fuera de lo común lo cual la lleva a un aprendizaje y crecimiento interiores que posteriormente, y ya al final de la novela le permitirá intentar el recomenzar su vida a partir de sí misma y de sus propias posibilidades, sueños y expectativas. Resulta de esta forma, que por fin, en Lucía se cumple el ciclo planteado por Montero en otras novelas en las que sus protagonistas relegaban sus expectativas personales ante el miedo a la soledad y por tanto, preferían vivir con hombres que limitaban su ejercicio profesional. El logro de Lucía Romero es el de darse cuenta de esta situación y renunciar a la “comodidad” de una vida en pareja para buscar la auto realización a partir de sus propias capacidades y deseos.

Félix Roble, es un hombre de 80 años quien vive en el departamento de enfrente y al darse cuenta por medio de las noticias de lo que le ha pasado a Lucía, su vecina, decide ir en su auxilio. Esta situación de pronto es risible pues el hombre no cuenta con las capacidades físicas para enfrentarse a un grupo de secuestradores, sin embargo, encontramos que en el pasado él fue un activista político con un entrenamiento en armas y explosivos, además de se vio implicado en operaciones de espionaje y secuestro lo que le permite tener una óptica profesional respecto a la situación que ahora viven.

Este personaje, especie de Don Quijote ciudadano, ha reunido una serie de experiencias personales que, desde su punto de vista, le permitirán afrontar todo tipo de problemas y además le ayudarán a “desfacer entuertos”, por lo que, pistola en mano acude al

socorro de la dama. En lugar de su caballo Rocinante, viaja en un diminuto Renault 5, pintado a mano de color amarillo con una franja negra “que [lo] cruzaba de la proa a la popa trepando por el techo” (p. 32)

Félix es el eje de la parte histórica de la novela pues en los ratos de ocio, cuando no persiguen pistas, o no son amagados por los secuestradores, o no son engañados por la propia policía, se presenta el momento propicio para que les relate sus aventuras de juventud. Así nos enteramos de que nació en el año de 1914 y quedó huérfano siendo niño, por lo que fue enviado a México en compañía de su hermano mayor, así, arribó a las costas de Veracruz el 16 de marzo de 1925. Ahí conoció a Gregorio Jover un anarquista miembro del grupo de los *Solidarios*, un grupo clandestino de pistoleros que se enfrentaba a los pistoleros del Estado español.

Por otra parte, en la narración de Félix Roble se hace también, un homenaje al mundo taurino ya que después de un incidente con una bomba en México es regresado a Madrid donde se inicia como aprendiz de torero bajo el sobrenombre de *Fortunita*. En este pasaje se mencionan toreros famosos de los años treinta como son *Crespito*; Diego Mezquiarán, *Fortuna*; Teófilo Hidalgo; Primitivo Ruiz y de paso a Pascual Montero, *El Señorito*, padre de la escritora quien era torero en aquel tiempo.

Sin duda, Roble es un personaje que atrapa la simpatía de los lectores pues a pesar de sus constantes “metidas de pata” siempre tiene una solución para todo tipo de problemas. Al igual que el héroe manchego también se enamora de la dama y asimismo tiene que replantearse en un retiro forzoso (le da neumonía) los nuevos senderos que tomarán su vida, así, después del duelo final, no muere, pero sí acepta irse de vacaciones a Palma de Mallorca donde redescubre la alegría de vivir junto a la madre de Lucía.

Adrián, es un joven de veintiún años que no tiene muy claro lo que quiere de la vida, pero se integra momentáneamente al equipo de Lucía, al que llega por casualidad pues el día que ésta y Félix regresaban del banco con el dinero de Ramón fueron asaltados por los secuestradores a la entrada del edificio donde vivían, en ese momento los ayuda y es golpeado severamente en la cabeza por uno de los delincuentes. A partir de ese

incidente comparte con ellos sus aventuras y desventuras.

El inspector García es un policía que aparenta trabajar honestamente, pero resulta ser un infiltrado de los mafiosos que han secuestrado a Ramón Iruña, por lo que cómodamente desde su puesto entorpece todas las acciones de Lucía, para evitar que rescate a su marido.

Ramón Iruña es un hombre de 46 años y que tiene un puesto de funcionario menor en la Secretaría de Hacienda, siempre ha aparentado llevar una vida normal aunque decadente, no ha mostrado más que abulia y mediocridad, sin embargo su verdadera personalidad aflorará a partir de su secuestro y Lucía se dará cuenta paso a paso de que estaba casada con un perfecto desconocido y que ella sólo servía de pantalla para las acciones del verdadero Iruña que compartió con ella once años de su vida.

La juez Martina, es una mujer de apariencia diminuta y edad indefinible, pero que tiene un gran poder político y que además representa a la única corporación judicial honesta que está intentado romper la red de corrupción que se ha infiltrado en el gobierno, utiliza métodos coercitivos bastantes ortodoxos, tales como el terror y la violencia. Siempre que aparece este personaje se hacen comentarios irónicos acerca del embarazo, pues este personaje tiene una gravidez bastante avanzada, y curiosamente en la misma oficina también la secretaria está embarazada, lo mismo que una gatita que ronronea junto al asiento de la juez, por lo que la autora dice que la oficina es un “despacho-útero”. En el segundo encuentro con la juez nos enteramos de que ya dio a luz y entonces el sarcasmo es aún más fuerte.

Los padres de Lucía son un par de actores retirados que han vivido peleando por siempre a consecuencia de las infidelidades de ambos. La madre de joven fue muy hermosa y talentosa, pero no tuvo la capacidad de explotar sus capacidades actorales y se refugió en la mediocridad del esposo, además tomó como pretexto a Lucía para no tener una carrera exitosa. El padre por su parte, es un hombre narcisista y vanidoso que gusta de aparentar juventud y belleza a pesar de su edad. Recibió el sobrenombre de caníbal en su juventud después de una incursión a campo traviesa por los picachos de Navacerrada, donde cayó a una grieta junto con otros dos compañeros, uno murió y

él junto con el otro sobreviviente se mantuvieron vivos al consumir pedazos de su amigo muerto. Eran los inicios de la guerra civil y deseaba pasarse al lado de los nacionales desde Madrid, después de cuatro días los encontró una patrulla de republicanos que los rescató.

Cuando Lucía reflexiona acerca del sobrenombre de su padre piensa que el hombre ha mentado toda su vida y que muy probablemente nunca vivió esa aventura, sin embargo se da cuenta de que en realidad sí es un caníbal pues ha consumido la vida de ella y la de su madre, veamos: “Lucía consideraba que este instinto caníbal encerraba una verdad poética con respecto a su progenitor, una metáfora ajustada de su talante. A ella misma, por ejemplo, su padre se la había comido viva durante muchos años; y su madre estaba aún medio masticada y con señales de dientes en el cuerpo” (p. 114)

Encontramos dos planos temporales en el relato, uno, que es el presente de Lucía y de Félix, y otro, que es el pasado de cada uno y que se va intercalando en el relato principal. La narración comienza al estilo de los enigmas de *cuarto cerrado* pues todo inicia como una historia intrascendente de una pareja anodina que hará un viaje de fin de año y una vez que se encuentran en el aeropuerto, el hombre decide ir al baño del cual ya no sale a pesar de que su esposa (Lucía), se encontraba todo el tiempo frente a la puerta observando con impaciencia a las personas que entraban y salían. Cuando por fin Lucía decide entrar al baño de hombres a buscar a su marido se encuentra con la sorpresa de que está completamente vacío y que no hay puertas ni ventanas por las que podría haber huido. Se plantea de esta forma un enigma sin aparente solución pues ella asegura haber observado atentamente a todas las personas que salieron y que nunca vio a su esposo entre ellas.

La historia da un giro cuando por fin Lucía recibe una llamada anónima en la que se le informa que su esposo ha sido secuestrado, de esta forma, retoma elementos del *hard boiled* pues en repetidas ocasiones Lucía se ve expuesta a las agresiones de los secuestradores quienes exigen un rescate millonario. Inesperadamente, ella que era una anodina escritora de cuentos infantiles, se ve inmiscuida en problemas que tienen que ver con el terrorismo, con la policía corrupta, con la policía honesta y tal vez con la mafia, situación que puede ser letal tanto para ella, como para Adrián y Félix Roble, sus

dos vecinos que deciden brindarle apoyo y acompañarla en la serie de aventuras que se les presenta durante el intento de rescatar ellos solos a Ramón Iruña.

La novela también adopta elementos del *thriller* en el que, como hemos visto la narración tiene escenas de acción intensa que se desarrollan a un ritmo vertiginoso y que incluyen persecuciones y un enfrentamiento entre los “buenos” y los “malos”. Situación que la protagonista nos refiere como:

cuando Félix y yo estuvimos pensando en dónde esconder el dinero de Ramón: me veía (...) en esa escena típica de película *negra*, discutiendo sobre el botín en torno a una mesa de cocina, con las tazas manchadas de café, la botella de coñac y la pistola, como una atracadora y su colega. (p. 52, el subrayado es de Montero)

La reconstrucción histórica que encontramos en la novela es relatada por Félix Roble quien va contando su infancia y juventud que transcurrió durante la guerra civil española y la posguerra en la que el gobierno franquista utilizó todos los medios posibles para reprimir a los participantes de grupos anarquista, socialista, sindicalistas y comunistas. Encontramos que también el relato histórico está presentado al estilo de la novela negra pues nos relata cómo Félix era parte de un grupo de activistas, quienes realizaban misiones muy peligrosas en diferentes lugares, incluyendo México y otros países latinoamericanos.

Aparecen muchos elementos del *hard boiled* en estos pasajes, porque Félix forma parte de un grupo armado y tiene fuertes enfrentamientos tanto con la policía corrupta de Franco como con organizaciones clandestinas anti terroristas. Otro elemento de la novela negra que aparece en la narración de Roble es el de una mujer hermosa que lo llevará a la ruina moral y que lo arrastrará por las más bajas pasiones de tal forma que será la causa de la muerte de sus compañeros de armas y de la de su propio hermano. Entonces vemos que este personaje es un total anti-héroe, al estilo de este género, pues causa la desgracia de los que lo rodean y aún la suya propia, ya que, cuando era niño quiso reivindicar al movimiento del que formaba parte al poner una bomba en una estación de policía en México y lo único que logró fue quedar mutilado al perder tres dedos de una mano y poner en riesgo a sus compañeros.

El trasfondo de la novela tiene una crítica social a la corrupción del gobierno y el desvío de fondos del erario público por parte de altos funcionarios, situación que ha ocurrido en la realidad española de los nuevos gobiernos post franquistas. Otro elemento de crítica al estilo de la novela negra es la denuncia de una policía inescrupulosa, la cual se ve infiltrada por elementos pertenecientes a las mafias y grupos del poder. Esta crítica también se presenta en el relato de Félix quien además de utilizar el tono expositivo en el relato de su pasado también ofrece nombres, fechas y situaciones que apoyan un punto de vista crítico en el que se abandona la historia oficial para dar una nueva versión en la que no quedan bien parados los elementos del franquismo.

Otro elemento que aparece en la novela es el papel de la mujer de cara al nuevo milenio en el que ya ocupa puestos importantes y tiene todo tipo de oportunidades. En este sentido Lucía es una figura regresiva cuya carrera de escritora ha sido boicoteada por ella misma pues por una parte, escribe cuentos para niños a los cuales odia y por tanto su trabajo no le causa ninguna satisfacción; y por otra, ha postergado su independencia personal para aferrarse a la vida en pareja con un hombre al que no ama y que nunca ha llegado a conocer, pero con el que ha compartido ya once años de su vida. Así, encontramos en sus reflexiones al final de la novela que:

Ahora que me he liberado mentalmente de mis padres me siento más libre. Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma. (...) Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo. (...) He encontrado trabajo en una guardería infantil (...) ya no me irritan tanto los niños como antes: ahora sólo me parecen abominables la mitad del tiempo. Tengo horario de mañana (..) por las tardes me dedico a escribir (...) Ya no pienso hacer un solo libro infantil: de ahora en adelante escribiré para adultos (...) me parece que me estoy conciliando con la vida, incluso con la oscuridad de la vida (...) De acuerdo, lo intentaré. A pesar de la pérdida y la traición, y de los pánicos nocturnos, y del horror que nos acecha. (pp. 337-338)

### **2.5.1 ¿Un thriller medieval?**

En la novela *El corazón del Tártaro*<sup>71</sup> (2001), Rosa Montero recurre principalmente al *thriller* pues la trama principal ocurre de manera vertiginosa en sólo 24 horas, durante las cuales Zarza (Sofía Zarzamala O'Brian), la protagonista, tratará de salvar su vida.

Está sola y únicamente puede recurrir a su pasado, del cual ha estado huyendo durante siete años. Por otra parte, el elemento histórico de la novela está constituido por una historia de corte medieval que Zarza como editora de libros va a publicar y que se llama *El Caballero de la Rosa*, adjudicado a Chrétien de Troyes y escrito en el siglo XII, el cual era un “antiguo relato de amor y odio, de rivalidad y dependencia, [y que] le parecía ahora relacionado con su propia vida” (p. 40)

Durante las veinticuatro horas que dura el relato, la vida de Zarza se refleja a través de tres planos temporales en los que el primero corresponde al tiempo presente donde tiene unos 37 años, el segundo nos habla de la etapa de los 21 a los 29 años en los que junto con su hermano mellizo se entregó al alcoholismo y a la adicción a la cocaína, sustancia que en la novela es denominada “la Blanca” o “la Reina” y el tercer plano contempla la etapa de los 5 a los 20 años. Estos planos no siguen una línea cronológica pues se van insertando y muestran avances y retrocesos en la historia conforme la protagonista hace una serie de reflexiones. Se recurre al narrador omnisciente para contar la historia, pero se insertan diálogos directos que le proporcionan agilidad a la narración.

El *thriller* se desarrolla con una gran carga de violencia emocional, superior a la violencia física, pues la persecución a la que se ve sometida Zarza proviene de su propia familia ya que ella en un momento determinado acusó al padre con la policía por fraude fiscal y al hermano lo denunció por un robo bancario en el que la obligó a participar, por tanto, ella sabe que ambos están dispuestos a vengarse, lo que no sabe es cuál de los dos la persigue.

---

<sup>71</sup> Rosa Montero, *El corazón del Tártaro*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Este personaje rompe con los esquemas que ya se manejaban en la obra de Montero pues se trata de una mujer de edad media que tiene un pasado muy tormentoso en el que se incluye el incesto, es posible que primero con el padre cuando tenía unos cinco años y posteriormente, en la adolescencia, con su hermano mellizo. Vive desde muy pequeña la demencia de una madre siempre agónica, que finalmente se suicida.

Incursiona en la drogadicción el alcoholismo y la prostitución, va a parar a la cárcel acusada de robar un banco y sin embargo logra terminar una licenciatura en historia, por lo que, ahora es una brillante redactora de textos históricos.

El proceso de vida del personaje, como hemos visto es muy penoso y en el tiempo presente de la novela tiene siete años de vivir sola en un departamento casi vacío, esa soledad es para ella un refugio y desearía continuar como los ermitaños, aislada del mundo y de sus propias emociones, para adentrarse únicamente en su vida profesional. Aunque al igual que otros personajes femeninos de la autora, finalmente la soledad la llevará a buscar una pareja que no siempre corresponde a la cualidades del personaje. En este caso, cuando se encontraba inmersa en el mundo de la droga y la prostitución conoce a un carpintero llamado Urbano, él es un hombre de aspecto imponente pues mide 1.90 y es robusto, pero carece de educación e inteligencia, le cuesta mucho comunicar sus ideas y se ve rebasado por las circunstancias, por lo que es traicionado por Zarza quien lo abandona y lo deja malherido.

En el tiempo presente Zarza lo busca nuevamente, pues es de las pocas personas de su pasado que le dieron gratificaciones, él aparentemente ha cambiado pues ha mejorado en su expresión verbal y principalmente se encuentra dispuesto a luchar por algo, es decir por Zarza, con lo que ella abre una nueva oportunidad para su futuro, pues ambos fincan la esperanza de formar una familia una vez que se solucione el conflicto en el que se ve envuelta la protagonista.

Por otra parte, Zarza no tiene el tipo físico español pues su madre era irlandesa, por lo que ella es alta, blanca y de cabellera larga, abundante y roja, curiosamente muy

semejante al personaje de la historia medieval que está a punto de publicar, veamos: “Gwenell (...) es una extranjera, una galesa de cabellera tan roja y enmarañada <<como una zarza ardiendo>>” (p. 120). Tal parece que ambas historias fueran como vasos comunicantes en los que las emociones, los odios y las situaciones se superponen.

El tema principal de la novela es la traición, sin embargo, nos queda la duda de quién es el verdadero traidor, pues aunque Zarza se auto califique como tal, sabemos que sus acciones están encaminadas a salvaguardar su integridad física y mental. Así, en una de sus reflexiones ella nos indica que: “tal vez (...) hubiera sido una planta torcida y espinosa desde el mismo principio, una mala zarza que nació ya maldita, arrastrando el peso de un destino canalla.”(41) Así, la autopercepción que tiene de sí misma es la del fracaso existencial, así como de la imposibilidad de ser feliz pues ella no “sabe vivir la vida más simple y más estúpida. En esto era más inútil que un niño, más inepta que un tonto” (p. 156)

El personaje protagónico funciona, por tanto, como un chivo expiatorio mediante el cual se purificará una familia terrible, la suya. Veamos una descripción:

Era un retrato de todos ellos, de la familia Zarzamala O'Brian al completo. (...)Mamá sonreía y miraba a la cámara de frente, sin saber que poco después se iba a enterrar en el lloroso sepulcro de su cama para no volver a salir jamás; en los insospechados brazos de esa madre todavía viva, Miguel era apenas una bola de carne, tan guapo y tan sano (...) por entonces aún parecía que no le faltaba nada de lo que un niño tiene. Martina la mayor, estaba a la derecha. Debía andar por los ocho años y ya se le veía erguida y orgullosa; pero sonría, ella también, como sonreían los gemelos, los dos agarrados de la mano y vestidos con la misma camisita de rayas a los cuatro años, tantísimas vidas antes de llegar a la Blanca. (...) Y por ahí detrás de todo el grupo, amparado o quizá atrapando a los suyos con los fuertes brazos extendidos, estaba papá, ese papá-Dios, el padre araña, aunque en esa instantánea pareciera el mejor papá del universo, con su sonrisa bonachona y limpia bajo el bigote árabe, con la beatitud de un papá protector. (pp. 55-56)

Los personajes masculinos de esta novela se encuentran polarizados entre buenos y malos y de estas cualidades dependerá el proceso particular de Zarza, por ello, de niña se ve inmersa en el mundo del abuso paterno, posteriormente su hermano gemelo Nicolás se hizo cargo de ella tiranizándola y arrastrándola con él hacia el mundo de la

cocaína y el alcohol. En el “reinado de la Blanca” enfrentó a personajes como “El Duque” que era un distribuidor y lenón, así como a todos sus súbditos, quienes compartían con ella la estancia en el corazón del Tártaro:

que era, según los griegos, la región más profunda y desesperada del infierno, el tenebroso lugar de los castigos, allí donde penaron los Titanes. Cerbero, el perro de las tres cabezas, guardaba los confines de ese lugar sombrío, el reino de la infelicidad y el sufrimiento; y Caronte que se confundía con tu destino, tu voluntad, con tu cobardía, con todo lo que te había hecho ser lo que eras, y acabar donde estabas, y deshacerte. *Y hundirte para siempre en las entrañas de tu Tártaro, de un averno a la medida de tus pesadillas,...* (p. 189 el subrayado es mío)

Otro personaje es Miguel, el hermano menor que padece una especie de autismo y que se encuentra recluido en un asilo, pero que es un poco vidente, por lo que Zarza lo denomina el “Oráculo” de la familia. Este personaje como todos los miembros de la familia Zarzamala padeció abuso infantil y posteriormente fue arrastrado por los gemelos en su decadencia, por lo que, finalmente, Martina la hermana mayor lo rescató y lo recluyó en la institución donde se encuentra actualmente.

La mente infantil del personaje se aferra a un juguete: el cubo de Rubik que es un invento de Erno Rubik, un arquitecto húngaro que contiene pequeños cubos que giran sobre sí mismos y cuyo reto es mantener cada cara del poliedro del mismo color pues tiene 43.252.003.274.469.856.000 posiciones diferentes y una sola corresponde a la solución. Este artefacto se convierte en una especie de metáfora acerca de lo complicado que es vivir en armonía y cómo cada movimiento que damos nos lleva a perder el orden o a encontrarlo, por lo que no hay un destino, pues nuestros actos son los que deciden nuestro presente y futuro:

No recordaba Zarza el número exacto de posiciones que podía tener el maldito cubo, era una cifra imposible y extraordinaria, quintillones de combinaciones de las cuales sólo una albergaba la solución; esto es, la homogeneidad de los colores, el orden, *la armonía, la calma primigenia antes del caos*. Zarza odiaba esa desalentadora abundancia de posibilidades. Que fuera tan difícil atinar y tan fácil perderse. *Se sentía por completo incapaz de pastorear los cuadros de colores hasta su posición primera, de la misma manera que había sido incapaz de ordenar su propio destino.* (p. 156, el subrayado es mío)

Dentro del estilo del *thriller*, la autora recurre al final inesperado y a la presencia de un “tercer hombre” que además de suspenso busca provocar ansiedad en lector el cual va

tras las pistas de la protagonista durante esas veinticuatro horas y la va siguiendo minuto a minuto, hora tras hora, paso a paso para finalmente encontrar a una Zarza a punto de desfallecer y absolutamente acorralada por un pasado que no la abandona, perseguida por ese corazón del Tártaro en el que siempre vivió o quizá perseguida por el otro Tártaro, el bárbaro, el que le arrebató la felicidad:

Era una consecuencia de las hordas devastadoras y violentas que venían desde los confines de la Tierra dispuestas a destruir el orden conocido. Suevos, vándalos, alanos, muchedumbres sin ley que lo arrasaban todo, fuerzas de la negrura y del dolor. Como esos tártaros que prendieron fuego a Europa y Asia, Gengis Khan y sus guerreros feroces agostando los campos con los cascos de sus cabalgaduras, arrancando a los bebés de los brazos de sus madres, violentando doncellas, dejando tras de sí un reguero de sufrimiento irrestañable. Tal vez fueron los tártaros quienes le robaron la niñez a Zarza, esa niñez feliz que resultaba imposible de recordar aunque estuviera fotografiada (...) tal vez fue Gengis Khan, el ladrón de todas las dulzuras, quien le arrebató la infancia en su germinación y promesa, de la misma manera que arrebató el aliento a todos esos niños a los que degolló, sin pestañear, mientras la civilización ardía lentamente...

Como conclusión encontramos que: “Si la vida es solo cuestión de méritos, Zarza se ganó el derecho a su vida con el heroico esfuerzo que tuvo que realizar para alzar nuevamente los párpados” (p. 265). Puesto que: “La vida era una pura incertidumbre. La vida no era como las novelas decimonónicas; no tenía nudo y desenlace, no existía una causa ni un orden para las cosas, y ni siquiera la realidades más simples eran fiables.” (p. 268) Aunque: “pese a todo, la vida merece la pena vivirse.” (p. 268) Vemos, por tanto, que el humor que habíamos encontrado en *La hija del caníbal* ha desaparecido en esta novela y aunque el final deja vislumbrar una esperanza para el personaje protagónico, éste continúa reflejando una gran amargura e inseguridad.

## CAPÍTULO TERCERO



## OBSESIONES PERSONALES

### 3. Obsesiones personales

En este capítulo se realizará un análisis profundo, a manera de recapitulación de la obra de Rosa Montero, de las obsesiones personales presentes en su novelística, las cuales se repiten obstinadamente y que ya han sido reconocidas por algunos de sus críticos como es el caso de Reisz y de Escudero. Para lograr este objetivo recurriré al método de análisis literario llamado en 1948 *Psicocrítica* por Charles Mauron, su creador, quien consagró su vida al estudio y análisis de la literatura francesa e inglesa, además de que él mismo escribía poesía y ensayos.

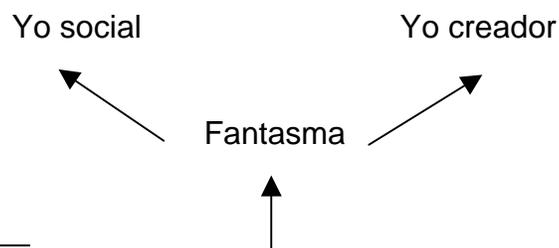
Este investigador incansable poseía una vasta cultura tanto en el área humanística como en la científica, por ello parte del método experimental de Claude Bernard y de sus estudios en psicología y psicoanálisis para plantear su propio método de análisis literario. Para Mauron, siempre estuvo claro que el método tenía que estar estrictamente basado en la obra literaria pues no quería hacer lo mismo que otros métodos basados en el psicoanálisis y que terminaban siendo manuales de psicopatologías. Por ello, se interesa profundamente en la obra literaria como fuente primaria de información para su estudio aunque pueda contrastar en un momento determinado sus descubrimientos con la propia vida del autor para reafirmar o confirmar su asertos.

Resulta interesante analizar las obsesiones personales en la obra de un escritor por que desde este punto de vista se hacen descubrimientos que otros análisis literarios no nos permiten encontrar, por otra parte, analizar estas obsesiones nos llevan a la identificación del mito personal de un autor determinado, el cual de acuerdo con Charles Mauron<sup>72</sup> “est propre à chaque écrivain et objectivement définissable” (p. 9). El mito personal puede presentar diferentes variantes durante el desarrollo del proceso de vida y de la obra del escritor dentro de su propio desarrollo evolutivo.

De acuerdo con Le Galliot el mito personal es un concepto bastante difícil de definir:

ya que el mito personal no es solamente el conjunto de fantasmas más obsesionantes y reiterativos, ni tampoco el conjunto de las escenas dramáticas interiorizadas revelado por el estudio de las asociaciones de imágenes, sino que consiste en un lugar de intercambios permanentes donde el objeto exterior es interiorizado y en el que los grupos de imágenes internas se proyectan a su vez sobre lo real.<sup>73</sup>

Mauron nos indica que el mito personal es un “fantasma”<sup>74</sup> fundamental profundo del escritor pues proviene de su inconsciente. Así, encuentra que el Yo social y el Yo creador del autor se comunican a través del fantasma y que éste a su vez proviene del inconsciente, lo cual ilustra mediante el siguiente esquema:



<sup>72</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. 7<sup>e</sup> tirage, Paris: Libraire José Corti, 1983, 380 pp.

<sup>73</sup> Jean le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Argentina:Hachette, 1977, p. 165.

<sup>74</sup> El concepto “fantasma” corresponde a <<un escenario imaginario en que el sujeto está presente y que representa, de manera más o menos deformada, la realización de un deseo.>> Dentro del conjunto de fantasmas, se distinguen varios grupos diferenciados:  
 -En primer lugar, los sueños diurnos, los ensueños, las ficciones que el sujeto inventa y se relata a sí mismo de manera perfectamente consciente;  
 -En segundo lugar, los ensueños preconcientes que son susceptibles de entrar en el campo de la conciencia;  
 -En tercer lugar, los fantasmas inconscientes propiamente dichos que sirven como punto de origen para la formación de los sueños nocturnos.  
 Por otra parte, el hecho de que puedan efectuarse pasajes entre estos diferentes niveles fantasmáticos no modifican sustancialmente la función primera del fantasma, que consiste en <<la puesta en escena del deseo, puesta en escena en que lo *prohibido* está siempre presente en la posición misma del deseo.>>  
 Se deduce de esto que el fantasma es el lugar de privilegio donde puede verse de más cerca el deslizamiento entre las diferentes instancias del psiquismo: represión o retorno de lo reprimido. Cfr. Jean le Galliot, op. Cit., p. 23.

### Inconsciente

Así, de acuerdo con este esquema, el Yo social de un artista engloba todas las actividades que no tienen relación con su actividad creadora, es decir su vida privada y social, por lo que el Yo creador desarrolla nuevas funciones. Sin embargo, ambos comparten el mismo inconsciente y los fantasmas provenientes de este inconsciente buscan salida en los dos Yo que a su vez se comunican por medio del fantasma, el cual en la obra literaria es sustituido por el mito personal.

Es por ello que el mito personal permite ofrecer más información acerca del escritor y del proceso de la creación literaria en el que las fuentes inconscientes se identifican a partir del texto en estudio, pues “la psychocritique travaille sur les textes et sur les mots des textes” (p. 10), por lo que, este método de análisis literario da mayor importancia a la obra que a la biografía del autor.

Este mito personal se puede identificar a partir del método propuesto por el propio Mauron, el cual consiste en:

1. Diversas obras de un autor (y, en el mejor de los casos, todas sus obras) se superponen, como fotografías de Galtón, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos.
2. Lo que se revela de esta manera (y aceptado tal cual) es objeto de un estudio que podría denominarse “musical”: estudio de los temas, de su agrupamiento y metamorfosis.
3. El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico: se llega, así, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente, con su estructura y sus dinamismos.
4. A título de contraprueba se verifica, en la biografía del escritor, la exactitud de esta imagen (siendo que la personalidad inconsciente es, evidentemente, común al hombre y al escritor).<sup>75</sup>

Mediante la técnica de la superposición Mauron encontró las metáforas que se repiten de modo obsesivo en la obra de un autor y que provienen del inconsciente, la sucesión de metáforas constituyen una red. Así, uno de sus grandes descubrimientos es el de las

---

<sup>75</sup>Charles Mauron “La psicocrítica y su método” en: *Tres enfoques de la literatura*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, s/f, p. 58

redes obsesivas que le permitieron crear un método de análisis literario llamado la psicocrítica. Para tal análisis resulta fundamental la superposición de los textos lo cual no debe confundirse con una comparación, pues de acuerdo con la técnica propuesta líneas arriba, al superponer varios textos de un autor se pueden agrupar palabras según su tonalidad afectiva, las cuales constituyen redes asociativas o grupos de imágenes obsesivas probablemente involuntarias.

La elección de las palabras o de los temas de las obras por parte del autor es consciente, pero las asociaciones de una red son inconscientes ya que: “La psychocritique (...) recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte. La technique doit (provisoirement) annuler les seconds pour qu'apparaissent les premières”<sup>76</sup>

Posteriormente el estudio de las redes asociativas llevó a Mauron al descubrimiento de las figuras míticas las cuales no son inmóviles aunque se encuentran sujetas a un juego de fuerzas participantes de una situación dramática cambiante, por lo que si estas fuerzas llegan a cambiar los personajes se metamorfosean. Así:

Nous avons vu comment se formaient ces figures mythiques. Elles représentent des <<objets internes>> et se constituent par identifications successives. L'objet extérieur est interiorisé, devient une personne dans la personne; inversement, des groupes des images internes, chargées d'amour ou de crainte, sont projetés sur la réalité. Un incessant courant d'échanges peuple ainsi l'univers intérieur, noyaux de personnalité qui sont ensuite plus o moins assimilés, intégrés dans une structuration totale... Chaque figure ne peut représenter qu'un moi ou quelque aspect du surmoi ou de l'id; cependant le nombre des combinaisons demeure pratiquement infini, et leur qualité, imprevisible.”<sup>77</sup>

Por otra parte, las asociaciones de figuras reemplazan a las asociaciones de ideas por lo que, todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda, pues tiene un carácter personal que cambia de acuerdo con el autor estudiado aunque se repiten obstinadamente dentro de la obra de un mismo autor.<sup>78</sup> Así, a lo largo de sus investigaciones Mauron encontró en relación con las figuras

---

<sup>76</sup>Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, p. 23

<sup>77</sup>Ibidem, p. 210

<sup>78</sup>Cfr. Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid:Ediciones Cátedra, 1979, p. 257

míticas que:

Du réseau associatif, ou plutôt d'une région bien définie de ce réseau, nous avons vu surgir chez Mallarmé l'image de la danseuse, dans Baudelaire celle de l'être rendu vulnérable par les poids de sa Chimère, chez Nerval celle d'un duel à mort avec le double pour la possession de la mère, chez Valéry enfin, l'image de la dormeuse angoissante.<sup>79</sup>

Charles Mauron después de haber partido de las metáforas obsesivas, llega a las redes asociativas, posteriormente a las figuras míticas y finalmente a las situaciones dramáticas, pero esta evolución tiene su origen directo en la superposición de textos.

Este proceso de análisis nos acercará progresivamente al mito personal del autor, el cual, como hemos visto pertenece al inconsciente y aún cuando no es una neurosis puede constituir una obsesión.

La situación dramática se aplica a las obras que tienen una historia, pues a diferencia del texto lírico donde se pueden apreciar las metáforas obsesivas, en estos textos se ven aparecer asociaciones de ideas y los personajes importantes representan una variación de las figuras míticas. Mauron indica que existen dos concepciones de una situación dramática: "una presenta la situación, episódica, entre los personajes en cada momento del desarrollo de la obra, otra, dominante, expone la <<relación dinámica entre los personajes principales, aquella donde va a nacer el drama>>. Es la estructura misma de la obra"<sup>80</sup>

En el análisis de la obra los personajes principales representan el yo del autor, por lo que, la orientación hacia la vida o hacia la muerte en la obra tiene una gran importancia, por tanto, la evolución de los personajes hacia la felicidad o hacia la desgracia no es indiferente y aunque en la vida real los seres humanos tienen diversas cualidades pues son diferentes, en la obra de arte los personajes son partes unidas de un mismo conjunto. Así, para Mauron una situación dramática es una situación intrapsíquica pues la obra dramática al igual que el sueño, como todos los productos de la imaginación

---

<sup>79</sup> Charles Mauron, *ibid.* p. 194.

<sup>80</sup> Anne Clancier, *op. Cit.*, p. 262.

traduce en imágenes <<los conflictos interiores>><sup>81</sup>

## El mito

Le Galliot nos dice que el mito es “un relato de los tiempos fabulosos y heroicos (...) solo su significación simbólica lo diferencia de la leyenda (...) los mitos ofrecen una explicación de los fenómenos naturales o evocan supuestos episodios de la vida de nuestros antepasados”<sup>82</sup>

Aunque para Campbell el mito tiene un sentido más amplio por lo que nos dice que:

el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño emanan del fundamental anillo mágico del mito.<sup>83</sup>

Para Jung el mito tiene un significado profundo pues lo relaciona con el alma ya que:

Nadie ha entrado a considerar la idea de que los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma. Poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe, tiene en cambio, una imperiosa necesidad, o mejor dicho, su psique inconsciente tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas. (...) Precisamente el hecho de que ese proceso sea inconsciente es lo que hizo que para explicar el mito se pensara en cualquier otra cosa antes que en el alma. Pues no se sabía que el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales.<sup>84</sup>

Por otra parte, para Mircea Eliade:

... el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los <<comienzos>>. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la existencia total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una <<creación>> : se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. (...) Los mitos describen las

---

<sup>81</sup>Vid. Anne Clancier, op. Cit., p. 264.

<sup>82</sup>Jean le Galliot, op. cit., p. 95

<sup>83</sup>Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito. México, FCE,2001, p. 11.

<sup>84</sup>C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós, 1984, p. 12.

diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado ( o de lo <<sobrenatural>>) en el Mundo.<sup>85</sup>

K. Abraham señala por su parte que :

El mito es una etapa superada de la vida psíquica infantil de la colectividad. Contiene, bajo una forma velada, los deseos de la infancia de la colectividad... Así, el mito es el vestigio de la vida psíquica infantil de un pueblo y el sueño es el mito del individuo.<sup>86</sup>

Estas definiciones lejos de ser disímbolas nos muestran la importancia del mito, tanto en la vida personal del individuo como en la de la sociedad y finalmente, como un reflejo en la literatura, pues el escritor se encuentra bajo su influencia.

Para el psicoanálisis lo *imaginario mítico* está entre lo imaginario espontáneo del sueño y lo imaginario consciente que produce una expresión artística pues “corresponde a una elaboración en forma de sistema, bajo la influencia de las leyes sociales, de los elementos que actúan en el sustrato afectivo de la psique individual, elementos que giran en torno a las obsesiones principales del sexo, el amor y la muerte”<sup>87</sup>

Así, en un principio la teoría clásica del psicoanálisis identificaba al sueño con el mito, posteriormente y con la creación del concepto de *inconsciente colectivo* se reconoció que tanto el mito como el sueño son lugares de expresión del deseo, “aunque esa expresión pueda sufrir cierto número de disfraces.”<sup>88</sup>

De esta forma el mito va a recibir transformaciones, primero a través de la *censura*<sup>89</sup> la cual va a operar una serie de modificaciones entre el deseo original y la expresión mítica, después mediante la *elaboración secundaria*<sup>90</sup> que puede transformar aún más el

<sup>85</sup>Mircea Eliade, “La estructura de los mitos” en: *Mito y realidad*, Barcelona: Ed. Labor, 1983, p. 12

<sup>86</sup>K. Abraham, apud por Le Galliot, op. cit. p. 97

<sup>87</sup>Le Galliot, op. cit., p. 96

<sup>88</sup>Ibidem, p. 97

<sup>89</sup>La *censura* es una función <<que tiende a impedir que los deseos inconscientes y las formaciones que derivan de ellos tengan acceso al sistema preconscious/consciente>> Tenemos que vincular la censura, evidentemente, con los **mecanismos de defensa**, que son los encargados de reducir o suprimir toda modificación que pueda poner en peligro la integridad o la constancia del individuo psicobiológico. El YO es el agente principal de estos mecanismos de defensa y protección. La noción de censura prefigura la noción del *Superyo*, <<esa instancia de auto-observación, el censor del YO, la conciencia moral>> Cfr., Le Galliot, op. cit., p. 24

<sup>90</sup>La *elaboración secundaria* es <<la modificación del sueño destinado a presentar a éste en la forma de relato relativamente coherente y comprensible>> análoga a un ensueño diurno. Esta fase del trabajo del sueño se aplica, por lo tanto, a productos que han sufrido ya los procesos de condensación... La elaboración secundaria es un efecto de la censura. Cfr., Le Galliot, op. cit., p. 24

contenido latente del mito, por lo que el deseo que le da origen sufrirá una reorganización coherente y consciente convirtiéndose en un relato que obedecerá a leyes y estructuras formales.

Así, el mito se convierte en la fuente inagotable de temas para la literatura, los cuales a pesar de ser muy limitados en número pueden transmutarse en una infinidad de variantes. Por otra parte, estos temas tienen como elementos preponderantes al héroe y a la situación mítica, cuya fuente, de acuerdo con el psicoanálisis, proviene del inconsciente y principalmente del inconsciente colectivo que ha formado una serie de *arquetipos*<sup>91</sup>, los cuales son comunes a todas las sociedades. Situación que para Jung queda explicada de la siguiente manera:

... el mito está emparentado con los productos del inconsciente. Y de ello no puede uno menos que deducir que un adulto en proceso de introversión encuentra primero reminiscencias infantiles regresivas (del pasado individual); y que si la introversión y la regresión se intensifican aparecen huellas primeramente vagas y aisladas, pero pronto cada vez más nítidas y numerosas de un estado espiritual arcaico.<sup>92</sup>

En la situación mítica el héroe va a superar todo tipo de adversidades pues posee las cualidades requeridas para lograrlo, aunque por otra parte son las situaciones las que formarán al héroe ya que éstas no dependen de sus características personales. Le Galliot plantea que existen dos maneras de interpretar la relación entre mito, literatura y psique; en la primera, se indica que si los modelos míticos tienden a aparecer de forma universal en la cultura y especialmente en las obras literarias es:

... porque dichos modelos proceden de un inconsciente colectivo constituido por el conjunto de las imágenes arcaicas que pertenecen a un reservorio común de la humanidad, el cual se encuentra, efectivamente en las mitologías. Para explicar este proceso, se puede decir que las pulsiones<sup>93</sup> inconscientes primitivas, al tomar contacto con el entorno natural y social, determinaron arquetipos que, entre otras realizaciones culturales, dan nacimiento a esos sistemas orgánicos que son los

---

91 El **arquetipo** es un término acuñado por Jung quien se retiró de la escuela freudiana del psicoanálisis por diferir precisamente en el concepto de inconsciente propuesto por Freud. Así, para Jung el inconsciente es más complejo y sus contenidos tienen contenidos colectivos, por lo que: “no nos queda más remedio que admitir que el inconsciente no solo contiene elementos personales, sino también elementos impersonales, colectivos, en forma de *categorías heredadas o arquetipos*. Por esto he establecido la hipótesis de que el inconsciente, digamos en sus estratos más profundos, posee contenidos colectivos, relativamente animados, y por lo mismo he propuesto el término *inconsciente colectivo*” C. G. Jung, apud por Paulo de Carvalho -Neto, *Folklore y psicoanálisis*, México: Joaquín Mortiz, 1968, p. 94

92 C. G. Jung, apud por Paulo de Carvalho -Neto, *Folklore y psicoanálisis*, México: Joaquín Mortiz, 1968, p. 93

93 Las **pulsiones** se refieren a la articulación de lo biológico y lo mental, para el psicoanálisis son “un impulso energético y motor que hace que el organismo tienda hacia un fin” este concepto sufrió diversas modificaciones y en la etapa final del psicoanálisis se distinguían las pulsiones de vida y las de muerte a las que se les denominó *eros y tánatos respectivamente*. Cfr. Le Galliot, *op. cit.*, pp. 22-23.

mitos, algunos de los cuales van a organizarse en *relatos*, que a su vez, en trasposiciones y diferenciaciones sucesivas, desembocarán en la creación de obras literarias.<sup>94</sup>

En la segunda interpretación, la literatura y el mito surgen de procesos paralelos y homólogos pues son producto de la misma fuente psicológica común, por lo cual hablan de los mismos temas.

### 3.1 Redes de asociaciones obsesivas

La superposición de los textos nos permiten descubrir una serie de asociaciones obsesivas que de manera inconsciente se presentan en una obra, si bien los temas elegidos por el autor son conscientes, así como el estilo de escritura, las redes son inconscientes pues “constituyen entonces una estructura autónoma en relación con las estructuras conscientes”<sup>95</sup>. De acuerdo con Mauron, “La poésie, comme le rêve, constitue une voie de passage entre conscience et inconscient”<sup>96</sup>

Mauron prestó menos atención a la psicocrítica de la novela, sin embargo realizó un estudio acerca de la obra de Victor Hugo de quien excluyó la obras poéticas para centrar toda su atención en las situaciones dramáticas; cabe destacar por tanto que los estudios psicocríticos de novelas no son tan frecuentes, aunque es de esperar que los resultados que se obtengan de ellos tengan cierta originalidad y permitan conocer de manera más profunda los textos. De la superposición de las ocho novelas de Montero hemos encontrado una serie de redes de asociaciones obsesivas que nos permitirán continuar con el análisis de su obra y encontrar de acuerdo con el método de Mauron el mito personal de la autora.

En esta, que es la primera operación de las cuatro propuestas por Mauron, decidimos

---

<sup>94</sup>Le Galliot, op. cit., p. 99.

<sup>95</sup>Clancier, op. cit., p. 246

<sup>96</sup>Mauron, op. cit., p. 25

elaborar una serie de tablas que agrupen en la parte izquierda el tema y en la derecha la serie de ideas que se le asocian, asimismo, para evitar repeticiones hemos reunido todas las novelas en cada tabla para lograr una visión de conjunto que nos permita relacionar las asociaciones obsesivas de la autora de una forma más clara.

## **Amor**

Este tema nos muestra tres facetas del amor: 1) *lo negativo*, en donde sólo existe necesidad sexual, desamor, culpa, muerte y odio; 2) *la ansiedad*, que es representada por la espera y el conflicto de no saber lo que es el verdadero amor, pues se debate entre el amor “cómplice” y el amor “pasión” que finalmente termina en soledad; 3) *la rutina*, la cual también lleva a la soledad. Por otra parte, aunque toda relación amorosa requiere de dos personajes aquí se percibe uno solo, que experimenta principalmente el aspecto negativo y que transido por la ansiedad y la rutina se va transformando en la figura mítica del andrógino.

Este mito se remonta al tiempo en el cual existían tres géneros de hombres donde el macho correspondía al principio del Sol, la hembra a la Tierra y el andrógino tenía lo femenino y lo masculino pues provenía de la Luna. Su forma era redonda, su espalda y sus costados formaban un círculo. Tenía cuatro brazos y cuatro piernas, dos órganos sexuales, dos rostros distintos puestos en la misma cabeza con sus respectivas orejas. Caminaba erecto hacia adelante o hacia atrás y si deseaba correr giraba como los gimnastas, con brazos y piernas al piso semejando una rueda, lo que les daba gran velocidad.

Estos hombres fueron arrogantes e intentaron desafiar a los dioses del Olimpo quienes acudieron a Zeus para que les indicara si deberían fulminarlos o modificarlos, así, el Padre de los dioses decidió separarlos en dos para debilitarlos. Por tanto, mientras Zeus los fragmentaba, Apolo le daba vuelta al rostro y les curaba las heridas, les alisaba la piel y la unía en lo que llamamos ombligo, la cabeza quedó adelante y los genitales hacia atrás. Sin embargo, la obra de los dioses fracasaba porque cada individuo al darse cuenta de su soledad emprendía la búsqueda del *otro yo*.

Cuando encontraban a su otra mitad se abrazaban con tal ansiedad que no comían ni hacían nada pues temían separarse; si una de las mitades moría de tristeza o inanición, la restante buscaba otra. Compadecido de tal situación Zeus decidió cambiar nuevamente la apariencia de sus criaturas, por lo que, cambio el aparato sexual hacia adelante e hizo que por este medio se realizara la procreación entre hombres y mujeres para que contrajeran responsabilidades, pero ni siquiera la existencia del amor que fue penetrando en esta raza fue suficiente para hacerles olvidar su tristeza por la pérdida.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup>Cfr. Martha Robles, *Mujeres, mitos y diosas*, México: CFE/Conaculta, 2000, pp 7-9

<b>Novela</b>	<b>Crónica del desamor</b>	<b>La función delta</b>	<b>Te trataré como a una reina</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado amo</b>	<b>Bella y oscura</b>	<b>La hija de caníbal</b>	<b>El corazón del tártaro</b>
<b>Característica</b>								
<b>Amor</b>	<p>Es una necesidad, – es sexo,</p> <p>- es negación de sí misma</p> <p>-sólo con hombres que se ruboricen,</p> <p>-es dependencia,</p> <p>-es un artificio,</p> <p>- esperar junto al teléfono</p>	<p>Loco y pasional,</p> <p>-llamadas telefónicas,</p> <p>-angustiosa convicción de no querer a nadie,</p> <p>-amor pasión, amor cómplice</p>	<p>Fetiché,</p> <p>-amores nobles= efímeros, carecen de un fin práctico,</p> <p>-el gran amor es pecado provisto de indulgencia</p>	<p>Misterioso juego de los cuerpos, melancolía infinita,</p> <p>-Pedernal = amor pasión, -Mo = amor cómplice,</p> <p>-temor de entregarse= temor de la pérdida,</p> <p>-relaciones marcadas por la muerte,</p> <p>-amorosa identidad,</p> <p>-desconfianza,</p> <p>-malentendidos,</p> <p>-elementos opuestos atraídos por la fatalidad</p>	<p>Amor = odio,</p> <p>-tiranía a través de la seducción,</p> <p>-poder, -cadena de subordinados temblorosos,</p> <p>-vender su alma al diablo,</p> <p>-dominar/ser dominado</p>	<p>Desgraciado aquel que no ha conocido el amor,</p> <p>-sentir por un instante que ella y su pareja eran los dos únicos humanos que jamás habían habitado este planeta,</p> <p>-agonía del deseo y de la carne,</p> <p>-une más el conocimiento que el cariño,</p> <p>-la pasión es una enfermedad del alma,</p> <p>-no hay pasión sin esclavitud, amor=</p> <p>acuciante necesidad de sentirse con otro</p>	<p>Confusiones irreparables,</p> <p>-odio normal=doméstico,</p> <p>- no lo amaba,</p> <p>-me irritaba,</p> <p>-Ramón era mi responsabilidad=costumbre, momento de debilidad= creer que amamos,</p> <p>-amaba con el cuerpo,</p> <p>-el sexo es una experiencia mental y espiritual,</p> <p>-a través del amor llega la peste,</p> <p>-es una droga</p>	<p>Cariño incestuoso = un cáncer,</p> <p>- Salmacis= amaba a su hermano = se fundieron= hermafroditas,</p> <p>-fuera de su padre y su hermano no había amado a ningún hombre,</p> <p>- siempre se puede decidir</p>

**Mujer**

Aquí encontramos tres aspectos: 1) *lo biológico*, en donde resalta la genitalidad de la mujer en la que lo reproductivo se asocia con los anticonceptivos, la maternidad y el desconocimiento o la repugnancia hacia lo sexual; por otra parte, la edad resulta de suma importancia; 2) *lo social* enfocado a la vida laboral, las relaciones de pareja y a la percepción de lo que significa ser mujer dentro de una sociedad patriarcal; y 3) *lo psicológico*, donde se insiste en el miedo a los hombres, la desgracia de ser mujer, y su imposibilidad de ejercer violencia, pues ésta no corresponde al género femenino; aparece también como una constante el rol de sufrimiento, humillación, abandono y desdicha.

Resalta sin embargo, de entre estos tres aspectos el de la maternidad, el cual parte de *la anticoncepción*, continúa después con el *vientre creciente de la diosa* que convierte a las mujeres en *despiadadas reinas de la vida*, aunque sean *primíparas añosas*, para terminar el proceso en que: *madre es igual a obscuridad*, situación que nos remite al mito de la madre mala.

El mito de la madre buena y la madre mala es encarnado por Eva y Lilith respectivamente, aunque a Eva se le reproche la maldición del pecado original. Pero es Lilith la protomujer cuyo nombre significa en sumerio *aliento*: Ella es la primera compañera de Adán, la cual fue creada como él del polvo e insuflada con el aliento divino para formar una raza humana en la que no existiera supremacía de ningún sexo. Tan pronto como empezaron a vivir juntos se iniciaron las disputas entre ellos porque ella se oponía a permanecer bajo el hombre durante la cópula. Exigiendo su derecho de igualdad le demandó a Adán cambiar de postura para disfrutar del amor, sin embargo el hombre se negó por considerarlo impropio, situación que lastimó su orgullo, por lo que, enfurecida, lo abandonó para siempre. Adán se quejó ante Dios quien mandó a tres ángeles a la Tierra para regresarla al tálamo nupcial bajo la amenaza de matar cada día a cien de sus hijos si no accedía.

Cuando los mensajeros Sennoi, Sansanui y Samangaluf la encontraron por fin en el mar Rojo, le imploraron que regresara y aceptara las condiciones de Adán, pero ella persistió en su decisión, por lo que sus hijos recibieron el castigo. Ante esta situación Lilith juró

vengarse matando a los recién nacidos que encontrara a su paso. Si era varón lo degollaría entre el primero y el octavo día; si era mujer, lo haría entre el primero y el vigésimo día, pero si el bebé ostentaba un amuleto con los nombres de los tres ángeles no osaría atacarlo, ni a la madre en la hora del parto.

Ahora habita en las profundidades del mar vigilada y retenida por guardianes supremos para que no regrese a alborotar la vida de los hombres y de otras mujeres. Aunque de tiempo en tiempo resurge cuando se infiltra en los alegatos por los derechos y la igualdad de las mujeres. Lilith no es solamente la abandonada, la que no tiene un lecho propio, la que viaja en una eterna venganza, es también, la mujer suplantada por otra inferior y sumisa que brotó de una simple costilla del hombre dominador y que en busca de la seguridad del hogar renuncia a su propio erotismo.

Es Lilith la imagen de la inconforme, por ello se le relaciona con el demonio, la inadaptación y el rencor, permanece condenada a engendrar criaturas demonizadas, seres fantasmales y sueños maltrechos. Así, se aloja en cada mujer que pretende la equidad, que perturba la tranquilidad de otros; representa también, la pasión de la noche, la criatura más temida y ángel que vaga en busca de justicia a pesar del dolor y el olvido.

Ella podría considerarse un antecedente mítico del feminismo, pues ha preferido la emancipación antes que el vasallaje y a cambio se transformó en demonio de la noche, en la pasión nocturna, en exterminadora de parturientas, asesina de recién nacidos, seductora de durmientes, ramera voluntariosa. Representa el ímpetu sexual, es también, una liberta en fuga que se transformó en sombra maligna por atreverse a buscar la igualdad con los hombres.<sup>98</sup>

<i>Novela</i>	<i>Crónica del</i>	<i>La función</i>	<i>Te trataré</i>	<i>Temblor</i>	<i>Amado amo</i>	<i>Bella y</i>	<i>La hija de</i>	<i>El corazón</i>
---------------	--------------------	-------------------	-------------------	----------------	------------------	----------------	-------------------	-------------------

---

<sup>98</sup>Cfr. Martha Robles, op. cit, pp. 25-27.

Novela								
Característica								
Mujer	<p>Anticoncepción,</p> <p>-trabajo, -maternidad,</p> <p>-30 años,</p> <p>-profesional,</p> <p>-desconocimiento y repugnancia hacia el sexo,</p> <p>-virginidad</p>	<p>30 años,</p> <p>-monoándrica de corazón y poliándrica de acción,</p> <p>-mujer amputada de sí misma,</p> <p>-quiere ser un hombrecito</p> <p>-la regla sólo es problema de la mujer,</p> <p>-anticoncepción</p>	<p>-Bestial,</p> <p>-homicida,</p> <p>-sanguinaria mujerzuela</p> <p>-gordura,</p> <p>-faro en la roca,</p> <p>-44 años y doncella,</p> <p>-masturbación,</p> <p>-toda mujer necesita el cuidado del varón, son unas románticas</p> <p>-miedo a los hombres,</p> <p>-mulatas= naranjas perfumadas, fáciles de abrir, -se creen las reinas del mundo y son desgraciadas,</p> <p>-de vida fácil,</p> <p>-desdichadas,</p> <p>-odiar a las putas que no cobran</p>	<p>4ª década,</p> <p>-</p> <p>Kalinin=hermafrodita=disparatado sueño de una puta,</p> <p>-las mujeres no soportan la violencia,</p> <p>-madres, -hacedoras de vida, -por encima de la brutalidad, -congénitamente incapacitadas para ejercer la violencia,</p> <p>-estado superior de evolución espiritual, -vientre creciente de la diosa, -poder de los vientres femeninos, -don creador de sus entrañas,</p> <p>-deleite por la sumisión odio por experimentarla,</p> <p>-dar vida adquiere especial relevancia</p>	<p>Dictadura de la maternidad</p> <p>-dueñas de la sangre,</p> <p>-hacedoras de cuerpos,</p> <p>-despiadadas reinas de la vida,</p> <p>-prepotencia de ser madres,</p> <p>-románticas</p> <p>-feminismo latoso,</p> <p>-sin ascenso laboral,</p> <p>-sin ambiciones</p>	<p>Nací de la negrura del túnel,</p> <p>-olía a violetas,</p> <p>-mujeruca,</p> <p>-Cuando nací comenzó el mundo,</p> <p>-la noche es de las mujeres,</p> <p>-ojos desparvoridos</p>	<p>Me ha deprimido que me llamen señora,</p> <p>-mujeres desdefiadas, -abandonadas,</p> <p>-viudas sin viudez,</p> <p>-hembras que se desesperan esperando, -miedosa,</p> <p>-Rosa Montero=marisabidilla,</p> <p>-temor, -desprecio hacia las armas,</p> <p>-crisis de los 40,</p> <p>-embarazo,</p> <p>-temía a Adrián,</p> <p>-mujer madura= atractiva,</p> <p>-primípara añosa,</p> <p>-perder el útero, -estéril= aberración social</p>	<p>36 años,</p> <p>-ella nunca fue inocente,</p> <p>-acostumbrada a no sentir,</p> <p>-mala,</p> <p>-armas para matar a su hombre,</p> <p>-humillación,</p> <p>-son raras,</p> <p>-miedo a los hombres,</p> <p>-hermosas damas,</p> <p>-el tiempo no las hiere,</p> <p>-madre = oscuridad</p>

## Hombre

Encontramos los mismos aspectos que en el tema anterior, los cuales son: 1) /o

*biológico*, que se refiere a la reproducción, la edad en donde se insiste en la crisis de los 40, la homosexualidad; 2) *lo social*, donde se acentúa el aspecto machista, la competitividad, agresividad, y esclavitud al sistema; 3) *lo psicológico*, es el aspecto donde se pone más énfasis, pero principalmente en la agresividad, brutalidad, crueldad que son las características más sobresalientes de los personajes masculinos, los cuales son arquetipicos y están muy cercanos al hombre de las cavernas pues se encuentran carentes de educación, emociones y sentimientos.

Los hombres presentes en la obra de Montero son inferiores en casi todos los aspectos a las mujeres, sin embargo son los que finalmente toman las decisiones y gobiernan sus destinos por lo que terminan siendo un freno y el motivo del fracaso de las mismas, sin embargo, a pesar de ser tan degradantes, las mujeres no pueden permanecer sin ellos y doblegan sus intereses personales ante el temor de permanecer solas.

Por otra parte, son hombres edípicos que también tienen miedo a la soledad, pero que en su misoginia solo pueden establecer relaciones destructivas. La relación que tienen con sus madres ancianas oscila entre el asco por la vejez de las mismas y la añoranza de cuando eran pequeños y vivían entre mimos y cuidados.

El sino de estos hombres son las mujeres, a las cuales odian y maltratan, pero que son fuente de vida o, según ellos, el motivo de su fracaso, ya que son incapaces de asumir sus responsabilidades y entender que sólo ellos han labrado su destino. Por otra parte, pareciera que sólo existen dos tipos de hombres para las relaciones amorosas: los que proporcionan amor pasión y los que proporcionan amor cómplice, es decir el que sólo sirve para amante y que proporciona emociones fuertes llenas de adrenalina, y el otro, el compañero de toda la vida el que da seguridad y reposo, que se encarga de lo cotidiano y que puede ser muy aburrido, pero necesario, pues a pesar de todo es una pareja no importa lo deleznable que sea.

Así, el hombre es finalmente el padre malo transfigurado en el ogro, al cual se le tiene miedo pues representa el motivo del terror infantil. El ogro aparece con frecuencia en los

cuentos folklóricos y se remonta a Cronos quien se comía a sus hijos conforme Rea, su hermana y esposa, los procreaba, por tanto es la encarnación del padre malo, devorador de hijos. En los cuentos y leyendas de los pueblos románicos se trata de un gigante demoníaco devorador de hombres que frecuentemente aparece como antagonista de un héroe. El mito del ogro entronca con los aspectos más salvajes de la humanidad.

Dentro de la obra de Montero, precisamente en la novela *La Hija del caníbal* aparece un padre devorador, el cual se ha alimentado durante toda su vida de las emociones y logros tanto de la protagonista como los de la madre de ésta por lo que les ha hecho la vida imposible y las ha llenado de culpa y terror.

En el psicoanálisis, el complejo de Edipo retoma al padre malo quien se opone al hijo en la lucha por el amor de la madre y el cual es temido por ambos, pues la satisfacción con la madre es imposible y matar al padre, su peor enemigo, es difícil. Así, el padre es un intruso del mundo idílico correspondiente al vientre materno por lo que se proyecta contra él la carga de agresión que estaba destinada a la madre “mala” o ausente, mientras que el deseo ligado a la madre “buena” es conservado por ella misma. Por otra parte:

la liquidación normal del complejo de Edipo consiste para el niño, en renunciar a su madre como objeto de deseo sexual y en identificarse con su padre. Se trata de una etapa decisiva, ya que el niño renuncia a lo que quiere tener (la madre) para investir en aquello que quiere ser ( su padre). Pero no siempre se asume esta etapa de una forma tan puntual. Si el padre está ausente, carece de autoridad, y la madre es posesiva y autoritaria, o, por el contrario, víctima de la violencia del padre, la identificación con el padre resulta imposible o difícil, y el niño permanece fijado libidinalmente a su madre, lo cual parece favorecer la predisposición a la *homosexualidad*: el sujeto renuncia en ese caso a la mujer, ya sea por que tiene miedo a hacerla sufrir, ya sea porque teme destruido por ella (angustia de castración). Un apego demasiado tierno y exclusivo al padre en la primera infancia puede ser por igual, origen de *homosexualidad pasiva* (comportamiento en que el sujeto desempeña la función femenina en la relación homosexual), de una manera general, de la *homosexualidad latente* que existe, en grados diferentes, en todos los

individuos.<sup>99</sup>

Sin embargo el camino del héroe lleva al hijo a la reconciliación con el padre, pues el “aspecto de ogro del padre es un reflejo del propio ego ... [del hijo] derivado de la sensacional escena infantil que se ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada para el futuro”<sup>100</sup> La reconciliación consiste en el abandono del doble monstruo generado por el propio individuo: “el dragón que se piensa como Dios (superego) y el dragón que se piensa como Pecado (el id reprimido).”<sup>101</sup> Por lo que debe tener fe en la misericordia del padre para liberarse de sus conflictos interiores. Cuando es imposible confiar en el rostro aterrador del padre la fe del individuo se traslada a la madre “y con la seguridad de esa ayuda, el individuo soporta la crisis, solo para descubrir, al final, que el *padre y la madre se reflejan uno en el otro y que son en esencia los mismos*”<sup>102</sup>

Y después de este proceso “para el hijo que ha llegado a conocer al padre verdaderamente, las agonías de la prueba pasan con rapidez; el mundo ya no es un valle de lágrimas, sino la perpetua y bendita manifestación de la Presencia.”<sup>103</sup>

<b>Novela</b>	<b>Crónica</b>	<b>La</b>	<b>Te trataré</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado</b>	<b>Bella y</b>	<b>La hija de</b>	<b>El corazón</b>
---------------	----------------	-----------	-------------------	----------------	--------------	----------------	-------------------	-------------------

---

99 Le Galliot, op. cit., p. 29

100 Campbell, op. cit., p. 122

101 Id.

102 Ibidem, p. 123, el subrayado es mío.

103 Ibid., p. 139.

<b>Novela</b>								
<b>Carac- terística</b>								
<b>Hombre</b>	<p>Mente brillante,</p> <p>-homose- xualidad,</p> <p>-crisis de los 40,</p> <p>-bestia racional</p>	<p>Hipólito= amor pasión,</p> <p>-Miguel= sin prejuicios de género, amor cómplice,</p> <p>-Tadeo= homose- xual,</p> <p>-Ricardo= único compañero</p>	<p>Parecía un cura,</p> <p>- son raros,</p> <p>-algo secreto e inquietante</p> <p>-arruiné mi vida por una mujer,</p> <p>-son brutos, cruels, incomprensi- bles,</p> <p>-eran como niños, pero niños capaces de matar,</p> <p>-mano larga y cariño corto,</p> <p>-tienen la sangre emponzo- ñada</p> <p>-muerte del padre= alegría,</p>	<p>Da origen a muchas vidas,</p> <p>-sois violentos,</p> <p>-agresivos</p> <p>- capaces de matar, -os comportáis como animales,</p> <p>-el poder os emborra- cha,</p> <p>-careceís del sentido de la medida y la dimensión espiritual,</p> <p>-atrapados por el primitivo y atroz instinto de la violencia,</p> <p>-rostro desolado,</p> <p>-feo,</p> <p>-frágil,</p> <p>-esclavo</p>	<p>Pobre infeliz,</p> <p>-derrota,</p> <p>-estrella medio apagada,</p> <p>-compos- tura, educación</p> <p>--jefe, directivo en crisis,</p> <p>-Cesar= perezoso,</p> <p>-estéril,</p> <p>-improduc- tivo, -hombría,</p> <p>-egoísta, -desprecio masculino,</p> <p>-competiti- vo,</p> <p>-machistas,</p> <p>-ejecutivos agresivos</p>	<p><b>Brutalidad,</b></p> <p>-manos duras,</p> <p>-crueldad,</p> <p>-locos y malos,</p> <p>- comisario= martillo,</p> <p>-frotarse con hombres= suciedad</p> <p>Padre lejano</p>	<p>Mudo como un madero,</p> <p>- rutinario y aburrido,</p> <p>-indolente y egoísta,</p> <p>-mediocre,</p> <p>-nunca trabajan</p> <p>-padre caníbal</p>	<p><b>Machismos</b></p> <p>-caballero de la rosa,</p> <p>-tipo atroz,</p> <p>-ladró,</p> <p>- pistola=ho mbre malo,</p> <p>-Urbano= paladín,</p> <p>- boca de damisela,</p> <p>-cuarentón,</p> <p>-cobarde,</p> <p>-cuerpo de hombre = casa</p> <p>padre incestuoso</p>

## Muerte

Respecto al tema encontramos tres elementos que son: a) *muerte física* la cual se

relaciona con el suicidio y la muerte provocada por algo que te devora como es el fuego, el pantano o la bruma; *b) muerte psicológica*, representada por la menopausia, el olvido, la pérdida, el sueño, la vida misma y; *c) muerte del tiempo*, al cual se le mata, se le estrangula; al perder el tiempo se pierde la vida, se acerca la vejez y con ella la muerte.

Por otra parte, existe una negación profunda al hecho de morir pues los personajes repiten constantemente que la muerte propia es mentira; sin embargo cuando ocurre la muerte del padre entonces existe alegría, aunque, la muerte de la madre representa un cambio drástico en la vida de uno. Encontramos nuevamente la figura mítica del padre devorador, de Cronos investido como la muerte y que representa al padre malo al cual hay que destruir antes de que él lo haga con nosotros.

<b>Novela</b>	<b>Crónica del desamor</b>	<b>La función delta</b>	<b>Te trataré como a una reina</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado amo</b>	<b>Bella y oscura</b>	<b>La hija de caníbal</b>	<b>El corazón del tártaro</b>
<b>Carac- terística</b>								

Novela								
Muerte	La llevamos dentro,  - muerte del impío	Sólo necesito un empujoncito,  -el televisor nos ha quemado la vida,  -el cine atesora los recuerdos, se adueña de la realidad,  -muerte en el pantano= novia del maestro, hermana de Ricardo, novia de Ricardo,  -la vida es una trampa mortal, -menopausia= cierra una página en tu vida,  -muerte en soledad= no morir,  -tener un compañero de toda la vida=un compañero con el que morir,  -la muerte propia es mentira	Voz estrangula-da,  -gato incendiado huyendo hacia la muerte,  -la realidad es una cosa tan frágil,  -Antonia olvidó respirar, sus pulmones se secaban en una parálisis de demencia,  -anciano muerto,  -olor a alcantarilla= a muerto,  -muerte del padre= alegría,  -es sueño sin sueño,  -sólido y oscuro como la muerte,  -se pasa la vida sin saber lo que vivimos,  -color de cara pizarroso=color de muerte	Bruma gris=nada y olvido  -muerte de la madre= cambia el rumbo de la vida,  -muerte verdadera,  - ritual de difuntos,  -morir= el mundo se esfuma,  -ejecución, descuartizamiento,  -suicidio,  -mirar preservativo,  -pozo sin fondo,  -niebla del olvido=de- vora tus deseos de vida  -rito de difuntos=renacimiento y vida,  -destierro= muerte,  -regresar de entre los muertos,  -cadáveres se llevan en su memoria la esencia de las cosas,	Preguntó al medio muerto,  -está acabado,  -arrinconado = despedido=muerte,  -cadáver laboral,  - matar horas,  -estrangular las horas difuntas,  -reloj galopaba= se escapaba la vida, -jadeo asfixiante de las horas,  -vampiro que se alimenta de su sangre,  -dormir como quien muere,  -tedio existencial, -suicidio, -generación de tiburones,  -muerte de la inocencia,  -la noche era un mundo terrible,  -morir= docilidad,  - ojos sin fondo,  -tumulto de muerte,  -la vida era un lugar horrible,  -sucesor = enterrador= canibal = traición	Venimos al mundo como animales, salgamos de la vida como humanos con muertes notorias,  - martillo = muerte,  -visitas al cementerio= muerte en el incendio,  -matar las horas,  -matar el tiempo para que el futuro llegue pronto,  -cumple muertes,  -cuando me muera se acaba el mundo, -sobrevivir= guardar algún secreto, -sobredosis,  -fuego = infierno,  -pájaros negros= muerte,  -desgracia= pies hundidos en el pantano,  -niño muerto,  -muerte= no ver, no oler, no tocar, no estar	Pánico de saberte viva y condenada a muerte,  -dormir es ensayar la muerte,  -muerte adolescente = tributo a la vida,  -de niño uno cree que acumula la vida, -año = infinita decadencia  -miedo a morirse,  -vivir era perder,  -pérdida = aperitivo de la muerte,  -muerto que me salpicó su sangre,  -killer económico	No disponían de tiempo para morir,  -la Reina cuida de sus víctimas = como la araña,  -las criaturas fantásticas siempre tienen una existencia efímera,  -abrazo de la muerte,  -viví enterrado en mi mismo,  -lluvia fina que lava al mundo de las menudas vidas de los humanos

## Amputación

Las mutilaciones mencionadas en la obra hacen una referencia constante a la

pérdida de piezas dentales situación que de acuerdo con Marie Bonaparte<sup>104</sup> simboliza una especie de castración, aunque para algunos casos de impotencia masculina, la boca representa la vagina a la cual se le imagina rodeada de dientes, por lo que, constituye una amenaza dada por su capacidad de morder y castrar.

Esta situación la encontramos relacionada también con Lilith, la mala madre, quien es simbolizada con una vagina dentada en medio de la frente, en el nivel del tercer ojo Lilith fecunda por el espíritu, y no por la carne, contrariamente a Eva, “la viviente”, por ello es más temible y castradora. El hecho de permitir la muerte de cien de sus hijos cada día hace de ella una devoradora de niños y una abortadora. De este acontecimiento surge el nombre de Hécate, la diosa lunar que es el avatar de Lilith. Las almas de los niños muertos se convierten en su propiedad y la de su esposo Samael o sea Satanás.<sup>105</sup>

Por otra parte, algunos infantes durante el periodo de lactancia y mientras no tienen dientes se contentan con mamar el pecho, pero tan pronto como tienen sus primeros dientes los usan para morderlo, lo cual representa una manifestación temprana del instinto agresivo. Esta situación se refleja en las historias de hadas, leyendas y mitos donde aparecen ogros y ogresas que se comen a los niños.

Asimismo, la caída o fractura de los dientes tiene un significado negativo pues representan por un lado la defensa del hombre interior, y por otro, junto con las uñas, son las armas de ataque más antiguas; el no tenerlas significa miedo a la castración o a la derrota en la vida e inhibición.<sup>106</sup>

Otro elemento recurrente en la obra de Montero es la mutilación de los dedos por diversas circunstancias. Los dedos en el “aspecto mítico, (...) son parientes de los cabiros, deidades protectoras... y cumplen la función de relacionar el mundo inferior con el terrestre o ctónico. Pueden interpretarse simbólicamente como poderes

---

<sup>104</sup>Marie Bonaparte, “Interpretación psicoanalítica de los cuentos de Edgar Allan Poe” en: Ruitenbeek, Hendik M, *Psicoanálisis y literatura*, México:CFE, 1994, pp. 48-49.

<sup>105</sup>Vid. Édouard Brasey, *Brujas y demonios. El universo feérico V*, Barcelona:Morgana, 2001, p.

<sup>106</sup>Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Colombia:Ed. Labor, 1994, p. 171.

ordinariamente desatendidos de la psique, que tanto ayudan como enredan las empresas conscientes de la razón”<sup>107</sup>

<b>Vemo</b>	<b>Crónica del desamor</b>	<b>La función delta</b>	<b>Te trataré como a una reina</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado amo</b>	<b>Bella y oscura</b>	<b>La hija de caníbal</b>	<b>El corazón del tártaro</b>
<b>Ampu- tación</b>	Lengua cortada,  -diente mellado	Muñon condal,  -muñecón roto	-Diente mellado,  -desdenta-da boca de Benigno,  -gato incendiado,  -letra avara, microscópi- ca	Descuarti- zamiento,  -mano mutilada,  -dedos cortados,  -mutilacio- nes,  -amputa- ción de mano izquierda,  -empala- dos  -descuar- tizado,  -quemados vivos	-no trabajo,  -no responsabi- lidad,  -perder la fe,  -ascensión carnicera= degollar a Cesar,  -achicar la oficina,  -humillacio- nes,  -indignidad	Labios cortados,  -martillo= golpe en la cabeza,  -oreja amputada,  -diente de oro,  -portugués= martillazo = saltarle los dientes,  -cortarle los labios en rodajas,  -cuchillo del carnicero,  -mejilla tajada	Pérdida de toda la dentadura,  -le faltaban arrancados de raíz los dedos meñique, corazón y anular,  -letra pulcra y diminuta,  -dedo meñique mano izquierda de Ramón,  -muñón abrasado,  -navaja= amputar oreja,  -ojo humano en un frasco,  -mano izquierda mutilada	Martillo= diente partido a la mitad,  -Zarza= hueco de un diente,  -ojo perdido= rosa de carne,  -mano achicharro- nada = puño de hierro,  -corta ojo derecho, muñones polvorien- tos,  -recuerdos te marcan como hierros

## La vejez

Una de las obsesiones de esta escritora es el periodo de la vejez, el cual para ella representa la decadencia. Los personajes ancianos que aparecen en sus novelas son

<sup>107</sup>Ibidem, p. 164.

caricaturas de lo humano, sinónimo de la decrepitud, el fin de la existencia tan pronto como cumplan 60 años. En una entrevista ella menciona al respecto que:

En realidad la narrativa es la autorización de la esquizofrenia. Porque nuestras vidas individuales son siempre mucho más estrechas que nuestros deseos y sueños, de

105

nuestra capacidad potencial de ser millones de personas. Y eso es una angustia. A medida que vas creciendo, una de las angustias del envejecimiento es darte cuenta de que ya no puedes vivir todas las vidas con las que sueñas.<sup>108</sup>

En *La Función Delta*, se manifiesta una cierta repulsión hacia la vejez, ya que, los personajes que cuentan con más de 60 años aparecen como decrépitos y a un paso de la tumba, sin considerar toda la riqueza vivencial que este periodo de la vida tiene. Lucía, el personaje principal, menciona que “los viejos eran (...) para mí tan inescrutables como los niños pequeños.” (p.11)

Así, la descripción que hace de su vecina, una anciana, es poco amable:

... descubrí a doña Maruja, una sombra menuda, negra y suspirante. Entró resoplando y traslúcida, colocándose como un viento por la rendija de la puerta entreabierta (...) Doña Maruja se atusó la cabeza con sus dedos torpes y doblados por la artritis, verificando que el pulcro moño de pelo cano seguía manteniéndose dignamente en lo alto de la coronilla. (pp.11-12)

Posteriormente, nos hace saber que Doña Maruja busca con desesperación, a sus sesenta años, el suicidio hasta lograrlo porque no soporta la vejez. Cuando páginas más adelante, Lucía habla de sí misma en el tiempo presente, en su propia vejez menciona: “... Hay gente que envejece a saltos, que camina hacia la muerte a empellones y temo pertenecer a esa clase. Siento como si hubiera bajado un escalón de la decadencia” (p. 23)

En la novela *Amado amo*, la anciana madre de César es una mujer que :

---

108Rosa Montero, Terra 2000, op. cit., s/p.

ya no salía de casa (...) se pasaba las horas sentada frente al televisor; o bien dormitando en esa cama tan grande como una barca en donde había nacido y en donde iba a morir (...) No podía soportar el ver a su madre ahí, tan amarilla y consumida, malgastando sus últimos días frente al televisor del mismo modo que había malgastando su existencia. Moría igual que había vivido: como un animalito. (...) lo que en verdad llenaba a César de zozobra era la absoluta inutilidad de la vida de su madre, su existencia gris y sin sentido, ya sin redención posible ante el cercano fin. (p. 178)

Vemos pues, como este tema es de suma importancia para la autora quien lo repite en todas su obras y del que resaltan tres elementos: *a) aspecto físico*, en donde el olfato tiene un lugar preponderante, pues se enfatiza el olor que desprenden las personas ancianas, que suele ser desagradable y frecuentemente relacionado con los orines y la putrefacción, lo cual nos lleva al olor sepulcral y por tanto, a la muerte; *b) psicológico*, en el que las personas ancianas se sienten atrapadas en cuerpos ajenos al suyo, ingresan a la decadencia del ser humano y se instalan en la frontera de la muerte.

De esta manera la vejez se convierte en sinónimo de la muerte, ya que ser viejo es vivir mutilado de sí mismo, pues se está en una etapa de pérdida constante. Nuevamente encontramos el mito de Cronos, el cual devoraba ávidamente a sus hijos tal y como hace el tiempo con nuestra juventud.

<b>Novela</b>	<b>Crónica</b>	<b>La</b>	<b>Te trataré</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado</b>	<b>Bella y</b>	<b>La hija de</b>	<b>El corazón</b>
<b>Carac- terística</b>	<b>del desamor</b>	<b>función delta</b>	<b>como a una reina</b>		<b>amo</b>	<b>oscura</b>	<b>caníbal</b>	<b>del tártaro</b>

Novela								
Vejez	<p>Abuela Concha, anciana moralista,</p> <p>-lo peor,</p> <p>-impresionable,</p> <p>-propensos al llanto y a otras humedades,</p> <p>-ruinosa,</p> <p>-locos,</p> <p>-carrozas (homosexuales),</p> <p>-carnes blandas y apolladas,</p> <p>-olor a orines y a sepulcro</p>	<p>Inescrutable e impredecible,</p> <p>-en la década de los 60 comienza la vejez,</p> <p>-gente que envejece a saltos,</p> <p>-quedarse sin futuro,</p> <p>-ser medioevo,</p> <p>-parálisis</p>	<p>-Avecindado con la muerte,</p> <p>-viejo pegajoso,</p> <p>-viscosa frialdad de los muy viejos,</p> <p>-apesta a orines,</p> <p>-mundo de viejos y ciegos,</p> <p>-había envejecido aburridamente sin darse cuenta,</p> <p>-sesentón=anciano marchito y acabado</p>	<p>Mundo decrepito,</p> <p>-abandono interior,</p> <p>-venerable, -consejo de la edad,</p> <p>-cualidad ofídica y mineral</p> <p>-putrefacto cadáver,</p> <p>-lamento de la derrota,</p> <p>-fin del viaje,</p> <p>-línea sin retorno,</p> <p>-estamos instalados en la muerte,</p> <p>-descomposición,</p> <p>-más allá del tiempo,</p> <p>-inhumana,</p> <p>-locura del duelo,</p> <p>-inevitable,</p> <p>-resignación ante el dolor,</p> <p>-olor de lo viejo=acre y ácido,</p> <p>-edad cruel,</p> <p>-el cuerpo se desbarata</p>	<p>-olor a decrepitud</p>	<p>Abuela=ojos de pájaro,</p> <p>-presa en el interior de su cuerpo,</p> <p>-tener la vida a las espaldas,</p> <p>-saco revuelto de restos, tesoros, basura</p>	<p>Ancianas triunfadoras que han vencido a la muerte,</p> <p>-viejas viajeras,</p> <p>-victoria final de los decrepitos,</p> <p>-pobre viejo,</p> <p>-viejo gracioso y con estilo,</p> <p>-vete al asilo viejo,</p> <p>-algo peor que ser viejo = ser gruñón,</p> <p>-ignominia,</p> <p>-los viejos amamos hasta el final</p>	<p>Ancianos matusalénicos que parecen haber perdido su envoltura mortal</p>

## Enanos

Los enanos representan un símbolo ambivalente y se relacionan con el significado

de los dedos, pues personifican poderes que quedan fuera del campo consciente. En el folklore y la mitología se les identifica como seres de carácter maléfico, aunque con una apariencia infantil que corresponde a su tamaño pequeño. También se les atribuyen poderes protectores como es el caso de los enanos de la *Bella durmiente*. En el plano psicológico, se les ha identificado como guardianes del umbral del inconsciente. Por otra parte, también pueden ser signo de deformidad, anormalidad e inferioridad.<sup>109</sup>

Estos personajes de acuerdo con Lecouteux habitan cavernas en el interior de montañas huecas donde tienen verdaderos palacios iluminados por carbúnculos y forman familias, sirven a soberanos y tienen vasallos, viven en una sociedad jerarquizada a semejanza de la sociedad medieval. Conocen los secretos ocultos y tienen el don de predecir el porvenir; además inspiran desconfianza a quien se los encuentra, por lo que se supone que no todos son benéficos.<sup>110</sup>

Siguiendo a este mismo autor encontramos que los enanos son seres ctónicos, a los cuales les hace daño la luz solar pues los petrifica tal y como les ocurre a los espíritus y a los espectros del mundo subterráneo o cavernario que habita, el cual toma forma de túmulo funerario. Situación que es corroborada por la creencia popular de que las montañas son imperio de los muertos, lo cual relaciona a los enanos con los difuntos (de quienes se cree que en un momento de su historia formaron parte) por lo que desempeñan también el papel de espíritus o emisarios de la muerte. Otras dos situaciones relacionan al enano con la muerte: por un lado, que es un reputado guardián de tesoros ocultos y por otro, el hecho de que el sol los petrifica.

Los enanos ocupan, pues, un lugar importante dentro de la mitología, pero no están ligados a ninguna divinidad de importancia aunque se les relaciona con los Vanes que son dioses frumentarios ligados a la voluptuosidad, la paz, la riqueza y a cierta forma de magia manchada de infamia. Los Vanes tiene nexos con el agua, la magia y la muerte al igual que los enanos, y se les relaciona con el mundo mineral.

---

<sup>109</sup>Cirlot, op. cit., p. 183.

<sup>110</sup>Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la edad media*. Barcelona:Medievalia, 2002, p.38.

Otra situación en común es el hecho de que a ambos les repugnan las peleas por lo que prefieren utilizar la astucia y la magia para defenderse, sin embargo cada uno encarna un polo distinto dentro del mundo mítico pues los Vanes representan el positivo y los enanos el negativo; así, el autor nos indica que es posible considerar a los enanos como un desdoblamiento funcional de los Vanes por lo que de esta forma los dioses conservan las características propias de su investidura, mientras que los enanos encarnan lo que empañaría la imagen divina.<sup>111</sup>

En el caso de Rosa Montero, los enanos aparecen de forma obsesiva. Vemos así, a los personajes llamados *la pulga* y Lucía Romero, ambos descritos como de talla muy pequeña por lo que, para comprarse ropa, tienen que acudir al departamento de niños de los grandes almacenes pues la ropa para adultos no les queda. Otros personajes enanos que aparecen en la obra son una jovencita apodada “martillo” de la novela *El corazón del Tártaro*; la liliputiense Airelai de *Bella y oscura* y Torbellino de *Tembolor*; todas ellas con capacidad de infringir graves heridas o la muerte a sus oponentes.

Montero en su libro *La loca de la casa*,<sup>112</sup> menciona precisamente cómo la aparición de los enanos en su obra es algo de lo cual no tiene consciencia y que para ella ha sido sorprendente verlos aparecer como verdaderos fantasmas. Así, aún cuando en su última novela, *El corazón del Tártaro*, conscientemente habló de Perry, uno de los asesinos que retrata Truman Capote en su novela *A sangre fría* y que quedó enano después de un accidente en el que sus piernas fueron acortadas, inconscientemente se deslizó el personaje “Martillo” mencionado líneas arriba.

Al continuar con su análisis, Montero menciona que en un viaje por Alemania realizado en el 2000 descubrió una imagen de una liliputiense rubia con la cual se identificó profundamente pues era su otro yo. Esta situación es corroborada con una foto de la escritora a la edad de los cinco años donde es idéntica a la de la liliputiense alemana.

La coincidencia radica en que a esa edad su madre le había aclarado el cabello hasta

---

<sup>111</sup> Confr. Lecouteux, op. cit., p.93-116.

<sup>112</sup> Rosa Montero, *La loca de la casa*, México: Alfaguara, 2003, 272 pp.

dejarla rubia, la peinaba con el cabello atirantado hacia atrás y la vestía con trajecitos cortos de canacán y vuelos; respecto a los ojos negros y las cejas oscuras eran idénticos a los de la fotografía de la enana. Esta serie de coincidencias le causaron gran confusión, pero en su reflexión indica “ahora que sé que es una enana, me he reconciliado con la niña de la foto”. (p.76)

Obviamente nosotros sabemos que una niña no es una enana y viceversa, por lo que la interpretación a las declaraciones de Montero aunque resulte muy interesante tendrá que ser realizada por la psicología profunda y no por esta tesis, pues tal situación escapa de los límites de la psicocrítica, la cual como Mauron lo indicó claramente, si bien retoma elementos biográficos del autor para contrastarlos con su mito personal debe constreñirse al análisis de la obra literaria, ya que esa es su función. Por otra parte, Mauron “precisa que si el escritor tiene una consciencia bastante clara de una parte de su personalidad, evidentemente no conoce la cara inconsciente de ella.”<sup>113</sup>

De lo anterior se desprende que si bien el protagonista de la obra literaria representa al Yo del autor, los enanos presentes en la obra de Montero, con frecuencia acompañan a los protagonistas y representan el lado maléfico de los mismos por lo que se les puede identificar como la doble sombra del Yo, tal y como ocurre entre los enanos y los Vanes en la mitología.

<b>Novela</b>	<b>Crónica</b>	<b>La</b>	<b>Te trataré</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado</b>	<b>Bella y</b>	<b>La hija de</b>	<b>El corazón</b>
<b>Carac- terística</b>	<b>del desamor</b>	<b>función delta</b>	<b>como a una reina</b>		<b>amo</b>	<b>oscura</b>	<b>caníbal</b>	<b>del tártaro</b>

---

113Clancier, op. cit

Novela								
Enanos	La pulga se compraba la ropa en la sección de niños,	Doña Maruja	2 enanos repugnan-tes	Torbellino, -mujer adulta= niña marchita, -cinco palmos de altura, -menudencia tan frágil, -menudencia péfida y senil	Cesar se sentía enano y gusano, -despacho liliputiense	La enana, -Airelai, -niña= enana, -liliputiense= herederos del paraíso, -Soplillo, -ley de la gente menuda	Lucía= se compraba la ropa en la sección de niños, - personas menudas= indiferencia -talla exigua, -escumichado de su envergadura, -miniatura de señora	Pizca de persona, -Perry Smith = enano de piernas tullidas

## Soledad

La soledad es para Montero un tema recurrente, incluso parece un estilo de vida tal como lo ha manifestado en diversas entrevistas, veamos lo que dice en su página oficial en internet:

Soy una escritora orgánica, muchos escritores somos así, es decir, escribimos como respiramos, como sudamos, es algo sin lo cual no sabes vivir. Forma parte de los procesos orgánicos.... yo de pequeña tuve tuberculosis, de los 5 a los 9 años. Esos años *no fui al colegio y me quedaba sola en casa*. Convaleciente: bien en la cama, o sin moverme de una silla. Escribir y leer eran las dos únicas actividades que hacía. Conservo todavía algunos cuentos que escribí por aquella época. Escribir para mí era un juego y una manera de vivir, y siempre he escrito, *siempre he tenido esa sensación de soledad, de ser una niña muy sola*, así que la habitación propia no la he tenido que buscar, estaba ahí. Pero luego la pagas, eso sí. Porque desde muy pequeña recuerdo que me preguntaban "y de mayor, ¿te vas a casar?" y yo respondía "nunca me casaré", y lo pagas, lo pagas con un tipo de vida más solitario. Yo vivo en pareja desde hace doce años, pero es una pareja poco convencional, y no tengo hijos; vas haciéndote tu vida: lo haces con un montón de decisiones, pero no quiere decir que te sientes un día y digas "yo no voy a tener hijos"... no, no, lo que tú eres se va decidiendo con cien pequeñas cosas cada día, y *eso termina convirtiéndose en un modo de vida que valora mucho la soledad. Yo necesito la soledad, así que si vivo con alguien tiene que ser con*

*alguien que respete mi soledad.* <sup>114</sup>

El tema de la soledad en las novelas de Montero se manifiesta principalmente como resultado de la incomunicación entre la relación hombre-mujer y se presenta en dos aspectos: *a) física*, en la que los personajes se encuentran realmente solos por diversas circunstancias, situación que les provoca mucho pesar, por tanto buscan relacionarse con alguien dispuesto a romper ese silencio sin importar el costo moral o social; *b) psicológica*, la situación física se transforma en psicológica pues la soledad provoca angustia, miedo y la sensación de minusvalía.

Así, aparentemente los personajes luchan denodadamente por evitar la soledad, por ello, se involucran con otros seres tan carentes de afecto como ellos, aunque el resultado suela ser desagradable ya que su soledad es intrínseca, pues aunque se encuentren acompañados no pueden disfrutar, por tanto, acompañados o solos sufren.

Por ello, es preferible refugiarse en una cama que se transformará en una barca imaginaria la cual discurrirá por los caminos de la vida sin problemas. En esa cama, por una parte, es posible relacionarse sexualmente con el “otro” y mitigar de esta forma el miedo a la soledad como ocurre en el mito del andrógino. Por otra, esa misma cama convertida en una barca nos remite al mito del eterno retorno,<sup>115</sup> pues la barca significa “la cuna recobrada y el claustro materno”,<sup>116</sup> de esta forma, en medio de esa soledad luchamos por encontrar la otra parte de nosotros perdida en la inmensidad del tiempo y deseamos, al mismo tiempo, regresar al momento idílico de la vida uterina. Finalmente, la misma cama representa la tumba en la que tendremos el reposo eterno.

<b>Novela</b>	<b>Crónica</b>	<b>La</b>	<b>Te trataré</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado</b>	<b>Bella y</b>	<b>La hija de</b>	<b>El corazón</b>
<b>Carac- terística</b>	<b>del desamor</b>	<b>función delta</b>	<b>como a una reina</b>		<b>amo</b>	<b>oscura</b>	<b>caníbal</b>	<b>del tártaro</b>

<sup>114</sup> Rosa Montero, Terra 2000, op. cit., s/p.

<sup>115</sup> Para Freud este es un descubrimiento capital pues plantea el retroceso de la libido a etapas anteriores de su evolución. Esta idea se basa en el hecho de que no podemos separarnos de nuestro pasado infantil; se trata pues, de un retorno ficticio que se efectúa a través del lenguaje. Esta regresión representa una forma arcaica de demanda, en la que se solicita cuidados maternos, palizas, pedidos infantiles que ya no son viables en la edad adulta. Cfr. Le Galliot, op. cit., p. 31.

<sup>116</sup> Cirlot, op. cit., p. 98

Novela								
Soledad		<p>Monoandria,</p> <p>-miedo de tener 60 años y estar sola,</p> <p>-olvidada en un buque,</p> <p>-morir sola</p>	<p>Melancolía= placer,</p> <p>-mejor sola que mal acompañada,</p> <p>-llevas la semilla de la soledad,</p> <p>-cuerpo solitario,</p> <p>-necesito un corazón que me acompañe,</p> <p>-el futuro es una inmensidad incolora,</p> <p>-insopportable,</p> <p>-calle sola, cama oscura</p>	<p>Sabor de la completa soledad,</p> <p>-nadie en quien contemplarse,</p> <p>-nadie la espera,</p> <p>-nadie la recordaba,</p> <p>sobrellevar por sí sola la pesada carga del miedo y los afectos,</p> <p>- memoria=pe so exigente y doloroso,</p> <p>-amenazadora,</p> <p>-enfermiza</p>	<p>Paranoia, inseguro, acongojado,</p> <p>-no dormir,</p> <p>-cerrar los ojos sobre sus miedos,</p> <p>-sin hijos,</p> <p>-libertad estéril,</p> <p>-principio creativo,</p> <p>-sexo= menos solo</p> <p>-cama grande como una barca,</p> <p>-balsa de emergencia=cama</p>	<p>-Círculo de soledad y miedo</p>	<p>Sola en medio de la sala de embarques= sola en la desolación,</p> <p>-perdida dentro de un mal sueño,</p> <p>-estaba sola y me gustaba,</p> <p>-sola hasta el miedo,</p> <p>-la soledad me daba pánico,</p> <p>-vejez= soledad</p>	<p>Zarza no se fiaba de la existencia,</p> <p>-hay recuerdos que hieren como la bala de un suicida,</p> <p>-miles de personas solitarias,</p> <p>-infierno= odiarse a sí mismo,</p> <p>-aislado y sin palabras,</p> <p>-sola desde dentro y desde fuera,</p> <p>-estado vegetal,</p> <p>- recorrió el camino al Tártaro</p>

## Política

Este aspecto es aparentemente de poca importancia dentro de la obra de Montero, aunque nos ha llamado la atención por que es repetitivo y de alguna manera refleja la situación generacional de la autora quien como sabemos, vivió bajo la influencia, primero, de la dictadura de Franco, y después en la fase del “destape” y la democracia. Es en la novela *La hija del caníbal* donde las referencias al tema son más notorias pues como recordamos uno de los personajes nos relata sus experiencias en la guerra civil española, la posguerra y la dictadura franquista.

La red asociativa referente a la política nos lleva por tanto nuevamente al mito del padre malo, al ogro devorador de sus hijos, en este caso a toda una nación y a la sociedad civil que sufrió las calamidades de la dictadura.

<i>Novela</i>	<i>Crónica del desamor</i>	<i>La función delta</i>	<i>Te trataré como a una reina</i>	<i>Temblor</i>	<i>Amado amo</i>	<i>Bella y oscura</i>	<i>La hija de caníbal</i>	<i>El corazón del tártaro</i>
<i>Característica</i>								
Política	Manifestación,  -viejos hábitos de militante	Años del miedo,  -escuadrón de la muerte,  -normas de seguridad,  -fundirse con las paredes como camaleón	Rojillos	La ley es la ley,  -fuera de la ley no existe nada,  -siempre ha sido y así es la norma,  -queremos derrocar al imperio,  -acabar con la dictadura,  -el caos había gestado su propio equilibrio,  -atea, renegada y escéptica,  -el poder no hace sino perpetuar-se ciegamente,  -Red clandestina de Opositores a la Ley	El dictador,  -Franco,  -capataz de esclavos,  -cimas del organigrama y de la infamia,  -caldo persecutorio,  -disciplina,  -obediencia= se rompe el orgullo,  -se quebranta capacidad crítica,  -se quebranta el corazón	Figurones= políticos	Orgullo obrero,  - revuelta de Barcelona,  -represión brutal,  -ley fuga,  -anarquismo, - CNT, -terror blanco,  -los solidarios, -sindicalista libertario  -grupúsculo de izquierda con orígenes maoístas,  -tortura,  -España 1914-1956,  -las dictaduras te obligan a tener una vida secreta,  -franquismo,  -desastre de Annual, -"progre"	Gengis Kahn

### 3.2 El amante prohibido

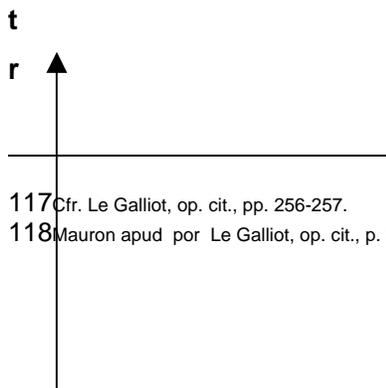
Las figuras míticas de acuerdo con lo expuesto por Mauron no son inmóviles: lo que les da vida es precisamente esa relación que tienen unas con otras, situación que

para él forma una analogía relacionada con los intervalos de la música, por lo que, si las relaciones existentes entre ellos cambian, entonces, los personajes se metamorfosean. De esta forma constató después de los estudios de Baudelaire y de Nerval que las redes de personaje provenientes de la superposición de epopeyas y tragedias conducían más rápido al mito personal que las metáforas obsesivas del género lírico, pues al superponer obras que contienen una *historia* se ven aparecer verdaderas obsesiones estructurales, situación que no ocurre con la obra lírica que en principio no contiene una historia.

Así, las asociaciones de figuras reemplazan a la asociación de ideas por lo que se va vislumbrando cómo todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda. Es claro, por otra parte, que estas figuras tienen un carácter personal y varían de acuerdo con cada escritor, pero que dentro de la obra individual se repiten obstinadamente, por lo que para Mauron esto significó que había una correspondencia entre la estructura dramática de la obra y un *fantasma* fundamental profundo del escritor al que llamó *mito personal*.<sup>117</sup>

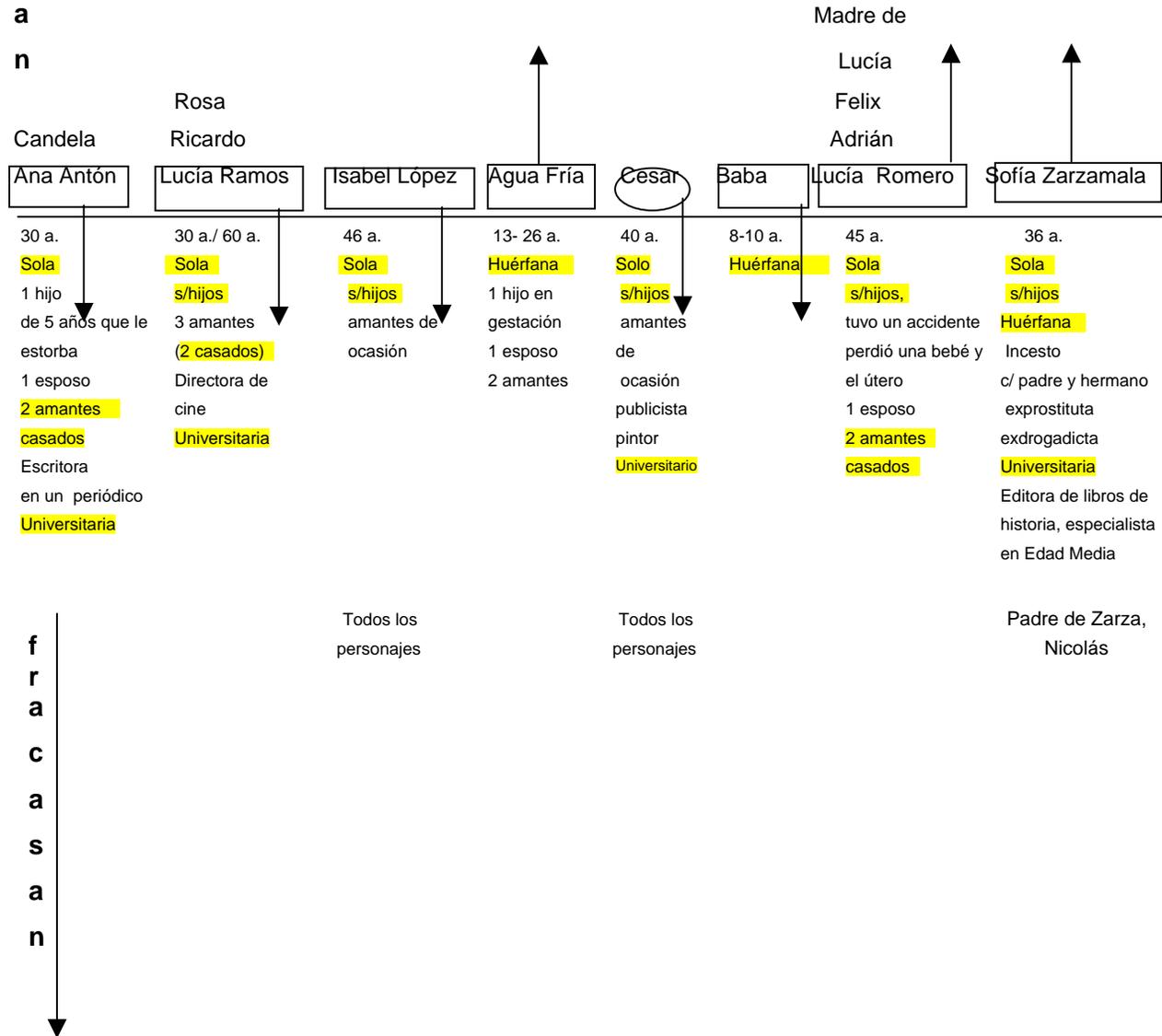
De esta forma y siguiendo el método de Mauron, a través de la superposición de las obras de Montero hemos logrado establecer el siguiente esquema, el cual mantiene la idea de que los personajes de una obra novelesca representan, como en el sueño, partes de la personalidad del creador, así: “El personaje que representa al Yo es el que constituye el centro del conflicto.”<sup>118</sup> Veamos el esquema:

### ESQUEMA DE MONTERO



117 Cfr. Le Galliot, op. cit., pp. 256-257.

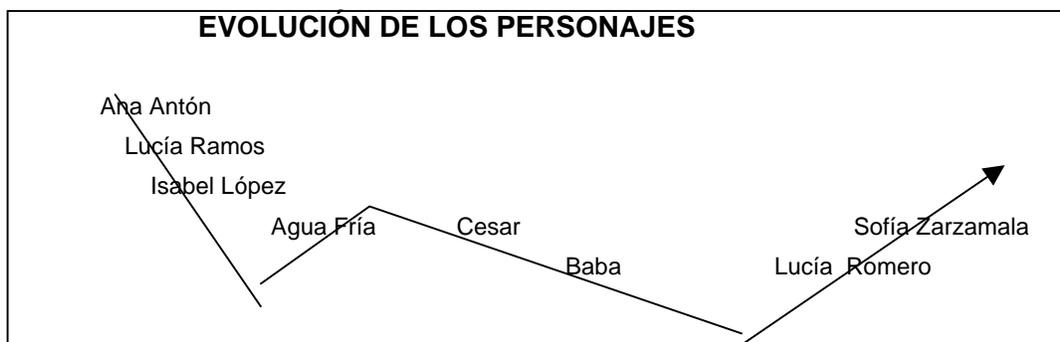
118 Mauron apud por Le Galliot, op. cit., p. 260.

i  
u  
f  
a  
n

Los personajes que se encuentran en la línea central representan al Yo de la autora donde encontramos que los protagonistas de todas sus novelas son femeninos con excepción de Cesar quien a pesar de ser hombre representa las mismas actitudes, miedos y conflictos de las otras protagonistas, quienes además mantienen como elemento reiterativo la soledad, lo cual les permitirá en un momento determinado crecer como seres humanos o perderse en la inmensidad de esa soledad que les rodea.

Dentro de los aspectos recurrentes que viven las protagonistas encontramos asimismo que no tienen hijos a excepción de Ana Antón para quien la maternidad encierra un gran conflicto pues le estorba en su carrera periodística. Por otra parte, para Agua Fría la maternidad significa una nueva oportunidad para su mundo donde la infertilidad es el sino de los tiempos. Otro de los aspectos recurrentes se refiere a la sexualidad y la manera de relacionarse con sus diversas parejas; así, encontramos como *leitmotiv* el amante casado y algo mayor que la protagonista, pero que huye por temor al compromiso, con la consecuente obsesión por parte del personaje femenino en turno, quien generalmente seguirá en la búsqueda infructuosa del amante ideal.

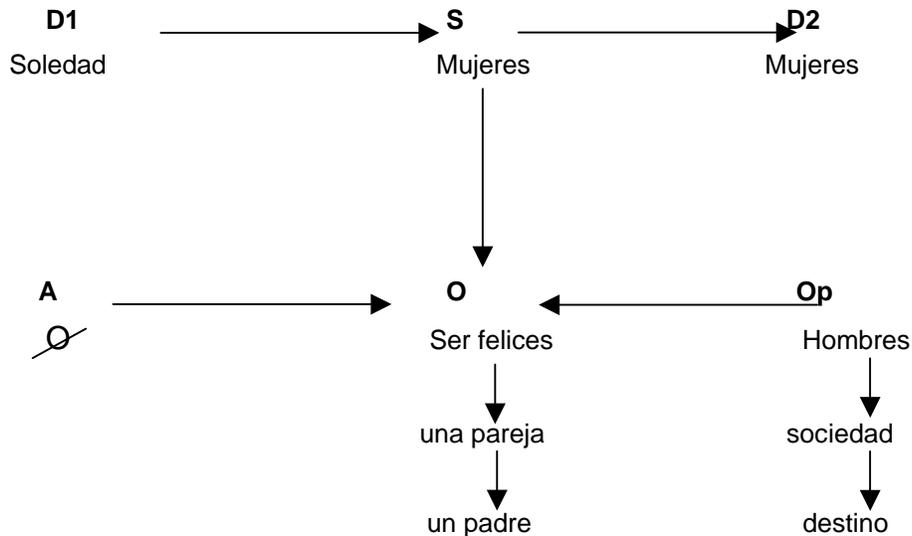
Así, estas mujeres están solas y sin hijos, sin parejas estables, sin deseos de seguir adelante y se encaminan hacia la felicidad o hacia la infelicidad a través de senderos tortuosos a excepción de Agua Fría, de Lucía Romero de *La hija del Caníbal* y de Sofía Zaramala de *El corazón del Tártaro*; pues ellas crecen dentro de la obra general tal y como lo podemos apreciar en la gráfica siguiente, por tanto, son las únicas que van a completar el camino del héroe como veremos más adelante.



Las protagonistas se erigen, de esta forma, como heroínas trágicas que luchan principalmente contra sus conflictos interiores, los cuales las arrastran al desconsuelo, la soledad, la mutilación y castración (muchas veces emocional); la depresión y el autocastigo; por ello aparece frecuentemente la figura mítica de Cronos que es la encarnación, como hemos visto, del padre malo, del ogro devorador de infantes.

Esta situación la podemos representar con más claridad con el esquema actancial general de la obra novelística de Montero, veamos:

**ESQUEMA ACTANCIAL GENERAL :**



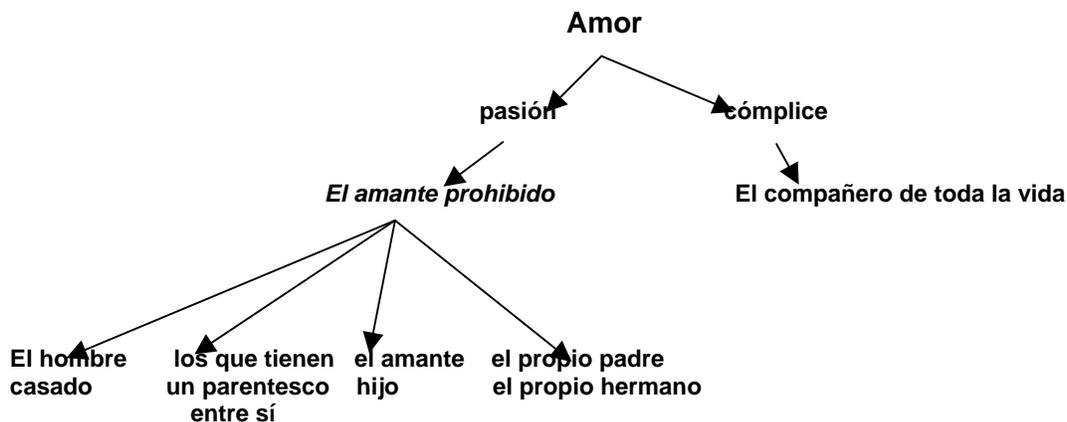
Aunque Cesar es un protagonista masculino tiene todos los atributos de los personajes femeninos, por lo que no se hace una excepción en la red actancial la cual se puede leer así:

*Las protagonistas desean ser felices a través de una pareja o un padre, pues tienen vidas vacías cuya soledad les impide mejorar o crecer como seres humanos, pero se oponen a esta situación tanto los hombres como la sociedad y por momentos el destino.*

A estas figuras se suma la del *amante prohibido* representada por aquellos hombres con los que se relacionan las protagonistas y que empiezan con el hombre casado y mayor que huye, para continuar con los que tienen un parentesco entre sí como es el caso, de la novela *Temblores*, donde Respy y Mo son hermanos y con los que se relaciona Agua Fría en diversos momentos. Recordamos que Respy muere a consecuencia de la bruma y que después Mo es abandonado por la protagonista para continuar su camino.

Posteriormente el *amante prohibido* será el hombre muchos años menor que el personaje femenino y al cual podemos nombrar el *amante hijo* como es el caso de los personajes secundarios Antonia y Damián en *Te trataré como a una reina*, en donde ella era 24 años mayor. También Lucía Romero y Adrián en *La hija del caníbal* tienen una diferencia de más de 20 años. Finalmente, en *El corazón del Tártaro*, encontramos que el *amante prohibido* proviene de la propia familia de Sofía Zarzamala, la protagonista, la cual mantiene relaciones incestuosas primero con el padre y después con su hermano gemelo.

De esta forma el ciclo de los amantes podría resumirse en el siguiente esquema, el cual se complementa con el concepto del amor vertido en la obra y que sólo tiene dos aspectos:



por lo que el *amante prohibido* entraría en la clasificación del amor pasión; en cuanto al amor cómplice vemos que únicamente tres personajes lo consiguen, pero con hombres que no tienen su misma estatura intelectual o moral como es el caso de Lucía Ramos en *La función delta* que se involucra con Miguel, un profesor universitario que la aleja definitivamente de su vida profesional en la que dirigía películas; en la *Hija del caníbal* Lucía Ramos se casa con Ramón Iruña por comodidad y pierde 11 años de su vida y olvida su sueño de ser escritora; en *El corazón del Tártaro*, Sofía Zarzamala la universitaria y editora de libros encontrará la tranquilidad con Urbano un hombre dedicado a la carpintería.

Vemos cómo la imagen del amante prohibido se convierte en la más importante y que

en palabras de Mauron:

La genèse d'un <<objet interne>> n'est pas simple, (...) Un double fait surtout la rend difficile à comprendre. D'abord, à ce niveau profond, il n'existe pas de différence entre aimer quelqu'un, communier avec lui et être lui; en seconde lieu, les affects sont ambivalents. Ainsi, les objets les plus disparates peuvent se fondre parce qu'ils ont un dénominateur commun, le moi inconscient; cependant leur ambivalence les rend redoutables pour la conscience.<sup>119</sup>

### 3.3 El camino del héroe

El proceso de crecimiento de las protagonistas nos permite encontrar que solo tres de ellas logran realizar el camino del héroe y encaminarse así, a la aventura donde les aguardan un sin fin de pruebas, pero de las que finalmente obtendrán un crecimiento interno que ha quedado prohibido para los otros personajes quienes han preferido la “comodidad” de sus vidas anodinas y simples, a excepción en todo caso de Isa, la Bella, quien se entrega a la destrucción de sí misma y su medio a través de la violencia como una forma de escape suicida.

El camino de la aventura mitológica del héroe de acuerdo con Campbell<sup>120</sup> recorre la fórmula representada en los ritos de iniciación conllevan la: *separación-iniciación-retorno*. De tal suerte que el héroe partirá desde el mundo cotidiano hacia la región de los prodigios sobrenaturales donde enfrentarán fuerzas fabulosas, para finalmente, ganar la batalla decisiva y retornar a casa, no sin antes, haber obtenido la fuerza que le permita otorgar dones a sus hermanos y percibir otro sentido de la vida que le ayudará a encontrar una mayor plenitud en su propio mundo, del cual se sentía inadapto antes de iniciar la aventura.

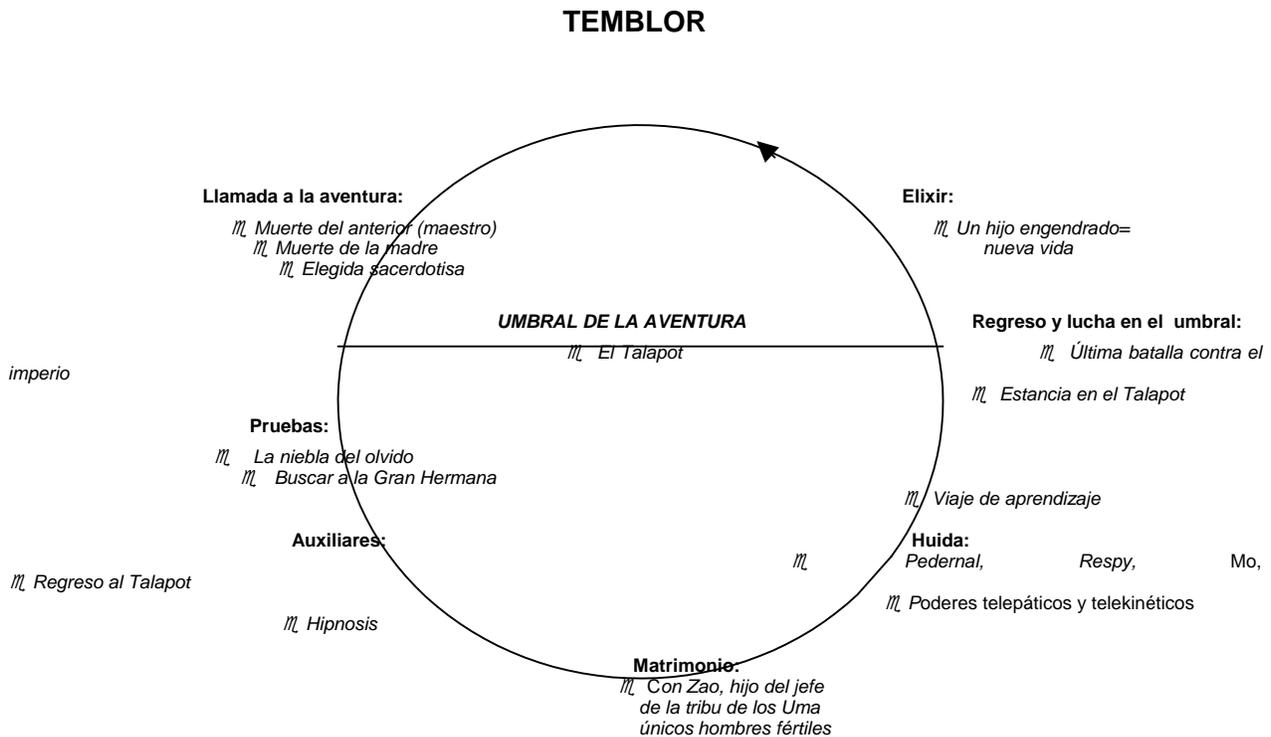
Así, podemos apreciar en *Temblor*, cómo Agua Fría, la protagonista es prácticamente arrojada a la aventura por la muerte de su madre y de su anterior (preceptor), situación que la pone al límite pues no le queda opción para decidir y queda de esta forma sujeta

---

<sup>119</sup>Mauron, op. cit., pp. 188-189.

<sup>120</sup>Cfr., Campbell, op. cit., pp. 39-40.

al destino, tal y como lo muestra el siguiente esquema<sup>121</sup>:



El camino recorrido por este personaje será propio y único, tal y como ocurre a cada héroe en su aventura. Por ello y aunque en el capítulo dos hicimos un análisis de la novela, podemos recapitular aquí los elementos más importantes y que guardan relación con este proceso de crecimiento espiritual, mismo que nos llevará más adelante a encontrar el mito personal de la autora.

Si bien la llamada a la aventura aparentemente es producto de la desdicha dentro de la novela, encontramos también, que todo tiene siempre una explicación y que el mundo de Agua Fría es un mundo envuelto en el caos y en la niebla del olvido. Por ello, la gran prueba que debe enfrentar es la del viaje, el cual siempre representa en todo contexto el

<sup>121</sup> Este esquema está basado en la propuesta de Campbell, op. cit., p. 35 respecto al monomito.

aprendizaje y el crecimiento, por lo que en este trance debe superar infinidad de pruebas, mismas que afrontará victoriosamente, pues siempre aparecerá una asistencia inesperada o sobrenatural que le permitirá continuar su camino y su aprendizaje.

La etapa de las pruebas e iniciación será para la protagonista la más larga pues abarca desde que tiene 12 años e ingresa al Talapot para ser convertida en sacerdotisa. Posteriormente, emprenderá un largo viaje en la búsqueda de una solución a los problemas de su mundo, mismo que inicia a los dieciséis y que dura más de diez años. En este tiempo se metamorfoseará de niña a heroína, pues el vivir en un mundo donde las mujeres son las gobernantes, corresponde a otra mujer, el ayudar a destruirlo, aunque, siempre con la idea de que habrá algo mejor más adelante.

En el proceso de las pruebas y victorias que obtendrá durante su larga travesía encontrará un refugio temporal en el matrimonio, donde engendrará a un hijo que será parte de su fuerza posterior para salir adelante en la prueba final. Así, al ser elegida como la portadora de la verdad y al contener un nuevo ser en su vientre tendrá que huir de esa vida idílica para regresar al encuentro con sus enemigos del Talapot y liberar al mundo y a sí misma de los peligros de la decadencia, intolerancia y la injusticia que prevalecía durante el mandato de las mujeres, quienes habían invertido el rol femenino de sometimiento, pero que no habían tenido el cuidado suficiente para no reproducir todos los defectos de la sociedad patriarcal de la cual ya no quedaba recuerdo, pero sí sus vicios.

Por tanto, el regreso está marcado por el símbolo de la transgresión y Agua Fría después de haber depuesto sus armas y verse sometida y ultrajada por su “esposo” resurge como una verdadera amazona que buscará la salvación de su mundo y de esta forma, la suya propia, para poderle ofrecer a su hijo en gestación un nuevo mundo tal vez más equitativo. Entonces, si el punto de partida fue lo inevitable, lo que estaba marcado por el destino, ahora portará como bandera una nueva premisa aprendida en el momento en que culminó su viaje: “el mundo no se rige por la necesidad, sino por el azar” (p. 170), y nuevamente la rueda del destino la llevará a buscar su futuro, pero con

la certidumbre que éste no aparecerá de forma espontánea y que deberá enfrentar enemigos poderosísimos. Sin embargo, sabe también, que para ello cuenta con aliados también poderosos que igualaran las fuerzas, cuyo resultado es previsible: Agua fría obtiene una rápida victoria.

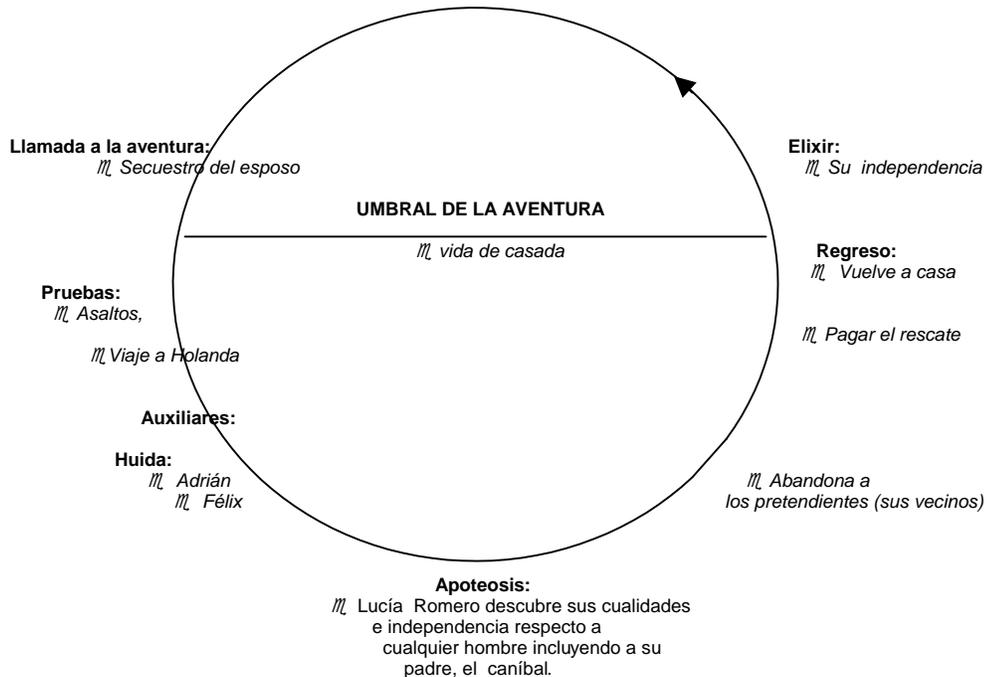
Y cuando todos estos elementos se conjugan, el final resulta inesperado porque la heroína no desea ser partícipe del nuevo mundo, por lo que, su reintegración a la sociedad después del regreso es deficiente. De esta forma, una vez terminado el conflicto, ella se aleja discretamente y deja el poder en manos de otros, ya que sabe que ella posee un gran *elixir*: la maternidad, la cual no quiere compartir con ese nuevo mundo pues no está muy segura de que será diferente a lo ya conocido.

### **Cronos, un padre difícil de afrontar**

Para Lucía Romero, una mujer citadina, cuarentona y orgullosa de ser la esposa de un hombre "X", el convertirse en una heroína moderna no es fácil pues todo el tiempo ha luchado a brazo partido por mantener la comodidad y la seguridad que le brindaba el "matrimonio", por ello cuando se ve arrastrada por los acontecimientos relacionados con la vida secreta de su marido ella emprenderá un camino del héroe bastante singular en el que deberá enfrentar a poderes oscuros relacionados con el tráfico de influencias y el robo al erario público, situaciones que se encontraban aparentemente a millones de años luz de su anodina vida de ama de casa.

El secuestro de su marido es la llamada a la aventura, pero en lugar de encontrar ayuda sobrenatural ésta llega por parte de su dos vecinos, ambos buenos para nada y ubicados en el extremo de la escala cronológica, uno demasiado viejo y el otro demasiado joven. Estos ayudantes bufonescos le acompañarán en sus aventuras y le auxiliarán a afrontar el camino de las pruebas con el objetivo aparente de rescatar a su marido, sin embargo como podemos apreciar en la gráfica siguiente los cosas no son como aparentan, veamos:

## LA HIJA DEL CANÍBAL



En el camino del héroe, Lucía descubre que ha vivido engañada todo el tiempo y que esto ocurre desde su tierna infancia, pues en su familia formada por dos actores se fingía una normalidad inexistente; después, su vida matrimonial también estará formada por simulaciones, donde, ella misma siempre se ha puesto trampas para ser una perdedora, pues de joven pretendía ser escritora y terminó viviendo a expensas de unos libros infantiles a los cuales odia por lo que su existencia se hizo muy semejante a la de los ácaros de su colchón.

Por tanto, su victoria no es reencontrar a su marido, sino abandonar todos los lazos que la unen a hombres devoradores, donde se incluyen sus ayudantes-pretendientes, su padre y su ahora ex-marido, situación que la traslada a la *apoteosis* en la que de acuerdo con Campbell:

...se nos asimila al cuerpo universalmente aniquilador del mundo del ogro para quien todos los seres y las formas preciosas son los elementos de un festín, pero entonces, milagrosamente renacidos, llegamos a ser más de lo que eramos(...) Y en cualquier caso las ideas infantiles de los padres y las ideas infantiles sobre el "bien" y el "mal" se han superado. Ya no deseamos ni tememos, somos lo que se ha

deseado y se ha temido

Situación que le transmite a Lucía la fuerza necesaria para emprender la huida y regresar, de esta forma, a su vida cotidiana en la cual encontramos a una <<nueva mujer>>, la cual ha dejado de hacer libros infantiles para dedicarse a la escritura de libros más <<serios>>, pues ahora cuenta con el *elixir* de su propia independencia.

### Infancia es destino

Si el Tártaro para los griegos era una especie de infierno inhóspito digno de temer en la vida y después de la muerte, para Sofía Zarzamala su propia infancia era el infierno más temido pues en ella se gesta toda su tragedia, la cual estará marcada por el incesto, el abandono y la crueldad.

Por lo que, la llamada telefónica que recibe al inicio de la novela es, también, una “llamada a la aventura”, donde la mayor prueba será regresar a su pasado, pues esta acción semejará todo un *thriller* en el que cada minuto puede significar salvar la vida o morir, aunque esta muerte necesaria sea solamente espiritual y sirva para el renacimiento del héroe y por tanto signifique un encuentro consigo mismo, como podemos apreciar en la siguiente gráfica:



*M. Miguel, Urbano*  
*M. Una pistola*  
*M. "Martillo"*

*infancia*

**Concordia con el padre:**

*M. Encuentro en la casa paterna*

Vemos, así, que perdonar al padre se vuelve un asunto de vida o muerte, o como lo expresa Campell: "El problema del héroe que va a encontrar al padre es abrir su alma haciendo caso omiso del terror, (...) El héroe trasciende la vida y su peculiar punto ciego, y por un momento se eleva hasta tener una visión de la fuente. Contempla la cara del padre, comprende y los dos se reconcilian"<sup>122</sup> Esta reconciliación hará que la prueba pase con rapidez y que el mundo deje de ser un valle de lágrimas pues ya se conoce a partir de ese momento la manifestación de la "Presencia" y todo adquiere armonía.

Para Zarzamala esta reconciliación, aunque simbólica, significará la posibilidad de perdonar su pasado y con ello quedar en libertad para iniciar el regreso al mundo donde le aguarda un hombre y tal vez una vida en familia, algo que jamás conoció y que ha añorado todo el tiempo.

### 3.4 El mito personal

Hemos visto en los párrafos precedentes, cómo las figuras míticas se transforman y adquieren movilidad, situación que no ocurre con las redes de asociaciones donde los temas se encuentran bien definidos. Ahora bien, estos cambios e inconsistencias provenientes de las figuras míticas se contraponen a la aparente estabilidad de las redes asociativas, por lo que Maeron indica al respecto que:

ces conflits doivent être, eux aussi, permanents, intérieurs à la personnalité de l'écrivain et inhérents à sa structure. Nous sommes ainsi conduits, par l'étude tout empirique des réseaux associatifs, à l'hypothèse d'une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistente et reconnaissable. C'est elle que nous nommerons, en effet, le mythe personnel.

Ahora bien, en el proceso del análisis literario Maeron constató que las redes de

---

<sup>122</sup>Campbell, op. cit., p. 137.

personajes conducían al mito personal, por lo que, posteriormente descubrió que al superponer obras que contienen una historia se ven aparecer verdaderas obsesiones estructurales ya que las asociaciones de figuras reemplazan a las asociaciones de ideas; por ello, un paso previo a la identificación del mito personal es el de reconocer en primera instancia que el personaje principal dentro de una obra teatral o novelesca corresponde al Yo y forma parte central del conflicto.

Así, el inconsciente se manifestaría en la obra lírica mediante las metáforas obsesivas y en la obra dramática mediante las situaciones dramáticas obsesivas de las cuales existen para Mauron dos concepciones: a) una presenta la situación episódica entre los personajes a lo largo del desarrollo de la obra y, b) que es la dominante, expone la relación dinámica entre los personajes principales, pues es la estructura misma de la obra.

De esta forma, “toda la acción de una tragedia tiende hacia una muerte, es pues, una tendencia agresiva que se satisface en el desenlace, y ya que su violencia termina por llevarla hacia la catástrofe, es esta violencia lo primero que hay que revelar”.<sup>123</sup> Sin embargo al oponer la tragedia a la comedia percibe que también en esta última el sentido de la agresividad indica una vez más el sentido de la acción. Mauron señala, entonces, una diferencia esencial entre ambos géneros: en la comedia, la agresividad surge del héroe, mientras que en la tragedia se dirige hacia él.

Por tanto, la evolución que siga el héroe dentro de la obra no resulta indiferente, pues su evolución hacia la vida o hacia la muerte tiene una gran importancia hacia el plano del inconsciente. Esta evolución muestra cómo el drama “posee un centro y el personaje que ocupa ese centro es aquel en el que se cruzan todas las relaciones dramáticas”<sup>124</sup> y en el plano del inconsciente este personaje representa el Yo. Finalmente, Mauron plantea la siguiente hipótesis de trabajo: “una situación dramática representa una situación intrapsíquica” Pues la obra dramática, como el sueño y al igual que todos los productos

---

123 Mauron, apud por Anne Clancier, op. cit., p. 263

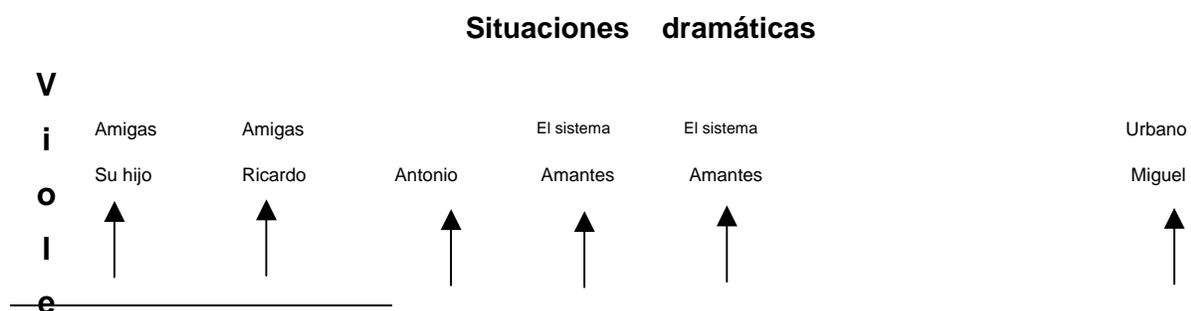
124 Idem

de la imaginación traduce en imágenes “los conflictos interiores”<sup>125</sup>

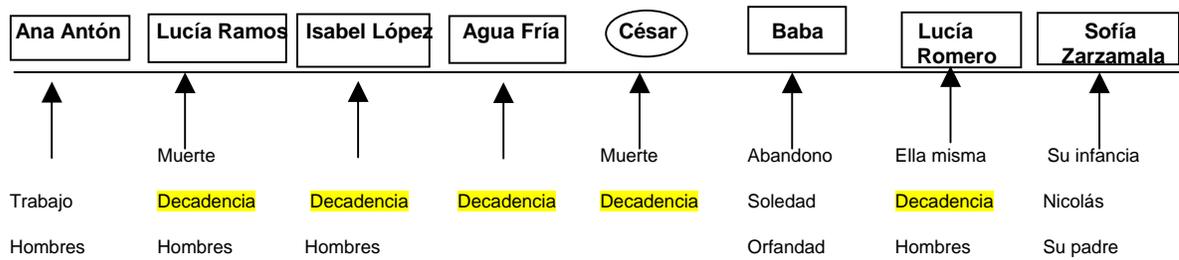
Como hemos visto en párrafos precedentes, Mauron estudió brevemente el género novelístico; sin embargo al hacerlo centró su investigación en las situaciones dramáticas, situación que nosotros retomaremos para este punto del análisis de la obra de Rosa Montero. Así, hemos encontrado que efectivamente en el centro de las diferentes situaciones dramáticas de cada una de su novelas se encuentra el personaje principal, por lo cual, la violencia al igual que en la obra dramática se descarga en primera instancia sobre las protagonistas las cuales no siempre tienen la capacidad de desviarla, tal como ocurre con Baba y Lucía Ramos quienes sólo absorben todo tipo de agresiones sin poder reaccionar ni ejercer violencia sobre otros personajes.

Por otra parte, como podemos apreciar en el esquema correspondiente, no siempre son personajes los que van actuar en contra de las protagonistas ya que pueden ser grupos o situaciones. De esta forma, vemos que se repite como una constante la agresión de la decadencia, misma que puede ser del propio personaje como es el caso de Lucía Ramos o de César, o del medio, como ocurre con Agua Fría.

De cualquier forma, la violencia se traslada hacia otros elementos, generalmente los más desprotegidos social o moralmente y que tienen fuertes lazos emotivos con el personaje protagónico, por lo que no se atreven a responder a la agresión. También puede trasladarse hacia enemigos poderosos, como ocurre con César y Agua Fría, quienes pretenden luchar contra el sistema dominante, aunque como sabemos, ambos obtienen resultados diferentes y contrastantes. Veamos el esquema:



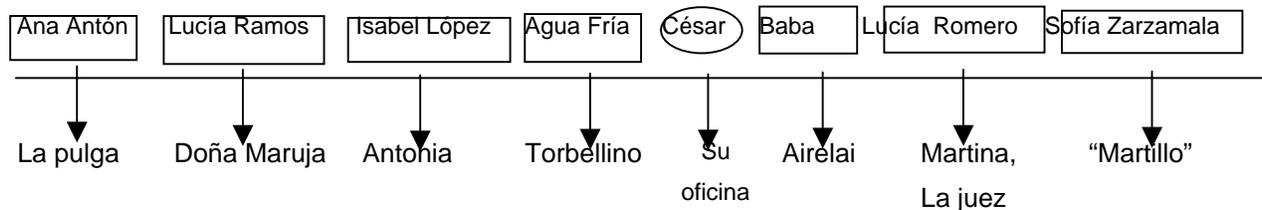
<sup>125</sup> Vid. Clancier, op. cit., pp. 260-63.



Otro aspecto que se desprende de este análisis es el hecho de que en las novelas de Montero el centro se encuentra ocupado por una mujer la cual se verá sometida a una serie de circunstancias difíciles por el simple hecho de ser mujer, situación de la que se habló en el capítulo uno, como es el caso de Ana Antón quien se verá relegada en el trabajo y en el amor por su condición femenina y por su extrema juventud, situación que va a cambiar de matiz en las distintas protagonistas, pero que se mantendrá como una constante.

Por otra parte, encontramos un elemento perturbador que corresponde al otro Yo de estos personajes, el cual representará su lado maléfico capaz de cualquier atrocidad incluyendo el asesinato, lo que tal vez pueda explicarse por el hecho de que los personajes son mujeres y no aceptan ejercer la violencia por sí mismas a excepción de Isa la Bella. Esta sombra del Yo, que como vimos en el apartado correspondiente a los enanos representará todo lo que el personaje principal repudia o teme y que no se atreve a hacer, veamos el esquema:

### La doble sombra del Yo en los personajes principales



Así, encontramos que estos dobles se personifican en la obra a través de enanos

recurrentes que trascenderán los umbrales del inconsciente para mostrarnos una gama de actitudes tanto maléficas como benignas, pues su carácter suele ser ambiguo. Por ello, vemos como La pulga representará la sexualidad y decadencia que no se permite Ana Antón, pero que de alguna manera está muy cercana a ella.

Lucía Ramos por su parte, se reflejará como en un espejo con Doña Maruja cuando llegue a los sesenta años y tenga una enfermedad terminal; Isabel López, sin embargo se transformará en la vengadora de Antonia quien sufre de enanismo mental y emocional; Agua Fría repudiará las actitudes de Torbellino de la cual, sin embargo, adquirirá conocimientos ocultos; Cesar por su parte, se comparará con su oficina y su vida se transformará conforme ésta se vaya reduciendo hasta desaparecer; Baba verá los prodigios de la enana Airelai que ante la mirada infantil se encuentra rodeada de magia, pero que resulta ser una liiputiense poseída por los defectos y vicios de los adultos: prostitución, ambición, relaciones amorosas destructivas, etc., además de que es una asesina potencial cuya mano vengadora ejecutará a Segundo.

Lucía Romero, por su parte, se verá acosada por la Juez Martina quien será en última instancia, el único y limitado eslabón justiciero que penalizará las actitudes criminales de la red delictiva en la que se encontraba implicado su marido. Sin embargo, la Juez también es una enana, al igual que la propia Lucía, pero prodigiosamente fértil y poseedora de poder sobre los hombres; finalmente, Zarza conocerá los poderes de “martillo” una adolescente de talla diminuta, pero con una potencialidad de gigante, pues tiene la astucia suficiente para sobrevivir lo peor e incluso para matar a sus enemigos, situación de la que Zarza se siente incapaz.

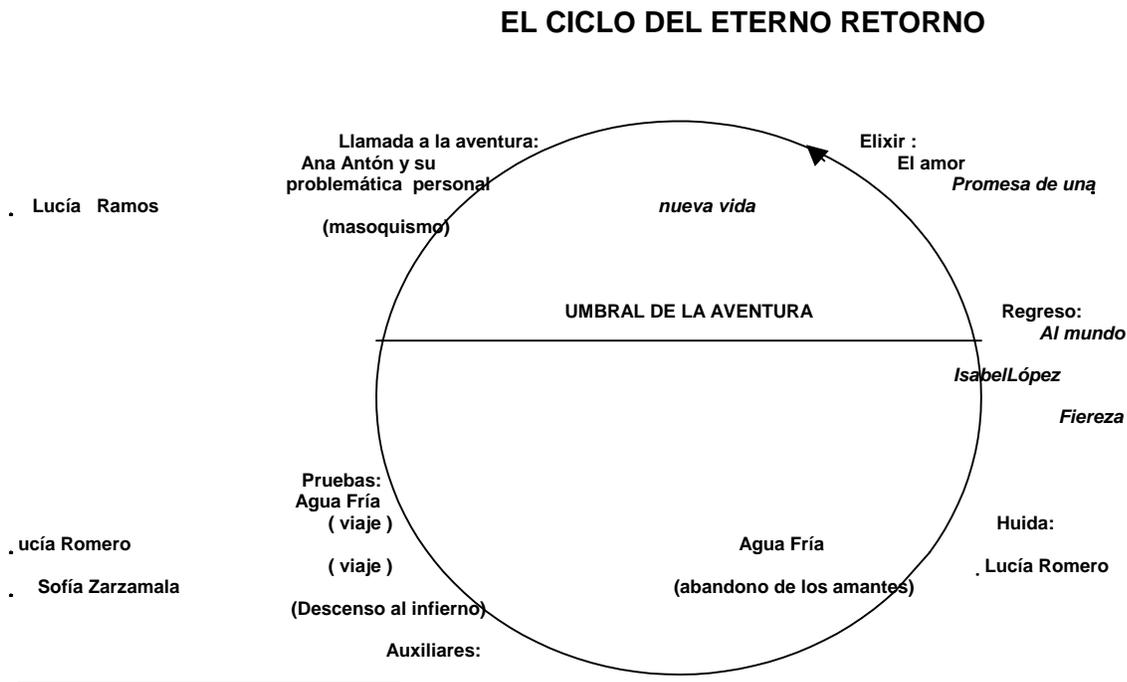
### **El mito del eterno retorno**

Definir el mito personal de un autor implica analizar una serie de variantes que se presentan a lo largo de su producción artística y que reflejarán también su evolución

personal, pues de acuerdo con Mauron: “un mythe n'est ni statique, ni clos. Les influences litteraires changent au hasard des courantes collectifs et des lectures personnelles; mais, de son côté, la vie crée ou disipe des motifs d'angoisse, cepedant que moi créateur et moi social tendent obstinément vers de synthèses ou des adaptations nouvelles.”<sup>126</sup>

La aproximación al mito personal de un autor debe ser progresiva, por lo cual, hemos iniciado con la superposición de textos, lo que nos va a permitir descubrir en las redes asociativas una serie de figuras míticas y situaciones dramáticas obsesivas que nos darán elementos para acercarnos a su identificación. En este proceso resulta imprescindible retomar la variante del tiempo pues, como hemos visto, el mito personal no es estático ya que en él confluyen tanto el proceso creador interno como los elementos sociales que rodean al escritor.

Para poder visualizar de una manera más objetiva el proceso mítico en Rosa Montero, los personajes han sido situados en la gráfica del monomito aludido por Campbell y del cual hablamos en párrafos precedentes, veamos:



<sup>126</sup>Mauron, op. cit., p. 323

. Cesar  
Baba

Concordia con el padre:  
Lucía Romero  
Sofía Zarzamala

En una primera instancia encontramos a personajes como Ana Antón y Lucía Ramos que a pesar de su juventud y de las posibilidades que les pueden ofrecer sus respectivas carreras se encuentran sumergidas en actitudes masoquistas que las retienen justo en el umbral de la aventura y no pueden avanzar más allá, aparece entonces el mito del andrógino al cual se aferran y les cierra el paso.

Corresponde a Isabel López, (Isa, La Bella) transgredir su mundo y actuar con fiereza y agresividad masculina que le permitirá reivindicar su ego, pero que será la causa de su ruina pues su nivel de agresividad ha rebasado todo límite. En el mito de Cronos encontramos que éste estaba destinado a matar a su padre Urano y que posteriormente su propio hijo Zeus haría lo mismo con él.

La Bella se transformará en <<la bestial asesina>>, <<terrible energúmena>> que será el azote de los reductos del padre malo personificado en Antonio; así, el mito de Edipo estaría presente en el personaje equivocado, porque como sabemos ocurre en el niño. De esta forma estos personajes trastocados, invertirán sus papeles, veamos: Antonio es un hombre pequeño de aspecto débil y femenino que ejerce un dominio dictatorial sobre su hermana y abusa en general de las mujeres que lo rodean; por su parte, La Bella es una mujer grandulona, fuerte y capaz de ejercer violencia desmedida, así, ambos personajes se salen del rol de género.

Isabel López entraría en relación con Lilith la del espíritu rebelde, la cual toma en ocasiones la forma de la mujer-serpiente con el cuerpo cubierto de escamas, de esta forma representa el modelo de la iniciación, de la serpiente telúrica y asimismo Gran Diosa Madre, su mito se encuentra por tanto relacionado con los más antiguos de la humanidad pues se le vincula también con los ritos de muerte e iniciación. Así la Gran Madre, es decir, Gea la Tierra es la que da la vida y la toma, por lo que se convierte en

la guardiana del umbral, alternativamente nutricia y cruel.<sup>127</sup>

Esta guardiana del umbral, dadora de vida y muerte permitirá que otras mujeres lo crucen; así en primera instancia será Antonia, personaje secundario de *Te trataré como a una reina* quien finalmente abandonará su departamento y tomará un tren que la llevará a cualquier parte, pero lejos de la sumisión y el sufrimiento.

Otros personajes también se atreverán a seguir adelante e iniciarán el proceso de las pruebas, por ejemplo, Agua Fría emprenderá un largo viaje para salvar a su mundo, Lucía Ramos recorrerá media Europa en la búsqueda de su esposo secuestrado y a Sofía Zarzamala le corresponderá bajar al infierno para enfrentar grandes enemigos interiores. Este descenso es uno de los más aterradores pues como dice Campbell:

... si alguien, en cualquier sociedad, escoge para sí la peligrosa jornada a la oscuridad descende, intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su propio laberinto espiritual, pronto se encuentra en un paisaje de figuras simbólicas (...) ésta es la segunda etapa del Camino, la de <<purificación del yo>>, (...) este es el proceso de disolución, de trascendencia o de transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal.<sup>128</sup>

En este viaje las protagonistas encontrarán que, el reencuentro con la infancia es el momento más angustiante: Agua Fría encontrará la clave del por qué de la muerte de su madre; Lucía Ramos se dará cuenta de que fue devorada cuando niña por su padre el caníbal y Sofía encontrará que el infierno siempre la ha acompañado. Las tres aprenderán que: “En nuestros sueños encontramos todavía los eternos peligros, las quimeras, las pruebas, los ayudantes secretos y las figuras instructoras, y en sus formas podemos ver reflejado no sólo el cuadro de nuestro presente caso sino también la clave de lo que debemos hacer para salvarnos.”<sup>129</sup>

Estos ayudantes secretos están representados por Baba y Cesar quienes en su mundo ayudarán a despeñar al padre y a la madre respectivamente, pues su inconsciencia no

---

<sup>127</sup> Vid. Édouard Brasey, *Brujas y demonios. El universo Féerico V.* Barcelona:Morgana. 2001, p 171

<sup>128</sup>Campbell, op. cit. p. 97.

<sup>129</sup>Ibidem.

les permite ejercer por sí solos el papel del héroe, entonces acudirán al llamado de forma limitada y equivocada. Así Baba que siempre ha añorado al padre contribuirá a su muerte como César, el que en su mundo poblado de misoginia aniquilará a Paula quien es una madre sucedánea e imperfecta, ya que la verdadera y que él recuerda es aquella que en su juventud le proporcionó mimos y cariños, pero que ahora en su decadencia se encuentra atada a la vejez, a la televisión y a su cama de tullida.

Así, en este proceso de re-descubrimiento de sí mismo ocurre que:

El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado su orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne.<sup>130</sup>

De esta forma encontramos que el gran enemigo enfrentado por Lucía Ramos y Sofía Zaramala no era otro que el propio padre, el cual es menos peligroso de lo que se creía. De esta forma vendrá la reconciliación con la figura mítica del padre devorador y el consiguiente crecimiento de ambos personajes. Una vez terminada la prueba es necesario el regreso a la normalidad para restablecer la vida cotidiana.

Pero al final de la pruebas es posible que se obtenga la bendición de los dioses y entonces el héroe regresará sin contratiempos a finalizar su misión, pero si ha ofendido a un dios entonces emprenderá la huida mágica y todavía tendrá que enfrentar algunos obstáculos, esta última situación es la que les toca vivir a Agua Fría y a Lucía Ramos, así, la primera, decide que una vez derrocado el sistema no tiene por que regresar a la comunidad de su esposo muerto y tampoco tiene que permanecer en Magenta, la capital del imperio derrocado. Por su parte, Lucía debe desembarazarse de los pretendientes y de su familia de origen para entonces renacer en una mujer con otra visión y, precisamente, iniciar otra vida.

Y aunque el final del camino está sembrado de promesas no es posible que éstas se

---

<sup>130</sup>Campbell, op. cit, p. 103.

cumplan para todas las protagonistas, pues para ellas el mito prevaleciente es el del *eterno retorno*<sup>131</sup> mediante el cual el héroe sufrirá regresiones en su desarrollo, por lo que en lugar de lograr una purificación a través de un renacimiento, buscarán un retorno al útero, lo que significa entonces una profunda regresión. Sólo Agua Fría, Lucía Ramos y Sofía Zarzamala lograrán superar la etapa del regreso y <<renacerán>> con una nueva mentalidad y con una opción de vida diferente a la que tenían al principio de la historia. Pues a decir de Campbell:

el nacimiento, la vida y la muerte del individuo pueden ser considerados como el descenso a la inconsciencia y el regreso. El héroe es aquel, que mientras vive, sabe y representa los llamados de la superconsciencia que a través de la creación es más o menos inconsciente. La aventura del héroe representa el momento de su vida en que alcanza la iluminación, el momento nuclear en que, todavía vivo, encuentra y abre el camino de la luz por encima de los oscuros muros de nuestra muerte en vida.<sup>132</sup>

---

131 Ver nota 164

132 Campbell, op. cit. p. 236.



**CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

La obra novelística de Rosa Montero se inicia en 1979 con *Crónica del desamor* que ella considera obra menor y que sin embargo se convirtió en un hito de la literatura escrita por mujeres en los años ochenta, pues presenta modelos de mujer nada convencionales que propician una ruptura con la sociedad perteneciente a la época franquista de los años cuarenta donde la mujer era un ente inmóvil carente de derechos y sujeto a las presiones patriarcales.

Esta novela en su carácter de innovación nos muestra una sociedad en plena transición en la que ese modelo de mujer tradicional ya no es posible pues se plantea la posibilidad de que las mujeres puedan vivir solas o sean capaces de afrontar la maternidad sin el acompañamiento de un hombre. Además, la sexualidad es algo que ha dejado de ser vergonzoso porque se saben dueñas de su cuerpo y gustan de explorar posibilidades ajenas a las impuestas por la sociedad machista.

Paradójicamente, estas mujeres de cuerpo liberado no se dan cuenta de que su mentalidad se encuentra sujeta a las relaciones imperfectas que entablan con hombres de menor capacidad intelectual, monetaria o humanista, por lo que tienden a fracasar tanto en lo anímico como en lo profesional; sin embargo y a pesar de todos sus logros profesionales prefieren sucumbir ante una pareja masculina que vivir en soledad. Así, logran la independencia económica, pero caen en la dependencia emocional ante el hombre.

En el momento que aparece esta primer novela, Montero ya tenía iniciada una carrera en el periodismo, misma que hasta la fecha le ha dado reconocimiento dentro de la sociedad española, así como una serie de premios. Como periodista ha mantenido una actitud controversial en la que destaca su postura a favor de las minorías, incluida en éstas a la mujer, tema central de sus novelas, aunque reiteradamente se ha declarado antifeminista, a pesar de que precisamente esa sea la etiqueta con la que se le ha conocido en el ámbito literario desde su texto fundacional, pues como hemos visto siempre aparece una mujer como protagonista en sus novelas aunque ella mencione constantemente que le aburre todo lo que se relaciona con el feminismo.

### **¿Mujer de éxito o simplemente mujer?**

Al revisar los comentarios de Montero vertidos en diversas entrevista encontramos que confunde las teorías feministas de las cuales parece desconocer sus postulados ya que al indicar lo que para ella significa la palabra feminista, el término parece oponerse al de “machista” y por tanto le sugiere la supremacía de la mujer sobre el hombre, aunque, evidentemente, ella se opone a que sean únicamente los hombres quienes decidan el destino de la humanidad en general y de las mujeres en particular.

Así, encontramos en su obra alusiones reiteradas a temas que tienen que ver con la mujer y su evolución dentro de la sociedad, así como, a un planteamiento en el cual se revisan las nuevas actitudes de la mujer ante la vida y la sociedad. De esta forma, plantea una visión pesimista de la mujer y su entorno pues ésta, finalmente, no logra ser feliz ni desarrollarse emocionalmente estando sola, excepto en *La hija del caníbal*, donde encontramos el planteamiento de Lucía Romero quien después de intrincadas relaciones personales descubre que es ella la única responsable de su felicidad y de su estabilidad emocional.

En este debate Montero mantiene la convicción de que no debería hablarse de literatura femenina o masculina pues en todo caso ambas pertenecen al género humano, lo cual

en la actualidad ya es simplemente un tópico recurrente. La misma opinión la podemos encontrar tanto en hombres como en mujeres que se dedican a escribir. Cuando se habla de escritura femenina parece aludirse a <<novela rosa>>, lo cual supone un equívoco, pues en realidad se habla de temas femeninos recurrentes como son: la nueva sexualidad, la maternidad, las relaciones de pareja, etc., y no de una *literatura femenina* en el mal sentido de la palabra.

Sin embargo, y de acuerdo con los elementos de la crítica feminista de la literatura (revisada en el capítulo uno) hemos encontrado que la escritura de Rosa Montero se puede catalogar como de *escritura femenina*, pues en este tipo de textos no se enarbolan postulados feministas, pero sí se le da importancia al papel de la mujer como ente social y como parte de la humanidad, aunque se carezca de una conciencia de género, tal y como se puede carecer de identidad de raza, nacionalidad o de grupo social.

Esta situación de cualquier forma es expresada con ciertas reservas pues hemos encontrado, también, que en sus primeras obras los personajes femeninos enarbolaban ideas sospechosamente coincidentes con los postulados feministas en boga durante finales de los años setenta, por eso nos queda la siguiente duda: ¿por qué se efectuó un cambio en su postura en cuanto al feminismo?

Quizá la respuesta se encuentre en el contraste entre la joven periodista de aquella época con la Rosa Montero actual que es una mujer con una trayectoria llena de éxitos tanto en el periodismo como en la literatura, donde no resulta muy favorecedor pertenecer a movimientos como el feminista que generalmente se asocia con personajes *sui generis* de mujeres fanáticas, frustradas o de sexualidad desviada, y sectarias; situación que choca con la imagen que proyecta hoy día de mujer cosmopolita e intelectual con un toque de izquierdas.

Por otra parte, y para dar cierre a este punto, las declaraciones actuales de Rosa Montero menoscaban el hecho de que sus primeras novelas contribuyeron a cambiar la temática de la literatura escrita tanto por mujeres como por hombres, pues la novela

contemporánea contempla personajes femeninos que replantean la situación de la mujer dentro de la sociedad. Situación que ha contribuido a destruir personajes femeninos estereotipados pues se replantea, entre otras cosas, el concepto que se tiene acerca de la sexualidad fuera de lo tradicional, las relaciones que tienen las mujeres entre sí, como son las de amiga, hija, hermana; los nuevos modelos y crisis de pareja, etc. Pues como dice Freixas: “El que algunas mujeres hagan mala literatura con temas femeninos/feministas, y que incluso cosechen grandes éxitos, puede decirnos mucho sobre sociología, historia o mercadotecnia, pero no nos dice nada sobre la relación intrínseca entre femenino y universal”<sup>133</sup>

### **El camino del éxito**

Después de su ópera prima, Montero siguió publicando novelas, aunque la recepción de la crítica siguió siendo reservada pues se le tachaba de estar al nivel de “cotilleo”, lo cual cambió cuando publicó *Te trataré como una reina*, su tercer novela, y que como hemos visto tiene algunos elementos del género negro.

En sus primeras novelas e inclusive en *Amado amo*, la número cuatro, impera un elemento común que es el carácter testimonial muy cercano al realismo decimonónico. Esta situación podría derivarse de su ejercicio profesional, que es el periodismo, y que aunada a la realidad de los años ochenta le permitía formular retratos en un tono a veces grotesco de una serie de personajes carentes de maquillaje y repletos de un sin fin de problemas que la propia sociedad les proporcionaba.

En su obra aparecen también elementos de la metaficción que cobran gran importancia dentro de la literatura española de esa década, pues plantean una crítica profunda tanto al proceso de la escritura como al devenir histórico que les toca vivir tanto a los personajes ficticios como a ella misma, quien como sabemos proviene del franquismo y posteriormente, a finales de los los años setenta, vive la “transición” hacia la democracia.

---

<sup>133</sup>Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, Escritoras, público y crítica en la España actual. Barcelona:Ediciones destino, 2000, p. 223.

En estos relatos encontramos un reflejo de las severas crisis de identidad que la sociedad moderna imprime tanto a hombres como a mujeres, pues aparte de los problemas de género, también se debe sobrevivir en lo económico y lo emocional. Como lo vemos en las mujeres de *Crónica de desamor* que desfilan ante nuestros ojos con toda la gama de matices propios de la clase media baja que cuenta con estudios universitarios.

Esta situación es muy semejante a la de *Amado amo* y la *Función Delta*, donde el universo político, social y económico de los personajes se mueve precisamente en estas esferas que obviamente influyen en sus actitudes pues todavía están aprendiendo a formarse como la “mujer nueva” requerida por los nuevos tiempos, situación muy difícil, pues aún quedan anclas del pasado como es la nostalgia por una pareja, por ello, aquella crítica social que se encuentra en el fondo de la obra se ve minimizada por el reflejo de las relaciones interpersonales entre hombres y mujeres, situación seriamente marcada por la incomunicación y por el miedo de ambos a enfrentar al “otro”.

Este planteamiento se lleva al extremo en *Te trataré como a una reina*, pues las mujeres de esta novela tienen que soportar además de la pobreza, el maltrato y la explotación ejercida por los hombres que las rodean, lo cual se suma al hecho de que son el contratipo de los cánones de la belleza pues les sobra gordura y les falta juventud. Sin embargo, en esta novela encontramos que la resolución literaria es el uso de la ironía, la cual acertadamente muestra un trasfondo crítico a una serie de situaciones aberrantes y francamente ridículas.

Después de estas cuatro novelas la veta realista parece agotarse y entonces empiezan a llegar los premios, por lo que estas mujeres que reflejaban la realidad de la España de la transición se metamorfosean y adquieren tintes de heroínas de película hollywoodense. Montero se aleja de los temas tratados anteriormente, donde hacía referencia a un tipo de mujeres más cercanas a su medio profesional, social y cronológico, pero que siguen radicando en Madrid excepto, por la novela *Temblor* que

se ubica en un futuro muy lejano en el cual la sociedad ha cambiado y las reglas de convivencia también.

Con esta novela incursiona en el género fantástico mezclado con otros géneros entre los que destacan la novela de aventuras, la novela de ciencia ficción y novela de anticipación política. El mundo retratado es el de las posibilidades y las anti-utopías donde se ofrecen las dos caras del poder: el matriarcado y el patriarcado, situación que está marcada por la decadencia del entorno el cual está a punto de colapsarse y con él la especie humana a punto de desaparecer.

Con *Temblor* se acaba la veta fantástica aunque recibe mención como Finalista del Premio Europeo de Novela 1990 por esta novela. Posteriormente, y después de intentar nuevamente algo de realismo en *Bella y Oscura*, incursiona en el género negro con sus dos últimas novelas, cuyas protagonistas son dos mujeres que se convierten en víctimas de una serie de acontecimientos delictivos que están a punto de poner en riesgo su integridad física y mental.

Encontramos en estas novelas, una serie de historias sin detective donde las propias protagonistas se encargan de desenmascarar a los malos. Así, en el caso de *La hija del Caníbal* se sigue un estilo *hard-boiled* bastante *light* porque el tono de extrema violencia se reemplaza por el de la extrema ridiculez o lo francamente grotesco. En cuanto a *El corazón del Tártaro*, se sigue un estilo de *thriller* pues los acontecimientos se desarrollan de una forma vertiginosa en tan sólo 24 horas.

En estas novelas se presenta un fenómeno muy curioso, pues ambas mezclan lo policiaco con lo histórico, ya que, de forma paralela a la narración principal se va desenmarañando una segunda historia con tintes históricos situación que ya analizamos en el capítulo dos, donde encontramos que estas obras recurrían a un pasado lejano. Así, una se plantea en la guerra civil española y la otra en la edad media, pero en ambas el intermediario entre la protagonista y la historia es un hombre.

El cambio en los temas le proporcionó a Montero un repunte en ventas y los siguientes premios literarios: Premio Primavera de Narrativa 1997 con *La hija del caníbal*; Círculo de Críticos de Chile 1999 con *La hija del caníbal*; y Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia en 2000.

Aunque en estas novelas se recurre a los elementos de la novela policial, que de alguna manera no es muy aceptada por la crítica literaria, pues está considerada como sub-literatura, o como género menor, se ha incrementado el número de escritoras que han incursionado en este terreno anteriormente considerado propiamente “masculino” que como vimos en el capítulo dos parecía un coto cerrado a pesar de que desde sus orígenes ya había mujeres que lo habían explotado.

Lo interesante en el caso de Montero es que, a pesar del giro que da a su técnica narrativa, muestra el papel de la mujer de cara al nuevo milenio en el que ésta ocupa puestos de suma importancia. Así, vemos en *La hija del caníbal* un personaje regresivo que a raíz de la problemática que enfrenta logra encontrar una nueva forma de ser mujer, es decir, se plantea la independencia económica y moral que le permite crecer anímicamente. Pero aparece en esta novela su contraparte que es la Juez Martina, una mujer de apariencia insignificante que desde su puesto se convierte en la punta de lanza contra la corrupción del poder político y logra, al utilizar a Lucía como anzuelo, desenmarañar la situación y localizar las cabezas de una red de corrupción y desvíos de fondos del erario público lo que demuestra su gran poder.

En el caso de Sofía Zarzamala encontramos a una mujer universitaria que tiene un puesto importante dentro de la industria editorial, que vive sola, que no tiene problemas económicos, pero cuyo pasado salta de pronto para atraparla y victimizarla, situación que en apariencia la conducirá a la muerte, pero que la hará renacer en una mujer completa y llena de proyectos. La contraparte de este personaje es su hermana Martina quien vive los lujos de la clase alta a la que ha sabido acomodarse perfectamente.

## De periodista a novelista

Hemos visto que a lo largo de ocho novelas el estilo de Montero se ha transformado, aunque en sus inicios se reflejaba de manera contundente la periodista tanto en la concepción de la novela como en el ambiente reflejado en la misma. Ya desde el título *Crónica del desamor* encontramos una referencia profesional. Posteriormente, Ana Antón, la protagonista menciona que pretende desarrollar “el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una” (p. 9). A esta novela le sigue *La función Delta* que se ubica también, aunque tangencialmente, en el mundo de los medios de comunicación.

La periodista va cediendo lugar a una novelista que siempre estuvo presente, pero que se transforma constantemente, que va desde el realismo decimonónico hasta lo grotesco, que después incursiona en lo fantástico y después en el género negro, y que estos cambios ella los describe como una forma de ser escritora, tal como lo apunta en su libro *La loca de la Casa* donde indica que:

hay dos tipos de escritores, los erizos y los zorros. Los primeros se hacen una rosca y siempre le dan vueltas al mismo tema, mientras que las raposas son animales itinerantes que avanzan sin parar por asuntos distintos (...) debo confesar que yo me considero una raposa al cien por cien (...) Camino y camino de novela en novela descubriendo paisajes inesperados. E intento no conformarme, no repetirme. Lo que hace que cada libro sea más difícil que el anterior. (pp. 166-167)

Esta declaración podría darnos una pista al por qué de tantos cambios, aunque desde mi punto de vista también han influido en esta situación las modas: cuando se inició como escritora precisamente estaba naciendo algo que ahora se ha denominado el *boom femenino de los años 80*, donde diversas escritoras abordaron desde sus ópticas particulares temas relacionados con el mundo de la mujer de los nuevos tiempos.

Posteriormente, cuando incursiona en lo fantástico, un libro se había convertido en un fenómeno mundial: *La historia interminable* de Michel Ende, del cual la autora se autopresta la idea de una *nada* que devora poco a poco el mundo de Fantasía, situación

muy semejante a la de *Temblor*, donde la *niebla de la nada* devora el mundo que habita Agua Fría.

Por otra parte, otro fenómeno editorial, *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco, plantea la posibilidad de darle un nuevo giro a la novela policiaca, pues introduce la mezcla de géneros y subgéneros donde prevalecen como ejes conductores la novela policiaca y la nueva novela histórica, situación que como hemos visto no es ajena a la propia Montero.

Finalmente, los personajes no tienen una evolución muy notable principalmente en el caso de los masculinos quienes se mantienen al nivel de personajes estereotipados. En el caso de los femeninos, éstos van a la zaga de la biografía personal de Montero: el aspecto cronológico se va reflejando en estas mujeres. Así, en las primeras novelas encontramos a personajes de una edad semejante a la de la autora, situación que sólo cambió con *Te trataré como a una reina*, *Bella y oscura* y *Amado amo* donde no hay mucha correspondencia entre estos personajes y la propia autora. Sin embargo, la encontramos nuevamente reflejada en Lucía Romero de la *Hija del Caníbal*.

Algo que sí se ha mantenido a lo largo de las ocho novelas es el intento de dar una voz propia a las mujeres que protagonizan estas obras, independientemente de la temática o del género que se esté utilizando, aunque, la perspectiva personal de estos personajes gira principalmente en torno a sus relaciones de pareja, por lo que, dejan de lado los intereses personales, de superación profesional o de desarrollo humano. En general suelen entablar relaciones conflictivas que les hacen perder la perspectiva de lo que realmente quieren en la vida y entonces tienden a perderse en la maraña de su problemática, situación de la que se salvan, en todo caso, Agua Fría, Lucía Romero y Sofía Zarzamala.

Al analizar la obra de Rosa Montero nos dimos cuenta de que era muy importante detenerse en una serie de obsesiones de la autora que ya habían sido detectadas por Reisz y Escudero, pero cuyo análisis se quedaba en la simple enumeración. Ante esto, encontramos en el método de la psicocrítica de Charles Mauron una herramienta que

nos permitió descubrir situaciones verdaderamente sorprendentes, difícilmente apreciables con métodos tradicionales, ya que esta forma de análisis ayuda a profundizar en los textos y encontrar elementos originales en ellos.

Las obsesiones de un autor son elementos individuales propios de su personalidad, pero posibles de identificar, por lo que su estudio nos permite encontrar lo que Mauron llamó el *mito personal* de un autor, estudiado en el capítulo tres. A través de este concepto se explican una serie de procesos en los cuales los elementos externos son interiorizados por el escritor, quien a su vez los proyectará sobre el mundo externo. Situación posible mediante la interacción que tiene la vida privada del autor con su actividad creadora dentro del inconsciente, el cual es compartido por ambas instancias y cuya salida tendrá verificativo mediante los dos Yo (el social y el creador) del escritor.

En el proceso de análisis literario Mauron encontró que si en las obras líricas aparecían las metáforas obsesivas, en las obras que contienen una historia era posible identificar también una serie de situaciones dramáticas obsesivas, por lo que había que reconocer que el personaje principal de una obra dramática o de una novela además de ser una variación de las figuras míticas, corresponde al Yo y forma parte central del conflicto. El último punto propuesto por el método es la identificación del mito personal del autor.

La superposición de las obras de Montero nos llevó a descubrir una serie de obsesiones, las que a su vez nos permitieron identificar algunas figuras míticas que se relacionaban con ellas, así encontramos que: El *amor* corresponde a lo negativo, a la ansiedad y la rutina; situación que correspondía a la figura del andrógino pues a las protagonistas no les importa qué consecuencias deban pagar con tal de no estar solas. El tema de la *mujer* está dentro de la ambivalencia del mito de la madre buena y la madre mala. El *hombre* a su vez representa al padre malo transfigurado en el ogro, lo cual nos remonta al mito de Cronos. Del resultado de la incomunicación entre hombres y mujeres nace la *soledad*, la cual es un tema muy recurrente en la obra de Montero. Respecto a la muerte, no está tratada únicamente en el sentido físico ya que también se presenta el plano psicológico y temporal, situación que se relaciona nuevamente con el

mito de Cronos; relacionados con este tema están la *amputación*, los *enanos* y la *vejez* pues tienen nexos importantes con la muerte y la decadencia.

Mauron descubrió que las asociaciones de figuras rempazan a las asociaciones de ideas, por lo que todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda. De esta forma, encontré la figura del *amante prohibido* el cual a su vez contiene algunas variantes como son: el hombre casado que huye al compromiso, los que tienen una relación de parentesco entre sí, el amante hijo y los provenientes de la propia familia, esta serie de amantes se derivan del concepto del amor que se vierte a lo largo de las ocho novelas y que corresponde a la dicotomía de amor pasión/amor cómplice.

Un elemento perturbador que apareció mediante el análisis psicocrítico es el de la doble sombra del Yo, que en la obra de Montero se encuentra representada por la figura de los enanos los cuales representan el aspecto maligno de las protagonistas cuya imagen femenina y de no violencia se ve protegida por estas figuras que desarrollarán diferentes niveles de agresividad, o que como en el caso de *Amado amo*, representará simbólicamente a una forma de explotación del sistema económico.

Finalmente es importante señalar que la fuente insuperable para la elaboración de este análisis fue la obra de la propia autora, pues como señala Charles Mauron, el método de la psicocrítica sólo es posible cuando no se deja <<d'interroger des textes>>.



**BIBLIOGRAFÍA**

**BIBLIOGRAFÍA**

**DIRECTA**

Montero Rosa, *Crónica del desamor*, Madrid: Debate, 1979.

\_\_\_\_\_ *La función delta. 4a. Edición*, Madrid: Editorial Debate, 1997.

\_\_\_\_\_ *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Seix Barral, 1998.

\_\_\_\_\_ *Amado amo*, Madrid: Debate, 1988.

\_\_\_\_\_ *Bella y oscura*, 6a. Edición, Barcelona: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_ *Temblores*, México: Seix Barral, 1991.

\_\_\_\_\_ *La hija del caníbal*, México: Espasa -Calpe, 1998

\_\_\_\_\_ *El corazón del Tártaro*, Madrid: Espasa -Calpe, 2001.

\_\_\_\_\_ *La loca de la casa*, México: Alfaguara, 2003, 272 pp.

**TEORÍA Y ESTUDIOS GENERALES**

Abellán, José Luis. *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*. Madrid: Ed. Mezquita, 1982.

Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Realismo y Naturalismo. La novela, (parte primera)*, tomo VI, Madrid: Gredos, 1996.

Alonso Zamora, Vicente. *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*. Madrid: Gredos, 1969.

Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica, 1992.

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico*, Madrid: Anagrama, 1980.

Bonaparte, Marie. "Interpretación psicoanalítica de los cuentos de Edgar Allan Poe" en: Ruitenbeek, Hendik M, *Psicoanálisis y literatura*, México: CFE, 1994.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*, 2a. ed. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.

Brasey, Édouard. *Brujas y demonios. El universo feérico V*, Barcelona: Morgana, 2001.

- Breitling, Gisela. "Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina", en: *Estética Feminista*, Gisela Ecker (ed.), Barcelona: Icaria, 1986.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México, FCE, 2001.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Colombia:Ed. Labor, 1994.
- Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid:Ediciones Cátedra, 1979.
- Coutinho, Sonia. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro:Sette letras, 1994.
- Eaglaton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, (2a. ed.), México: FCE, 1998.
- E. Diez-Echarri y J. M. Roca Franquesa. *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, 1966.
- Ecker, Gisela. "Introducción", en: *Estética Feminista*, Barcelona: Icaria, 1986.
- Eliade, Mircea. "La estructura de los mitos" en: *Mito y realidad*, Barcelona: Ed. Labor, 1983.
- Fe, Marina. (coordinadora), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Programa Universitario de Estudio de Género, FCE, 1999.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela de ciencia ficción. Interpretación marginal de una novela marginal*. Madrid: siglo XXI de España, 1972.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres, Escritoras, público y crítica en la España actual*. Barcelona:Ediciones destino, 2000.
- Fromm, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Buenos Aires: Paidós, 1961.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*, vol. 1, Serie Narrativa No. 28, México: Molinos de viento, UAM, 1984.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London:Routledge, 1988.
- Jung, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós, 1984.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX, 1914-1991*, (5a. ed.), Barcelona: Crítica, 2003.
- Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Argentina:Hachette, 1977.

- Lecouteux, Claude. *Enanos y elfos en la edad media*. Barcelona:Medievalia, 2002.
- López González, Aralia. "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria", en: *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*López González, Aralia, coordinadora. México: El Colegio de México, Programa interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995.
- Maravall, José Manuel. *La política de la transición. 1975-1980*, Madrid: Taurus, 1981.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. 7<sup>e</sup> tirage, Paris: Libraire José Corti, 1983.
- Medina, Jeremy T. *Spanish realism. The theory and practice of a concept in the nineteenth century*. Maryland: Porrúa, 1978 .
- Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Programa de Formación de Traductores, 1997.
- Risco, Antonio. *La estética de Valle Inclán en los esperpentos y en "el ruedo ibérico"*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid:Gredos, 1966.
- Roberts, Gemma. *Temas existenciales en la novela española*. (2a. ed.) Madrid:Gredos, 1978.
- Robles, Martha. *Mujeres, mitos y diosas*, México: CFE/Conacullta, 2000.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la novela española 1942-1975*, Madrid: Alhambra, 1972.
- Scalon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid:Ed. Akal,1986.
- Toril Moi. *Teoría literaria feminista*, Madrid:Cátedra,1988.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid: Editorial Tecnos, 1977.
- Valle Inclán,Ramón de. "*Luces de Bohemia*" en: Obras escogidas, tomo II, Madrid: Aguilar, 1974.
- Vilar, Piérre. *Historia de España*, trad. Manuel Tuñón de Lara y Jesús Suso Soria, (10a. ed.), Barcelona: Ed. Grijalvo, 1980.
- Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en: *Estética Feminista*, Gisela Ecker (ed.), Barcelona: Icaria, 1986.

Woeller, Waltraud. *Histoire illustrée de la littérature policière*. Leipzig:Edition Leipzig, 1987.

## HEMEROGRAFÍA

Escudero, Javier."Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo" en: *Revista de Estudios Hispánicos*. Pennsylvania, 1997.

Gascón Vera, Elena. "Rosa Montero ante la escritura femenina", en: *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*, 1987.

Gleen, Kathleen M. "Utopía y dis-utopía en *Temblor* de Rosa Montero", en: *Alec*, s/n, Wake Forest University, s/f, s/p.

Morales, Ana María. "Las fronteras de lo fantástico" en: *Signos literarios y lingüísticos*, México: UAM, vol. II, número 2, julio diciembre del 2000.

Pertusa, Inmaculada. "*Temblor*, de Rosa Montero: anti-utopía y desfamiliarización, en: *Mester*, vol. xxiii, No. 2, University of Colorado, 1994.

Reisz, Susana (1995) "Tropical como en el trópico. Rosa Montero y el "boom" femenino de los ochenta". En : *Revista de Estudios Hispánicos*, Pennsylvania,1995.

Suñén, Luis. "La realidad y sus sombras: Rosa Montero y Cristina Fernández Cubas" en: *Insula*, junio 1984, No. 446.

## INTERNET

Pedro Escribano. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000, la URL de este documento es: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>.

Terra. *Página oficial de Rosa Montero*, 2003, La URL de esta página es: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero>.

Terra - Cultura - ROSA MONTERO: "DETESTO LA LITERATURA FEMINISTA" 03/04/2002, la URL de la página es: <http://www.terra.es/cultura/articulo/articulo>.



## CAPÍTULO SEGUNDO



**REALISMO LITERARIO Y FICCIÓN**

## 2.1 Elementos realistas en la obra de montero

Los temas y aspectos de la vida cotidiana de la mujer española del post franquismo forman parte importante en la obra novelística de Rosa Montero quien es heredera al igual que sus contemporáneos de una historia amarga, fuertemente marcada por la dictadura y la represión. La literatura en España en los años posteriores a 1939 expresa desencanto, vacío y angustia existencial al tiempo que, deja testimonio e informa acerca de la realidad que vivía la sociedad como consecuencia de la Guerra Civil. Esta situación se reflejó necesariamente en la producción novelística de esa época pues representaba una realidad terrible donde imperaba la injusticia y la violencia, mismas que provocaban la desesperanza.

Una gran figura de ese momento es Camilo José Cela, quien resalta por su humor negro y caricaturesco, al tiempo que presenta los aspectos más crudos de la realidad, como es el caso de *La familia de Pascual Duarte* (1941), *La colmena*, *La Catira*, etc. Por otra parte, Carmen Laforet publica su novela *Nada* (1944) y nos muestra un mundo donde lo cotidiano y lo personal son temáticas posibles. El realismo literario ejerce nuevamente su poder de atracción tal como ocurría casi cien años antes, pero ahora con el afán de exhibir una realidad histórica y social producto de un conflicto bélico que va a influir en los creadores artísticos quienes presentan en sus obras una realidad atroz, pasmada por la rutina y el desgarramiento social, además repleta de injusticias y violencia.

Este “nuevo” realismo aparece en los años cincuenta, en novelas cuyo tema principal es la crisis de una sociedad ahíta de problemas y conflictos que son denunciados en diversas obras, las cuales se encuentran más cercanas a la historia o al periodismo que a la literatura, y que se han clasificado como *novela social*, *novela testimonio* o *novela reportaje*.

La segunda tendencia, el neorrealismo, corresponde a un momento de transición en que los autores cobran conciencia de que no es indispensable convertir a la literatura en instrumento al servicio de las causas sociales o de una ideología, independientemente de que tenga una propia, sin que eso implique renunciar a ejercer una fuerte crítica contra la sociedad franquista. Santos Sanz afirma al respecto: "La crítica es más velada, posee caracteres humanitarios y puede considerarse como una primera fase de la novela político-social o incluso socialista"<sup>1</sup>

Los primeros utilizan una temática social que no les permite entrar en las profundidades de la condición humana y suelen remitir los conflictos a exclusivos problemas de carácter político y social, mientras que los segundos, al profundizar en la personalidad de los protagonistas de sus novelas, llegan a la observación de problemas individuales que están aparte de la sociedad y que tienen que ver más con la vida íntima; estos segundos son los que cultivan la llamada novela existencial.

Comparten con las novelas del realismo decimonónico la condición de ser obras de tesis, con todo el determinismo que ello implica, en ellas confluyen tres aspectos: realismo crítico, el contexto colectivo de su desarrollo y la problemática política. Finalmente, la novela de posguerra española tuvo que reandar el camino en que la dejaron Valle-Inclán, Azorín o Gabriel Miró, por solo mencionar unos nombres.

Sin embargo, el término "realismo" ha planteado serios problemas a los teóricos en cuanto a su definición, pues por un lado, surge la pregunta acerca de ¿qué constituye la realidad? y por otro, ¿cómo puede el artista seleccionar y estructurar lo que ve a su alrededor sin deformarlo conforme a su propia cosmovisión y posteriormente asegurar que nos lo está transmitiendo de forma imparcial? La idea de que el realismo en la literatura es un espejo en el que se refleja la realidad, complica más las cosas así como, el concepto de que es una fotografía, pues tanto el espejo como la fotografía, deforman la realidad o captan sólo parcialidades, por ello, en literatura el realismo debe

---

<sup>1</sup> Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela española 1942-1975*, Madrid: Alhambra, 1972.

entenderse como una “relación dinámica con la realidad”<sup>2</sup> ya que la mirada artística del escritor “puede hacernos más conscientes de lo real que la misma realidad”<sup>3</sup> Es posible concluir por tanto de acuerdo con Medina que:

that strict realism is neither possible nor desirable. In order to introduce the things of actual life into works of the imagination, in order to produce to true art, the writer must subject these things to preliminary, personal and necessarily stylized treatment. The varying techniques used by different writers to accomplish this transformation and the multiple ways in which they combat the inherent dangers of realism, produce the wide range of “realistic” styles and approaches.<sup>4</sup>

En España el realismo tiene antecedentes que se remontan al renacimiento y al barroco pues obras, como *La Celestina* o *El Lazarillo de Tormes* ofrecen una importante contribución cultural ya que se suprime la candidez en las descripciones amorosas y los caballeros de las cortes transformados en héroes son suplantados por personas comunes e incluso de un origen dudoso, cuya lucha ya no es contra dragones, hechiceros o gigantes sino por su propia supervivencia en una sociedad que les presenta un sin fin de problemas económicos o de igualdad social. Así, la picaresca nos ofrece un modelo de realismo dentro de la literatura. Por otra parte, la obra de Cervantes tiene también elementos que marcaron el realismo no sólo de España, sino también de Europa por ello, es posible afirmar de acuerdo con Medina que: “One can, in general terms, discern three broad “realistic” trends in Spain between the Golden Age and the nineteenth century: realism as *retrato*, psychological realism, and Cervantine realism.”<sup>5</sup>

Siguiendo a este mismo autor, el realismo como *retrato*, describe a la gente común tanto en la novela picaresca como en la costumbrista, pues la picaresca es una reacción contra la novela de caballería y pastoril. La novela costumbrista puede ejemplificarse con *El pasajero* (1617) de Cristobal Suárez de Figueroa, aunque florece en el siglo XIX con Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra. El realismo psicologista aparece

---

<sup>2</sup> Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Realismo y Naturalismo. La novela, (parte primera)*, tomo VI, Madrid: Gredos, 1996, p. 18 y ss.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Jeremy T. Medina, *Spanish realism. The theory and practice of a concept in the nineteenth century*. Maryland: Porrúa, 1978, p. 18.

<sup>5</sup> Medina, op. cit. p. 41.

en España con autores como Valera con *Pepita Jiménez*.

Finalmente en el realismo cervantino, los personajes viven una intensa relación con su entorno, la ficción se convierte en una “realidad” compleja y ambigua que se colude con la ironía, así: “All this suggests that Cervantine “objectivity” was also of a special nature, deriving from the moral dilemmas of the characters, ambiguous situation, varying points of view, inconclusive conversations, conflicting data, later explanations which contradict earlier and clearer interpretation, the use of paradoxes, irony, symbolism and authorial silence.”<sup>6</sup>

El realismo como corriente literaria aparece en España después de la revolución de 1868 junto con la naciente burguesía que es fuente inagotable de inspiración para autores como Galdós. Los escritores realistas se pueden definir: a) de acuerdo con el término “generación” como: 1) escritores antiguos (provenientes de la escuela romántica); 2) generación de 1868, algunos de ellos son Pedro Antonio de Alarcón (1833-18919, Juan Valera (1824-1905) y José María de Pereda (1833-1906); 3) generación de la restauración, algunos de estos escritores participaron directamente en los hechos, a esta generación pertenecen entre otr@s Emilia Pardo Bazán (1851-1920), Leopoldo Alas “Clarín” (1852-1901) y Armando Palacios Valdés (1853-1938); 4) generación del 98. b) Por otra parte, Diez-Echarri<sup>7</sup> los clasifica en tres grupos: 1) novelistas de tesis: Alarcón (con una orientación social), Valera (con una orientación psicológica) y Galdós (con una orientación social y religiosa); 2) novelistas regionalistas: Palacio Valdez y Pereda; y 3) novelistas naturalistas: Pardo Bazán y Clarín.

A diferencia del realismo del resto de Europa, el español fue más espiritualista, católico y optimista en tanto que en el francés predominaba el pesimismo, el determinismo y la crudeza del lenguaje. Sin embargo se adoptaron del naturalismo francés las

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 48

<sup>7</sup> E. Diez-Echarri y J. M. Roca Franquesa, *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, 1966, p. 1062.

descripciones minuciosas, el uso de un lenguaje popular y la influencia del ambiente en el desarrollo del carácter de los personajes.<sup>8</sup> Medina nos ofrece una guía acerca de los elementos del realismo:

The principles in the abstract, then, are:

1. Description of ordinary scenes and objects.
2. Careful methods of observation.
3. Stress on middle class environment
4. Frequent inclusion of minute physical details.
5. Particular temporal (historic) setting.
6. Individualistic, generally dynamic characterizations, reflecting the actual complexity of the human personality and its conflict with society.
7. Concrete spacial (geographic) setting.
8. Use of common, colloquial language.
9. Explicit thematic message; stress on regionally oriented comment.
10. A preference for omniscient third person narration.
11. The frequent use of irony and parody.
12. A gradual shift towards *deeper* psychological or spiritual character studies during the last decades of the century.
13. A certain degree of objectivity (relative to the romantic view-point), but more authorial subjectivity than in the works of contemporary European writers.
14. Regionalistic emphasis.<sup>9</sup>

Los libros de Montero se han caracterizado por lo testimonial y por su contenido metanarrativo. La realidad española es una constante en su obra, principalmente en *Crónica del desamor*, *La función delta*, *Amado amo* y *Te trataré como a una reina*, donde aparece la España de los años ochenta con los cambios sociales que se generaron a partir de la muerte de Franco. La propia autora lo ha aceptado en diferentes entrevistas, y es muy posible que ello se deba a su formación periodística. En estas obras se percibe un tono grotesco tanto en los ambientes como en los personajes quienes desarrollan un cierto humor negro. Ella menciona que sus personajes carecen de maquillaje, están desnudos, son falibles y tienen la gran cantidad de problemas que la sociedad actual les proporciona.<sup>10</sup>

Kayser, citado por Alborg<sup>11</sup>, indica que lo grotesco expresa la realidad de tal forma que

---

<sup>8</sup> Cfr. Medina, op. cit. p. 20-45.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 96-96.

<sup>10</sup> Escudero, op. cit., p. 329 y ss.

<sup>11</sup> Alborg, op. cit. p. 42 y ss.

rebasaba al realismo más extremo y que es la época actual la que tiene mayor afinidad

con lo grotesco que cualquier otra, por lo que, las novelas así como el arte en general, se encuentran saturadas de él. Por otra parte, Montero al respecto indica que:

Yo uso lo marginal y lo canalla, los monstruos, a los cuales tengo verdadera afición, a los únicos, a los seres distintos. (...) me parece que en esos extremos la vida se observa de una manera mucho más sustancial, más como es (...) la parte grotesca también viene de una contemplación de lo pequeñitos que somos. Somos tan poca cosa que es imposible no sentir lo grotesco de la situación.<sup>12</sup>

Revisemos estas cuatro novelas: *Crónica del desamor*, *La función delta*, *Amado amo* y *Te trataré como a una reina*, para encontrar en ellas los elementos literarios del realismo que la propia autora reconoce por encima de aquellos de carácter feminista que algunas analistas han encontrado en su obra y que desde nuestro punto de vista no son excluyentes, pues las mujeres que forman parte de estas novelas, muestran las condiciones socioeconómicas y políticas de la España de los ochenta, en las que cualquier mujer puede verse reflejada.

Como hemos visto en el capítulo anterior, Montero analiza y critica en estas novelas al sistema patriarcal en el que vivimos, tomando como protagonista principal en ellas, a las mujeres, excepto en *Amado amo*. Por otra parte, la veta realista parece agotarse con estas novelas pues posteriormente, incursiona en el género fantástico con *Temblor*, mismo que en *Bella y oscura* es retomado junto con el realista, pues Baba, la protagonista alterna su visión objetiva con la de Airelai, una liliputiense, quien aporta la visión mítico-fantástica. En sus dos últimas novelas, el realismo se mezcla con el thriller y la novela histórica.

### 2.1.1 Ópera prima

La primera novela de Rosa Montero, *Crónica del desamor* (1979), es la que se encuentra más influida por su profesión, que es el periodismo, por lo que encontramos ya desde el título “crónica” una referencia periodística. La novela se compone de varios relatos yuxtapuestos que tienen como eje principal el papel de la mujer dentro de la

---

<sup>12</sup> Escudero, pp. 331-332.

España postfranquista y cómo en diversos niveles socioeconómicos es tratada de

igual forma por una sociedad machista que busca frenar su desarrollo. Se plantea la historia de Ana que es una mujer profesional, madre soltera, periodista mal pagada y "enamorada" del dueño del periódico donde trabaja. Ana está cansada de los hombres intelectuales que temen comprometerse en las palabras.

Ella pretende desarrollar "el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una"<sup>13</sup>, de esta forma, se presentan varios pasajes donde se recogen las historias de las diversas Anas: Julita, quien se casó virgen y enamorada con Antonio, el cual después de 15 años de matrimonio y tres hijos, la abandona por una mujer más joven pues admira y ama en ella todo lo que él ayudó a anular en Julita; *la Pulga*, de 33 años, cuyo trabajo le ha impregnado de una apresurada frivolidad, vive el presente demasiado de prisa y torpemente, lleno de un lujo ficticio; Elena, quien tiene estudios universitarios, ama la libertad, pero no puede estar sola y por tanto soporta a Javier un profesor universitario que abandonó a su mujer e hijos por ella. Candela y un homosexual: Cecilio. Todas sin marido, casi todas con hijos, buscan su emancipación, pero dependen emocionalmente de los hombres.

La novela presenta la actualidad española del momento, la experiencia profesional autobiográfica y recurre al tema de la escritura. El momento social al que se alude es el del llamado <<destape>> en el cual las normas de convivencia cambian, pues los españoles se encuentran ávidos de probar todo tipo de experiencias después del largo proceso franquista. La concepción ortodoxa de la familia se trastoca junto con el papel asignado tradicionalmente a la mujer.

Las conductas sexuales siguen la tónica de <<soltarse el chongo>>, el <<destape>>, el <<desmadre>>, etc., en un afán de libertad. El sujeto amoroso se convierte en objeto y las relaciones entre hombres y mujeres son vacías, faltas de comunicación y por ende absurdas. La sexualidad dentro de esta libertad se convierte en fuente de placer

---

<sup>13</sup>Rosa Montero, *Crónica del desamor*, Madrid: Debate, 1979, p. 9

momentáneo, en un sucedáneo del amor, pero no se la concibe como un medio para la procreación; en todo caso es una forma de ahuyentar la soledad.

Esta situación parte de la premisa de que el matrimonio no funciona, por lo que, las mujeres prefieren estar solas y rechazan todo tipo de compromisos. Ellas asumen roles tradicionalmente masculinos pues se convierten en las proveedoras del hogar, padres y madres al mismo tiempo, asumen así, todas las responsabilidades de sus nuevas vidas. Sin embargo, de forma contradictoria, es la misma soledad las que las empuja a entablar relaciones destructivas con hombres que no las entienden y que impiden su crecimiento debido a su incapacidad de amar.

El único tipo de hombre capaz de entablar una relación de igualdad con ellas es el homosexual, en su condición de excluido social. Sin embargo, estas circunstancias de soledad fortalecen los nexos entre mujeres quienes comparten circunstancias de vida similares, pero se resisten a pasar el resto de su vida sin un hombre junto a ellas, a excepción de Candela, personaje que declara su satisfacción por sus logros personales. Ella se declara feliz pues no espera que alguien que no sea ella misma, le solucione su propia vida o le proporcione los medios para obtener la felicidad.

Vemos pues, como esta novela marca un hito en la literatura escrita por mujeres, pues da voz a una serie de situaciones que a pesar de que ya eran conocidas y denunciadas por diversas teóricas del feminismo no encontraban un cauce y principalmente, no llegaban a las masas. Escrita en una prosa sencilla con un hilo narrativo fácil de seguir, desde su aparición fue un éxito en ventas y mantiene, por lo menos en España un buen lugar en el mercado aunque la propia Montero indica respecto a esta situación:

... estoy un poco harta, sobre todo de *Crónica del desamor*, porque sigue teniendo un éxito tremendo. En la última Feria del Libro de Madrid [1995] venía cantidad de gente a comprar la novela (...) cuando alguien me dice que de mis novelas la que más le gusta es *Crónica del desamor*, se me pone un

rictus... Me da rabia, me pone nerviosa<sup>14</sup>

### 2.1.2. El miedo a la soledad

La historia de la *Función Delta* (1981)<sup>15</sup>; es la de una mujer de 30 años, que vive en la España de la transición política del fin de la dictadura franquista. Su carrera como directora de cine empieza a tener importantes logros; sin embargo, vive severas crisis de identidad pues su relación con los hombres no es muy afortunada. Encontramos como punto de partida en esta, que es la segunda novela de Montero, la difícil comunicación que existe entre hombres y mujeres.

El relato se maneja en forma de un diario y contiene dos planos temporales: el de la juventud y el de la vejez de la protagonista, Lucía, quien a los 60 años de edad es internada en un hospital y para no aburrirse empieza a escribir capítulos de una novela autobiográfica donde relata una semana de su juventud y paralelamente registra lo que le ocurre en ese lugar.

De esta novela Montero opina que:

... era muy joven cuando la escribí, y suele ocurrir que las novelas juveniles son, además de malas, testimoniales: el ruido de la vida y de las emociones del escritor suelen meterse demasiado en el texto. De modo que mis opiniones (sociales, personales, políticas) aparecían al trasluz del libro. Pero esto era una consecuencia del modo de gestación de la novela, no una opción ideológica de partida.<sup>16</sup>

En efecto, existen coincidencias entre la protagonista de la novela y la autora, pues ambas tienen 30 años, trabajan en los medios de comunicación y son mujeres exitosas. En el libro, Lucía dirige una película llamada *Crónica del desamor*, título que corresponde a su primer novela.

Los otros personajes femeninos son menores y funcionan como comparsas, así, doña

---

<sup>14</sup> Escudero, op. cit., pp. 332-333.

<sup>15</sup> Rosa Montero, *La función delta. 4a. Edición*, Madrid: Editorial Debate, 1997.

<sup>16</sup> Escudero, op. cit., p. 329

Maruja es una vecina de Lucía quien a sus 60 años ya se siente extremadamente anciana y busca con desesperación la muerte a través del suicidio; este personaje también es el espejo en el cual, a través del recuerdo, se refleja Lucía cuando ya es anciana por que también está muy cercana a la muerte. Rosa, es una pianista de apariencia deshilachada e incapaz de reconocer ella misma el talento que posteriormente le dará cierto lugar y fama en el mundillo musical.

En esta novela la realidad del pasado de Lucía es la España de principios de los ochenta, la historia transcurre en un Madrid donde la violencia, los automóviles, la contaminación, etc. forman parte de su entorno, lo cual se contrapone a la ficción del presente de Lucía: la España de 2010, donde se vive en un mundo muy semejante al descrito por Aldous Huxley en su novela *Un mundo feliz*, pues todas las personas tienen un empleo, una casa y tienen la obligación de ser felices. Los avances de la ciencia a partir de la *microelectrónica* han propiciado dramáticos cambios sociales, pues se habla de un gobierno central que rige a toda Europa (no se menciona al resto del mundo) las ciudades tradicionales han desaparecido pues ahora se vive en policiudades donde no existen las fronteras ni la nacionalidad. Los jóvenes no tienen arraigo, pues son removidos de sus empleos y de sus viviendas constantemente.

El futuro descrito en el presente de Lucía no está manchado por la violencia ni la sordidez que se presentaba en las descripciones del pasado, ahora las personas pueden vivir también en granjas donde se convive de forma comunitaria como en los kibutz.

### **Los binomios de la vida**

La trama de la novela se desarrolla a partir de binomios cuyos elementos se oponen entre sí, pero que de forma “matemática” e inexorable conducen a la soledad, por ello encontramos:

## **España de los ochenta (violencia, crimen, polución, etc.)/ España del 2010 (policiedades, orden, limpieza, etc.)**

Dentro del tono realista de la novela, Montero refleja la cotidianidad del Madrid de los ochenta donde los elementos de la postmodernidad irrumpen en una sociedad que se encontraba presa en las redes del franquismo y que mantenía una actitud provincial y mojigata. Esta <<nueva sociedad>> vive los estragos de la civilización moderna pues la ciudad donde habita Lucía es un lugar cargado de polución y violencia social, por ende inhóspito. Así cuando describe el día miércoles de la semana santa, lo que resalta es precisamente el desquiciamiento, veamos, “A medida que avanzaba la mañana el estrépito automovilístico iba haciéndose más y más fuerte; los coches aumentaban de número, el tráfico comenzaba a coagularse, formando lo que entonces llamábamos <<tapón>>. Era la huida, la huida de las vacaciones. La ciudad se vaciaba de golpe, las gentes escapaban con afanosa urgencia y se apretujaban en automóviles repletos de niños y de bultos, camino de la autopista del sur...”<sup>17</sup>

En contrapartida, la misma ciudad pero en el 2010, al igual que la protagonista es un ente a punto de morir:

Comenzaban a regresar los primeros ciudadanos de su éxodo vacacional, y un tráfico ligero, pero más abundante que en días pasados, atravesaba el puente (...) Siempre estuvo mal construido ese puente, siempre fue defectuoso (...) Ahora, con los años transcurridos y sometido al deterioro de la ciudad, el puente está convertido en una ruina (..) Pobre puente (...) Serás una ruina más en esta ruina urbana, víctima de la pobreza y pequeñez de un ayuntamiento que carece de personal y medios para mantener el enorme *cuero herido de esta ciudad que se muere*. (...) la ciudad se acaba poco a poco, y su deterioro es tan palpable que he podido constatar el avance del destrozo a mi regreso (...) *Esta pobre ciudad medieval se hunde, se deshace, y casi me alivia el pensar que también ella va a morir conmigo*. (p. 354-355, el subrayado es mío)

Sin embargo en ese mismo futuro hipotético los jóvenes viven en nuevas ciudades

---

<sup>17</sup> Rosa Montero, op. cit, p. 109, (para las siguientes referencias se citará entre paréntesis únicamente la página utilizada)

modelo, “tan bonitas, tan verdes y tan amplias, esas ciudades perfectas y absolutamente iguales que se repiten incansablemente a sí mismas por todo el mundo” (p. 89), estas nuevas ciudades o “polígonos” albergan a jóvenes de todas las nacionalidades quienes están obligados a cambiar de trabajo, de vivienda, de amigos, de pareja, etc., cada año, pues no existe trabajo para todos y las plazas deben rotarse, así, gozan de un año de paro remunerado por cada ocho meses de labores. El resultado es la soledad en su máxima dimensión.

### **Juventud/vejez**

Este binomio aparece como una gran constante en toda la novela, pero corresponde a la vejez el aspecto negativo y aterrador, pues los personajes que cuentan con más de 60 años (incluyendo a la propia Lucía) aparecen como decréptos y a un paso de la tumba además de que no se considera la riqueza vivencial que este período de la vida tiene. Veamos una reflexión de Lucía acerca de su edad: “En la década de los sesenta comienza la vejez oficial, o eso me parece. Sé que es un pensamiento ingenuo y tonto, pero viviendo aún mis cincuenta y nueve me siento mucho más joven que Ricardo, que ya es un sesentón. (p. 46)

Lucía en su juventud, al referirse a los viejos dice que “eran (...) para mí tan inescrutables como los niños pequeños.” (p. 11). Así, la descripción que hace de su vecina, una anciana, es poco amable:

... descubrí a doña Maruja, una sombra menuda, negra y suspirante. Entró soplando y traslúcida, colándose como un viento por la rendija de la puerta entreabierta (...) Doña Maruja se atusó la cabeza con sus dedos torpes y doblados por la artritis, verificando que el pulcro moño de pelo cano seguía manteniéndose dignamente en lo alto de la coronilla. (pp. 11-12)

Más adelante, al hablar de sí misma en la vejez, menciona: “... Hay gente que envejece a saltos, que camina hacia la muerte a empujones y temo pertenecer a esa clase. Siento como si hubiera bajado un escalón de la decadencia” (pp. 41-42).

Por otra parte, la juventud de Lucía es un recuerdo nostálgico en el presente de la protagonista, por lo que, cuando se encuentra próxima a morir recurre a su reconstrucción. Escribir sus memorias y recordar en ellas su juventud es una manera de no morir y “fijar en el tiempo aquellos días en los que existí intensamente, los instantes agudos de mi función Delta. He de terminar mis memorias, he de sobrevivirme” (p. 340)

Sin embargo, el recuerdo no evita el dolor, pues “no hay melancolía mayor que la de recordarse feliz, inerme e inconsciente ante los dolores y soledades venideros. No hay melancolía mayor que la de recordar los propios sueños antes de que se conviertan en fracasos.” (p. 268). La juventud de las personas que rodean a Lucía significa un triste recordatorio de su propia vejez, de su paso por el mundo en el cual la edad la ha traicionado: “Me estoy quedando sin futuro, y, sin embargo, fui como María de Día, lo fui hasta ayer mismo. No atino a comprender qué me ha pasado, cómo es posible que hoy sea una vieja, quién me robó la edad, quién puso en mi rostro este disfraz de arrugas que siento tan extrañas.” (p. 87).

Vemos cómo este binomio también conduce ineludiblemente a la soledad, ya que ser joven no significa tampoco ser feliz, pues Lucía al igual que todos los personajes, principalmente los femeninos, lucha denodadamente por alcanzar una estabilidad emocional que aparentemente solo es brindada por una pareja con la cual compartirán su vida y que les ayudará a combatir la soledad; sin embargo esto no funciona como el mecanismo de un reloj y entonces al final de sus vidas la soledad se encuentra agazapada en los rincones.

### **Vida /muerte**

Este binomio va muy unido al anterior pues como dijimos líneas arriba, en esta novela la vejez es un equivalente de la muerte y lo que más aterra no es el dejar de existir sino el dejar de ser recordado y entonces morir nuevamente en la memoria de los “otros”, de los que se quedan: “Dentro de muy pocos años, cuando mueran Ricardo, y Rosa, y pocos más, nadie sabrá de mi existencia. Será como si no hubiera nacido tan

siquiera” (p. 339), por ello escribir sus memorias es “salvar parte de mí misma de la nada” (p. 340).

Por ende esta novela se convierte en una larga reflexión acerca de la muerte, pues son trece los capítulos dedicados al tiempo presente de Lucía, el cual transcurre en el hospital y ella es ya una “anciana” de casi sesenta años a la cual se le desahucia debido a un tumor cerebral. Estos capítulos inician el 12 de septiembre del 2010 y los dedicados a la juventud de la protagonista son únicamente siete y corresponden a cada día de la semana santa en la que ella decide estabilizar su vida a partir de entablar una relación de pareja permanente. Sin embargo, el último capítulo referente al domingo está mezclado con el presente de la protagonista y que corresponde al 16 de diciembre de 2010, que según la novela también es domingo<sup>18</sup>.

La manera de abordar esta temática va muy ligada a la filosofía existencialista en la cual “la existencia humana no se sustenta en un principio intemporal y eterno, sino que consiste, justamente, en un devenir, en un perpetuo hacerse en el tiempo (...) el hombre es el único que tiene que actualizar su existir en un proceso constante y dinámico de auto-creación. De ahí la angustia, concepto fundamental de todo el existencialismo”<sup>19</sup>

Esta angustia aparece de diversas formas en esta novela: una, ante la cercanía de la muerte por cuestiones de edad, pues como ya dijimos, para la autora la vejez representa un sinónimo de muerte, como si una correspondiera necesariamente a la otra. De acuerdo con lo anterior, la protagonista reflexiona de esta forma: “cuando yo era joven, la muerte no existía. Era sólo muerte en los demás, pero yo me creía eterna y fuerte. Por ello mi valor era legendario e insensato, era un valor de ceguera, de inconsciencia. La muerte es como una ecuación al principio ininteligible y que poco a poco va desvelándote su horror: vivir es ir aprendiendo miedos y pavores.” (p. 203)

La otra forma de angustia se da a partir de la reflexión acerca de que al morir ya no hay

---

<sup>18</sup> En realidad esa fecha caerá en jueves.

<sup>19</sup>Gemma Roberts. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid: Editorial Gredos, 1973, p. 15.

nada, todo desaparece para nosotros pues somos verdaderamente finitos, veamos: [La muerte] Existe sólo en los demás, en la muerte de los demás. La muerte propia es una mentira. Una vez muerto no puedes haber lamentado el haber muerto. Una vez muerto se ha acabado todo. De modo que sólo existe la vida, porque después no hay nada, porque después tú ya no estás en tu muerte, y por lo tanto tu muerte no es tuya y ni siquiera es muerte. (p. 274). Así, la muerte de acuerdo con Montero, se convierte en la más excelsa de las soledades pues nos lleva irremediablemente a la nada del ser.

### **Presente /pasado**

Este binomio es el que sustenta a la novela pues corresponde a los dos planos temporales a los que recurre la autora para representar las vivencias de Lucía. El tiempo que predomina es el presente, el cual corresponde como hemos visto, a la enfermedad y desahucio de la protagonista quien vive profundas crisis de angustia existencial durante estas dos etapas.

La primera corresponde a su juventud, que es el pasado de la protagonista, y está relacionada principalmente en cómo resolver su soledad y no, en cómo ser una gran cineasta, por lo que, posteriormente sabemos que fracasó como tal y vivió a la sombra de su esposo sin sobresalir en nada. Por ello, cuando en el hospital discute con Ricardo, su compañero en la vejez, éste le reprocha: “Cuando comenzaste a vivir con Miguel te acabaste como persona. No volviste a hacer una sola película (...) escogiste el papel secundario, la dulce mediocridad de la seguridad. Porque te convertiste en la compañera del matemático.” (p. 214 )

Pero esta misma discusión nos muestra que realmente el problema existencial de la mujer parte de la educación recibida, pues algunas mujeres a pesar de obtener logros e incursionar en el triunfo claudican ante la soledad, por ello, Ricardo agrega que el fracaso de Lucía en el medio cinematográfico “No era un problema de Miguel, en todo caso, sino de lo que tú buscaste en la relación. De la vieja costumbre femenina, del ancestro, que te venció. Lo que tu llamas amor cotidiano en realidad no es más que

miedo.” (pp. 314-315). La protagonista confirma esta teoría cuando comenta a sus treinta años: “empiezo a tener miedo... Miedo a... no sé, a tener sesenta años y estar sola” (p. 81).

La segunda etapa, corresponde a la madurez de Lucía y al presente de la novela, en la cual, se agolpan los recuerdos de un pasado no muy lejano y la cercanía de una muerte inexorable. En este punto la soledad alcanza proporciones demenciales, por lo que la protagonista confiesa no resistir un momento sin estar acompañada: “Mi casa está absolutamente silenciosa: Ricardo ha salido a comprar la comida y *yo me siento asfixiada cuando me falta su presencia*” (p. 363, el subrayado es mío)

### **Amor pasión/ amor cómplice**

La protagonista en busca de solucionar sus problemas existenciales se encuentra en el dilema de realizarse como mujer y afrontar su futuro ya sea de la manera tradicional a través de una pareja y coartar así su futuro, o dedicar sus esfuerzos e inteligencia a su carrera de cineasta; mientras tanto, ella se debate entre lo que considera las dos únicas formas de amor, es decir, el amor pasión y el amor cómplice, veamos: “Hipólito es la aventura, el amor loco de la adolescencia, la pasión. (...) Y Miguel en cambio es la ternura, la serenidad. (...) Miguel es mi compañero e Hipólito es mi amante.” (p. 81)

Esta situación está planteada en realidad, de manera metafórica mediante la función Delta, la cual da nombre a la novela y que representa: “una función matemática de la mecánica cuántica (...) Es una función que describe fenómenos discontinuos de gran intensidad. Pero brevísima duración. (...) fenómenos cuya intensidad tiende al infinito y cuya duración tiende a cero. Si se pudiera visualizar sería como una línea quebrada (..) de ángulos agudísimos.” (p. 118). De acuerdo con esta definición, la vida estaría compuesta de momentos fugaces e intensos cuya sumatoria daría como resultado, nuestro pasado y nuestro presente todo lo cual, conduce a la soledad, producto de la falta de comunicación entre hombres y mujeres.

Sin embargo, estas propuestas reflejan a una sociedad que nos ha enfermado y que ha trastocado el significado del amor verdadero, el cual de acuerdo con Fromm<sup>20</sup> requiere de conocimiento y esfuerzo. Por otra parte, este mismo autor nos dice que: “todos están sedientos de amor; ven innumerables películas basadas en historias de amor felices y desgraciadas, escuchan centenares de canciones triviales que hablan de amor, y, sin embargo, casi nadie piensa que hay algo que aprender acerca del amor”<sup>21</sup>

Así, vemos cómo Lucía es un producto más de la sociedad de consumo y mercadotecnia en la cual, el amor es una mercancía que se puede intercambiar, por lo que, de acuerdo con esta lógica el “amor” cura la soledad y además le proporciona intensidad a nuestra vida, porque: “Con el amor pasión se busca engañar a la muerte, se intenta alcanzar la agudeza del vivir, esos instantes intensos en los que llegas a creerte eterna. Con el amor cómplice se busca vencer a la muerte pero sin engaños, afrontar su existencia con el apoyo de otra persona.” (pp.132-133). Encontramos así, cómo está delegando de esta forma, sus responsabilidades de individuo en el “otro” y trata de hacerlo de la manera intensa que describe la teoría de la función Delta. De esta forma, según Fromm *“La conciencia de la separación humana -sin la reunión por el amor- (...) Es al mismo tiempo la fuente de la culpa y la angustia. La necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatidad, de abandonar la prisión de su soledad.”*<sup>22</sup><sup>19</sup>

Por ello, Ricardo refuta todos los argumentos de Lucía cuando le reprocha sus actitudes ante la vida y la concepción errónea que tiene acerca del amor:

... en el amor pasión tú adquieres las cualidades que tradicionalmente se llamaban <<masculinas>>, es decir, que te mantienes centrada en ti misma, segura, activa, batalladora, independiente, libre. Y en el amor cómplice asumes el papel tradicionalmente femenino, de mujer necesitada de cobijo, de amparo, de protección. En realidad ese absurdo problema que te planteas entre esas dos inexistentes categorías amorosas no es más que una sublimación de tu poder de identidad como mujer: entre la mujer independiente que querías y creías ser, y la mujer <<esposa de>> que llevas dentro de ti y para lo que fuiste educada. (p. 213)

---

<sup>20</sup> Erich Fromm, *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Buenos Aires: Paidós, 1961.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 11

<sup>22</sup> Fromm, op. cit. p. 21 (el subrayado es de Fromm)

Vemos cómo la clasificación del amor propuesta por Lucía está muy alejada de la que propone Fromm en el sentido de que:

El amor infantil sigue el principio: *“Amo porque me aman.”* El amor maduro obedece al principio: *“Me aman porque amo”* El amor inmaduro dice: *“Te amo por que te necesito.”* El amor maduro dice: *“Te necesito porque te amo”*<sup>23</sup>

Pero Lucía se ve a sí misma como una víctima, y casi al final de la novela reflexiona: “Lucía, pobre Lucía, nunca te ha querido nadie como tú quieres que te quieran.” (p. 367) Recurriendo nuevamente a Fromm encontramos que la angustia provocada por la soledad busca un alivio en el estado orgiástico sexual, o en las drogas y el alcohol, pero este intento desesperado de superar la soledad, provoca una sensación mayor de soledad puesto que “el acto sexual sin amor nunca elimina el abismo que existe entre dos seres humanos, excepto en forma momentánea. *Todas las formas de unión orgiástica tienen tres características: son intensas, incluso violentas, ocurren en la personalidad total, mente cuerpo; son transitorias y periódicas.*”<sup>24</sup> Curiosamente encontramos que el análisis de este tipo de relaciones corresponden a lo descrito en la teoría de la función Delta y que forman parte del *modus vivendi* de Lucía, quien al final de su vida (y de la novela) nos confiesa que la soledad y el miedo son lo único que le queda: “Ven aquí, le diré, ven aquí, mi amigo, amado mío, apresúrate porque este atardecer empieza a darme miedo.” (p. 369)

### **Mujer liberada / mujer sometida**

El personaje protagónico femenino vive las severas crisis de identidad que la sociedad moderna provoca en los seres humanos, pero estas crisis se ven aumentadas por el hecho de ser mujer, además universitaria y de clase media, por lo que, sus expectativas de la vida en teoría van más allá del matrimonio; pero cuando vemos su forma de actuar y pensar descubrimos que, en primer lugar, sus crisis se derivan de la relación que entabla con los hombres, la cual es deficiente y problemática. Por ello, clasifica a las relaciones entre ambos sexos como “amor pasión” y “amor cómplice”; líneas arriba vimos que esta situación lejos de resolver sus problemas de identidad los agrava y además la orilla a optar por la salida tradicional, pues se decide por una pareja

---

<sup>23</sup> Fromm, op. cit. p. 54 (el subrayado es de Fromm)

<sup>24</sup> Ibid. pp. 24-25 (el subrayado es mío)

estable que le “ayudará” a afrontar sus miedos.

Siguiendo nuevamente a Fromm, encontramos que relacionarse con otro no significa perder la individualidad, pues el amor maduro capacita al individuo para superar su sentimiento de aislamiento y soledad, pero le permite mantener su integridad. “En el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos.”<sup>25</sup>

Ante la disyuntiva que Lucía formula en cuanto a las relaciones de pareja, su compañero de la vejez, Ricardo, le plantea que “las muchachas de hoy. [2010] (...) ellas no advierten esa diferencia tan tajante entre tus dos amores porque la presión social es menor. Porque han crecido en un mundo en el que las diferencias de papeles masculinos-femeninos, aún existiendo, no son tan marcadas.” (p. 213)

Esto nos hace ver cómo la novela, que por momentos empieza a tomar tintes de novela rosa, en realidad es una crítica a la situación que vivían las mujeres contemporáneas a Rosa Montero en 1981, las cuales recién estaban tomando conciencia de sí mismas y muchas veces se perdían en el intento. El personaje, que en su juventud era una mujer prometedora, se va deteriorando tanto en su vida profesional como en la personal, por eso cuando enviuda se desmorona y se aparta del mundo viviendo un autoencierro y “disfrutando” su misantropía. Veamos una reflexión al respecto:

Envidié a todos los hombres (...) que parecían capaces de vivir intensas aventuras interiores: los filósofos, los escritores, los científicos. Todos aquellos capaces de embriagarse con su discurso mental, (...) Miguel mismo quedaba absorto en sus juegos matemáticos, Hipólito, se bastaba en sus incursiones literarias. Y, sin embargo yo, que también poseía un mundo propio, que tenía mis películas, mis ambiciones mis placeres intelectuales y estéticos, mis inquietudes plurales, sin embargo yo, digo, que poseía objetivamente todo cuanto <<ellos>> poseían, era incapaz de contentarme con mi espacio, me asfixiaba, me sentía cercada de ausencias y estrecheces, embargada de urgencias sin motivos razonables. Como aplastada por siglos de educación femenil que hubieran robado mi integridad, mi paz, mi redondez. *Era la maldición de la mujer-pareja, de la mujer -carente, de la mujer apoyo y apoyada, la maldición de la mujer amputada de sí misma.* (p. 62, el subrayado es mío)

---

<sup>25</sup> Ibidem, p. 33

Y aunque Lucía se reconoce en esta situación de desventaja ante el hombre no hace nada para contrarrestarla, en todo caso se entrega al papel de “*mujer amputada de sí misma*”, aunque por otra parte, las mujeres que la rodean perciben en ella, por el contrario, una actitud distinta a la tradicional. Así, una de sus amigas la increpa diciéndole que: “lo que a ti te pasa es que *quieres ser un hombrecito* (...) te crees muy moderna y liberada y te avergüenzas de tu sexo, ¿no te das cuenta de que eso es una trampa? (...) Y luego mucho alardear de independencia, (...) y, sin embargo, cuando aparece algún hombre mínimamente codiciable alrededor, cambias, te transformas, te conviertes en otra persona, coqueteas tontamente, estableces competencias con las demás mujeres” (p. 63, el subrayado es mío)

Ante esta situación regresamos al punto de partida, que es la difícil relación que existe entre hombres y mujeres, la cual se agrava con la incompreensión hacia su propio género; por ello y de acuerdo con Reisz vemos que:

la escritura de Montero no es “trágica” sino “femenina”. Los temas y problemas que plantea con mayor insistencia y énfasis no son los callejones sin salida de “la condición humana” por muy presentes que puedan estar en el trasfondo de sus ficciones sino en la penosidad (sic) de las relaciones amorosas (incluidas las homosexuales dentro del marco de los papeles y los intercambios eróticos válidos en una sociedad que se pretende moderna y liberada pero que sigue resultando opresiva para las mujeres en general y para los varones de comportamiento desviante.<sup>26</sup>

### 2.1.3 El reinado de las miserias humanas

La novela *Te trataré como a una reina* (1983)<sup>27</sup>, plantea cómo las mujeres son maltratadas, explotadas y destruidas por los hombres en quienes confían, situación que contrasta con las palabras irónicas del bolero homónimo del título del libro.

Encontramos a tres personajes femeninos protagónicos, dos son mujeres cuarentonas y solteras, la primera, Isa, *la Bella*, canta boleros en un bar de mala muerte del Madrid de los ochenta, llamado el *Desiré*, donde además tiene que servir las copas y asear el lugar. A pesar de que ella ha soñado con el triunfo, se encuentra sola y derrotada, por lo que las promesas de un enigmático hombre apodado el *Poco*, le hacen creer que su

---

<sup>26</sup> Reisz, op. cit., p. 195.

<sup>27</sup> Rosa Montero, *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Seix Barral, 1998.

vida podría cambiar con un improbable viaje a Cuba, donde se supone que el *Poco* triunfó en su juventud, en el famoso *Tropicana* de la Habana.

La segunda es Antonia, una mujer de escasa inteligencia que vive a la sombra de su hermano mayor y que a sus cuarenta y tantos años sigue siendo virgen hasta que conoce a un jovencito con el que tiene un romance, pero interviene el hermano, cuya actitud machista le hace pensar solamente en el “honor” de la familia olvidando las necesidades emotivas y físicas de su hermana.

Ambas mujeres son el contratipo de la belleza dictada por los medios de comunicación, pues están muy pasadas de kilos y ya se encuentran en una edad en la que sólo reciben desaires por parte de los hombres. Pareciera que no existe un futuro para ellas, por lo que se aferran a esos destellos de aparente felicidad que de pronto surgen en sus vidas. Y la tercera, Vanessa, cuyo verdadero nombre es Juana, es una joven de 18 años de origen campesino que trabaja en el día como muchacha de la limpieza en unas oficinas y de noche, acude al club *Desiré* para intentar explotar sus encantos y su juventud.

Estas mujeres siguen los patrones de conducta impuestos por la sociedad ya que viven la fantasía de que el hombre es omnipotente y que su mera presencia es suficiente para resolverles todos sus problemas. Muestra la imagen prototípica de ciertas mujeres que esperan al príncipe azul que las redima y que las llene, no solo sexualmente, sino también afectiva y vitalmente, por lo que, sólo consiguen la anulación de sus vidas y de sus personas. En esta novela se repite la tesis expuesta en *Crónica del desamor*, según la cual, el único camino para la verdadera realización de la mujer está en la aceptación de su autonomía como ser humano y por ende en su verdadera realización personal.

En contraste, los hombres de esta novela a pesar de sus defectos cuentan con el poder en sí mismo, sólo por ser hombres. Antonio, el hermano de Antonia, es un hombre de maneras afectadas, cuya vida vacía en la que impera el egoísmo, se centra en sus

dotes olfativas que le permiten acceder a un mundo imaginario donde sueña que es un personaje incomprendido a pesar de sus grandes cualidades. Este hombre es una especie de seductor en decadencia que se dedica a engañar a mujeres casadas con pilotos de avión y dedicadas al hogar, con falsas promesas de amor.

Damián es un joven de veintiún años, pobre, feo, e incapaz de relacionarse con mujeres de su edad por lo que ve a Antonia de 46 años como una amante perfecta, pues lo mimaba como la madre que tal vez nunca tuvo. El Poco, es un hombre alcohólico, viejo y enigmático, que cuenta extrañas historias de triunfos y traiciones, pero que también escribe boleros. Menéndez es el dueño del *Desiré* y se pasa las horas muertas leyendo pornografía que mal disimula bajo unas tapas de *Los tres mosqueteros*, El inspector García es un policía corrupto que aparenta cumplir con su deber y que es muy amigo de Antonio quien le cuenta con lujo de detalle el resultado de sus lances amorosos. Don Benigno es un anciano servil a punto de jubilarse que trabaja como secretario de Antonio quien lo maltrata y ofende constantemente.

La historia está contada en tercera persona por un narrador omnisciente, aunque los personajes se expresan a través de diálogos en los que utilizan un lenguaje coloquial, propio de los barrios bajos madrileños. Se insertan en la narración el extracto de un reportaje y tres transcripciones de las entrevistas a Vicente Menéndez, Benigno Martí y el propio Antonio Ortiz hechas por el periodista Paco Mancebo y dos cartas de Antonia a su madre.

### **La bella y la bestia**

En los textos periodísticos se informa de los hechos ocurridos tras el intento de asesinato de Antonio por parte de *la Bella*, quien lo lanzó por la ventana de un cuarto piso, aunque éste asegura no saber la causa de tal situación la atribuye a un probable

arranque de celos. El relato comienza casi *in extrema rex*, que es donde nos sitúa el extracto del reportaje, para después desplazarse a un presente imaginario en el que se relata de forma lineal como van ocurriendo los sucesos hasta el fatal desenlace.

La serie de textos periodísticos (curiosamente sólo se recurre a los personajes masculinos como fuente de información), escritos por Paco Mancebo, un periodista de *El Criminal*, periódico amarillista, contienen una gran cantidad de afirmaciones propias de la sociedad machista, pues en ellos, la imagen de *La Bella* es atacada con furia desmedida y con adjetivos sumamente peyorativos como son: “la homicida”, “la mujerona”, “energúmena (...) sin principios morales y capaz de cualquier ensañamiento”, “de su boca soez”, “mujerzuela sanguinaria” “la asesina fumadora”<sup>28</sup>. Por otra parte, la imagen de Antonio es adjetivada de tal forma que aparenta ser una inocente víctima atacada por una fiera descomunal que lejos de ser *La Bella*, debería llamarse la Bestia.

La lectura del extracto del reportaje nos indica que “Don” Antonio Ortiz de 49 años fue atacado por Isabel López de 46 años quien lo arrojó por la ventana del cuarto piso del departamento propiedad de la “víctima” localizado en el número 17 de la calle de La Reina en Madrid. Que era un hombre que “Parecía un cura o algo así” (p.9) según la declaración de los vecinos y que estaba a punto de casarse con la “bella y honrada joven” Vanessa. La serie de cuatro artículos mantiene la misma tónica de presentar a *La Bella* como la más repugnante de las criminales. El único personaje que se expresa con respeto es Benigno, pero Antonio además de lo acotado por el periodista en su reportaje y haciendo gala de la caballerosidad mencionada en el mismo, agrega que es una hija de puta” (p. 237)

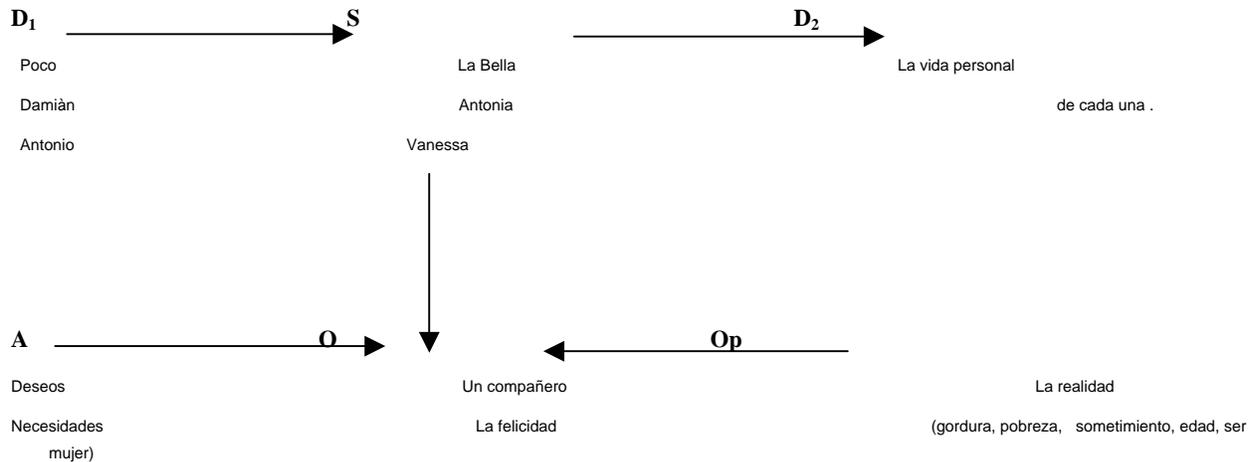
A cada paso nos encontramos con elementos irónicos que proporcionan atractivo a la novela, así, no resulta sorprendente según Gascón Vera que “sean estos hombres, básicamente tan poco atractivos los símbolos de apoyo a los que aspiran las mujeres. Sin embargo, éste es uno más de los ejemplos de opresión/depresión en la que viven

---

28 Rosa Montero, op. cit, p. 10, (para las siguientes referencias se citará entre paréntesis únicamente la página utilizada)

las mujeres dentro de una cultura antifemenina que controla el poder y, consecuentemente, la percepción de la realidad. Con ello se consigue que la mujer vea al hombre deleznable como deseable.”<sup>29</sup>

ESTA SITUACIÓN NOS PERMITE PLANTEAR EL SIGUIENTE modelo actancial:



DONDE PODEMOS APRECIAR que las tres mujeres persiguen el mismo objeto del deseo: el de completar sus vidas a través de un hombre, y lograr así, la felicidad. Sin embargo, la misma sociedad que les ha inculcado esta situación como un ideal y norma de conducta, les ofrece pocas opciones pues, tanto *La Bella* como Antonia, han dejado pasar su juventud y ahora son mujeres poco aceptables ya que están gordas y “viejas”, además de ser pobres e ignorantes. Vanessa por su parte, tiene la ventaja de la juventud por lo que, de las tres, es la más codiciada, sin embargo el hombre que se casará con ella es un tipo que odia a las mujeres, como lo son finalmente, todos los personajes masculinos de la novela.

### Sólo sé jurar, que te trataré como a una reina...

No sé cómo contarte la profunda finura de mi amor, que quisiera rodearte de un cariño que te libre del dolorrr... Envolver tu cuerpo con mis besos, inventar un mundo para ti, comprender el más

<sup>29</sup> Gascón Vera, op. cit. p. 71.

profundo de tus sueños, casi me da miedo el queretea-siiii...  
 Tengo para ti tantos regalos, de amor ternura y compasión, que no sé ni cómo puedo darlos, que no sé decirte mi pasioooooon...  
 Sería imposible el explicar, el ansia de ti que mi alma peina, por eso, por eso en mi locura, sólo sé jurar, que te trataré... como a una reinaaaaa... (p.178)

Las entrevistas realizadas por Paco Mancebo nos muestran más el carácter y gustos de los entrevistados que datos esclarecedores acerca de lo ocurrido. Veamos: Cuando declara Vicente Menéndez, (insertado después del capítulo 9) indica de forma obsesiva por una parte, que él es honorable, lo mismo que su negocio y por la otra, que *La Bella* trabajaba en ese lugar antes de que él lo regenteara y que aceptó que se quedara en el *Desiré* cuando lo compró porque no era igual que las otras mujeres que trabajaban ahí. La autoimagen de este personajes es la de un hombre decente lo mismo que su negocio, el cual a pesar de localizarse junto al barrio chino no tiene contratadas chicas de la vida fácil. Sin embargo, siempre deja la sospecha de que *La Bella* se dedicaba a la prostitución y lo remarca al final de la entrevista cuando dice: “se empezando una mujer de la vida fácil y se termina en la cárcel. Esa es la cosa, sí señor: quien mal anda, mal acaba” (p. 95)

Por su parte, Benigno Martí (insertado después del capítulo 23), indica que las dos únicas personas que formaban parte de su vida eran Antonio Ortíz quien era su jefe y la señora Antonia Ortíz, hermana de aquél, a la cual vio únicamente una vez, pero con la que soñaba casarse algún día para “acompañar mis tardes y mis miedos, sólo eso quería, sólo eso. Las tardes sobre todo, son tan tristes” (p. 203).

El hombre además de anciano es esperpéntico y verborreico, habla incansablemente por ello nos enteramos de que ha escrito una ópera magna, una novela histórica que se titula *De la heroica resistencia de los ampurdarneses contra las tropas invasoras del corso Bonaparte*, nada más propio de un descendiente de ampurdarneses. Benigno recalca la caballerosidad y honestidad de Antonio Ortíz pues “siempre le pareció un caballero, un hombre recto y honorable, incapaz de nada turbio. Un hombre como debe ser, de orden, a la antigua(...) se notaba que era de buena familia” (p.202).

En la entrevista a Antonio Ortíz (insertada después del capítulo 27), éste mantiene la

misma tónica del periodista, en cuanto al uso de adjetivos peyorativos contra *La Bella*, pues menciona que “Esa bestia ha acabado conmigo. Y lo hizo con alevosía, con saña, con toda su bilis y su mala leche” (p. 237), y agrega que “Esa mujer es un monstruo. No está loca (...) me tiró por la ventana por que no soportaba que me fuera a casar, esa es la verdad así de simple y de vulgar y de miserable. (...) por un ataque de celos injustificable. Por que esa individua y yo no hemos tenido nada que ver desde hace treinta años” (p. 238).

Como resultado del atentado, Antonio quedará inmovilizado de una pierna, pero lo más doloroso para él, es que a consecuencia de las cirugías plásticas ha perdido el sentido del olfato, por lo que nunca cumplirá su gran sueño de elaborar el perfume más perfecto del mundo; expresa su rabia así: “Sin mi nariz no soy nada, no soy nadie. Hubiera sido más piadoso haberme muerto...” (p. 239)

Suñen en su reseña acerca de la novela indica que “Montero debiera de prescindir de apoyaturas *objetivas*, como son los fragmentos de reportajes -lo más débil de la novela- y darles a los personajes, a la acción misma, la posibilidad de que ellos mismos expliquen eso”<sup>30</sup> Sin embargo son precisamente estos textos los que resaltan los contrastes entre la realidad novelística del relato y la interpretación maniquea de los medios ante un hecho, por una parte, y por la otra evidencian el grado de machismo de una sociedad que no perdona que una mujer tome actitudes fuera de lo normal o francamente masculinas como son el buscar redimir un daño a través de la venganza y la fuerza física, lo cual indica Mancebo con horror en su reportaje como: “no siempre el sexo débil es débil” (p.10).

¿Pero quién es Isabel López, “La mujerona”, la asesina fumadora”? De acuerdo con *El Criminal*, es una asesina sin escrúpulos; sin embargo sabemos que vive sola, que trabaja en el *Desiré*, que es soltera a sus 46 años y que tiene sobrepeso, pero ella tiene deseos, aunque todos los días despierte para repetir la misma rutina, ver a las mismas personas, actuar ante un público de borrachos y drogadictos. En su mente el mundo es distinto:

---

<sup>30</sup> Luis Suñen, “La realidad y sus sombras: Rosa Montero y Cristina Fernández Cubas” en: *Insula*, junio 1984, No. 446 , p. 5.

Los boleros habían nacido en Cuba porque allí la vida era verdad. Aquí las palmeras eran de cartón y los mares de neón y todo parecía el reflejo de un reflejo. Pero allí las playas eran playas, y el éxito era éxito, y el amor, amor. Cuba era el mundo y ella había vivido siempre en una esquina. Pero Cuba estaba muy lejos, demasiado. Bella hubiera preferido que el Poco no hubiese dicho nada. Hubiera preferido no recordar que Cuba existe, porque se sufre menos sin deseos. (p. 116)

Y sin embargo *La Bella* le teme a los hombres pues su realidad, al igual que sus recuerdos, implica todo tipo de violencia:

Se subió el tirante del vestido, que se escurría por encima del hombro izquierdo y atrancaba su brazo a la altura de la vacuna. «Éste es el contraste de calidad, nena, como la Plata», le había dicho años atrás Macario, uno de sus primeros novios, refiriéndose a la hundida cicatriz virólica. «Es la marca de la ganadería, todas las terneras tenéis que llevar hierro para que cuando os escapéis no se os confunda», le chuleó otro tipo mucho tiempo después, aquel bruto de quien no quería acordarse. -Buf, los hombres... -murmuró Bella para sí con el tono definitivo de quien lo dice todo. (p. 28)

Pero *La Bella* es una mujer que está del lado de las mujeres; así cuando Antonio Ortiz le dice a Paco Mancebo que lo atacó por celos, los lectores sabemos que la serie de eventos que se conjugan antes del atentado hacen estallar en *La Bella* un deseo infinito de venganza. Así, cuando se entera de que el Poco se ha suicidado después de propinarle una golpiza de muerte a Vanessa y va descubriendo que todo lo que éste había dicho era mentira para culminar con la visita de Antonia, esa mujer de aspecto vacuno, quien le cuenta cómo su propio hermano le arrebató la felicidad en nombre del "honor", pues ha obligado a Damián a abandonarla, se dirige sin pensarlo al domicilio de Ortiz y lo ataca en la parte más sensible: el olfato. Por ello fuma y le arroja el humo en la cara, le vacía los pomos de esencia en la cabeza y finalmente, lo arroja al vacío sin saber que su venganza final será que Antonio pierda el olfato y quede de esta forma "castrado", pues para él este sentido lo hacía diferente a los demás, ya que lo tenía muy desarrollado.

La visión de los textos periodísticos de Paco Mancebo nos presenta a Isabel López como una mujer extremadamente peligrosa, un poco puta y demente, pero la narración de Montero nos ofrece todos los elementos necesarios para redimirla y entender perfectamente el porqué de su actuación.

Así encontramos que la gran ironía está en lo que los hombres expresan a través de sus palabras (los boleros por ejemplo), y lo que realmente hacen y piensan. Veamos: Antonio, la “víctima” quien como sabemos es una especie de Don Juan en decadencia, se dedica a engañar a esposas de pilotos aviadores pues ve en ellas a mujeres de clase media con una vida solitaria y frustrada que fácilmente pueden caer en sus redes. Para él cada una de ellas es sólo un trofeo de una larga lista. La seducción es parte de un juego muy serio, por ello tiene una ficha de datos de cada mujer en la que escribe minuciosamente todos los detalles de su físico, cómo se presentó ante ella, cómo la sedujo, que datos falsos dio, etc. Para él sólo eran:

Mujeres de lujo en sus casas de lujo. Señoritas orgullosas, envueltas en ropas de seda y pañuelos de firma, bañadas en los perfumes transatlánticos y esencias libres de impuestos que les traían los maridos. Creyéndose las reinas del mundo y sin embargo desgraciadas. Desdeñosas al principio, como Julia, y luego derrotadas, rendidas a sus pies, con todo su dinero, su estatus, sus casas ostentosas atiborradas de ceniceros de plata y de mal gusto. (p. 74)

El Inspector García es el fiel oyente de las aventuras de Antonio y ambos se reúnen cada mes para comentar las conquistas de Ortiz, quien no omite detalles aunque siempre da cátedra: “ -Pero qué bruto eres, Luis. No se trata sólo de follar. A las mujeres les tienes que dar dulzura, Y mimos, y atenciones. *Hay que tratarlas como si fueran reinas. Son unas románticas, las mujeres.*” (p. 100, el subrayado es mío). Y más adelante agrega cuando habla de Julia, su última conquista, “La primera vez se quedó muy quieta. Pero después, bueno... De todo. No veas. Hacía de todo. Putísima. Como un volcán. Como un naufrago de sed insaciable. Como un pozo sin fondo en el que uno podía caerse. Como un abismo. Como un vampiro. Gorgona de cabellera asfixiante.” (pp. 100-101)

Sin embargo cuando Julia decide dejar a su esposo para vivir con Antonio, éste la abandona: “le apenaba que Julia le buscara infructuosamente en la dirección falsa que le había dado. Pero el tiempo curaría su desconsuelo, se arreglaría de nuevo con su esposo y dentro de unos meses sólo le quedaría el recuerdo de esos maravillosos días de pasión, del exquisito regalo del azar.”(p. 74) Para Antonio ella sólo es un fetiche, por ello la imagina vívidamente: “ Aún hoy recuerdo su fragancia y me sabe su piel entre los dientes, pero mi Julia se ha ido para siempre, reposa en lo imposible como una joya

reposa en terciopelo.” (pp. 74-75)

La eterna búsqueda de la mujer perfecta lo lleva a entablar una relación con Vanessa, a quien después de un impulso ha invitado a salir un fin de semana a la playa, él sabe que la deslumbrará con los lujos a los cuales no está acostumbrada, sin embargo siente miedo y frustración pues teme no satisfacerla en la cama ya que conoce “la legendaria e inagotable voracidad de una criatura de dieciocho años” (p. 172).

La aventura lo lleva a inventar una serie de argucias para no quedar mal, por ello, después de que han hecho el amor, él aduce tener mucho sueño y se va a su cama, por lo que, ella queda muy sorprendida y reflexiona: “Hay que ver qué mundo tiene Antonio, qué elegancia, (...). Ahí estaba, durmiendo en su cama, tan señor, y no como los hombres que ella había conocido, unos animales que no pensaban en otra cosa que en follar y que después de una noche entera de trajín la dejaban escocida y dolorida de entrepierna y de por dentro como del alma. (p.175) Y mientras Vanessa contempla con satisfacción al “caballero” de cabeza entrecana, éste por su parte se dice para sus adentros que “esto no hubiera sucedido hace veinte años, que entonces no la habría dejado salir de la cama en los tres días”. (p. 176)

Días después Antonio le ofrece matrimonio y con ello, “le ofrecía su apellido, su posición, la dignidad matrimonial, mucho más de lo que nunca pudo aspirar la chica, que iba por un evidente mal camino.” (p.172) Pues aunque le resultaba extremadamente vulgar, “era una perla en bruto, *un buen trofeo*. Joven y espléndida de cuerpo. (...) todos la deseaban. Pero Vanessa era suya y solo suya, y ya se encargaría él de enderezarla. (p. 192, el subrayado es mío). Vemos cómo este personaje se mueve a partir del control y poder que ejerza ante los demás, en particular las mujeres, pues en realidad es incapaz de tener sentimientos ya que ve a los demás como objetos, como piezas móviles que él acomoda a su antojo para satisfacer sus propias necesidades.

Recurriendo nuevamente a Fromm comprobamos que ninguno de los personajes vive un amor real, pues lo que subyace a fin de cuentas es la incomunicación entre hombres y mujeres. Pero en esta novela, sin embargo, el problema está más allá de dicha

incomunicación, ya que abundan las escenas de violencia tanto verbal como física que proyectan un ambiente asfixiante donde se conjugan el calor del clima con el calor de las relaciones interpersonales, dando como resultado una realidad sórdida y repugnante.

#### **2.1.4 Banalidad y traición**

En *Amado amo* (1988) encontramos como protagonista a un hombre llamado César quien trabaja como creativo en la agencia publicitaria *Golden Line*, que pertenece a un consorcio estadounidense. Después de haber tenido ciertos logros en la agencia, deja de producir y empieza a convertirse en un ser inútil. Emocionalmente se desintegra día con día y empieza a tener una pérdida gradual de la conciencia, lo que le lleva a abdicar a todo tipo de valores y creencias hasta llegar a la traición.

La vida para este personaje es un sin-sentido cotidiano y las mujeres aparecen como seres lejanos que se relacionan con él manteniéndose a varios años-luz de distancia. Aparece en esta novela, nuevamente, el tema de la soledad y la falta de comunicación hombre-mujer. Vemos así, como César es incapaz de desplegar sus dotes viriles, pues sus relaciones amorosas van de fracaso en fracaso. En realidad es un anti-héroe ya que “no era guapo, no era joven, no tenía éxito, carecía de dinero y estaba deprimido y amargado.”<sup>31</sup>

Al protagonista le toca vivir en una época, la actual, donde el éxito se representa por el dinero y el poder acumulados; como él no los tiene, resulta un fracasado. De joven había sido un pintor medianamente reconocido, publicista con importantes logros en una compañía pequeña. Pero algo ocurre en su interior que lo lleva al puesto contrario. Ahora ya no pinta, pierde clientes en la agencia y sus jefes están a punto de echarlo. Su vida se ha vuelto inútil. Ha caído en la banalidad.

Para este personaje las mujeres son tiránicas respecto a la maternidad pues son

---

<sup>31</sup>Rosa Montero , *Amado amo*, Madrid: Debate, 1988, p. 181.

“dueñas de la sangre, hacedoras de cuerpos, despiadadas reinas de la vida. Nunca podría perdonar a las mujeres su prepotencia de ser madres”.<sup>32</sup> No había logrado que alguna de las mujeres con las que se relacionaba deseara embarazarse de él y cuando por accidente, Clara su compañera de un tiempo quedó embarazada accidentalmente, inmediatamente decidió abortar.

La relación de César con su madre había sido estigmática y en el tiempo presente de la novela es una mujer anciana que ocupa el poco tiempo que le queda en ver la televisión, malgastando así, sus últimos días, “lo que en verdad llenaba a César de zozobra era la absoluta inutilidad de la vida de su madre, su existencia gris y sin sentido, ya sin resolución posible frente al cercano fin.” (p. 13)

Este personaje sufre de una desintegración emocional que lo llevan a adquirir rasgos paranoicos, por lo que la vida no tiene para él mucho sentido y las mujeres aparecen como seres lejanos, veamos:

... Muchas veces, cuando él llegaba a casa animado y feliz, encontraba a Clara amurallada tras un hosco silencio. Taciturna y enfadada con la vida. Y la convivencia, entonces, se reducía a deambular a solas por la casa, doblando las esquinas con cuidado para no chocar con el cuerpo crispado del contrario. Otras veces, en cambio, ella venía a soplarle el cogote y a mordisquearle las orejas, pero él la rechazaba ásperamente, herido por el desapego erótico de Clara. Porque Clara no deseaba hacer el amor con él; o no lo deseaba casi nunca; o cuando lo hacía parecía estar cumpliendo un ríspido deber. (p. 106)

Cuando César después de terminar con Clara intenta una nueva relación con Paula, una compañera del trabajo, se enfrenta nuevamente a la falta de comunicación hombre-mujer la cual no consigue superar:

Cesar sabía que con Paula no llegaría nunca a nada. O sea, a nada más. Se conocían de antiguo, pero se empezaron a acostar en los tristes días de la ruptura con Clara. Y aunque desde entonces habían pasado cinco años, la relación conservaba todavía el mismo carácter del inicio, la apariencia de ser algo coyuntural y pasajero, un producto de la necesidad más que de la voluntad, una azarosa y momentánea unión de soledades. (p. 109-110)

Esta incomunicación y la pérdida gradual de su ego logran que César abdique a todo

---

<sup>32</sup> Rosa Montero, op. cit, p. 23, (para las siguientes referencias se citará entre paréntesis únicamente la página utilizada)

tipo de valores y creencias hasta llegar a la traición. Por ello, para conservar un puesto en la compañía publicitaria donde trabaja firma papeles que comprometen a Paula:

César cogió la carta que Morton le tendía: era una declaración jurada comprometiéndose a testificar en contra de Paula en el caso de que se fuera a juicio. (...) No estás obligado a firmar, naturalmente, decía Morton; (...) había algo radicalmente falso en el razonamiento, pero Cesar no sabía encontrar la falla, la fisura. (...) sintió un frío infinito. Cogió la Mont Blanc que Morton le ofrecía y firmó entumecidamente al pie de la carta. Muy bien, sonrió Morton, Muy bien. Sonrió Quesada. (...) Carajo, se dijo sorbiéndose las lágrimas, a fin de cuentas Paula me traicionó primero. (p. 207)

De esta forma concluye la novela y la relación de esta pareja. Algo muy presente en las novelas de Montero es la falta de optimismo; por otra parte, la realidad de la España post-franquista aparece nuevamente en esta novela, además de que se dan a conocer situaciones propias de los años ochenta donde se generaron muchos cambios sociales, entre ellos, la entrada del neoliberalismo y con él, las relaciones interpersonales despiadadas, lo cual provoca en este caso, que el protagonista no se interese demasiado en la procreación, y en cambio prefiera su carrera y sus relaciones sociales, pero que al cabo del tiempo se enfrente a la soledad, viva sin una pareja, sin hijos y esté en camino a la vejez.

## **2.2 Elementos grotescos y esperpénticos**

En reiteradas ocasiones se ha mencionado que la obra novelística de Rosa Montero tiene tendencias que la relacionan con la literatura tradicional española. Hemos visto ya su cercanía con el realismo y dentro de éste, es posible mencionar una cierta inclinación hacia lo grotesco y el esperpento. Estas formas no son nuevas, pues como indica Medina:

It is certainly true that from the time of the ancient Greeks to the present writers have reproduced real circumstances in order to parody or ridicule the subject matter at hand. Certainly the history of Spain, from the Renaissance to modern times, reveals extremes of wealth and poverty and fanatic attempts to maintain appearance or to preserve outdated institutions-in short, the circumstances appropriate to the development of irony and parody. Cervantes, in his derision of the *libros de caballería*, in using the technique of systematic disillusionment, and in his presentation of psychological conflict (illusion versus reality, etc.), gave the world the very model of ironic realism. To disclaim the conventions of one's predecessors, in particular, and to make parody of them would become central to realism, from

Cervantes'work to Rabelais'treatment of the Arthurian legend to Jane Austen's version of Fanny Burney and Anne Radcliffe or to the entire world of *Tristram Shandy*. Realism in the novel has often exposed artifice, through caricature, exaggeration, parody or ironic comment, and thus gotten to the fundamentals of deeper truths.<sup>33</sup>

La novelística española de mediados del siglo XIX se burla de las convenciones del romanticismo mediante la ironía y la parodia que se convierten en piedras angulares de una visión realista que permite analizar a través de una caricatura deformante a la sociedad del momento compuesta por una emergente clase media, por ello y siguiendo a Medina: "Ironic commentary, whether presented as verbal (rhetorical) expression or through dramatic irony, became a favorite device of virtually all major novelists of the late nineteenth century. In Spain, Valera and Galdós became the masters."<sup>34</sup>

Es en este contexto donde Ramón del Valle-Inclán, a través de su estética personal, logra una deformación significativa de la realidad, ya que simultáneamente la reduce y la distorsiona pues se asienta en el desengaño y desde allí ejerce un humor irreverente, caricaturesco y desencantado. Es el propio Valle quien encuentra un paralelismo entre su humor sarcástico con el de Quevedo y el de Goya, pues en *Luces de bohemia*, el personaje Max Estrella indica que: "El esperpentismo lo ha inventado Goya"<sup>35</sup>, por otra parte, Risco en relación con lo grotesco en Quevedo, opina que "exagera hasta tal punto los detalles negativos de sus criaturas -con rigor condenatorio exento del menor indicio de piedad- que a veces parece adoptar un carácter "inhumano", como ocurre en Valle-Inclán, pero la impasibilidad que a aquél le ha hecho erigirse en juez nada tiene que ver con el aristocratismo displicente de éste"<sup>36</sup>

El Diccionario de la Real Academia Española define la palabra *esperpento* con dos acepciones: "m. fam. 1) persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza. 2) Desatino, absurdo". Este término que sirve a Valle para designar un género de creación propia, no es para algunos críticos otra cosa que una continuidad de lo

---

33 Medina, op. cit, p. 49.

34 Ibidem, p. 50.

35 Don Ramón de Valle Inclán, *"Luces de Bohemia en: Obras escogidas, tomo II, Madrid: Aguilar, 1974, p. 1246*

36 Antonio Risco, *La estética de Valle inclán en los esperpentos y en "el ruedo ibérico"*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid:Gredos, 1966, p. 20.

grotesco, pero siguiendo a Risco, esta afirmación es muy simplista pues el autor español más importante anterior a Valle-Inclán es precisamente Quevedo, quien continúa con la estilización medieval que identifica lo ético con lo físico. Por ello, exagera a tal punto los detalles negativos de sus personajes que podrían no ser humanos tal como ocurre con los fantoches de Valle, quien por otra parte, a pesar de entroncar con Quevedo, refleja el refinamiento estético de la literatura francesa, así, la obsesión por el color azul heredada de Hugo que simboliza la espiritualidad confluye con la poesía de lo grotesco de otros románticos.

La influencias son muchas y los poetas elevan el humor a categoría artística a través de la “imposibilidad” y objetivación parnasianas, lo feo y ridículo se vuelve sublime. La obra de Valle los refleja, así, encontramos a Théophile Gautier con sus *Odes funambulesques* que evocan “los versos funambulescos” de *La Pipa de Kif*; en su obra hay también descripciones que evocan a Daumier o Goya; “la gesticulación de Tristán Corbière, los *Chants de Maldoror* de Lautréamont, el sarcasmo de Rimbaud, *Les contes cruels* de Villiers de L'Isle Adam, frecuentes pasajes en las novelas de los Goncourt (...). También (...) el ultraísmo español. Cuya audacia adoptaba a veces un carácter casi esperpéntico.”<sup>37</sup>

Ahora bien, la deformación esperpéntica consiste con frecuencia, en la animalización de los personajes o en la antropomorfización de los animales u objetos, con lo que perseguía el rebajamiento de lo humano. Se busca un alejamiento en el cual el lector siempre esté consciente del engaño, situación que Valle calificó como “demiúrgica” y que es el principio generador del esperpento pues como indica Max Estrella, en *Luces de Bohemia* “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”<sup>38</sup> Este distanciamiento se ha comparado con el de Brecht, pero si para el primero, significa una concepción de la objetividad socialista, para Valle-Inclán representa toda una estética.

---

<sup>37</sup> *ibidem*, p. 29.

<sup>38</sup> Valle-Inclán, *op. cit.* p. 1246.

Desde esta perspectiva Valle alude a las tres miradas, a esas tres posibles relaciones que el “demiurgo” como se autonombra, puede establecer con sus personajes, las que fija espacialmente: de rodillas, de pie y en el aire. Esta última es, a juicio del escritor, la visión que asumen dos grandes valores de las letras hispánicas, como lo son Cervantes y Quevedo. Esta posición implica la conciencia de superioridad que ostenta el creador frente a los personajes que construye, superioridad que se refleja en una suerte de desdén, de ausencia de compromiso afectivo, en el supuesto que desde el aire sólo procede la contemplación impasible, de quien se instala más allá de la risa y del llanto humanos.

Los cimientos de sus planteamientos se encuentran en esa deformación voluntaria del paradigma clásico que al ser reflejado y atrapado en la concavidad del espejo popular de reclamo publicitario, que acecha en el Callejón del Gato, convoca a una nueva realidad, la realidad del esperpento, el cual alcanza su verdadera dimensión trágica en el amargo desencuentro de la angustia vital y el ridículo textual.

Ahora bien, respecto a la vinculación que el esperpento guarda con los contextos sociales y literarios que constituyen la situación vital del autor, Zamora Vicente<sup>39</sup> se ha encargado de detallar aquellos elementos de la cotidianidad española que, matizados por la voluntad artística de Valle-Inclán, le permiten configurar su nueva estética. Entre ellos, la producción literaria de corte popular, la parodia de los géneros y de las obras aclamadas por el público masivo, los modismos madrileños, los recorridos propios de la bohemia, el sentimiento de desencanto y su resistencia para aceptar la realidad tal cual, ante la crisis social, política y económica que enfrentaba el país.

El mundo narrativo del esperpento es, por tanto, el resultado de un proceso deformante donde prevalece el sarcasmo y la caricatura. El lenguaje literario del esperpento recoge los tonos vulgares, y reconoce así, las dimensiones grotescas o ridículas que provee el habla popular. Los personajes, pierden su referente humano y adquieren el formato del fanteche, un muñeco siempre próximo a la animalización, de acuerdo con el discurso

---

<sup>39</sup> Alonso Zamora Vicente. *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*. Madrid: Gredos, 1969.

con que se los describe. En este sentido, el títere muestra mediante su apariencia farsantesca, ese lado oscuro, pero esencial del alma.

### 2.2.1 La inocencia perdida

En *Bella y oscura*, (1993)<sup>40</sup> Rosa Montero conjuga la realidad de los barrios de alta marginalidad social del Madrid post-franquista, que son retratados bajo la perspectiva del personaje infantil “Baba”, con el mundo mágico-mítico de Airelai, una enana cuyo mundo interior se encuentra muy distante de la pobreza y situaciones límite que vive con la peculiar familia de esta niña casi huérfana que protagoniza la novela.

El tiempo de la novela se encuentra en el pasado de la protagonista quien nos está relatando en sus memorias los recuerdos de una niñez lejana, en la que fue testigo de una serie de sucesos que cambiarían su vida. La novela está formada por una serie de opuestos en los que no caben los matices y donde los personajes parecen desenvolverse en un teatrino del cual son marionetas, especie de fantoches cuyo destino se rige por el resentimiento, el abandono y la soledad. Así, el ambiente descrito está más cercano al de *Nada* de Carmen Laforet, que al de Madrid de los años ochenta.

La historia transcurre en un lugar al que simplemente se le llama *Barrio* y donde existen un sin fin de reglas:

A la luz del sol el Barrio tenía niños, y ancianos vestidos de negro que caminaban arrastrando los pies, y pequeños comercios (...), y bares de esquina (...). Y por encima zumbaban los aviones como los moscardones en agosto(...) Pero al llegar la noche se encendían las bombillas y se abrían esas puertas misteriosas que habían permanecido cerradas durante todo el día. Por la noche, me dijeron, no era bueno andar sola... (p. 16)

También es importante no contar nada a los extraños, si oyes ruidos por las noches no te levantes de la cama y no hay que salir más allá de la Plaza Alta, por que todo es peligroso, como si se viviera un estado de sitio.

---

<sup>40</sup> Rosa Montero, *Bella y oscura*, 6a. Edición, Barcelona:Seix Barral, 1999.

Los personajes se dividen en adultos y niños, los primeros forman parte de la familia de Bárbara, a quien conocemos como Baba. Los nombres señalan claramente las características psicológicas y físicas de cada personaje; así, Máximo es el padre de Baba y aparentemente tiene todas las dotes masculinas al máximo, pues era “Un hombre alto y delgado, de hombros anchos, brazos y piernas largos, huesos grandes. Y sus ojos: profundos tranquilos” (p. 191). Es el hijo favorito de Doña Bárbara, la abuela, quien ha emponzoñado el alma de su otro hijo quien se llama Segundo y quien, ante la vista de esta mujer, será segundo en todo: inteligencia, hombría, carácter, belleza, etc., con lo que establece una lucha feroz por el poder entre los hermanos. Chico es el hijo de Segundo y es un niño que tiene miedo a todo y trata de pasar inadvertido como un camaleón para no ser dañado.

La oposición de estos hermanos es descrita varias veces en el libro, pero en labios de la abuela siempre será despreciativa: “Doña Bárbara le miró con sus ojos de pájaro y con la misma expresión con que un pájaro calibraría al pequeño gusano que dentro de un segundo va a tragarse. Pero luego ese hierro de su mirada se deshizo, le tembló la pesada barbilla, pareció más vieja. Suspiró. -No vales ni lo que la sombra de tu hermano.” (p.45) Esta frase se repetirá una y otra vez en relación con Segundo.

Por otra parte, Rita una mujer que atiende un negocio de abarrotes en el Barrio, indica respecto a Segundo y su esposa Amanda que: “Bien jovencita que era cuando se lió con ese desgraciado de tu tío. Y no digo más porque no quiero. Bien tonta que fue. Tiene buena planta, no digo yo que no. Pero enseguida se le ve que es un malaje. Y además un inútil. Nunca supo hacer las cosas a derecho: le falta la sustancia. Tu padre, en cambio, es lo que se dice un hombre. Y además un señor.” (p. 164) Por otro lado, cuando Airelai habla acerca de los dos hermanos, también hace una serie de comparaciones donde a Segundo le toca la peor parte:

Conozco a Segundo desde hace mucho tiempo, desde aquellos años remotos en que yo trabajaba en el espectáculo de magia de su padre. No era un muchacho feo. Siempre fue muy distinto a su hermano, hasta en el físico: Segundo, ancho y carnoso; Máximo, correoso y huesudo. Pero los dos eran altos, buenos mozos. Máximo se parecía más a su padre, incluso tenía sus ojos azules; el rostro de Segundo, en cambio, siempre me recordó la cara de un perro, con ese hocico poderoso y húmedo. Hablo de antes, de mucho antes, de cuando no había

adelgazado tanto, de cuando no tenía los ojos hundidos, de cuando no le habían tajado esa horrorosa cicatriz. Fue entonces cuando conoció a Amanda, cuando la enamoró. Quizá entonces fuera un hombre bueno, no lo sé: esa cara de loco se le puso luego. (p. 183)

Los otros hombres son una especie de comparsas cuya descripción corresponde a personajes malévolos con grandes cicatrices en el rostro, mirada turbia e intenciones asesinas. Uno es apodado el “Portugués” y el otro “el Tiburón”, ambos merodean la casa de la protagonista y aparentemente son amigos de Segundo. Un tercer hombre es un agente policial quien a pesar de estar al lado de la ley tiene la misma apariencia y actitudes de los malhechores.

Por su parte, las mujeres tienen características disímiles, pues resalta la figura de la abuela, quien tiene una gran presencia física, “Era una mujer muy alta y muy robusta; los huesos de su rostro, fuertes y prominentes, parecían mal ensamblados los unos con los otros, de modo que el lado derecho de su cara era muy distinto del izquierdo, aunque ambos resultasen igualmente fieros. La nariz era larga y ganchuda; los ojos, dorados y pequeños, intensísimos. Hubiera tenido cara de rapaz de no ser por su gran mandíbula asimétrica.” (p. 27)

Esta mujer ostenta el don de mando y a pesar de vivir de manera trashumante, trata de mantener la dignidad de una aristócrata venida a menos: “Siempre iba vestida de manera imponente, incluso cuando permanecía acostada; y se sentaba en el lecho de la misma manera que una reina en su trono almohadillado: no estaba reclinada, sino expuesta. Crujían sus trajes al menor movimiento, pesados ropones de tafetán y seda, de terciopelos y brocados, en color verde oscuro, azul fondo de mar, rojo sangre reseca; el cabello, muy blanco, lo llevaba apretado en un moño perfecto.” (p. 27)

Las otras dos mujeres son Amanda, la esposa de Segundo, todavía joven, todavía bonita, pero con mucho miedo a la vida y a la libertad, que se somete al maltrato y la injusticia de su esposo pues cree que su vida ya no tiene ningún futuro. Para ella la vida comenzó y terminó cuando se casó: “Mi madre no quería que me casara con Segundo. Pero era muy guapo. Me casé y se acabó. Yo antes era otra cosa, pero me equivoqué y ya no hay remedio. No me puedo escapar de él. La vida es así.” (p. 64) Airelai, es una

mujer liliputiense, es decir de talla muy pequeña, pero de proporciones perfectas quien según su propia descripción nos indica que:

Los liliputienses somos miniaturas de la vida, muestras perfectas; y por eso mismo, por nuestra perfección, jamás envejecemos. Nunca somos del todo niños, pero tampoco ancianos. Atravesamos la existencia siempre iguales a nosotros mismos, y al cabo, un día cualquiera, nos morimos. Como todos. Pero solemos vivir mucho, porque, como somos pequeños, a menudo la muerte nos olvida. (p. 55)

Airelai físicamente “era tersa y muy hermosa, con la piel del color del pan recién tostado, los ojos oscuros, el pelo espeso y liso, azul oso en los reflejos de tan negro. Y una voz fina y suave, adornada aquí y allá por los restos de un acento extranjero, que se te colaba en los oídos como una brisa fresca.” (p. 55) Pero además es portadora de la magia; es la que resuelve los conflictos, y cuya imaginación contiene el pasado mítico de la humanidad en el cual se refugia junto con los niños y Amanda para tratar de sobrevivir en ese mundo terrible que los rodea.

La visión de estas mujeres, excepto la de la abuela, ante la vida es trágica pues en especial consideran que viven lo que el destino les depara y no hay manera de cambiarlo; además tanto Airelai como Amanda están sujetas a sus emociones y al miedo a la soledad por lo que soportan el maltrato y humillaciones de los hombres. De acuerdo con esta situación Airelai explica que el amor:

no es sino la acuciante necesidad de sentirse con otro, de pensarse con otro, de dejar de padecer la insoportable soledad del que se sabe vivo y condenado. Y así, buscamos en el otro no quien el otro es, sino una simple excusa para imaginar que hemos encontrado un alma gemela, un corazón capaz de palpar en el silencio enloquecedor que media entre los latidos del nuestro, mientras corremos por la vida o la vida corre por nosotros hasta acabarnos (p. 183)

Y la explicación más lógica que puede darnos el mismo personajes es que: “Son un enigma los hombres, para las mujeres. Y las mujeres lo son para los hombres. Varones y hembras son planetas separados y secretos que giran lentamente en la negrura cósmica; y cuando sus órbitas se cruzan, saltan chispas.(p. 183) De allí la imposibilidad para una comunicación perfecta entre ambos sexos y por ende la soledad y la angustia existencial.

La propia Baba, en su infancia vive atormentada por la lejanía de su padre de quien sabe muy poco y al que conoce solamente en fotografía y gracias a los comentarios de quienes la rodean, mismos que exaltan esta figura proveyéndolo de un aura casi mítica, por lo que, ella permanece a la expectativa en espera de su regreso.

La historia es una especie de suspense donde el misterio reside en un dinero desaparecido, cuyo origen es dudoso. El dinero es el motivo de la discordia familiar, y es el que provoca el acecho tanto de los maleantes como del comisario apodado el "Martillo". Esta fortuna malhabida, también ha sido la causa de la muerte de la madre de Baba, pues Segundo ocasionó en el pasado un incendio en el lugar donde vivían para hacer creer a los demás que el dinero se había quemado y así, poder quedárselo. Ahora, cuando ya están instalados de nuevo en espera de que Máximo cumpla una condena en la cárcel y se reúna con ellos nuevamente, Segundo vuelve a provocar otro incendio con la misma finalidad, pero las consecuencias son diferentes.

Esta novela nos remite a las desgracias de la *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, de García Márquez, pues la abuela de Baba tiene rasgos físicos semejantes a los de la abuela de Eréndira, ya que es una mujer enorme como una "ballena blanca" y las habitaciones de ambas, aún en la desgracia ostentan una opulencia de tiempos pasados, ambas deliran en el sueño donde recuerdan al esposo y al hijo adorado. Pero el fuego las persigue para arruinarlas y ambas ven perdida su parafernalia. Si bien Eréndira es obligada a prostituirse para rehacer la fortuna, aquí es Airelai la que se prostituye para salvar a la abuela del hambre.

Veamos un recuerdo de Baba:

Esa inmensa mujer me mandaba llamar de vez en cuando. Me hacía entrar en su cuarto y yo acudía dando diente con diente. Entonces ella me ordenaba sentarme a los pies de la cama y me ofrecía unas riquísimas pastas de piñones. Y hablábamos un poco, o, para ser exactos, hablaba ella. A veces me contaba cosas que yo no entendía; y a veces hacía preguntas absurdas: «¿Estás bien?» «Sí, señora.» «¿Necesitas algo?» «No, señora.» Pero en otras ocasiones se quedaba tan quieta y callada que parecía dormida: y yo no me atrevía ni a roer los piñones para no meter ruido.(pp. 27-28)

Por otra parte, se perciben rasgos esperpénticos en relación con el ambiente y la

degradación de los personajes; sin embargo no se logra la mirada desde el aire que propone Valle Inclán, pues la protagonista se encuentra al mismo nivel de los otros personajes, incluso siempre vive atemorizada en su calidad de huérfana y niña, en contraste Airelai, quien a pesar de ser de talla diminuta ha tenido un vida llena de aventuras, ha recorrido el mundo, posee el don de la palabra y es un poco clarividente.

Todos los personajes masculinos son esperpénticos pues se debaten entre la miseria humana y la moral, son incapaces de ofrecer amor, sus actos son brutales hasta llegar al homicidio, su físico se llena de cicatrices y su mente de odio, son personajes sin salvación y arrastran con ellos a quienes los rodean, como es el caso del *Portugués* quien tiene una esposa y un hijo de un año y medio, pero a la esposa la maltrata y al hijo lo mata por que duda de su paternidad; o el caso del padre de Baba, quien se escapa de la cárcel para vengarse, pero no puede ofrecer el afecto que la niña esperaba, pues la abandona nuevamente y huye con el dinero hacia la muerte, llevándose a Airelai con la que tiene una oscura relación.

### **2.2.2 Resonancias esperpénticas en la obra de Rosa Montero**

La obra novelística de Rosa Montero, como hemos visto, parte de una veta realista, la cual, por momentos tiende hacia una visión esperpéntica en la que capta lo grotesco de la vida cotidiana, y que ayudada por la mirada cómplice del lector se va revelando. La reiteración de ciertos temas en los que se puede rescatar una serie de personajes, motivos y episodios que se caracterizan por la desmesura, el humor negro y crítico, además de los comentarios irónicos imponen el distanciamiento del lector, el cual termina por reconocerse en medio del escenario descrito. Esta situación permite a la autora ofrecernos una reflexión descarnada y amarga acerca de nuestro tiempo. Por ello, podemos establecer algunas resonancias esperpénticas en el discurso narrativo de Rosa Montero, en el cual, desde su texto fundacional, van cobrando mayor presencia e intensidad en el transcurso de su obra.

### **Marginalidad urbana**

*Crónica del desamor*, la primer novela, ofrece un núcleo narrativo de índole esperpéntico en el tratamiento que la narradora hace del universo de los drogadictos. La mirada panorámica de este espacio se condensa en el comentario: "Corren tiempos locos, sí. Soplan vientos calientes y preñados de esquizofrenia en este verano de noches interminables, todo igual y todo distinto en cada madrugada, cuando se improvisa la supervivencia". (p. 185)

Es entonces la marginalidad urbana y postmoderna de la España postfranquista de los años 80 la que nos ofrece unos personajes dibujados desde un presente, el cual es la claudicación de un pasado oficial lleno de apariencias y de prohibiciones apenas esbozado por una serie de historias grotescas. Ellos son "la gente de bronce" (p. 181), la de ayer, los anarquistas, presos políticos, excombatientes, atrapados por el alcohol, la vejez y la enfermedad. Y los del bronce post-moderno: drogadictos, homosexuales, lesbianas, esquizofrénicos, maníaco-depresivos, traficantes, discapacitados, etc.

De entre estos personajes, destaca el Zorro, ése que ayer fue el abogado Antonio Abril, quien es una figura representativa de este universo. Ahora es un ser gesticulante, que busca horrorizar al ciudadano ejemplar, mediante su condición de fanteche esperpéntico. Así, la narradora lo representa como una caricatura:

"Acaba de entrar el Zorro cubriendo sus casi dos metros de estatura con fantásticos ropajes, lleva unos pantalones de raso negro que se abomban en los tobillos, los pies mugrientos y descalzos pese al frío de la calle, un chaleco con bordados, y por encima de sus grandes barbas negras brilla un ojo maquillado en forma de mariposa, con azules y verdes y morados" (pp.118-119).

El personaje atraviesa el local y se detiene en el centro, está ciego de alcohol y drogas, pero de pronto desenfunda una pistola plástica y apunta a los concurrentes, para luego guardar el juguete y sacar una navaja con la que se corta las venas. "El zorro ríe con carcajadas vacías, como es muy alto saca la cabeza a los que han empezado a rodearle, y así dominándoles, sacude el brazo herido en alto y riega a todos con su sangre". (p. 120).

El Zorro, es la contrapartida del héroe romántico. Confunde el idealismo con la falta de compromiso, mientras su amada imposible se ha perdido entre los ácidos de la India, tiene miedo de volver a ser el que fue y deambula por la noche provocando el deseo femenino, que no logra consumir. No nos resistimos a comparar este personaje con Alex el antihéroe de *Naranja Mecánica* el cual, junto con su "droguies" atenta contra la estabilidad social, además de que el maquillaje que utiliza es muy semejante, aunque el color de su atuendo sea blanco, su acciones son tan negras como las del Zorro, otro elemento en común es el uso particular que hacen del lenguaje, pues se busca una desestabilización de lo "normal" y un universo propio.

El lenguaje utilizado en estos episodios también evidencia los rasgos del esperpento. Por una parte, contribuye al efecto de deshumanización que alcanzan algunos personajes, al compararlos con animales: "se quedó sangrado como un cerdo" (p. 185) y "despatarrado en el suelo como una rana" (p. 185), son los términos en que se describe el suicidio del Gobernador, por ejemplo. A su vez, el diálogo de los personajes aparece salpicado de modismos, populares, vulgares o decididamente groseros. Así lo podemos advertir en el coloquio del viejo anarquista: "mecagüen tós estos hijoputas, c'ahora se creen la hostia, mecagüendios que yostuve con Durruti"(p.166), o en la declaración de un drogradicto: "Músculo se dedica al trapicheo, sí. Es su profesión reconocida. Pero es un trapiche de grupo, un trapiche amiguete, de supervivencia. No forma parte de la barriobajera y siniestra cadena de pushers profesionales, no es un camello poderoso". (179)

## **Vejez y muerte**

En *Crónica del desamor* encontramos además, una tendencia esperpéntica en la descripción que se hace de la vida de los ancianos y una especie de catálogo que se nos entrega sobre sus actitudes. Esta visión acerca de la vejez, se vuelve una constante a lo largo de todas las obras de Montero, pues todos los personajes ancianos que desfilan por sus escritos son tratados sin concesiones y con una fuerte carga peyorativa,

ya que de acuerdo con las descripciones de la autora, son semejantes a cacharros viejos e inservibles.

La presencia del esperpento se vuelve a reconocer en *La función delta*. En líneas generales, los recursos se orientan en el texto para desacralizar a la muerte, en la figura de doña Maruja, una anciana quien a lo largo del relato intenta suicidarse una y otra vez sin lograrlo.

En forma reiterada, la maldad se asocia con la condición animalesca, pero la marca del enanismo o la vejez adquieren rasgos de desmesura y patetismo, tal como se advierte en la representación de Airelai y Doña Bárbara, la abuela, en *Bella y Oscura*; Doña Maruja y Lucía en el hospital en *La función delta*, e incluso, en el precario y grotesco trío que conforman Lucía, Félix y Adrián en *La hija del caníbal*.

## Homosexualidad

Sin embargo, la resonancia esperpéntica más visible se encuentra en los personajes de sexualidad desviada, pero en particular en Tadeo de *La función delta*, cuya descripción nos enfrenta al juego deformante y caricaturesco del espejo cóncavo:

"Tadeo debía estar entonces rondando los cuarenta, pero la suya era una flaccidez como en conserva, de viscosa textura. Era bajo, de osamenta raquítica, con una barriguita tímida asomada sobre el cinturón de plástico que imitaba cuero. La calvicie contribuía a ampliar las considerables dimensiones de su cabeza y perfilaba la esfericidad perfecta de su cara, redonda como una hogaza y vacía de rasgos. Se había dejado crecer los ralos cabellos de las sienes, que sobresalían como dos flequillos laterales, para ocultar con ellos su secreto, esas orejas inmensas y carnosas que él pegaba al cráneo con esparadrapo en el cándido convencimiento de que nadie había descubierto tal argucia; y entre los mojonos de estas patillas abultadas se extendía su rostro como una mancha blanca". (p. 27)

No sólo es el aspecto físico de Tadeo es el que resulta grotesco y desmesurado, sino también su actitud siempre "servil y miserable" (p.26), que hacen de él un fante. Su historia se nos ofrece en tres aspectos que van interviniendo y transformando la

apariciencia y el sentido que alcanza el personaje. Primero, lo conocemos como el empleado deforme e hijo dedicado, que cuida a una madre paralítica a quien le ayuda a pasar la vida por medio de una colección de fotografías y autógrafos de las estrellas del espectáculo, que Tadeo ha formado con los años, pero que contrasta entre la imagen atrapada por la película y la pareja que la contempla, mostrándonos así, la impostura de su vida.

Más adelante, lo reconocemos como el travestí delirante, que surge tras la procesión de los Hare Khrisna, para realizar su propia performance pública. Aquí, observamos al "monstruo aderezado" (p. 244) reiteradamente grotesco y patético:

"Vestía los pantalones grises y deslucidos de un traje de hombre, pero llevaba un barato blusón de mujer de *color verde vómito*, con el escote en pico sobre el cuello desnudo y adornado de varias vueltas de perlas. Sobre los hombros tenía un mantón de Manila descolorido y de flecos mellados, y una enorme y tiesa peluca rubia le ocultaba media cara. *Caminaba extrañamente despatarrado* sobre sus zapatones de tacón de aguja mientras se daba aire desafortunadamente con un abanico negro de flores estampadas los párpados agobiados por el peso de las pestañas postizas, las pálidas mejillas incendiadas de colorete y los *labios manchados con un carmín grasiento* que se obstinaba en escurrirse hacia la sotabarba" (p. 243, el subrayado es mío).

Este episodio se clausura con la confesión telefónica de su homosexualidad encubierta, lo cual nos conduce por último, a las comparaciones que enfatizan sus rasgos animalescos refuerzan su apariencia esperpéntica, al catalogarlo como "perrillo callejero" (p. 67) o "patético y verdoso moscardón" (p,244). De este modo, la figura de Tadeo se condensa en la caricatura desorbitada y grotesca que superpone al bedel oficinesco, el travesti y el homosexual.

En *Temblor*, aparece un personaje cuya caricatura y deshumanización apela a los aspectos negativos que encarna Doble Pecado, quien ofrece desde el lado izquierdo la imagen de un hombre, mientras desde la derecha es una mujer, quien bajo su condición de hemafrodita ha perdido, ante la necesidad de sobrevivir, todo rasgo de humanidad y compasión, por lo que es capaz de los actos más viles.

## **Amor y belleza**

Los guiños esperpénticos más notorios aparecen con Bella y Antonia, las protagonistas cuarentonas, solitarias y obesas de *Te trataré como a una reina*. La construcción de ambos personajes rompe con todos los estereotipos de la belleza femenina que impone el canon de la novela rosa y agregan a esta situación, un historial amoroso que está inmerso en lo grotesco. Así, la invención de la pasión que realiza Bella en torno a la figura del Poco y los alcances de su desamor, se cierran en un intento de asesinato de efecto decididamente caricaturesco. A su vez, Antonia y Damián lleva a cabo una relación amorosa que cruza con el ridículo todas las convenciones del protocolo romántico y social.

La deformación grotesca de los estereotipos del amor y la pasión se encuentra a lo largo de *Crónica del desamor*, y ese triste recuento amoroso de cada una de las Anas; en *Amado amo* y las relaciones de Cesar Miranda incapaz de amar y ser amado; en *Bella y oscura* a partir de las parejas aberrantes formadas por Airelai y Máximo, Amanda y Segundo, el Portugués y su esposa, etc.; en *La función delta* con la disyuntiva planteada entre el amor pasión y el amor cómplice. Podríamos agregar, en esta misma línea, la parodia literaria que se cumple al interior del texto en *La función delta*, a través de la rearticulación discursiva de las historias intercaladas que se cuentan y, o inventan, en torno a la figura de Ricardo y que hacen guiños al lector, pues se van cerrando como una espiral de enredos y reinventaciones, acerca de un mismo suceso: la muerte.

### **El poder**

El fanteche se abre paso, también, en *Amado amo*. Por una parte, el obsesivo protagonista está dotado de un tono caricaturesco, ostensible en algunos episodios como el del perro, pero ya evidente y definitivo en la farsa que cierra el relato con su traición y la entrega sin resistencias al sistema.

La lucha por el poder aparece en *Bella y oscura* como una constante en la que se debaten los personajes, pero que los lleva a constituirse en una serie de fanteches que actúan en un teatro de marionetas, como podemos apreciar justamente en la escena en

que se enfrentan por fin Máximo y Segundo, veamos:

La voz de mi padre apenas si era más que un penetrante susurro; por el contrario, Segundo *gritaba y movía los brazos en el aire*; se paseaba nerviosamente por el escenario, aunque sin perder la cara a su hermano, que le miraba recostado contra la pared del fondo. Mi padre estaba pálido y su cicatriz era aún más blanca, como una lívida y fina línea que le cruzaba el rostro. *La cicatriz de Segundo*, en cambio, estaba hinchada y brillante, enrojecida. *Era un añadido monstruoso en su cara, como si llevara un repugnante ser viscoso*, un informe organismo marino adherido a su mejilla.

-¿Qué quieres hacerme? ¿Para qué has venido?

-*Chilló Segundo con un trémolo de histeria.* (p. 194, el subrayado es mío)

Si para Valle Inclán el esperpento es toda una estética, en Montero es únicamente un recurso entre muchos otros, pues aunque a ella le gusta retratar la “realidad canalla” no encontramos en su obra novelística más que destellos del esperpento y con ellos un reflejo deformado de la España postfranquista en la que incursionó la generación de escritor@s a la que ella pertenece. Así la visión que encontramos en su obra es frecuentemente pesimista, por lo que, lo grotesco es sólo una faceta más del desencanto que provoca vivir en un mundo caótico y tal vez absurdo donde predomina la fealdad, por tanto, la muerte es lo único irremediable, pero seguro, lo cual nos deja una sensación de nada angustiosa.

### 2.3 Elementos tomados de la literatura fantástica

En la novela *Temblor* (1990)<sup>41</sup> Rosa Montero incursiona en lo fantástico para dejar atrás la veta realista que ya hemos analizado previamente. Lo fantástico en la literatura se identifica a menudo con aquellos relatos en los que aparecen, duendes, hadas y toda una serie de personajes sobrenaturales, por lo que ha sido considerado como un género literario en el que la realidad es trastocada por situaciones que no tienen ninguna probabilidad de existir en nuestra vida cotidiana, sin embargo definir lo fantástico no es fácil ya que las producciones literarias escritas bajo ese rubro abarcan textos que se inscriben dentro de la sub-literatura, los pasquines, los folletos, las revistas ilustradas y también, obras de calidad.

---

<sup>41</sup>Para este trabajo se consultó: Rosa Montero, *Temblor*, México:Seix Barral, 1991, 250 pp.

Son pocos los estudiosos que han profundizado en el tema, los más importantes son: Roger Caillois, quien en su obra *Anthologie du fantastique*, indica que lo fantástico es la irrupción de lo insólito en lo banal; Luis Vax, en su obra *La séduction de l'étrange*, menciona que la palabra fantástico es esencialmente indefinible pues la noción que se tiene del concepto varía según la época y el contexto cultural; Todorov en el texto *Introduction à la littérature fantastique*, propone que lo fantástico se encuentra en las fronteras de lo maravilloso y lo extraño; Pierre-George Castex en su obra *Antologie du conte fantastique français*. indica que lo fantástico es producto del pensamiento a-lógico, hijo de los sueños, de las supersticiones, del miedo, del remordimiento, de la sobreexcitación nerviosa o mental, de los estados mórbidos, y se nutre de ilusiones, terrores y delirios; finalmente, Vladimir Propp en *Morphologie du conte*, estudia los cuentos folklóricos, en los que encuentra treinta y un funciones, cuyas distintas combinaciones originan los diferentes tipos de cuentos, pero lo que él llamó cuento fantástico, permanece en el nivel de folklórico donde aparecen personajes sobrenaturales, por lo que su tipo de análisis no funciona en los relatos fantásticos porque en éstos los personajes no tienen funciones fijas y las obras no cuentan con desenlace.<sup>42</sup>

Por su parte, Irène Bessièrre en su obra *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* considera que lo fantástico es el lado opuesto de lo real y lo racional, y por tanto, uno “de los caminos de la imaginación, cuya fenomenología semántica surge a la vez de la mitografía, de la religiosidad, de la sociología normal y patológica y que por eso mismo nos distingue de aquellas manifestaciones codificadas en la tradición popular.”<sup>43</sup>

Definir lo fantástico implica también deslindarlo de otras vertientes que tienen que ver con lo maravilloso, el cual se refiere a que el “hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente al nuestro, [es decir al]

---

<sup>42</sup> Cfr. Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, 2a. ed. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, pp. 11-26

<sup>43</sup> Apud por Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico*, Madrid: Anagrama, 1980, p. 53.

mundo de lo maravilloso”<sup>44</sup> como son:

- Lo prodigioso, en el que se busca expresar asombro ante un hecho que está en los límites de la normalidad y que describe de forma exagerada situaciones que no rebasan lo creíble.
- Lo exótico, donde todo es posible y que apunta hacia una serie de normas y leyes desconocidas para nosotros, pero válidas en un entorno distante o ajeno al nuestro tal como ocurre en muchas obras de ciencia ficción, en las cuales se plantea la existencia de mundos posibles y utópicos así como la posibilidad de anti-utopías, de lo que hablaremos más adelante.
- Lo feérico (del francés *fée*, “hada”), término propuesto por Caillois y que se distingue por ser un estilo maravilloso, en el que el mundo de las maravillas se separa de la realidad y tiene sus propias leyes y su propia naturaleza. Es el clásico cuento de hadas donde una realidad rosa se opone a una negra
- Lo milagroso, que surge como la necesidad de explicar lo desconocido y adaptarlo a las creencias religiosas; con este relato se pretende demostrar el poder de Dios ante los incrédulos.
- Lo mágico plantea la posibilidad de transformar mediante leyes diferentes la realidad de dos mundos, el perteneciente exclusivamente a la narración y el nuestro que es material y tangible.<sup>45</sup>

En la literatura fantástica, el mundo real convive de forma interactiva con el mundo maravilloso a pesar de que los actores de este último obedezcan a leyes propias y sus poderes y facultades rebasen nuestra credibilidad; sin embargo, en el mundo de lo fantástico el fenómeno insólito no encuentra una explicación sólida ya que se encuentra situado en un mundo ajeno, es decir en “otro” mundo. Jackson, por su parte nos indica que:

Literature of the fantastic has been claimed as “transcending” reality, “escaping” the human condition and constructing superior alternate, “secondary” worlds. From H. Auden, C.S. Lewis and J. R. R. Tolkien, this notion of fantasy literature as fulfilling a

---

44 Botton Burlá, op. cit. p. 15

45 Cfr. Ana María Morales, “Las fronteras de lo fantástico” en: *Signos literarios y lingüísticos*, México: UAM, vol. II, número 2, julio diciembre del 2000, pp. 47-61

desire for a “better”, more complete, unified reality has come to dominate readings of the fantastic, defining it as an art form providing vicarious gratification.<sup>46</sup>

Y aquí encontramos otro punto de discusión pues para algunos la literatura fantástica significa evasión: “[pues] pertenece al género de la llamada literatura de evasión: se dirige a la imaginación del lector y no a la inteligencia del mismo; trata de emocionarlo, aterrorizarlo o alegrarlo, pero nunca de hacerlo pensar; divierte y no sugiere nuevas y complicadas relaciones”<sup>47</sup>. Es evasión en la medida de que “el sentimiento de lo fantástico no nace del intelecto. El miedo, la inseguridad, la duda la inquietud, son cosas de la emoción y no del raciocinio (...) El escritor de literatura fantástica no dirige sus invenciones al raciocinio del lector”<sup>48</sup>. Sin embargo, para otros resulta una ruptura:

An examination of some of the roots of literary fantasy reveals it to be characterized by this subversive function. Mikhail Bakhtin's study, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, place moderns fantasists such as E. T. A. Hoffmann, Dostoevsky, Gogol, Edgar Allan Poe, Jean Paul, as the direct descendants of a traditional literary genre: the *menippea*. (...) The *menippea*. moved easily in space between this world, an underworld and an upper world: It conflated past, present and future, and allowed dialogues with the dead. States of hallucination dream, insanity, eccentric behavior and speech, personal transformation, extraordinary situations, were the norm.<sup>49</sup>

De acuerdo con los conceptos arriba vertidos encontramos que la novela *Temblo* de Rosa Montero no se ajusta del todo a la literatura fantástica en la que ya la han colocado algunos críticos<sup>50</sup> pues en realidad es una mixtura entre los siguientes subgéneros novelísticos:

La *novela de aventuras*, ya que encontramos a una protagonista que debe enfrentar una serie de peligros para resolver un problema determinado: el avance de la “niebla de la nada” que provocará irremediamente la destrucción del mundo. En este tipo de relatos el héroe, en este caso una mujer, debe vivir un proceso de aprendizaje que requerirá de varios años de su vida por lo que no puede permanecer en un

---

46 Rosemary Jackson, *Fantasy: the literature of subversion*. London:Routledge, 1988, p. 2.

47 Juan Ignacio Ferreras, *La novela de ciencia ficción. Interpretación marginal de una novela marginal*. Madrid: siglo XXI de España, 1972, p. 55.

48 Botton Burlá, op. cit. p. 46 .

49 Jackson, op. cit. p. 14.

50 La clasificación de *Temblo* como perteneciente a la literatura fantástica la hemos encontrado en: Inmaculada Pertusa, “*Temblo*, de Rosa Montero: anti-utopía y desfamiliarización”, en: *Mester*, vol. xxiii, No. 2, University of Colorado, 1994, pp.62-74; Javier Escudero, “Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo” en: *Revista de Estudios Hispánicos*. Pennsylvania, 1997, Kathleen M. Gleen, “Utopía y dis-utopía en *Temblo* de Rosa Montero”, en: *Alec*, s/n, Wake Forest University, s/f, s/p.

mismo lugar por mucho tiempo, se convierte así, en una historia itinerante en la que la protagonista se relacionará con una gran cantidad de personajes y situaciones de los que debe obtener los elementos necesarios para completar su misión, tal y como ocurre en *Temblor*.

La *novela de ciencia ficción*, porque la temática de la novela se ajusta a la siguiente definición: “novela romántica en la que se proyecta en un futuro utópico una de las relaciones determinantes de nuestra sociedad”<sup>51</sup> y porque su protagonista, Agua Fría, retoma las características del “héroe” de ciencia ficción quien “no puede integrarse nunca porque se encuentra ya fuera de la sociedad; su búsqueda de nuevos valores implica (...) la destrucción de la sociedad actual y la construcción de un nuevo universo.”<sup>52</sup>

Por otra parte, este héroe en conflicto y cercano al anti-héroe, no logra alcanzar una individualidad, pues su razón de ser está determinada por una situación problemática, de tal suerte que “esta falta de densidad psicológica del protagonista novelesco de la CF [Ciencia Ficción], tiende a transformar la obra en un tratado de Historia, de Sociología, (...) este tipo de novela tiende al ensayo, y sin embargo, continúa siendo una novela (...) original”<sup>53</sup> Situación que se ajusta perfectamente a las novela de Rosa Montero, quien vierte aquí una serie de opiniones personales en relación con el feminismo, la sociedad, el poder, la guerra, la violencia, etc.

Al igual que en muchas obras de CF, Montero nos presenta en su novela un mundo catastrófico que ha emanado de un conflicto nuclear en el que la humanidad estuvo a punto de perecer. Así, las utopías se convierten en anti-utopías. La ciencia ficción no entiende la palabra utopía como “ningún lugar”, sino en el sentido de Tomas Moro el cual lo definió como “el buen lugar”, así la sociedad de *Temblor* se ubica en la disyuntiva de un cambio en el que todo será mejor y ya no habrá divisiones sociales, ni habrá sexocracias.

---

<sup>51</sup>Ferreras, op. cit. p. 201.

<sup>52</sup>Ibidem, p. 51.

<sup>53</sup>Ferreras, op. cit. p. 202

Sin embargo, en *Temblor*, no existe el “buen lugar”, es decir la utopía, por tanto, lo que se vislumbra durante el viaje de Agua Fría, la protagonista, es el encuentro con la anti-utopía, porque :

La nueva sociedad antiutópica no es un monstruo digamos antinatural, resulta terriblemente humana, hecha por hombres y por hombres dirigida; su opacidad o su irreductibilidad viene no de su naturaleza desconocida, sino de la inversión de valores sobre los que está asentada. Esto se puede observar casi plásticamente en en la más rigurosa hasta el momento de las antiutopías, [en 1984] de Orwell. (...) Los valores de la nueva sociedad son nuestros valores actuales exacerbados, a veces exagerados, hasta sus últimas consecuencias (...) Y a este catastrófico nivel, ¿qué importancia puede tener el fracaso de un individuo, de un protagonista? El fracaso de toda la humanidad, el devenir se ha convertido en un tobogán sin remedio y siempre cuesta abajo.<sup>54</sup>

En *Temblor*, fantasía y anti-utopía se funden como producto de una protesta y se convierten en el recurso para expresar lo que permanece invisible, pero por real y concreto, es necesario denunciar, por ejemplo, la situación de la mujer en el tiempo en que fue escrita la novela.

La *novela de anticipación política* porque la problemática de este texto se estructura alrededor de una temática política, ya que existe un mundo en el futuro en el que gobiernan las mujeres, pero han instaurado un sistema oligárquico donde predomina el terror y la injusticia, por lo que es necesario derrocarlo.

La *novela fantástica*, por que de acuerdo con Botton Burlá se ubica en un contexto conocido, pues se deben retomar elementos de la realidad y contraponerlos a la vida cotidiana y “normal”, como es el caso del mundo futuro de *Temblor*, donde las mujeres detentan el poder reproduciendo de forma invertida el patriarcado. Así, la realidad es el telón de fondo donde el elemento fantástico perturba el orden.

Por otra parte, esta realidad se ve seriamente afectada por la “niebla de la nada”, que provoca que la materia pierda su solidez y se vuelva gelatinosa; de esta forma se desvanecen montañas, árboles, personas, casas, etc., como si fuesen devoradas por un monstruo. Esta situación nos remite a Michel Ende con su obra *La historia sin fin*, en la

---

54 Ibidem, p. 126

que aparece una “nada” que devora todo lo que se encuentra a su paso. Pero este mundo no solo se desvanece por la niebla maligna, sino que también, por la “muerte verdadera” que consiste en que las personas serán completamente olvidadas después de morir, pues no existe alguien que a través de la “mirada preservativa” logre mantener vivos sus recuerdos. Ambas situaciones provocarán el fin de ese mundo, pero hay una solución, y ésta debe ser descubierta por Agua Fría, la protagonista.

Siguiendo a la misma autora, otra característica de lo fantástico es la ambigüedad, la cual aparece como una duda respecto a la situación que se vive en el relato, ya sea por parte del protagonista o del lector. Vemos que, efectivamente, la duda en este caso está en ambos pues tanto el lector se mantendrá a la expectativa de la solución de los enigmas, como la protagonista parece no poder encontrar una salida a sus problemas tanto existenciales como a los de heroína, en los que debe salvar al mundo.

### **2.3.1. Las utopías femeninas**

La historia de la novela *Temblor* tiene como protagonista a un personaje femenino llamado Agua Fría quien debe transitar de la niñez a la edad adulta y de la ignorancia al conocimiento de una ciencia, que sólo pertenece a las mujeres, en un mundo donde el hombre es un ser inferior y debe obediencia a la mujer a quien teme, pues ésta posee el don de la procreación y además ha logrado apropiarse del poder político. Vemos así, un reflejo deformado de la sociedad actual donde es la mujer la que vive sometida al dominio patriarcal.

El mundo que encontramos en esta novela proviene de un holocausto que ocurrió en tiempos lejanos debido a una guerra atómica; ahora, se encuentra en peligro de desaparecer debido a la invasión de la “niebla de la nada” la cual avanza día con día borrando todo lo que toca. Es a la protagonista, Agua Fría, a quien corresponde salvarlo de esta situación, para lo cual debe transitar por un proceso de aprendizaje y autosuperación que durará diez años, mismo que le permitirá alcanzar grados de madurez que le ayudarán a darse cuenta de que la niebla no es el único problema al que debe enfrentarse.

La historia está contada por un narrador omnisciente y se intercalan una serie de diálogos que nos permiten seguir las conversaciones de manera directa. Encontramos también una diversidad de ambientes y personajes, mismos que van cambiando conforme la protagonista avanza en su viaje, el cual se da en dos planos: uno interior y otro exterior.

Al inicio de la historia la protagonista se encuentra en un momento decisivo de su vida, pues Corcho Quemado, su Anterior o instructora está a punto de morir por lo que le asigna a Talika el nombre de Agua Fría mismo que representa uno de los momentos más memorables de su vida; esta situación coincide con su primer menstruación. Se unen pues, vida y muerte, así debe iniciar ahora una etapa distinta en su existencia lo que la llevará a emprender una larga serie de aventuras acompañada todo el tiempo de su perra *Bruna*, un regalo de su Anterior.

Después de este trance doloroso debe abandonar la Casa de los Grandes, pues ahora es una “adulta” y tiene que regresar a ciudad Magenta, capital del Imperio y el lugar donde se encuentra el Talapot, que es el palacio-fortaleza donde residen las fuerzas del poder público representado por las grandes sacerdotisas y que es también el lugar donde ingresan las novicias elegidas para continuar su preparación sacerdotal.

De regreso a su lugar natal descubre que su madre acaba de morir en un accidente, por lo que la niebla del olvido ha invadido su casa, de esta forma, la mujer harapienta que la recibe con las malas nuevas, también le informa que debe tener mucho cuidado pues se avecinan tiempos difíciles, por lo que debe aprender tres máximas de suma importancia: “primero, las aguas de un mismo río son siempre distintas. Segundo, no entres en el corazón de las tinieblas sin haber salido antes. Y tercero, te convertirás en Dios si no cierras los ojos de la mente” (p. 26)

Posteriormente es llevada por un monje llamado Humo de Leña al Talapot en contra de su voluntad. En ese lugar, mitad convento y mitad barraca militar, permanecerá largos

años de aprendizaje en los cuales fortalecerá su espíritu y crecerá la convicción de salvarse a sí misma, para lograr la salvación de su mundo. En tanto, debe practicar la humildad y la obediencia bajo pena de morir en caso contrario. También tiene que aprender los preceptos de la Ley, de esta forma, tendrá que recorrer los diferentes círculos que conforman el lugar y que son:

El Círculo Exterior, que es la primera estación de aprendizaje. El Círculo Exterior comprende todo el perímetro de las ventanas del palacio. Pasarás algún tiempo en este piso y luego, a medida que tu enseñanza progrese, subirás a la planta superior, y después a la tercera y última. Ahí acaba el Círculo Exterior (..) entonces entrarás en el Círculo de Sombras, que es la segunda estación. Ese Círculo es el anillo inmediatamente interior, hacia el corazón del palacio. Se llama así porque la única luz que recibe proviene de unas celosías abiertas al Círculo Exterior, de modo que allí se vive una penumbra eterna. Nuevamente habrás de recorrer los tres niveles, empezando esta vez por el piso más elevado y acabando en éste. Entonces entrarás, al fin, en el Círculo de Tinieblas, última etapa del aprendizaje, que es el anillo adyacente, siempre internándote en el edificio. Cuando culmines el ciclo del Círculo de Tinieblas, última etapa del aprendizaje, que es el anillo y hayas ascendido nuevamente al último piso, habrás terminado tus estudios... *salvo que, siendo mujer como eres, el Cristal te conceda el privilegio de designarte sacerdotisa cobalto*. En ese caso, y sólo en éste, pasarías al círculo Interior, que ocupa el centro mismo del palacio y es el *sancta sanctorum* en donde habita nuestra Madre Océano, la Gran Sacerdotisa de la Orden. (pp. 36-37, el subrayado es mío)

Durante los años que vive Agua Fría en el Talapot aprende el “Modo de Mirar Preservativo”, la hipnosis y la ciencia y tecnología que se conserva aún en la biblioteca del lugar, descubre así, la combustión interna o los misterios del microscopio electrónico, asimismo conoce el sistema tiránico y opresivo que ejercen las sacerdotisas, y cómo este sistema tiene elementos punitivos que van desde las mutilaciones hasta la pena de muerte con métodos arcaicos y salvajes con el fin de mantener un orden social basado en la tiranía practicada por las mujeres quienes han detentado el poder generación tras generación desde tiempos inmemorables.

El sistema de castigos a pesar de estar diseñado por las mujeres debe ser aplicado por varones pues como menciona Duermevela, la sacerdotisa del segundo círculo: “yo, al ser mujer, no puedo ejercer la violencia”, de este modo, cuando Agua Fría comete una infracción es castigada con la mutilación de un dedo, en nombre del cumplimiento de la Ley, misma que dice:

... por cada falta grave que cometáis se os cortará un dedo, empezando con el meñique de la mano izquierda, luego el anular, más tarde el corazón y así sucesivamente hasta acabar con esa mano y empezar después con la derecha. Ésta es tu primer falta, Agua Fría. Que la Ley Sea Respetada. (pp. 60-61)

Finalmente, y tras grandes peligros, Agua Fría logra obtener una llave que le permitirá escapar del lugar e iniciar así una serie de aventuras que la llevarán hacia el Norte en la búsqueda de la Gran Hermana. Encontramos, así, que los cambios en el ambiente no se concretan sólo en lo geográfico pues los componentes sociales también cambian, por ello vemos que existe un ambiente de tipo medieval en la caravana de mercaderes a la cual se integra después de su huida del Talapot. Posteriormente llega a Renacimiento, una comunidad en la que viven unos 200 renegados y que se encuentra en un ambiente bucólico y aislado, donde la historia se desarrolla al estilo de la novela pastoril y se da, por tanto, un encuentro con la naturaleza y con el primer amor.

Pero el viaje de Agua Fría no puede detenerse aunque ella encuentre en ese lugar una especie de paz interior, ya que, la niebla del olvido se está apoderando de todo, y es ella, quien ha sido designada para encontrar la salvación, por tanto debe continuar la búsqueda de la Gran Hermana, quien, como sabemos, vive en el norte y es la única persona en el mundo que tiene la clave de cómo evitar la catástrofe. Cuando por fin encuentra a Oxígeno, la Gran Hermana, ésta se encuentra a punto de morir.

Así, después de varios años de búsqueda, la única respuesta que puede proporcionarle la anciana es el hecho de que “el mundo no se rige por la necesidad, sino por el azar” (p. 170), pero que sin embargo, la respuesta de cómo salvar al mundo posiblemente se encuentre en la forma de vida del pueblo primitivo de los Uma, con quienes Agua Fría debe convivir para desentrañar el secreto.

De esta forma, llega a la comunidad de los Uma un pueblo semi-salvaje de cazadores donde encontramos vestigios del patriarcado, pues aquí, las mujeres ocupan un ínfimo lugar en la escala social y Agua Fría tiene que adoptar esta costumbre que para ella es repugnante puesto que proviene de una sociedad, que como hemos visto, es matriarcal.

En este lugar ella espera encontrar la respuesta debido a que este pueblo es el único que sigue teniendo niños, pues en el resto del mundo además de enfrentar a la niebla, la población se ha vuelto estéril. La descripción de las aventuras de Agua Fría durante la estancia con este pueblo tiene tintes etnográficos en la descripción de su modo de vida, el cual se desarrolla en cuevas. También menciona los ritos de caza, las ceremonias de matrimonio, nacimiento y muerte. Sin embargo, después de meses de convivir con ellos ve amenazada su existencia por lo que, llena de dolor y rabia utiliza sus poderes, con lo cual, queda al descubierto como la mujer diferente y poderosa que realmente es, por lo que, aumenta el odio de los hombres de la comunidad hacia ella:

¡Fuerte y sabia, sí! ¡Esa es la prueba de su culpa! ¿Dónde se ha visto una mujer fuerte y sabia? La extranjera sólo puede ser un *demonio disfrazado de mujer*. Nos ha humillado, ha humillado a los guerreros, ha humillado al gran jefe, y ése es un delito penado con la muerte. Si no acabamos con ella ahora, *su poder nos esclavizará para siempre*. (p. 192, el subrayado es mío)

En este pasaje de la historia encontramos que al reflejar nuestra sociedad patriarcal mediante la comunidad Uma, Montero logra desequilibrar más al lector, quien a lo largo del relato había encontrado un mundo en el cual las mujeres dominaban a partir de personajes maduros y que ostentaban un gran poder, como el caso de las sacerdotisas del Talapot; Diamante, la comandante de la caravana de comerciantes; Kaol, quien controlaba el oasis más grande del desierto; Enigma, la líder de Renacimiento y Océano, la máxima gobernante de Ciudad Magenta. Sin embargo, los Umas al ser “primitivos” consideran a la mujer inferior, por lo que, el líder es un hombre.

Un planteamiento interesante que se percibe a lo largo de la novela radica en el hecho de que al presentar las dos caras del poder, es decir el matriarcado y el patriarcado, en el fondo la lucha no es por la supremacía de uno de los sexos, pues el mundo en el que habita Agua Fría está a punto de extinguirse y en ninguno de los extremos está la respuesta, por lo que, al darse cuenta de ello después de años de aprendizaje y sufrimiento, reconoce que la única opción está en que hombres y mujeres actúen juntos para evitar la extinción de la especie.

Una vez que se hace este planteamiento, es necesario regresar hacia el sur y enfrentar

la maldad encarnada en las sacerdotisas del Talapot, para ello, se conforma un ejercito en el cual participan hombres y mujeres por igual, aunque con reservas, pues se ha

trastocado su modo de vida ancestral. Así la modernidad, representada por Agua Fría debe ceder parte del poder a los hombre y la antigüedad representada por los Uma tiene que aceptar la sabiduría y fortaleza de las mujeres y verlas como iguales.

Aquí radican las verdaderas utopías femeninas, pues el máximo logro del feminismo no estriba en que sean las mujeres quienes dominen a la sociedad y dispongan de todo el poder, por el contrario, es importante que éste realmente se distribuya de manera efectiva, de tal suerte que hombres y mujeres logren un equilibrio en el que se restablezca la armonía de la sociedad y por ende se alcance una igualdad económica, política, cultural, social, etcétera, es decir un nuevo orden social.

### **2.3.2 Las anti utopías sociales**

En *Temblor*, Montero nos presenta una novela que está situada miles de años en el futuro, pero que es un reflejo del mundo actual. De esta forma vemos que no considera a la fantasía como un género literario, sino como un modo narrativo mediante el cual puede expresar y percibir situaciones sociales que presentadas de una forma tradicional se diluirían, por ello el final de la novela resulta incompleto e inesperado, pues como lectores desearíamos que el orden se restableciera y que Agua Fría encontrase un lugar para ella y el hijo que engendró con Zao el hijo de Bala, el jefe del pueblo de los Uma. Sin embargo, cuando todo ha terminado, Dogal el hermano de Zao le ordena: “Nos vamos a casa. Como llevas en ti al hijo de Zao, de ahora en adelante serás mi segunda mujer y comerás en mi fuego. ¿Donde están tus armas? Dámelas. Ya no las necesitas.” (p. 249)

Sin embargo, Agua Fría ya no tiene un lugar, la lucha ha terminado y debe vivir en un nuevo mundo en el que todo ha cambiado, donde la tiranía de la Ley empieza a ser superada por la voluntad y la razón de los hombres quienes ahora serán libres, el futuro

no está escrito. Ella ha enfrentado en una lucha desigual a las circunstancias sociales

en las que vivía la sociedad de Magenta, la capital del Imperio, por ello, cuando vence a la bruma del olvido, no implica que los problemas hayan terminado. Así al final de la novela encontramos que:

Respiró hondo Agua Fría, deshaciendo la pesadumbre de su pecho. Y echó a andar, con la perra trotando alegremente a sus talones, hacia el sol incandescente e inmemorial. Hacia un lugar remoto en donde pudiera soñar los nuevos sueños. (p. 251)

Esta nueva vida de la protagonista puede ser parte de una nueva utopía. Tomás Moro definió a la *eu-topía* como *buen lugar*, de acuerdo con esta definición entonces, una anti-utopía será un “mal lugar”, en *Temblor* nos encontramos a un mundo que ha sido devastado por el abuso de la tecnología y que ha requerido de siglos para renacer, sin embargo, esta nueva sociedad retoma las características de la sociedad muerta para crear, ahora, un matriarcado que como en un espejo deformado repite y aumenta los errores del pasado. Es pues, una anti-utopía porque esta sociedad es producto del abuso de la tecnología y por tanto existe un rechazo al uso de las maquinas y un regreso a la forma de vida primitiva donde se han desarrollado las capacidades de la mente como un sustituto de los adelantos de la ciencia y la tecnología.

El hecho de elegir a una mujer como protagonista se convierte en un elemento subversivo porque ésta posee, además, todas las características del héroe masculino: es fuerte, activa, valiente y no está confinada al espacio doméstico que nuestra época le reservaría. De esta forma se realiza una fuerte crítica a la sociedad actual extrapolando la situación actual de la mujer y ubicándola en el lado opuesto, donde ahora es el hombre el que está dominado por la mujer.

Así, cuando Agua Fría discute con Pedernal, un compañero del Talapot, éste muestra indignación acerca de que sólo las mujeres sean elegidas como sacerdotisa y que él por ser hombre no tenga ningún derecho, pero la respuesta es que “las cosas son así. Y siempre han sido así, ésa es la norma” (p. 54) y esta situación tiene como única explicación que las mujeres “somos madres, somos las hacedoras de la vida” (p. 53)

además, el hombre tiene una larga historia de violencia, son seres agresivos, capaces de matar, con un comportamiento animal, en cambio las mujeres se encuentran por encima de su brutalidad y agrega:

me gustáis mucho los hombres, de verdad que me gustáis. Sois más inocentes, más simples, más emocionales. Pero eso que es lo que os confiere vuestro encanto, se convierte en un peligro cuando pretendéis salir de vuestro lugar. (...) No se os puede dejar asumir puestos de gran responsabilidad porque no teneis la sutileza necesaria. El poder os emborracha; carecéis del sentido de la medida y de dimensión espiritual. Además sabéis que biológicamente no estáis capacitados para ejercer los poderes ocultos. (P. 55)

Vemos pues un discurso idéntico al de la sociedad patriarcal pero, ahora producto de la nueva sociedad del futuro.

Más adelante, cuando Agua Fría llega a Renacimiento, Mo, el hermano de Respy, el joven que la ayudó en la caravana de mercaderes, le indica que deben salir de cacería para obtener provisiones, pero ella responde que eso es imposible porque:

las mujeres estaban congénitamente incapacitadas para ejercer la violencia. Su biología las colocaba en un estado superior de la evolución espiritual. No se trataba de un impedimento físico: era una repugnancia heredada, esencial, definitiva... así los varones permanecían atrapados por el primitivo y atroz instinto de la violencia, mientras que las mujeres carecían de esas debilidades sanguinarias. (p. 121)

Encontramos así, cómo desde una anécdota con apariencia fantástica se hace una fuerte crítica a los roles sociales, en los cuales, tanto hombres como mujeres aparentemente nacen ya con ciertos signos propios de su sexo, sin embargo, en la novela estos argumentos son utilizados de forma opuesta, para demostrar así, que toda la cultura patriarcal no está fundada en cuestiones genéticas sino en una serie de prejuicios e imposiciones sociales que han provocado que la mujer se haya mantenido sometida durante siglos. Sin embargo, en ese mismo mundo futurista han subsistido restos del patriarcado en una comunidad "incivilizada", la de los Uma, misma que ve a la mujer como un ser inferior y sin derechos sociales.

## **2.4 Elementos de la novela negra y de la novela histórica**

Con las novelas *La hija del Caníbal* ( 1997), y *El corazón del Tártaro* (2001), Rosa Montero incursiona en la novela negra y la novela histórica, con lo cual logró dos “best-sellers” que le han merecido premios literarios y grandes volúmenes de ventas. Sin embargo, nos queda la duda del por qué este giro en su novelística. Además, es obvio que al tener tanto éxito se mantendrá en este tipo de literatura. Este es un caso un tanto curioso, ya que si atendemos lo dicho por la crítica literaria, la novela negra en particular, había sido desdeñada por su “simplismo” y porque se trataba preferentemente de una producción de la llamada sub-literatura, la cual, está dirigida a las masas, pero que carece de un contenido literario. Sin embargo, de acuerdo con Coutinho:

Nos últimos annos, porém, observamos uma reavaliação do policial, dentro do cenário pós-modernista, tendo em vista o fenômeno do apagamento de fronteiras entre a literatura popular e a *alta* literatura (...) Enquanto a cultura de massa é revista, o próprio policial passa por uma desconstrução, trocando modelos rigidamente masculinos por uma abordagem feminina ou feminista, através dos romances de uma nova safra de autoras, notadamente as criadoras das detetives de saias.<sup>55</sup>

De acuerdo con la misma autora, a partir de la publicación de la novela *En nombre de la Rosa*, de Humberto Eco, se introdujo la mezcla de géneros y subgéneros, sin embargo, la mezcla principal se da entre la novela policial y la histórica, situación que como veremos no es ajena a la narrativa de Montero.

La fascinación por la novela policial es un hecho indiscutible, y son millones los lectores de este género alrededor del mundo, pero esta recepción no ha influido mayormente para que se modifique el concepto que se tiene acerca de que es una “literatura menor”. Sin embargo, hay estudiosos que opinan lo contrario como Mempo Giardinelli,<sup>56</sup> quien indica que “la literatura policiaca moderna es, en sus mejores expresiones, un género tan sólido, tan arraigado, con tanta calidad artística como cualquier otro; como la literatura costumbrista, la objetivista, la psicológica, la realista, la que se quiera”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Sonia Coutinho, *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette letras, 1994, p. 13-14.

<sup>56</sup> Mempo Giardinelli, *El género negro*, vol. 1, Serie Narrativa No. 28, México: Molinos de viento, UAM, 1984, 270 pp.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 16

Sigamos a este autor y su explicación acerca de la novela policial: apunta que algunos críticos la remontan hasta la *Biblia*, pasando por el *Quijote* y la *Odisea*, pero esto no es correcto debido a que dichos textos no corresponden a lo que propiamente es el género, lo cual sí ocurre con Edgar Allan Poe, quien lo inicia aportando los tres elementos capitales que son: el crimen, como punto de partida; el criminal y la víctima, con su consecuente investigación y esclarecimiento. Por tanto, no hay novela si no hay delito, ya sea asesinato, robo, violación, secuestro, extorsión, lesiones, etc. Así:

La novela negra moderna, en sus mejores expresiones, es una radiografía de la llamada “civilización” tan eficaz y seria, tan aguda y sofisticada, como en cualquiera de las mejores páginas de la literatura universal contemporánea. Es un medio estupendo para comprender, primero, y para interrogar después, al mundo en que vivimos.<sup>58</sup>

Para clasificar al género es necesario considerar su evolución, por lo que, en un principio se podrían admitir dos ramas: primera, la novela enigma también llamada “novela-problema” o de “cuarto cerrado”, en la que se inscribieron los relatos clásicos, es decir, la típica historia de un asesinato ocurrido en una habitación cerrada por dentro y en la cual no existen pistas a pesar de que alguien cometió el crimen. Como es el caso de *Los asesinatos de la calle Morgue* (1841) la cual cuenta con todos los elementos del enigma del “cuarto cerrado” cuya solución sólo se puede dar a través de un minucioso método deductivo. Sir Arthur Conan Doyle, introdujo en la novela de enigma a un personaje que sería más famoso que el autor, a Sherlock Holmes, mismo que participaría como protagonista de un gran número de cuentos y novelas. Y segunda, la novela de acción y suspenso, que es la versión moderna.

Es en la literatura norteamericana del siglo XX donde a partir de dos posturas paradigmáticas que son: por un lado, la ruptura con el romanticismo para abandonar así, la sensiblería, y por otro, adoptar la brutalidad y la violencia como una forma de expresión de la que nace la novela negra, misma que se inicia con *Cosecha roja* de Dashiell Hammett (1927) y que es la culminación de la escuela del *Hard-boiled* caracterizada por el uso de mucha violencia, drama, aparición de escenas sexuales y uso del *slang* (caló), cuyos orígenes se dieron en la revista estadounidense *Black Mask*

---

58 Giardinelli, op. cit. p. 26.

en 1922, la cual era la más importante de las revistas *pulp*, mismas que recibían este nombre por el papel de pulpa ordinaria con el que se elaboraban, y que:

depuis le commencement du siècle, avaient relégué au second plan les romans-feuilletons. Ces magazines illustrés, d'un prix modeste, étaient accessibles à un large public. Leurs éditeurs, notamment Joseph T. Shaw, le directeur du *Black Mask*, ouvraient y leurs pages aux jeunes auteurs, et leur objectif était d'offrir aux lecteurs quelque chose de nouveau, d'un attrait certain. Les histoires policières signées Dashiell Hammett étaient nouvelles -par leur style et une technique à la limite du choquant.<sup>59</sup>

El *hard-boiled* se adaptó perfectamente a la forma de vida de las grandes ciudades norteamericanas en las que el crimen era frecuente y en las que, como un fenómeno social aparece posteriormente, el crimen organizado. De acuerdo con Woeller este género:

n'équivaut pas à une peinture en noir et blanc, tous les personnages l'habitent, y compris le détective et ses clients, sont suspects d'une manière ou d'une autre. Le détective se trouve lui aussi mêlé à une histoire et le comble veut qu'il en sache encore moins que ses clients qui aspirent à être protégés mais refusent de livrer au limier les renseignements qu'ils possèdent. Ici, le détective n'est pas un outsider comme dans le roman policier classique, où il fait plutôt figure de bon père, d'ange gardien ou de confident. Dans le roman noir américain, le détective devient aussi bien héros que subordonné, il joue dans une pièce dont il ne connaît absolument pas la structure.<sup>60</sup>

Dashiell Hammett, también inició un género llamado *thriller* el cual contiene fuertes emociones y acciones rápidas en el que, además, se retoman los elementos del *Far-West* mismo que “desde el punto de vista de la literatura (...) dio lugar a una escritura eminentemente épica, de esperanza y frustración, de conquista, y por eso mismo moral, ejemplarizadora, ya que respondía a la expansión de una nación de la que hoy se podrán decir muchas cosas, pero no que le faltó vocación de grandeza ni decisión”<sup>61</sup>

Esta novelística finisecular del XIX sobre temas del lejano Oeste norteamericano posteriormente se trasladó al cine en cuyas tramas siempre existió la violencia, la acción, la lucha del “bien” contra el “mal”, el desempeño individual y heroico, las intrigas,

---

<sup>59</sup> Waltraud Woeller, *Histoire illustrée de la littérature policière*. Leipzig: Edition Leipzig, 1987, p. 149.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 148

<sup>61</sup> Giardinelli, op. cit. p. 91.

el poder, la gloria y el dinero.

Actualmente existen dos categorías en el género policial: *la novela clásica* y *la novela negra*, asimismo, dentro de esta última existen por lo menos tres subdivisiones que son 1) la novela de acción con detective-protagonista; 2) la novela del criminal y 3) la novela de la víctima. Sin embargo, a esta clasificación se puede agregar una serie de denominaciones que han aparecido paulatinamente y son: novela de misterio, novela detectivesca, novela de persecución, novela de investigación, *thriller*, crimen, *tough*, negra, pero dentro de éstas la que se mantiene dentro de un estilo propio es la perteneciente a la escuela norteamericana y que es denominada dura o *hard-boiled*.

Una de las características de este tipo de narración estriba en que no se agota en sí misma como ocurre con la narración de cuarto cerrado ya que ofrece todas las variantes que presenta la vida misma. En la actualidad ya no es indispensable que exista el policía, pero sí subsiste la existencia del hecho criminal, sin el cual no existe el género como tal, aunque los personajes se ha vuelto cada vez más exóticos, más impuros, menos maniqueos, es decir, más reales.<sup>62</sup>

Por otra parte, en esta narrativa la presencia de la mujer se restringía principalmente al papel de personaje, mismo que solía ser el de una figura amoral y destructiva. Los hombres por su parte, tenían una apariencia ruda y viril, esta situación se explica de acuerdo con Coutinho, con el hecho de que durante la Segunda Guerra Mundial, la mujer tuvo que ingresar a las fuerzas productivas pues los hombres estaban en el campo de batalla, situación que proporcionó a la mujer independencia económica y por tanto, un cambio en los roles sociales. De esta forma empezó a ser mostrada tan peligrosa como las ciudades en las que habitaba.

Actualmente las mujeres además de escribir *hard-boiled*, también figuran como personajes con presencia importante, estas nuevas detectives al igual que sus homólogos masculinos, luchan contra la corrupción generalizada y enfrentan los riesgos

---

62 Cfr. Giardinelli, op. cit. pp. 15-123

de la vida que les ofrece la sociedad. Si el detective masculino aparece como un ente solitario, las mujeres solas e independientes empiezan apenas a dar muestra de existir, así, las nuevas detectives se van pareciendo más a sus colegas masculinos del *hard-boiled*, pero con más visos de credibilidad pues:

Em todos os romances das novas autores, as detetives aparecem ao mesmo tempo satisfeitas como sua independência e desejosas de relacionamentos mais profundos. Mas, para que a independência seja mantida, os relacionamentos precisam ficar fora das fronteiras das relações socialmente estabelecidas. Nestas, as mulheres detetives sofrem sempre algum tipo de opressão.<sup>63</sup>

Estas detectives actúan de forma cerebral ante la violencia y prefieren usar la inteligencia antes que la fuerza física para enfrentar los peligros, dejando siempre de lado el estereotipo de la mujer indefensa y desamparada. Es precisamente en este escenario en el que la nueva novela policiaca “passa por uma descontração, trocando modelos rigidamente masculinos por uma abordagem feminina ou feminista, através dos romances de uma nova safra de autoras, notadamente as criadoras das detetives de saias.”<sup>64</sup>

En las dos novelas que nos ocupan, el personaje principal es una mujer que al mismo tiempo es víctima de una serie de acontecimientos delictivos que pondrán en riesgo su integridad física y/o mental, se trata pues, de historias sin detective. En el caso de *La hija del caníbal* se sigue un estilo *hard-boiled* bastante estilizado en el que, aunque la violencia aparece constantemente, no se logra el efecto de opresión y angustia propio del género y en momentos llega a ser más bien grotesco. Por su parte, *El corazón del Tártaro*, sigue el estilo del *thriller*, pues los acontecimientos ocurren en un solo día en el que la protagonista vive intensos momentos de angustia, ya que su vida se encuentra amenazada por un hombre etéreo y ubicuo que la persigue. En ambas novelas, la trama policiaca se mezcla con sendas novelas históricas que se entrelazan con la principal y que aunque no tengan relación entre sí, confluyen por diversos mecanismos logrando cierta unidad.

---

<sup>63</sup> Coutinho, op. cit. pp. 82-83.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 14.

Como vimos líneas arriba, en las novelas postmodernas de los años 80 y principios de los 90 se produjo la tendencia de mezclar géneros y subgéneros. Así, de acuerdo con Pulgarín: “ La poética postmodernista revaloriza el pastiche y el “collage”, junto con una nueva mimesis para expresar una renovada relación entre el arte y la vida”<sup>65</sup> Esta situación se explica en el hecho de que los escritores del post franquismo ya no tuvieron la necesidad de continuar con la postura combativa de sus predecesores ya que a partir de la instauración de la democracia se hicieron cada vez menos comprometidos y sus obras más desideologizadas y con un marcado tono cosmopolita.

La novela histórica tradicional se desarrolla en Europa durante el romanticismo y logra su auge en España con los *Episodios nacionales* de Galdós y con los escritores pertenecientes a la generación del 98. Sin embargo, en este género no habían destacado las mujeres por lo que se le consideraba un género propiamente masculino. En la actualidad las mujeres se han interesado mucho más por retomar este género al que por cierto, han transformado tanto en el fondo como en la forma.

De acuerdo con Ciplijauskaité,<sup>66</sup> este fenómeno se debe a la entrada y afirmación de las mujeres en las estructuras sociales más diversas, por lo que:

Surge (...) la necesidad de explorar las razones del silencio previo, el deseo de mostrar que la mujer tenía su lugar en la sociedad también antes, aunque pasara desapercibida, y que ya entonces lograba vivir su propia vida (...) las autoras de novelas históricas hoy retroceden preferentemente hasta la Edad Media o incluso más atrás, obedeciendo a un doble propósito: aclarar y rectificar.<sup>67</sup>

La nueva novela histórica no continúa con la tradición decimonónica de este género pues busca indagar en el pasado para explicar el presente, por tanto, la novela ha cambiado al igual que la ciencia historiográfica. En esta nueva forma de escribir “acerca de la historiografía y de la verdad histórica, surgen consideraciones sobre la historia como vivencia personal”<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid:Editorial fundamentos, 1995, p.14.

<sup>66</sup>Biruté Ciplijauskaité. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.

<sup>67</sup> Ibidem, pp. 123-124.

<sup>68</sup>Ciplijauskaité, op. cit., p. 150.

Otra situación que se hace presente en las nuevas producciones es la que nos menciona Pulgarín respecto al hecho de que ya no existe una visión épica e idealizante que encontrábamos en las narraciones del pasado, ahora se ofrece la imagen del antihéroe y la distancia épica se cambia por la ironía lo cual nos lleva a una confrontación entre el pasado y el presente, por lo que:

La novela histórica actual no toma como sujeto la historia o el acontecimiento histórico en sí mismo sino como producto cultural convertido en texto. La mayoría de las referencias de estas novelas son culturales, de ahí la superposición de niveles paródicos de un texto de ficción histórica. La literatura acentúa su presencia dentro de la propia literatura y su presencia es constante con referencias a otros textos.<sup>69</sup>

La novelística histórica creada por mujeres tiene también como característica, en primera instancia, que suelen poner a un narrador masculino como intermediario entre ellas y el texto y por otra, que recurren a un pasado lejano, o quizá como ya vimos en Ciplijauskaité lo ubican de manera frecuente en la edad media. Ambas situaciones las encontramos en las dos novelas de Montero. En *La hija del caníbal* la parte histórica es contada por Félix Roble, uno de los protagonistas, el cual en su juventud vivió la cruenta guerra civil española y que en la novela ya es un anciano retirado. En *El corazón del Tártaro*, encontramos intercalada una historia que corresponde a la edad media donde se narran una serie de hazañas y traiciones, en las que el eje de la misma es una mujer de gran belleza.

#### 2.4.1 De secuestros y otras cosas

*La hija del caníbal* (1997),<sup>70</sup> es como dijimos anteriormente, una novela en la que se mezclan elementos de la novela policial con los de la novela histórica, mismos que se entrelazan a través de los recuerdos y vivencias de los personajes. La historia está contada por tres narradores: el primero es Lucía Romero que es la protagonista y que nos relata en primera persona la serie de aventuras que vive a partir de la desaparición

---

<sup>69</sup> Pulgarín, op. cit., p. 79.

<sup>70</sup> Para este trabajo se consultó: Rosa Montero, *La hija del caníbal*, México: Espasa -Calpe, 1998. La novela obtuvo por unanimidad el I premio Primavera de novela, concedido por el siguiente jurado: Ana María Matute, Francisco Nieva, Luis Mateo Díez, Ramón Pernas y Juan González Álvaro

de su esposo Ramón Iruña, quien presuntamente fue secuestrado. El segundo es Félix Roble, un octogenario que es vecino de Lucía y que se involucra en el problema de Lucía con el afán de ayudarla, pero que nos va narrando en primera persona algunos pasajes de su vida ocurridos en su juventud. El tercero, es nuevamente Lucía quien relata los hechos en tercera persona a modo de un narrador omnisciente.

Los personajes son bastante disímbolos y heterogéneos así encontramos a Lucía Romero quien en el relato cuenta con cuarenta y un años de edad y siente que sus expectativas de la vida no pueden rebasar su vida doméstica. Justo en ese momento secuestran a su marido y debe enfrentar una serie de situaciones fuera de lo común lo cual la lleva a un aprendizaje y crecimiento interiores que posteriormente, y ya al final de la novela le permitirá intentar el recomenzar su vida a partir de sí misma y de sus propias posibilidades, sueños y expectativas. Resulta de esta forma, que por fin, en Lucía se cumple el ciclo planteado por Montero en otras novelas en las que sus protagonistas relegaban sus expectativas personales ante el miedo a la soledad y por tanto, preferían vivir con hombres que limitaban su ejercicio profesional. El logro de Lucía Romero es el de darse cuenta de esta situación y renunciar a la “comodidad” de una vida en pareja para buscar la auto realización a partir de sus propias capacidades y deseos.

Félix Roble, es un hombre de 80 años quien vive en el departamento de enfrente y al darse cuenta por medio de las noticias de lo que le ha pasado a Lucía, su vecina, decide ir en su auxilio. Esta situación de pronto es risible pues el hombre no cuenta con las capacidades físicas para enfrentarse a un grupo de secuestradores, sin embargo, encontramos que en el pasado él fue un activista político con un entrenamiento en armas y explosivos, además de se vio implicado en operaciones de espionaje y secuestro lo que le permite tener una óptica profesional respecto a la situación que ahora viven.

Este personaje, especie de Don Quijote ciudadano, ha reunido una serie de experiencias personales que, desde su punto de vista, le permitirán afrontar todo tipo de problemas y además le ayudarán a “desfacer entuertos”, por lo que, pistola en mano acude al

socorro de la dama. En lugar de su caballo Rocinante, viaja en un diminuto Renault 5, pintado a mano de color amarillo con una franja negra “que [lo] cruzaba de la proa a la popa trepando por el techo” (p. 32)

Félix es el eje de la parte histórica de la novela pues en los ratos de ocio, cuando no persiguen pistas, o no son amagados por los secuestradores, o no son engañados por la propia policía, se presenta el momento propicio para que les relate sus aventuras de juventud. Así nos enteramos de que nació en el año de 1914 y quedó huérfano siendo niño, por lo que fue enviado a México en compañía de su hermano mayor, así, arribó a las costas de Veracruz el 16 de marzo de 1925. Ahí conoció a Gregorio Jover un anarquista miembro del grupo de los *Solidarios*, un grupo clandestino de pistoleros que se enfrentaba a los pistoleros del Estado español.

Por otra parte, en la narración de Félix Roble se hace también, un homenaje al mundo taurino ya que después de un incidente con una bomba en México es regresado a Madrid donde se inicia como aprendiz de torero bajo el sobrenombre de *Fortunita*. En este pasaje se mencionan toreros famosos de los años treinta como son *Crespito*; Diego Mezquiarán, *Fortuna*; Teófilo Hidalgo; Primitivo Ruiz y de paso a Pascual Montero, *El Señorito*, padre de la escritora quien era torero en aquel tiempo.

Sin duda, Roble es un personaje que atrapa la simpatía de los lectores pues a pesar de sus constantes “metidas de pata” siempre tiene una solución para todo tipo de problemas. Al igual que el héroe manchego también se enamora de la dama y asimismo tiene que replantearse en un retiro forzoso (le da neumonía) los nuevos senderos que tomarán su vida, así, después del duelo final, no muere, pero sí acepta irse de vacaciones a Palma de Mallorca donde redescubre la alegría de vivir junto a la madre de Lucía.

Adrián, es un joven de veintiún años que no tiene muy claro lo que quiere de la vida, pero se integra momentáneamente al equipo de Lucía, al que llega por casualidad pues el día que ésta y Félix regresaban del banco con el dinero de Ramón fueron asaltados por los secuestradores a la entrada del edificio donde vivían, en ese momento los ayuda y es golpeado severamente en la cabeza por uno de los delincuentes. A partir de ese

incidente comparte con ellos sus aventuras y desventuras.

El inspector García es un policía que aparenta trabajar honestamente, pero resulta ser un infiltrado de los mafiosos que han secuestrado a Ramón Iruña, por lo que cómodamente desde su puesto entorpece todas las acciones de Lucía, para evitar que rescate a su marido.

Ramón Iruña es un hombre de 46 años y que tiene un puesto de funcionario menor en la Secretaría de Hacienda, siempre ha aparentado llevar una vida normal aunque decadente, no ha mostrado más que abulia y mediocridad, sin embargo su verdadera personalidad aflorará a partir de su secuestro y Lucía se dará cuenta paso a paso de que estaba casada con un perfecto desconocido y que ella sólo servía de pantalla para las acciones del verdadero Iruña que compartió con ella once años de su vida.

La juez Martina, es una mujer de apariencia diminuta y edad indefinible, pero que tiene un gran poder político y que además representa a la única corporación judicial honesta que está intentado romper la red de corrupción que se ha infiltrado en el gobierno, utiliza métodos coercitivos bastantes ortodoxos, tales como el terror y la violencia. Siempre que aparece este personaje se hacen comentarios irónicos acerca del embarazo, pues este personaje tiene una gravidez bastante avanzada, y curiosamente en la misma oficina también la secretaria está embarazada, lo mismo que una gatita que ronronea junto al asiento de la juez, por lo que la autora dice que la oficina es un “despacho-útero”. En el segundo encuentro con la juez nos enteramos de que ya dio a luz y entonces el sarcasmo es aún más fuerte.

Los padres de Lucía son un par de actores retirados que han vivido peleando por siempre a consecuencia de las infidelidades de ambos. La madre de joven fue muy hermosa y talentosa, pero no tuvo la capacidad de explotar sus capacidades actorales y se refugió en la mediocridad del esposo, además tomó como pretexto a Lucía para no tener una carrera exitosa. El padre por su parte, es un hombre narcisista y vanidoso que gusta de aparentar juventud y belleza a pesar de su edad. Recibió el sobrenombre de caníbal en su juventud después de una incursión a campo traviesa por los picachos de Navacerrada, donde cayó a una grieta junto con otros dos compañeros, uno murió y

él junto con el otro sobreviviente se mantuvieron vivos al consumir pedazos de su amigo muerto. Eran los inicios de la guerra civil y deseaba pasarse al lado de los nacionales desde Madrid, después de cuatro días los encontró una patrulla de republicanos que los rescató.

Cuando Lucía reflexiona acerca del sobrenombre de su padre piensa que el hombre ha mentado toda su vida y que muy probablemente nunca vivió esa aventura, sin embargo se da cuenta de que en realidad sí es un caníbal pues ha consumido la vida de ella y la de su madre, veamos: “Lucía consideraba que este instinto caníbal encerraba una verdad poética con respecto a su progenitor, una metáfora ajustada de su talante. A ella misma, por ejemplo, su padre se la había comido viva durante muchos años; y su madre estaba aún medio masticada y con señales de dientes en el cuerpo” (p. 114)

Encontramos dos planos temporales en el relato, uno, que es el presente de Lucía y de Félix, y otro, que es el pasado de cada uno y que se va intercalando en el relato principal. La narración comienza al estilo de los enigmas de *cuarto cerrado* pues todo inicia como una historia intrascendente de una pareja anodina que hará un viaje de fin de año y una vez que se encuentran en el aeropuerto, el hombre decide ir al baño del cual ya no sale a pesar de que su esposa (Lucía), se encontraba todo el tiempo frente a la puerta observando con impaciencia a las personas que entraban y salían. Cuando por fin Lucía decide entrar al baño de hombres a buscar a su marido se encuentra con la sorpresa de que está completamente vacío y que no hay puertas ni ventanas por las que podría haber huido. Se plantea de esta forma un enigma sin aparente solución pues ella asegura haber observado atentamente a todas las personas que salieron y que nunca vio a su esposo entre ellas.

La historia da un giro cuando por fin Lucía recibe una llamada anónima en la que se le informa que su esposo ha sido secuestrado, de esta forma, retoma elementos del *hard boiled* pues en repetidas ocasiones Lucía se ve expuesta a las agresiones de los secuestradores quienes exigen un rescate millonario. Inesperadamente, ella que era una anodina escritora de cuentos infantiles, se ve inmiscuida en problemas que tienen que ver con el terrorismo, con la policía corrupta, con la policía honesta y tal vez con la mafia, situación que puede ser letal tanto para ella, como para Adrián y Félix Roble, sus

dos vecinos que deciden brindarle apoyo y acompañarla en la serie de aventuras que se les presenta durante el intento de rescatar ellos solos a Ramón Iruña.

La novela también adopta elementos del *thriller* en el que, como hemos visto la narración tiene escenas de acción intensa que se desarrollan a un ritmo vertiginoso y que incluyen persecuciones y un enfrentamiento entre los “buenos” y los “malos”. Situación que la protagonista nos refiere como:

cuando Félix y yo estuvimos pensando en dónde esconder el dinero de Ramón: me veía (...) en esa escena típica de película *negra*, discutiendo sobre el botín en torno a una mesa de cocina, con las tazas manchadas de café, la botella de coñac y la pistola, como una atracadora y su colega. (p. 52, el subrayado es de Montero)

La reconstrucción histórica que encontramos en la novela es relatada por Félix Roble quien va contando su infancia y juventud que transcurrió durante la guerra civil española y la posguerra en la que el gobierno franquista utilizó todos los medios posibles para reprimir a los participantes de grupos anarquista, socialista, sindicalistas y comunistas. Encontramos que también el relato histórico está presentado al estilo de la novela negra pues nos relata cómo Félix era parte de un grupo de activistas, quienes realizaban misiones muy peligrosas en diferentes lugares, incluyendo México y otros países latinoamericanos.

Aparecen muchos elementos del *hard boiled* en estos pasajes, porque Félix forma parte de un grupo armado y tiene fuertes enfrentamientos tanto con la policía corrupta de Franco como con organizaciones clandestinas anti terroristas. Otro elemento de la novela negra que aparece en la narración de Roble es el de una mujer hermosa que lo llevará a la ruina moral y que lo arrastrará por las más bajas pasiones de tal forma que será la causa de la muerte de sus compañeros de armas y de la de su propio hermano. Entonces vemos que este personaje es un total anti-héroe, al estilo de este género, pues causa la desgracia de los que lo rodean y aún la suya propia, ya que, cuando era niño quiso reivindicar al movimiento del que formaba parte al poner una bomba en una estación de policía en México y lo único que logró fue quedar mutilado al perder tres dedos de una mano y poner en riesgo a sus compañeros.

El trasfondo de la novela tiene una crítica social a la corrupción del gobierno y el desvío de fondos del erario público por parte de altos funcionarios, situación que ha ocurrido en la realidad española de los nuevos gobiernos post franquistas. Otro elemento de crítica al estilo de la novela negra es la denuncia de una policía inescrupulosa, la cual se ve infiltrada por elementos pertenecientes a las mafias y grupos del poder. Esta crítica también se presenta en el relato de Félix quien además de utilizar el tono expositivo en el relato de su pasado también ofrece nombres, fechas y situaciones que apoyan un punto de vista crítico en el que se abandona la historia oficial para dar una nueva versión en la que no quedan bien parados los elementos del franquismo.

Otro elemento que aparece en la novela es el papel de la mujer de cara al nuevo milenio en el que ya ocupa puestos importantes y tiene todo tipo de oportunidades. En este sentido Lucía es una figura regresiva cuya carrera de escritora ha sido boicoteada por ella misma pues por una parte, escribe cuentos para niños a los cuales odia y por tanto su trabajo no le causa ninguna satisfacción; y por otra, ha postergado su independencia personal para aferrarse a la vida en pareja con un hombre al que no ama y que nunca ha llegado a conocer, pero con el que ha compartido ya once años de su vida. Así, encontramos en sus reflexiones al final de la novela que:

Ahora que me he liberado mentalmente de mis padres me siento más libre. Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma. (...) Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo. (...) He encontrado trabajo en una guardería infantil (...) ya no me irritan tanto los niños como antes: ahora sólo me parecen abominables la mitad del tiempo. Tengo horario de mañana (..) por las tardes me dedico a escribir (...) Ya no pienso hacer un solo libro infantil: de ahora en adelante escribiré para adultos (...) me parece que me estoy conciliando con la vida, incluso con la oscuridad de la vida (...) De acuerdo, lo intentaré. A pesar de la pérdida y la traición, y de los pánicos nocturnos, y del horror que nos acecha. (pp. 337-338)

### 2.5.1 ¿Un thriller medieval?

En la novela *El corazón del Tártaro*<sup>71</sup> (2001), Rosa Montero recurre principalmente al *thriller* pues la trama principal ocurre de manera vertiginosa en sólo 24 horas, durante las cuales Zarza (Sofía Zarzamala O'Brian), la protagonista, tratará de salvar su vida.

Está sola y únicamente puede recurrir a su pasado, del cual ha estado huyendo durante siete años. Por otra parte, el elemento histórico de la novela está constituido por una historia de corte medieval que Zarza como editora de libros va a publicar y que se llama *El Caballero de la Rosa*, adjudicado a Chrétien de Troyes y escrito en el siglo XII, el cual era un “antiguo relato de amor y odio, de rivalidad y dependencia, [y que] le parecía ahora relacionado con su propia vida” (p. 40)

Durante las veinticuatro horas que dura el relato, la vida de Zarza se refleja a través de tres planos temporales en los que el primero corresponde al tiempo presente donde tiene unos 37 años, el segundo nos habla de la etapa de los 21 a los 29 años en los que junto con su hermano mellizo se entregó al alcoholismo y a la adicción a la cocaína, sustancia que en la novela es denominada “la Blanca” o “la Reina” y el tercer plano contempla la etapa de los 5 a los 20 años. Estos planos no siguen una línea cronológica pues se van insertando y muestran avances y retrocesos en la historia conforme la protagonista hace una serie de reflexiones. Se recurre al narrador omnisciente para contar la historia, pero se insertan diálogos directos que le proporcionan agilidad a la narración.

El *thriller* se desarrolla con una gran carga de violencia emocional, superior a la violencia física, pues la persecución a la que se ve sometida Zarza proviene de su propia familia ya que ella en un momento determinado acusó al padre con la policía por fraude fiscal y al hermano lo denunció por un robo bancario en el que la obligó a participar, por tanto, ella sabe que ambos están dispuestos a vengarse, lo que no sabe es cuál de los dos la persigue.

---

<sup>71</sup> Rosa Montero, *El corazón del Tártaro*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Este personaje rompe con los esquemas que ya se manejaban en la obra de Montero pues se trata de una mujer de edad media que tiene un pasado muy tormentoso en el que se incluye el incesto, es posible que primero con el padre cuando tenía unos cinco años y posteriormente, en la adolescencia, con su hermano mellizo. Vive desde muy pequeña la demencia de una madre siempre agónica, que finalmente se suicida.

Incursiona en la drogadicción el alcoholismo y la prostitución, va a parar a la cárcel acusada de robar un banco y sin embargo logra terminar una licenciatura en historia, por lo que, ahora es una brillante redactora de textos históricos.

El proceso de vida del personaje, como hemos visto es muy penoso y en el tiempo presente de la novela tiene siete años de vivir sola en un departamento casi vacío, esa soledad es para ella un refugio y desearía continuar como los ermitaños, aislada del mundo y de sus propias emociones, para adentrarse únicamente en su vida profesional. Aunque al igual que otros personajes femeninos de la autora, finalmente la soledad la llevará a buscar una pareja que no siempre corresponde a la cualidades del personaje. En este caso, cuando se encontraba inmersa en el mundo de la droga y la prostitución conoce a un carpintero llamado Urbano, él es un hombre de aspecto imponente pues mide 1.90 y es robusto, pero carece de educación e inteligencia, le cuesta mucho comunicar sus ideas y se ve rebasado por las circunstancias, por lo que es traicionado por Zarza quien lo abandona y lo deja malherido.

En el tiempo presente Zarza lo busca nuevamente, pues es de las pocas personas de su pasado que le dieron gratificaciones, él aparentemente ha cambiado pues ha mejorado en su expresión verbal y principalmente se encuentra dispuesto a luchar por algo, es decir por Zarza, con lo que ella abre una nueva oportunidad para su futuro, pues ambos fincan la esperanza de formar una familia una vez que se solucione el conflicto en el que se ve envuelta la protagonista.

Por otra parte, Zarza no tiene el tipo físico español pues su madre era irlandesa, por lo que ella es alta, blanca y de cabellera larga, abundante y roja, curiosamente muy

semejante al personaje de la historia medieval que está a punto de publicar, veamos: “Gwenell (...) es una extranjera, una galesa de cabellera tan roja y enmarañada <<como una zarza ardiendo>>” (p. 120). Tal parece que ambas historias fueran como vasos comunicantes en los que las emociones, los odios y las situaciones se superponen.

El tema principal de la novela es la traición, sin embargo, nos queda la duda de quién es el verdadero traidor, pues aunque Zarza se auto califique como tal, sabemos que sus acciones están encaminadas a salvaguardar su integridad física y mental. Así, en una de sus reflexiones ella nos indica que: “tal vez (...) hubiera sido una planta torcida y espinosa desde el mismo principio, una mala zarza que nació ya maldita, arrastrando el peso de un destino canalla.”(41) Así, la autopercepción que tiene de sí misma es la del fracaso existencial, así como de la imposibilidad de ser feliz pues ella no “sabe vivir la vida más simple y más estúpida. En esto era más inútil que un niño, más inepta que un tonto” (p. 156)

El personaje protagónico funciona, por tanto, como un chivo expiatorio mediante el cual se purificará una familia terrible, la suya. Veamos una descripción:

Era un retrato de todos ellos, de la familia Zarzamala O'Brian al completo. (...)Mamá sonreía y miraba a la cámara de frente, sin saber que poco después se iba a enterrar en el lloroso sepulcro de su cama para no volver a salir jamás; en los insospechados brazos de esa madre todavía viva, Miguel era apenas una bola de carne, tan guapo y tan sano (...) por entonces aún parecía que no le faltaba nada de lo que un niño tiene. Martina la mayor, estaba a la derecha. Debía andar por los ocho años y ya se le veía erguida y orgullosa; pero sonría, ella también, como sonreían los gemelos, los dos agarrados de la mano y vestidos con la misma camisita de rayas a los cuatro años, tantísimas vidas antes de llegar a la Blanca. (...) Y por ahí detrás de todo el grupo, amparado o quizá atrapando a los suyos con los fuertes brazos extendidos, estaba papá, ese papá-Dios, el padre araña, aunque en esa instantánea pareciera el mejor papá del universo, con su sonrisa bonachona y limpia bajo el bigote árabe, con la beatitud de un papá protector. (pp. 55-56)

Los personajes masculinos de esta novela se encuentran polarizados entre buenos y malos y de estas cualidades dependerá el proceso particular de Zarza, por ello, de niña se ve inmersa en el mundo del abuso paterno, posteriormente su hermano gemelo Nicolás se hizo cargo de ella tiranizándola y arrastrándola con él hacia el mundo de la

cocaína y el alcohol. En el “reinado de la Blanca” enfrentó a personajes como “El Duque” que era un distribuidor y lenón, así como a todos sus súbditos, quienes compartían con ella la estancia en el corazón del Tártaro:

que era, según los griegos, la región más profunda y desesperada del infierno, el tenebroso lugar de los castigos, allí donde penaron los Titanes. Cerbero, el perro de las tres cabezas, guardaba los confines de ese lugar sombrío, el reino de la infelicidad y el sufrimiento; y Caronte que se confundía con tu destino, tu voluntad, con tu cobardía, con todo lo que te había hecho ser lo que eras, y acabar donde estabas, y deshacerte. *Y hundirte para siempre en las entrañas de tu Tártaro, de un averno a la medida de tus pesadillas,...* (p. 189 el subrayado es mío)

Otro personaje es Miguel, el hermano menor que padece una especie de autismo y que se encuentra recluido en un asilo, pero que es un poco vidente, por lo que Zarza lo denomina el “Oráculo” de la familia. Este personaje como todos los miembros de la familia Zarzamala padeció abuso infantil y posteriormente fue arrastrado por los gemelos en su decadencia, por lo que, finalmente, Martina la hermana mayor lo rescató y lo recluyó en la institución donde se encuentra actualmente.

La mente infantil del personaje se aferra a un juguete: el cubo de Rubik que es un invento de Erno Rubik, un arquitecto húngaro que contiene pequeños cubos que giran sobre sí mismos y cuyo reto es mantener cada cara del poliedro del mismo color pues tiene 43.252.003.274.469.856.000 posiciones diferentes y una sola corresponde a la solución. Este artefacto se convierte en una especie de metáfora acerca de lo complicado que es vivir en armonía y cómo cada movimiento que damos nos lleva a perder el orden o a encontrarlo, por lo que no hay un destino, pues nuestros actos son los que deciden nuestro presente y futuro:

No recordaba Zarza el número exacto de posiciones que podía tener el maldito cubo, era una cifra imposible y extraordinaria, quintillones de combinaciones de las cuales sólo una albergaba la solución; esto es, la homogeneidad de los colores, el orden, *la armonía, la calma primigenia antes del caos*. Zarza odiaba esa desalentadora abundancia de posibilidades. Que fuera tan difícil atinar y tan fácil perderse. *Se sentía por completo incapaz de pastorear los cuadros de colores hasta su posición primera, de la misma manera que había sido incapaz de ordenar su propio destino.* (p. 156, el subrayado es mío)

Dentro del estilo del *thriller*, la autora recurre al final inesperado y a la presencia de un “tercer hombre” que además de suspenso busca provocar ansiedad en lector el cual va

tras las pistas de la protagonista durante esas veinticuatro horas y la va siguiendo minuto a minuto, hora tras hora, paso a paso para finalmente encontrar a una Zarza a punto de desfallecer y absolutamente acorralada por un pasado que no la abandona, perseguida por ese corazón del Tártaro en el que siempre vivió o quizá perseguida por el otro Tártaro, el bárbaro, el que le arrebató la felicidad:

Era una consecuencia de las hordas devastadoras y violentas que venían desde los confines de la Tierra dispuestas a destruir el orden conocido. Suevos, vándalos, alanos, muchedumbres sin ley que lo arrasaban todo, fuerzas de la negrura y del dolor. Como esos tártaros que prendieron fuego a Europa y Asia, Gengis Khan y sus guerreros feroces agostando los campos con los cascos de sus cabalgaduras, arrancando a los bebés de los brazos de sus madres, violentando doncellas, dejando tras de sí un reguero de sufrimiento irrestañable. Tal vez fueron los tártaros quienes le robaron la niñez a Zarza, esa niñez feliz que resultaba imposible de recordar aunque estuviera fotografiada (...) tal vez fue Gengis Khan, el ladrón de todas las dulzuras, quien le arrebató la infancia en su germinación y promesa, de la misma manera que arrebató el aliento a todos esos niños a los que degolló, sin pestañear, mientras la civilización ardía lentamente...

Como conclusión encontramos que: “Si la vida es solo cuestión de méritos, Zarza se ganó el derecho a su vida con el heroico esfuerzo que tuvo que realizar para alzar nuevamente los párpados” (p. 265). Puesto que: “La vida era una pura incertidumbre. La vida no era como las novelas decimonónicas; no tenía nudo y desenlace, no existía una causa ni un orden para las cosas, y ni siquiera la realidades más simples eran fiables.” (p. 268) Aunque: “pese a todo, la vida merece la pena vivirse.” (p. 268) Vemos, por tanto, que el humor que habíamos encontrado en *La hija del caníbal* ha desaparecido en esta novela y aunque el final deja vislumbrar una esperanza para el personaje protagónico, éste continúa reflejando una gran amargura e inseguridad.

## CAPÍTULO TERCERO



## OBSESIONES PERSONALES

### 3. Obsesiones personales

En este capítulo se realizará un análisis profundo, a manera de recapitulación de la obra de Rosa Montero, de las obsesiones personales presentes en su novelística, las cuales se repiten obstinadamente y que ya han sido reconocidas por algunos de sus críticos como es el caso de Reisz y de Escudero. Para lograr este objetivo recurriré al método de análisis literario llamado en 1948 *Psicocrítica* por Charles Mauron, su creador, quien consagró su vida al estudio y análisis de la literatura francesa e inglesa, además de que él mismo escribía poesía y ensayos.

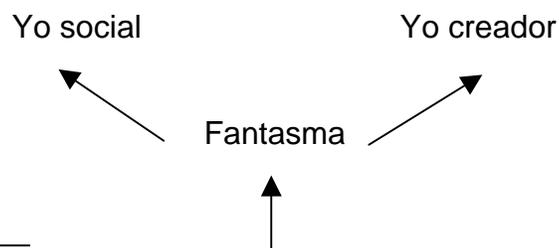
Este investigador incansable poseía una vasta cultura tanto en el área humanística como en la científica, por ello parte del método experimental de Claude Bernard y de sus estudios en psicología y psicoanálisis para plantear su propio método de análisis literario. Para Mauron, siempre estuvo claro que el método tenía que estar estrictamente basado en la obra literaria pues no quería hacer lo mismo que otros métodos basados en el psicoanálisis y que terminaban siendo manuales de psicopatologías. Por ello, se interesa profundamente en la obra literaria como fuente primaria de información para su estudio aunque pueda contrastar en un momento determinado sus descubrimientos con la propia vida del autor para reafirmar o confirmar su asertos.

Resulta interesante analizar las obsesiones personales en la obra de un escritor por que desde este punto de vista se hacen descubrimientos que otros análisis literarios no nos permiten encontrar, por otra parte, analizar estas obsesiones nos llevan a la identificación del mito personal de un autor determinado, el cual de acuerdo con Charles Mauron<sup>72</sup> “est propre à chaque écrivain et objectivement définissable” (p. 9). El mito personal puede presentar diferentes variantes durante el desarrollo del proceso de vida y de la obra del escritor dentro de su propio desarrollo evolutivo.

De acuerdo con Le Galliot el mito personal es un concepto bastante difícil de definir:

ya que el mito personal no es solamente el conjunto de fantasmas más obsesionantes y reiterativos, ni tampoco el conjunto de las escenas dramáticas interiorizadas revelado por el estudio de las asociaciones de imágenes, sino que consiste en un lugar de intercambios permanentes donde el objeto exterior es interiorizado y en el que los grupos de imágenes internas se proyectan a su vez sobre lo real.<sup>73</sup>

Mauron nos indica que el mito personal es un “fantasma”<sup>74</sup> fundamental profundo del escritor pues proviene de su inconsciente. Así, encuentra que el Yo social y el Yo creador del autor se comunican a través del fantasma y que éste a su vez proviene del inconsciente, lo cual ilustra mediante el siguiente esquema:



<sup>72</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. 7<sup>e</sup> tirage, Paris: Libraire José Corti, 1983, 380 pp.

<sup>73</sup> Jean le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Argentina: Hachette, 1977, p. 165.

<sup>74</sup> El concepto “fantasma” corresponde a <<un escenario imaginario en que el sujeto está presente y que representa, de manera más o menos deformada, la realización de un deseo.>> Dentro del conjunto de fantasmas, se distinguen varios grupos diferenciados:  
 -En primer lugar, los sueños diurnos, los ensueños, las ficciones que el sujeto inventa y se relata a sí mismo de manera perfectamente consciente;  
 -En segundo lugar, los ensueños preconcientes que son susceptibles de entrar en el campo de la conciencia;  
 -En tercer lugar, los fantasmas inconscientes propiamente dichos que sirven como punto de origen para la formación de los sueños nocturnos.  
 Por otra parte, el hecho de que puedan efectuarse pasajes entre estos diferentes niveles fantasmáticos no modifican sustancialmente la función primera del fantasma, que consiste en <<la puesta en escena del deseo, puesta en escena en que lo *prohibido* está siempre presente en la posición misma del deseo.>>  
 Se deduce de esto que el fantasma es el lugar de privilegio donde puede verse de más cerca el deslizamiento entre las diferentes instancias del psiquismo: represión o retorno de lo reprimido. Cfr. Jean le Galliot, op. Cit., p. 23.

### Inconsciente

Así, de acuerdo con este esquema, el Yo social de un artista engloba todas las actividades que no tienen relación con su actividad creadora, es decir su vida privada y social, por lo que el Yo creador desarrolla nuevas funciones. Sin embargo, ambos comparten el mismo inconsciente y los fantasmas provenientes de este inconsciente buscan salida en los dos Yo que a su vez se comunican por medio del fantasma, el cual en la obra literaria es sustituido por el mito personal.

Es por ello que el mito personal permite ofrecer más información acerca del escritor y del proceso de la creación literaria en el que las fuentes inconscientes se identifican a partir del texto en estudio, pues “la psychocritique travaille sur les textes et sur les mots des textes” (p. 10), por lo que, este método de análisis literario da mayor importancia a la obra que a la biografía del autor.

Este mito personal se puede identificar a partir del método propuesto por el propio Mauron, el cual consiste en:

1. Diversas obras de un autor (y, en el mejor de los casos, todas sus obras) se superponen, como fotografías de Galtón, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos.
2. Lo que se revela de esta manera (y aceptado tal cual) es objeto de un estudio que podría denominarse “musical”: estudio de los temas, de su agrupamiento y metamorfosis.
3. El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico: se llega, así, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente, con su estructura y sus dinamismos.
4. A título de contraprueba se verifica, en la biografía del escritor, la exactitud de esta imagen (siendo que la personalidad inconsciente es, evidentemente, común al hombre y al escritor).<sup>75</sup>

Mediante la técnica de la superposición Mauron encontró las metáforas que se repiten de modo obsesivo en la obra de un autor y que provienen del inconsciente, la sucesión de metáforas constituyen una red. Así, uno de sus grandes descubrimientos es el de las

---

<sup>75</sup>Charles Mauron “La psicocrítica y su método” en: *Tres enfoques de la literatura*, Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, s/f, p. 58

redes obsesivas que le permitieron crear un método de análisis literario llamado la psicocrítica. Para tal análisis resulta fundamental la superposición de los textos lo cual no debe confundirse con una comparación, pues de acuerdo con la técnica propuesta líneas arriba, al superponer varios textos de un autor se pueden agrupar palabras según su tonalidad afectiva, las cuales constituyen redes asociativas o grupos de imágenes obsesivas probablemente involuntarias.

La elección de las palabras o de los temas de las obras por parte del autor es consciente, pero las asociaciones de una red son inconscientes ya que: “La psychocritique (...) recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte. La technique doit (provisoirement) annuler les seconds pour qu'apparaissent les premières”<sup>76</sup>

Posteriormente el estudio de las redes asociativas llevó a Mauron al descubrimiento de las figuras míticas las cuales no son inmóviles aunque se encuentran sujetas a un juego de fuerzas participantes de una situación dramática cambiante, por lo que si estas fuerzas llegan a cambiar los personajes se metamorfosean. Así:

Nous avons vu comment se formaient ces figures mythiques. Elles représentent des <<objets internes>> et se constituent par identifications successives. L'objet extérieur est interiorisé, devient une personne dans la personne; inversement, des groupes des images internes, chargées d'amour ou de crainte, sont projetés sur la réalité. Un incessant courant d'échanges peuple ainsi l'univers intérieur, noyaux de personnalité qui sont ensuite plus o moins assimilés, intégrés dans une structuration totale... Chaque figure ne peut représenter qu'un moi ou quelque aspect du surmoi ou de l'id; cependant le nombre des combinaisons demeure pratiquement infini, et leur qualité, imprevisible.”<sup>77</sup>

Por otra parte, las asociaciones de figuras reemplazan a las asociaciones de ideas por lo que, todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda, pues tiene un carácter personal que cambia de acuerdo con el autor estudiado aunque se repiten obstinadamente dentro de la obra de un mismo autor.<sup>78</sup> Así, a lo largo de sus investigaciones Mauron encontró en relación con las figuras

---

<sup>76</sup>Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, p. 23

<sup>77</sup>Ibidem, p. 210

<sup>78</sup>Cfr. Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid:Ediciones Cátedra, 1979, p. 257

míticas que:

Du réseau associatif, ou plutôt d'une région bien définie de ce réseau, nous avons vu surgir chez Mallarmé l'image de la danseuse, dans Baudelaire celle de l'être rendu vulnérable par les poids de sa Chimère, chez Nerval celle d'un duel à mort avec le double pour la possession de la mère, chez Valéry enfin, l'image de la dormeuse angoissante.<sup>79</sup>

Charles Mauron después de haber partido de las metáforas obsesivas, llega a las redes asociativas, posteriormente a las figuras míticas y finalmente a las situaciones dramáticas, pero esta evolución tiene su origen directo en la superposición de textos.

Este proceso de análisis nos acercará progresivamente al mito personal del autor, el cual, como hemos visto pertenece al inconsciente y aún cuando no es una neurosis puede constituir una obsesión.

La situación dramática se aplica a las obras que tienen una historia, pues a diferencia del texto lírico donde se pueden apreciar las metáforas obsesivas, en estos textos se ven aparecer asociaciones de ideas y los personajes importantes representan una variación de las figuras míticas. Mauron indica que existen dos concepciones de una situación dramática: "una presenta la situación, episódica, entre los personajes en cada momento del desarrollo de la obra, otra, dominante, expone la <<relación dinámica entre los personajes principales, aquella donde va a nacer el drama>>. Es la estructura misma de la obra"<sup>80</sup>

En el análisis de la obra los personajes principales representan el yo del autor, por lo que, la orientación hacia la vida o hacia la muerte en la obra tiene una gran importancia, por tanto, la evolución de los personajes hacia la felicidad o hacia la desgracia no es indiferente y aunque en la vida real los seres humanos tienen diversas cualidades pues son diferentes, en la obra de arte los personajes son partes unidas de un mismo conjunto. Así, para Mauron una situación dramática es una situación intrapsíquica pues la obra dramática al igual que el sueño, como todos los productos de la imaginación

---

<sup>79</sup> Charles Mauron, *ibid.* p. 194.

<sup>80</sup> Anne Clancier, *op. Cit.*, p. 262.

traduce en imágenes <<los conflictos interiores>><sup>81</sup>

## El mito

Le Galliot nos dice que el mito es “un relato de los tiempos fabulosos y heroicos (...) solo su significación simbólica lo diferencia de la leyenda (...) los mitos ofrecen una explicación de los fenómenos naturales o evocan supuestos episodios de la vida de nuestros antepasados”<sup>82</sup>

Aunque para Campbell el mito tiene un sentido más amplio por lo que nos dice que:

el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño emanan del fundamental anillo mágico del mito.<sup>83</sup>

Para Jung el mito tiene un significado profundo pues lo relaciona con el alma ya que:

Nadie ha entrado a considerar la idea de que los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma. Poco le importa al primitivo una explicación objetiva de las cosas que percibe, tiene en cambio, una imperiosa necesidad, o mejor dicho, su psique inconsciente tiene un impulso invencible que lo lleva a asimilar al acontecer psíquico todas las experiencias sensoriales externas. (...) Precisamente el hecho de que ese proceso sea inconsciente es lo que hizo que para explicar el mito se pensara en cualquier otra cosa antes que en el alma. Pues no se sabía que el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales.<sup>84</sup>

Por otra parte, para Mircea Eliade:

... el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los <<comienzos>>. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la existencia total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una <<creación>> : se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. (...) Los mitos describen las

---

<sup>81</sup>Vid. Anne Clancier, op. Cit., p. 264.

<sup>82</sup>Jean le Galliot, op. cit., p. 95

<sup>83</sup>Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito. México, FCE,2001, p. 11.

<sup>84</sup>C. G. Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós, 1984, p. 12.

diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado ( o de lo <<sobrenatural>>) en el Mundo.<sup>85</sup>

K. Abraham señala por su parte que :

El mito es una etapa superada de la vida psíquica infantil de la colectividad. Contiene, bajo una forma velada, los deseos de la infancia de la colectividad... Así, el mito es el vestigio de la vida psíquica infantil de un pueblo y el sueño es el mito del individuo.<sup>86</sup>

Estas definiciones lejos de ser disímbolas nos muestran la importancia del mito, tanto en la vida personal del individuo como en la de la sociedad y finalmente, como un reflejo en la literatura, pues el escritor se encuentra bajo su influencia.

Para el psicoanálisis lo *imaginario mítico* está entre lo imaginario espontáneo del sueño y lo imaginario consciente que produce una expresión artística pues “corresponde a una elaboración en forma de sistema, bajo la influencia de las leyes sociales, de los elementos que actúan en el sustrato afectivo de la psique individual, elementos que giran en torno a las obsesiones principales del sexo, el amor y la muerte”<sup>87</sup>

Así, en un principio la teoría clásica del psicoanálisis identificaba al sueño con el mito, posteriormente y con la creación del concepto de *inconsciente colectivo* se reconoció que tanto el mito como el sueño son lugares de expresión del deseo, “aunque esa expresión pueda sufrir cierto número de disfraces.”<sup>88</sup>

De esta forma el mito va a recibir transformaciones, primero a través de la *censura*<sup>89</sup> la cual va a operar una serie de modificaciones entre el deseo original y la expresión mítica, después mediante la *elaboración secundaria*<sup>90</sup> que puede transformar aún más el

<sup>85</sup>Mircea Eliade, “La estructura de los mitos” en: *Mito y realidad*, Barcelona: Ed. Labor, 1983, p. 12

<sup>86</sup>K. Abraham, apud por Le Galliot, op. cit. p. 97

<sup>87</sup>Le Galliot, op. cit., p. 96

<sup>88</sup>Ibidem, p. 97

<sup>89</sup>La *censura* es una función <<que tiende a impedir que los deseos inconscientes y las formaciones que derivan de ellos tengan acceso al sistema preconscious/consciente>> Tenemos que vincular la censura, evidentemente, con **los mecanismos de defensa**, que son los encargados de reducir o suprimir toda modificación que pueda poner en peligro la integridad o la constancia del individuo psicobiológico. El YO es el agente principal de estos mecanismos de defensa y protección. La noción de censura prefigura la noción del *Superyo*, <<esa instancia de auto-observación, el censor del YO, la conciencia moral>> Cfr., Le Galliot, op. cit., p. 24

<sup>90</sup>La *elaboración secundaria* es <<la modificación del sueño destinado a presentar a éste en la forma de relato relativamente coherente y comprensible>> análoga a un ensueño diurno. Esta fase del trabajo del sueño se aplica, por lo tanto, a productos que han sufrido ya los procesos de condensación... La elaboración secundaria es un efecto de la censura. Cfr., Le Galliot, op. cit., p. 24

contenido latente del mito, por lo que el deseo que le da origen sufrirá una reorganización coherente y consciente convirtiéndose en un relato que obedecerá a leyes y estructuras formales.

Así, el mito se convierte en la fuente inagotable de temas para la literatura, los cuales a pesar de ser muy limitados en número pueden transmutarse en una infinidad de variantes. Por otra parte, estos temas tienen como elementos preponderantes al héroe y a la situación mítica, cuya fuente, de acuerdo con el psicoanálisis, proviene del inconsciente y principalmente del inconsciente colectivo que ha formado una serie de *arquetipos*<sup>91</sup>, los cuales son comunes a todas las sociedades. Situación que para Jung queda explicada de la siguiente manera:

... el mito está emparentado con los productos del inconsciente. Y de ello no puede uno menos que deducir que un adulto en proceso de introversión encuentra primero reminiscencias infantiles regresivas (del pasado individual); y que si la introversión y la regresión se intensifican aparecen huellas primeramente vagas y aisladas, pero pronto cada vez más nítidas y numerosas de un estado espiritual arcaico.<sup>92</sup>

En la situación mítica el héroe va a superar todo tipo de adversidades pues posee las cualidades requeridas para lograrlo, aunque por otra parte son las situaciones las que formarán al héroe ya que éstas no dependen de sus características personales. Le Galliot plantea que existen dos maneras de interpretar la relación entre mito, literatura y psique; en la primera, se indica que si los modelos míticos tienden a aparecer de forma universal en la cultura y especialmente en las obras literarias es:

... porque dichos modelos proceden de un inconsciente colectivo constituido por el conjunto de las imágenes arcaicas que pertenecen a un reservorio común de la humanidad, el cual se encuentra, efectivamente en las mitologías. Para explicar este proceso, se puede decir que las pulsiones<sup>93</sup> inconscientes primitivas, al tomar contacto con el entorno natural y social, determinaron arquetipos que, entre otras realizaciones culturales, dan nacimiento a esos sistemas orgánicos que son los

---

91 El **arquetipo** es un término acuñado por Jung quien se retiró de la escuela freudiana del psicoanálisis por diferir precisamente en el concepto de inconsciente propuesto por Freud. Así, para Jung el inconsciente es más complejo y sus contenidos tienen contenidos colectivos, por lo que: “no nos queda más remedio que admitir que el inconsciente no solo contiene elementos personales, sino también elementos impersonales, colectivos, en forma de *categorías heredadas o arquetipos*. Por esto he establecido la hipótesis de que el inconsciente, digamos en sus estratos más profundos, posee contenidos colectivos, relativamente animados, y por lo mismo he propuesto el término *inconsciente colectivo*” C. G. Jung, apud por Paulo de Carvalho -Neto, *Folklore y psicoanálisis*, México: Joaquín Mortiz, 1968, p. 94

92 C. G. Jung, apud por Paulo de Carvalho -Neto, *Folklore y psicoanálisis*, México: Joaquín Mortiz, 1968, p. 93

93 Las **pulsiones** se refieren a la articulación de lo biológico y lo mental, para el psicoanálisis son “un impulso energético y motor que hace que el organismo tienda hacia un fin” este concepto sufrió diversas modificaciones y en la etapa final del psicoanálisis se distinguían las pulsiones de vida y las de muerte a las que se les denominó *eros y tánatos respectivamente*. Cfr. Le Galliot, *op. cit.*, pp. 22-23.

mitos, algunos de los cuales van a organizarse en *relatos*, que a su vez, en trasposiciones y diferenciaciones sucesivas, desembocarán en la creación de obras literarias.<sup>94</sup>

En la segunda interpretación, la literatura y el mito surgen de procesos paralelos y homólogos pues son producto de la misma fuente psicológica común, por lo cual hablan de los mismos temas.

### 3.1 Redes de asociaciones obsesivas

La superposición de los textos nos permiten descubrir una serie de asociaciones obsesivas que de manera inconsciente se presentan en una obra, si bien los temas elegidos por el autor son conscientes, así como el estilo de escritura, las redes son inconscientes pues “constituyen entonces una estructura autónoma en relación con las estructuras conscientes”<sup>95</sup>. De acuerdo con Mauron, “La poésie, comme le rêve, constitue une voie de passage entre conscience et inconscient”<sup>96</sup>

Mauron prestó menos atención a la psicocrítica de la novela, sin embargo realizó un estudio acerca de la obra de Victor Hugo de quien excluyó la obras poéticas para centrar toda su atención en las situaciones dramáticas; cabe destacar por tanto que los estudios psicocríticos de novelas no son tan frecuentes, aunque es de esperar que los resultados que se obtengan de ellos tengan cierta originalidad y permitan conocer de manera más profunda los textos. De la superposición de las ocho novelas de Montero hemos encontrado una serie de redes de asociaciones obsesivas que nos permitirán continuar con el análisis de su obra y encontrar de acuerdo con el método de Mauron el mito personal de la autora.

En esta, que es la primera operación de las cuatro propuestas por Mauron, decidimos

---

<sup>94</sup>Le Galliot, op. cit., p. 99.

<sup>95</sup>Clancier, op. cit., p. 246

<sup>96</sup>Mauron, op. cit., p. 25

elaborar una serie de tablas que agrupen en la parte izquierda el tema y en la derecha la serie de ideas que se le asocian, asimismo, para evitar repeticiones hemos reunido todas las novelas en cada tabla para lograr una visión de conjunto que nos permita relacionar las asociaciones obsesivas de la autora de una forma más clara.

## **Amor**

Este tema nos muestra tres facetas del amor: 1) *lo negativo*, en donde sólo existe necesidad sexual, desamor, culpa, muerte y odio; 2) *la ansiedad*, que es representada por la espera y el conflicto de no saber lo que es el verdadero amor, pues se debate entre el amor “cómplice” y el amor “pasión” que finalmente termina en soledad; 3) *la rutina*, la cual también lleva a la soledad. Por otra parte, aunque toda relación amorosa requiere de dos personajes aquí se percibe uno solo, que experimenta principalmente el aspecto negativo y que transido por la ansiedad y la rutina se va transformando en la figura mítica del andrógino.

Este mito se remonta al tiempo en el cual existían tres géneros de hombres donde el macho correspondía al principio del Sol, la hembra a la Tierra y el andrógino tenía lo femenino y lo masculino pues provenía de la Luna. Su forma era redonda, su espalda y sus costados formaban un círculo. Tenía cuatro brazos y cuatro piernas, dos órganos sexuales, dos rostros distintos puestos en la misma cabeza con sus respectivas orejas. Caminaba erecto hacia adelante o hacia atrás y si deseaba correr giraba como los gimnastas, con brazos y piernas al piso semejando una rueda, lo que les daba gran velocidad.

Estos hombres fueron arrogantes e intentaron desafiar a los dioses del Olimpo quienes acudieron a Zeus para que les indicara si deberían fulminarlos o modificarlos, así, el Padre de los dioses decidió separarlos en dos para debilitarlos. Por tanto, mientras Zeus los fragmentaba, Apolo le daba vuelta al rostro y les curaba las heridas, les alisaba la piel y la unía en lo que llamamos ombligo, la cabeza quedó adelante y los genitales hacia atrás. Sin embargo, la obra de los dioses fracasaba porque cada individuo al darse cuenta de su soledad emprendía la búsqueda del *otro yo*.

Cuando encontraban a su otra mitad se abrazaban con tal ansiedad que no comían ni hacían nada pues temían separarse; si una de las mitades moría de tristeza o inanición, la restante buscaba otra. Compadecido de tal situación Zeus decidió cambiar nuevamente la apariencia de sus criaturas, por lo que, cambio el aparato sexual hacia adelante e hizo que por este medio se realizara la procreación entre hombres y mujeres para que contrajeran responsabilidades, pero ni siquiera la existencia del amor que fue penetrando en esta raza fue suficiente para hacerles olvidar su tristeza por la pérdida.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup>Cfr. Martha Robles, *Mujeres, mitos y diosas*, México: CFE/Conaculta, 2000, pp 7-9

<b>Novela</b>	<b>Crónica del desamor</b>	<b>La función delta</b>	<b>Te trataré como a una reina</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado amo</b>	<b>Bella y oscura</b>	<b>La hija de caníbal</b>	<b>El corazón del tártaro</b>
<b>Característica</b>								
<b>Amor</b>	<p>Es una necesidad, – es sexo,</p> <p>- es negación de sí misma</p> <p>-sólo con hombres que se ruboricen,</p> <p>-es dependencia,</p> <p>-es un artificio,</p> <p>- esperar junto al teléfono</p>	<p>Loco y pasional,</p> <p>-llamadas telefónicas,</p> <p>-angustiosa convicción de no querer a nadie,</p> <p>-amor pasión, amor cómplice</p>	<p>Fetiche,</p> <p>-amores nobles= efímeros, carecen de un fin práctico,</p> <p>-el gran amor es pecado provisto de indulgencia</p>	<p>Misterioso juego de los cuerpos, melancolía infinita,</p> <p>-Pedernal = amor pasión, -Mo = amor cómplice,</p> <p>-temor de entregarse= temor de la pérdida,</p> <p>-relaciones marcadas por la muerte,</p> <p>-amorosa identidad,</p> <p>-desconfianza,</p> <p>-malentendidos,</p> <p>-elementos opuestos atraídos por la fatalidad</p>	<p>Amor = odio,</p> <p>-tiranía a través de la seducción,</p> <p>-poder, -cadena de subordinados temblorosos,</p> <p>-vender su alma al diablo,</p> <p>-dominar/ser dominado</p>	<p>Desgraciado aquel que no ha conocido el amor,</p> <p>-sentir por un instante que ella y su pareja eran los dos únicos humanos que jamás habían habitado este planeta,</p> <p>-agonía del deseo y de la carne,</p> <p>-une más el conocimiento que el cariño,</p> <p>-la pasión es una enfermedad del alma,</p> <p>-no hay pasión sin esclavitud, amor=</p> <p>acuciante necesidad de sentirse con otro</p>	<p>Confusiones irreparables,</p> <p>-odio normal=doméstico,</p> <p>- no lo amaba,</p> <p>-me irritaba,</p> <p>-Ramón era mi responsabilidad=costumbre, momento de debilidad= creer que amamos,</p> <p>-amaba con el cuerpo,</p> <p>-el sexo es una experiencia mental y espiritual,</p> <p>-a través del amor llega la peste,</p> <p>-es una droga</p>	<p>Cariño incestuoso = un cáncer,</p> <p>- Salmacis= amaba a su hermano = se fundieron= hermafroditas,</p> <p>-fuera de su padre y su hermano no había amado a ningún hombre,</p> <p>- siempre se puede decidir</p>

**Mujer**

Aquí encontramos tres aspectos: 1) *lo biológico*, en donde resalta la genitalidad de la mujer en la que lo reproductivo se asocia con los anticonceptivos, la maternidad y el desconocimiento o la repugnancia hacia lo sexual; por otra parte, la edad resulta de suma importancia; 2) *lo social* enfocado a la vida laboral, las relaciones de pareja y a la percepción de lo que significa ser mujer dentro de una sociedad patriarcal; y 3) *lo psicológico*, donde se insiste en el miedo a los hombres, la desgracia de ser mujer, y su imposibilidad de ejercer violencia, pues ésta no corresponde al género femenino; aparece también como una constante el rol de sufrimiento, humillación, abandono y desdicha.

Resalta sin embargo, de entre estos tres aspectos el de la maternidad, el cual parte de *la anticoncepción*, continúa después con el *vientre creciente de la diosa* que convierte a las mujeres en *despiadadas reinas de la vida*, aunque sean *primíparas añosas*, para terminar el proceso en que: *madre es igual a obscuridad*, situación que nos remite al mito de la madre mala.

El mito de la madre buena y la madre mala es encarnado por Eva y Lilith respectivamente, aunque a Eva se le reproche la maldición del pecado original. Pero es Lilith la protomujer cuyo nombre significa en sumerio *aliento*: Ella es la primera compañera de Adán, la cual fue creada como él del polvo e insuflada con el aliento divino para formar una raza humana en la que no existiera supremacía de ningún sexo. Tan pronto como empezaron a vivir juntos se iniciaron las disputas entre ellos porque ella se oponía a permanecer bajo el hombre durante la cópula. Exigiendo su derecho de igualdad le demandó a Adán cambiar de postura para disfrutar del amor, sin embargo el hombre se negó por considerarlo impropio, situación que lastimó su orgullo, por lo que, enfurecida, lo abandonó para siempre. Adán se quejó ante Dios quien mandó a tres ángeles a la Tierra para regresarla al tálamo nupcial bajo la amenaza de matar cada día a cien de sus hijos si no accedía.

Cuando los mensajeros Sennoi, Sansanui y Samangaluf la encontraron por fin en el mar Rojo, le imploraron que regresara y aceptara las condiciones de Adán, pero ella persistió en su decisión, por lo que sus hijos recibieron el castigo. Ante esta situación Lilith juró

vengarse matando a los recién nacidos que encontrara a su paso. Si era varón lo degollaría entre el primero y el octavo día; si era mujer, lo haría entre el primero y el vigésimo día, pero si el bebé ostentaba un amuleto con los nombres de los tres ángeles no osaría atacarlo, ni a la madre en la hora del parto.

Ahora habita en las profundidades del mar vigilada y retenida por guardianes supremos para que no regrese a alborotar la vida de los hombres y de otras mujeres. Aunque de tiempo en tiempo resurge cuando se infiltra en los alegatos por los derechos y la igualdad de las mujeres. Lilith no es solamente la abandonada, la que no tiene un lecho propio, la que viaja en una eterna venganza, es también, la mujer suplantada por otra inferior y sumisa que brotó de una simple costilla del hombre dominador y que en busca de la seguridad del hogar renuncia a su propio erotismo.

Es Lilith la imagen de la inconforme, por ello se le relaciona con el demonio, la inadaptación y el rencor, permanece condenada a engendrar criaturas demonizadas, seres fantasmales y sueños maltrechos. Así, se aloja en cada mujer que pretende la equidad, que perturba la tranquilidad de otros; representa también, la pasión de la noche, la criatura más temida y ángel que vaga en busca de justicia a pesar del dolor y el olvido.

Ella podría considerarse un antecedente mítico del feminismo, pues ha preferido la emancipación antes que el vasallaje y a cambio se transformó en demonio de la noche, en la pasión nocturna, en exterminadora de parturientas, asesina de recién nacidos, seductora de durmientes, ramera voluntariosa. Representa el ímpetu sexual, es también, una liberta en fuga que se transformó en sombra maligna por atreverse a buscar la igualdad con los hombres.<sup>98</sup>

<i>Novela</i>	<i>Crónica del</i>	<i>La función</i>	<i>Te trataré</i>	<i>Temblor</i>	<i>Amado amo</i>	<i>Bella y</i>	<i>La hija de</i>	<i>El corazón</i>
---------------	--------------------	-------------------	-------------------	----------------	------------------	----------------	-------------------	-------------------

---

<sup>98</sup>Cfr. Martha Robles, op. cit, pp. 25-27.

Novela								
Característica								
Mujer	<p>Anticoncepción,</p> <p>-trabajo, -maternidad,</p> <p>-30 años,</p> <p>-profesional,</p> <p>-desconocimiento y repugnancia hacia el sexo,</p> <p>-virginidad</p>	<p>30 años,</p> <p>-monoándrica de corazón y poliándrica de acción,</p> <p>-mujer amputada de sí misma,</p> <p>-quiere ser un hombrecito</p> <p>-la regla sólo es problema de la mujer,</p> <p>-anticoncepción</p>	<p>-Bestial,</p> <p>-homicida,</p> <p>-sanguinaria mujerzuela</p> <p>-gordura,</p> <p>-faro en la roca,</p> <p>-44 años y doncella,</p> <p>-masturbación,</p> <p>-toda mujer necesita el cuidado del varón, son unas románticas</p> <p>-miedo a los hombres,</p> <p>-mulatas= naranjas perfumadas, fáciles de abrir, -se creen las reinas del mundo y son desgraciadas,</p> <p>-de vida fácil,</p> <p>-desdichadas,</p> <p>-odiar a las putas que no cobran</p>	<p>4ª década,</p> <p>-</p> <p>Kalinin=hermafrodita=disparatado sueño de una puta,</p> <p>-las mujeres no soportan la violencia,</p> <p>-madres, -hacedoras de vida, -por encima de la brutalidad, -congénitamente incapacitadas para ejercer la violencia,</p> <p>-estado superior de evolución espiritual, -vientre creciente de la diosa, -poder de los vientres femeninos, -don creador de sus entrañas,</p> <p>-deleite por la sumisión odio por experimentarla,</p> <p>-dar vida adquiere especial relevancia</p>	<p>Dictadura de la maternidad</p> <p>-dueñas de la sangre,</p> <p>-hacedoras de cuerpos,</p> <p>-despiadadas reinas de la vida,</p> <p>-prepotencia de ser madres,</p> <p>-románticas</p> <p>-feminismo latoso,</p> <p>-sin ascenso laboral,</p> <p>-sin ambiciones</p>	<p>Nací de la negrura del túnel,</p> <p>-olía a violetas,</p> <p>-mujeruca,</p> <p>-Cuando nací comenzó el mundo,</p> <p>-la noche es de las mujeres,</p> <p>-ojos desparvoridos</p>	<p>Me ha deprimido que me llamen señora,</p> <p>-mujeres desdén-das,</p> <p>-abandonadas,</p> <p>-viudas sin viudez,</p> <p>-hembras que se desesperan esperando, -miedosa,</p> <p>-Rosa Montero=marisabidilla,</p> <p>-temor, -desprecio hacia las armas,</p> <p>-crisis de los 40,</p> <p>-embarazo,</p> <p>-temía a Adrián,</p> <p>-mujer madura=atractiva,</p> <p>-primípara añosa,</p> <p>-perder el útero,</p> <p>-estéril=aberración social</p>	<p>36 años,</p> <p>-ella nunca fue inocente,</p> <p>-acostumbrada a no sentir,</p> <p>-mala,</p> <p>-armas para matar a su hombre,</p> <p>-humillación,</p> <p>-son raras,</p> <p>-miedo a los hombres,</p> <p>-hermosas damas,</p> <p>-el tiempo no las hiere,</p> <p>-madre = oscuridad</p>

## Hombre

Encontramos los mismos aspectos que en el tema anterior, los cuales son: 1) /o

*biológico*, que se refiere a la reproducción, la edad en donde se insiste en la crisis de los 40, la homosexualidad; 2) *lo social*, donde se acentúa el aspecto machista, la competitividad, agresividad, y esclavitud al sistema; 3) *lo psicológico*, es el aspecto donde se pone más énfasis, pero principalmente en la agresividad, brutalidad, crueldad que son las características más sobresalientes de los personajes masculinos, los cuales son arquetipicos y están muy cercanos al hombre de las cavernas pues se encuentran carentes de educación, emociones y sentimientos.

Los hombres presentes en la obra de Montero son inferiores en casi todos los aspectos a las mujeres, sin embargo son los que finalmente toman las decisiones y gobiernan sus destinos por lo que terminan siendo un freno y el motivo del fracaso de las mismas, sin embargo, a pesar de ser tan degradantes, las mujeres no pueden permanecer sin ellos y doblegan sus intereses personales ante el temor de permanecer solas.

Por otra parte, son hombres edípicos que también tienen miedo a la soledad, pero que en su misoginia solo pueden establecer relaciones destructivas. La relación que tienen con sus madres ancianas oscila entre el asco por la vejez de las mismas y la añoranza de cuando eran pequeños y vivían entre mimos y cuidados.

El sino de estos hombres son las mujeres, a las cuales odian y maltratan, pero que son fuente de vida o, según ellos, el motivo de su fracaso, ya que son incapaces de asumir sus responsabilidades y entender que sólo ellos han labrado su destino. Por otra parte, pareciera que sólo existen dos tipos de hombres para las relaciones amorosas: los que proporcionan amor pasión y los que proporcionan amor cómplice, es decir el que sólo sirve para amante y que proporciona emociones fuertes llenas de adrenalina, y el otro, el compañero de toda la vida el que da seguridad y reposo, que se encarga de lo cotidiano y que puede ser muy aburrido, pero necesario, pues a pesar de todo es una pareja no importa lo deleznable que sea.

Así, el hombre es finalmente el padre malo transfigurado en el ogro, al cual se le tiene miedo pues representa el motivo del terror infantil. El ogro aparece con frecuencia en los

cuentos folklóricos y se remonta a Cronos quien se comía a sus hijos conforme Rea, su hermana y esposa, los procreaba, por tanto es la encarnación del padre malo, devorador de hijos. En los cuentos y leyendas de los pueblos románicos se trata de un gigante demoníaco devorador de hombres que frecuentemente aparece como antagonista de un héroe. El mito del ogro entronca con los aspectos más salvajes de la humanidad.

Dentro de la obra de Montero, precisamente en la novela *La Hija del caníbal* aparece un padre devorador, el cual se ha alimentado durante toda su vida de las emociones y logros tanto de la protagonista como los de la madre de ésta por lo que les ha hecho la vida imposible y las ha llenado de culpa y terror.

En el psicoanálisis, el complejo de Edipo retoma al padre malo quien se opone al hijo en la lucha por el amor de la madre y el cual es temido por ambos, pues la satisfacción con la madre es imposible y matar al padre, su peor enemigo, es difícil. Así, el padre es un intruso del mundo idílico correspondiente al vientre materno por lo que se proyecta contra él la carga de agresión que estaba destinada a la madre “mala” o ausente, mientras que el deseo ligado a la madre “buena” es conservado por ella misma. Por otra parte:

la liquidación normal del complejo de Edipo consiste para el niño, en renunciar a su madre como objeto de deseo sexual y en identificarse con su padre. Se trata de una etapa decisiva, ya que el niño renuncia a lo que quiere tener (la madre) para investir en aquello que quiere ser ( su padre). Pero no siempre se asume esta etapa de una forma tan puntual. Si el padre está ausente, carece de autoridad, y la madre es posesiva y autoritaria, o, por el contrario, víctima de la violencia del padre, la identificación con el padre resulta imposible o difícil, y el niño permanece fijado libidinalmente a su madre, lo cual parece favorecer la predisposición a la *homosexualidad*: el sujeto renuncia en ese caso a la mujer, ya sea por que tiene miedo a hacerla sufrir, ya sea porque teme destruido por ella (angustia de castración). Un apego demasiado tierno y exclusivo al padre en la primera infancia puede ser por igual, origen de *homosexualidad pasiva* (comportamiento en que el sujeto desempeña la función femenina en la relación homosexual), de una manera general, de la *homosexualidad latente* que existe, en grados diferentes, en todos los

individuos.<sup>99</sup>

Sin embargo el camino del héroe lleva al hijo a la reconciliación con el padre, pues el “aspecto de ogro del padre es un reflejo del propio ego ... [del hijo] derivado de la sensacional escena infantil que se ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada para el futuro”<sup>100</sup> La reconciliación consiste en el abandono del doble monstruo generado por el propio individuo: “el dragón que se piensa como Dios (superego) y el dragón que se piensa como Pecado (el id reprimido).”<sup>101</sup> Por lo que debe tener fe en la misericordia del padre para liberarse de sus conflictos interiores. Cuando es imposible confiar en el rostro aterrador del padre la fe del individuo se traslada a la madre “y con la seguridad de esa ayuda, el individuo soporta la crisis, solo para descubrir, al final, que el *padre y la madre se reflejan uno en el otro y que son en esencia los mismos*”<sup>102</sup>

Y después de este proceso “para el hijo que ha llegado a conocer al padre verdaderamente, las agonías de la prueba pasan con rapidez; el mundo ya no es un valle de lágrimas, sino la perpetua y bendita manifestación de la Presencia.”<sup>103</sup>

<b>Novela</b>	<b>Crónica</b>	<b>La</b>	<b>Te trataré</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado</b>	<b>Bella y</b>	<b>La hija de</b>	<b>El corazón</b>
---------------	----------------	-----------	-------------------	----------------	--------------	----------------	-------------------	-------------------

---

99 Le Galliot, op. cit., p. 29

100Campbell, op. cit., p. 122

101Id.

102Ibidem, p. 123, el subrayado es mío.

103Ibid., p. 139.

<b>Novela</b>								
<b>Característica</b>								
<b>Hombre</b>	<p>Mente brillante,</p> <p>-homosexualidad,</p> <p>-crisis de los 40,</p> <p>-bestia racional</p>	<p>Hipólito= amor pasión,</p> <p>-Miguel= sin prejuicios de género, amor cómplice,</p> <p>-Tadeo= homosexual,</p> <p>-Ricardo= único compañero</p>	<p>Parecía un cura,</p> <p>- son raros,</p> <p>-algo secreto e inquietante</p> <p>-arruiné mi vida por una mujer,</p> <p>-son brutos, crueles, incomprensibles,</p> <p>-eran como niños, pero niños capaces de matar,</p> <p>-mano larga y cariño corto,</p> <p>-tienen la sangre emponzoñada</p> <p>-muerte del padre= alegría,</p>	<p>Da origen a muchas vidas,</p> <p>-sois violentos,</p> <p>-agresivos</p> <p>- capaces de matar,</p> <p>-os comportáis como animales,</p> <p>-el poder os emborracha,</p> <p>-careceís del sentido de la medida y la dimensión espiritual,</p> <p>-atrapados por el primitivo y atroz instinto de la violencia,</p> <p>-rostro desolado,</p> <p>-feo,</p> <p>-frágil,</p> <p>-esclavo</p>	<p>Pobre infeliz,</p> <p>-derrota,</p> <p>-estrella medio apagada,</p> <p>-compostura, educación</p> <p>--jefe, directivo en crisis,</p> <p>-Cesar= perezoso,</p> <p>-estéril,</p> <p>-improductivo,</p> <p>-hombría,</p> <p>-egoísta,</p> <p>-desprecio masculino,</p> <p>-competitivo,</p> <p>-machistas,</p> <p>-ejecutivos agresivos</p>	<p><b>Brutalidad,</b></p> <p>-manos duras,</p> <p>-crueldad,</p> <p>-locos y malos,</p> <p>-</p> <p>-comisario= martillo,</p> <p>-frotarse con hombres= suciedad</p> <p>Padre lejano</p>	<p>Mudo como un madero,</p> <p>- rutinario y aburrido,</p> <p>-indolente y egoísta,</p> <p>-mediocre,</p> <p>-nunca trabajan</p> <p>-padre caníbal</p>	<p><b>Machismos</b></p> <p>-caballero de la rosa,</p> <p>-tipo atroz,</p> <p>-ladró,</p> <p>-</p> <p>pistola= hombre malo,</p> <p>-Urbano= paladín,</p> <p>- boca de damisela,</p> <p>-cuarentón,</p> <p>-cobarde,</p> <p>-cuerpo de hombre = casa</p> <p>padre incestuoso</p>

## Muerte

Respecto al tema encontramos tres elementos que son: a) *muerte física* la cual se

relaciona con el suicidio y la muerte provocada por algo que te devora como es el fuego, el pantano o la bruma; *b) muerte psicológica*, representada por la menopausia, el olvido, la pérdida, el sueño, la vida misma y; *c) muerte del tiempo*, al cual se le mata, se le estrangula; al perder el tiempo se pierde la vida, se acerca la vejez y con ella la muerte.

Por otra parte, existe una negación profunda al hecho de morir pues los personajes repiten constantemente que la muerte propia es mentira; sin embargo cuando ocurre la muerte del padre entonces existe alegría, aunque, la muerte de la madre representa un cambio drástico en la vida de uno. Encontramos nuevamente la figura mítica del padre devorador, de Cronos investido como la muerte y que representa al padre malo al cual hay que destruir antes de que él lo haga con nosotros.

<b>Novela</b>	<b>Crónica del desamor</b>	<b>La función delta</b>	<b>Te trataré como a una reina</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado amo</b>	<b>Bella y oscura</b>	<b>La hija de caníbal</b>	<b>El corazón del tártaro</b>
<b>Carac- terística</b>								

Novela								
Muerte	La llevamos dentro,  - muerte del impío	Sólo necesito un empujoncito,  -el televisor nos ha quemado la vida,  -el cine atesora los recuerdos, se adueña de la realidad,  -muerte en el pantano= novia del maestro, hermana de Ricardo, novia de Ricardo,  -la vida es una trampa mortal, -menopausia= cierra una página en tu vida,  -muerte en soledad= no morir,  -tener un compañero de toda la vida=un compañero con el que morir,  -la muerte propia es mentira	Voz estrangula-da,  -gato incendiado huyendo hacia la muerte,  -la realidad es una cosa tan frágil,  -Antonia olvidó respirar, sus pulmones se secaban en una parálisis de demencia,  -anciano muerto,  -olor a alcantarilla= a muerto,  -muerte del padre= alegría,  -es sueño sin sueño,  -sólido y oscuro como la muerte,  -se pasa la vida sin saber lo que vivimos,  -color de cara pizarroso=color de muerte	Bruma gris=nada y olvido  -muerte de la madre= cambia el rumbo de la vida,  -muerte verdadera,  - ritual de difuntos,  -morir= el mundo se esfuma,  -ejecución, descuartizamiento,  -suicidio,  -mirar preservativo,  -pozo sin fondo,  -niebla del olvido=de- vora tus deseos de vida  -rito de difuntos=renacimiento y vida,  -destierro= muerte,  -regresar de entre los muertos,  -cadáveres se llevan en su memoria la esencia de las cosas,	Preguntó al medio muerto,  -está acabado,  -arrinconado = despedido=muerte,  -cadáver laboral,  - matar horas,  -estrangular las horas difuntas,  -reloj galopaba= se escapaba la vida, -jadeo asfixiante de las horas,  -vampiro que se alimenta de su sangre,  -dormir como quien muere,  -tedio existencial, -suicidio, - generación de tiburones,  -muerte de la inocencia,  -la noche era un mundo terrible,  -morir= docilidad,  - ojos sin fondo,  -tumulto de muerte,  -la vida era un lugar horrible,  -sucesor = enterrador= canibal = traición	Venimos al mundo como animales, salgamos de la vida como humanos con muertes notorias,  - martillo = muerte,  -visitas al cementerio= muerte en el incendio,  -matar las horas,  -matar el tiempo para que el futuro llegue pronto,  -cumple muertes,  -cuando me muera se acaba el mundo, -sobrevivir= guardar algún secreto, -sobredosis,  -fuego = infierno,  -pájaros negros= muerte,  -desgracia= pies hundidos en el pantano,  -niño muerto,  -muerte= no ver, no oler, no tocar, no estar	Pánico de saberte viva y condenada a muerte,  -dormir es ensayar la muerte,  -muerte adolescente = tributo a la vida,  -de niño uno cree que acumula la vida, -año = infinita decadencia  -miedo a morirse,  -vivir era perder,  -pérdida = aperitivo de la muerte,  -muerto que me salpicó su sangre,  -killer económico	No disponían de tiempo para morir,  -la Reina cuida de sus víctimas = como la araña,  -las criaturas fantásticas siempre tienen una existencia efímera,  -abrazo de la muerte,  -viví enterrado en mi mismo,  -lluvia fina que lava al mundo de las menudas vidas de los humanos

## Amputación

Las mutilaciones mencionadas en la obra hacen una referencia constante a la

pérdida de piezas dentales situación que de acuerdo con Marie Bonaparte<sup>104</sup> simboliza una especie de castración, aunque para algunos casos de impotencia masculina, la boca representa la vagina a la cual se le imagina rodeada de dientes, por lo que, constituye una amenaza dada por su capacidad de morder y castrar.

Esta situación la encontramos relacionada también con Lilith, la mala madre, quien es simbolizada con una vagina dentada en medio de la frente, en el nivel del tercer ojo Lilith fecunda por el espíritu, y no por la carne, contrariamente a Eva, “la viviente”, por ello es más temible y castradora. El hecho de permitir la muerte de cien de sus hijos cada día hace de ella una devoradora de niños y una abortadora. De este acontecimiento surge el nombre de Hécate, la diosa lunar que es el avatar de Lilith. Las almas de los niños muertos se convierten en su propiedad y la de su esposo Samael o sea Satanás.<sup>105</sup>

Por otra parte, algunos infantes durante el periodo de lactancia y mientras no tienen dientes se contentan con mamar el pecho, pero tan pronto como tienen sus primeros dientes los usan para morderlo, lo cual representa una manifestación temprana del instinto agresivo. Esta situación se refleja en las historias de hadas, leyendas y mitos donde aparecen ogros y ogresas que se comen a los niños.

Asimismo, la caída o fractura de los dientes tiene un significado negativo pues representan por un lado la defensa del hombre interior, y por otro, junto con las uñas, son las armas de ataque más antiguas; el no tenerlas significa miedo a la castración o a la derrota en la vida e inhibición.<sup>106</sup>

Otro elemento recurrente en la obra de Montero es la mutilación de los dedos por diversas circunstancias. Los dedos en el “aspecto mítico, (...) son parientes de los cabiros, deidades protectoras... y cumplen la función de relacionar el mundo inferior con el terrestre o ctónico. Pueden interpretarse simbólicamente como poderes

---

<sup>104</sup>Marie Bonaparte, “Interpretación psicoanalítica de los cuentos de Edgar Allan Poe” en: Ruitenbeek, Hendik M, *Psicoanálisis y literatura*, México:CFE, 1994, pp. 48-49.

<sup>105</sup>Vid. Édouard Brasey, *Brujas y demonios. El universo feérico V*, Barcelona:Morgana, 2001, p.

<sup>106</sup>Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Colombia:Ed. Labor, 1994, p. 171.

ordinariamente desatendidos de la psique, que tanto ayudan como enredan las empresas conscientes de la razón”<sup>107</sup>

<b>Vemo</b>	<b>Crónica del desamor</b>	<b>La función delta</b>	<b>Te trataré como a una reina</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado amo</b>	<b>Bella y oscura</b>	<b>La hija de caníbal</b>	<b>El corazón del tártaro</b>
<b>Ampu- tación</b>	Lengua cortada,  -diente mellado	Muñon condal,  -muñecón roto	-Diente mellado,  -desdenta-da boca de Benigno,  -gato incendiado,  -letra avara, microscópica	Descuartizamiento,  -mano mutilada,  -dedos cortados,  -mutilaciones,  -amputación de mano izquierda,  -empalados  -descuartizado,  -quemados vivos	-no trabajo,  -no responsabilidad,  -perder la fe,  -ascensión carnicera= degollar a Cesar,  -achicar la oficina,  -humillaciones,  -indignidad	Labios cortados,  -martillo= golpe en la cabeza,  -oreja amputada,  -diente de oro,  -portugués= martillazo = saltarle los dientes,  -cortarle los labios en rodajas,  -cuchillo del carnicero,  -mejilla tajada	Pérdida de toda la dentadura,  -le faltaban arrancados de raíz los dedos meñique, corazón y anular,  -letra pulcra y diminuta,  -dedo meñique mano izquierda de Ramón,  -muñón abrasado,  -navaja= amputar oreja,  -ojo humano en un frasco,  -mano izquierda mutilada	Martillo= diente partido a la mitad,  -Zarza= hueco de un diente,  -ojo perdido= rosa de carne,  -mano achicharrada = puño de hierro,  -corta ojo derecho, muñones polvorientos,  -recuerdos te marcan como hierros

## La vejez

Una de las obsesiones de esta escritora es el periodo de la vejez, el cual para ella representa la decadencia. Los personajes ancianos que aparecen en sus novelas son

<sup>107</sup>Ibidem, p. 164.

caricaturas de lo humano, sinónimo de la decrepitud, el fin de la existencia tan pronto como cumplan 60 años. En una entrevista ella menciona al respecto que:

En realidad la narrativa es la autorización de la esquizofrenia. Porque nuestras vidas individuales son siempre mucho más estrechas que nuestros deseos y sueños, de

105

nuestra capacidad potencial de ser millones de personas. Y eso es una angustia. A medida que vas creciendo, una de las angustias del envejecimiento es darte cuenta de que ya no puedes vivir todas las vidas con las que sueñas.<sup>108</sup>

En *La Función Delta*, se manifiesta una cierta repulsión hacia la vejez, ya que, los personajes que cuentan con más de 60 años aparecen como decrépitos y a un paso de la tumba, sin considerar toda la riqueza vivencial que este periodo de la vida tiene. Lucía, el personaje principal, menciona que “los viejos eran (...) para mí tan inescrutables como los niños pequeños.” (p.11)

Así, la descripción que hace de su vecina, una anciana, es poco amable:

... descubrí a doña Maruja, una sombra menuda, negra y suspirante. Entró resoplando y traslúcida, colocándose como un viento por la rendija de la puerta entreabierta (...) Doña Maruja se atusó la cabeza con sus dedos torpes y doblados por la artritis, verificando que el pulcro moño de pelo cano seguía manteniéndose dignamente en lo alto de la coronilla. (pp.11-12)

Posteriormente, nos hace saber que Doña Maruja busca con desesperación, a sus sesenta años, el suicidio hasta lograrlo porque no soporta la vejez. Cuando páginas más adelante, Lucía habla de sí misma en el tiempo presente, en su propia vejez menciona: “... Hay gente que envejece a saltos, que camina hacia la muerte a empellones y temo pertenecer a esa clase. Siento como si hubiera bajado un escalón de la decadencia” (p. 23)

En la novela *Amado amo*, la anciana madre de César es una mujer que :

---

<sup>108</sup>Rosa Montero, Terra 2000, op. cit., s/p.

ya no salía de casa (...) se pasaba las horas sentada frente al televisor; o bien dormitando en esa cama tan grande como una barca en donde había nacido y en donde iba a morir (...) No podía soportar el ver a su madre ahí, tan amarilla y consumida, malgastando sus últimos días frente al televisor del mismo modo que había malgastando su existencia. Moría igual que había vivido: como un animalito. (...) lo que en verdad llenaba a César de zozobra era la absoluta inutilidad de la vida de su madre, su existencia gris y sin sentido, ya sin redención posible ante el cercano fin. (p. 178)

Vemos pues, como este tema es de suma importancia para la autora quien lo repite en todas su obras y del que resaltan tres elementos: *a) aspecto físico*, en donde el olfato tiene un lugar preponderante, pues se enfatiza el olor que desprenden las personas ancianas, que suele ser desagradable y frecuentemente relacionado con los orines y la putrefacción, lo cual nos lleva al olor sepulcral y por tanto, a la muerte; *b) psicológico*, en el que las personas ancianas se sienten atrapadas en cuerpos ajenos al suyo, ingresan a la decadencia del ser humano y se instalan en la frontera de la muerte.

De esta manera la vejez se convierte en sinónimo de la muerte, ya que ser viejo es vivir mutilado de sí mismo, pues se está en una etapa de pérdida constante. Nuevamente encontramos el mito de Cronos, el cual devoraba ávidamente a sus hijos tal y como hace el tiempo con nuestra juventud.

<b>Novela</b>	<b>Crónica</b>	<b>La</b>	<b>Te trataré</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado</b>	<b>Bella y</b>	<b>La hija de</b>	<b>El corazón</b>
<b>Carac- terística</b>	<b>del desamor</b>	<b>función delta</b>	<b>como a una reina</b>		<b>amo</b>	<b>oscura</b>	<b>caníbal</b>	<b>del tártaro</b>

Novela								
Vejez	<p>Abuela Concha, anciana moralista,</p> <p>-lo peor,</p> <p>-impresionable,</p> <p>-propensos al llanto y a otras humedades,</p> <p>-ruinosa,</p> <p>-locos,</p> <p>-carrozas (homosexuales),</p> <p>-carnes blandas y apolladas,</p> <p>-olor a orines y a sepulcro</p>	<p>Inescrutable e impredecible,</p> <p>-en la década de los 60 comienza la vejez,</p> <p>-gente que envejece a saltos,</p> <p>-quedarse sin futuro,</p> <p>-ser medioevo,</p> <p>-parálisis</p>	<p>-Avecindado con la muerte,</p> <p>-viejo pegajoso,</p> <p>-viscosa frialdad de los muy viejos,</p> <p>-apesta a orines,</p> <p>-mundo de viejos y ciegos,</p> <p>-había envejecido aburridamente sin darse cuenta,</p> <p>-sesentón=anciano marchito y acabado</p>	<p>Mundo decrepito,</p> <p>-abandono interior,</p> <p>-venerable, -consejo de la edad,</p> <p>-cualidad ofídica y mineral</p> <p>-putrefacto cadáver,</p> <p>-lamento de la derrota,</p> <p>-fin del viaje,</p> <p>-línea sin retorno,</p> <p>-estamos instalados en la muerte,</p> <p>-descomposición,</p> <p>-más allá del tiempo,</p> <p>-inhumana,</p> <p>-locura del duelo,</p> <p>-inevitable,</p> <p>-resignación ante el dolor,</p> <p>-olor de lo viejo=acre y ácido,</p> <p>-edad cruel,</p> <p>-el cuerpo se desbarata</p>	<p>-olor a decrepitud</p>	<p>Abuela=ojos de pájaro,</p> <p>-presa en el interior de su cuerpo,</p> <p>-tener la vida a las espaldas,</p> <p>-saco revuelto de restos, tesoros, basura</p>	<p>Ancianas triunfadoras que han vencido a la muerte,</p> <p>-viejas viajeras,</p> <p>-victoria final de los decrepitos,</p> <p>-pobre viejo,</p> <p>-viejo gracioso y con estilo,</p> <p>-vete al asilo viejo,</p> <p>-algo peor que ser viejo = ser gruñón,</p> <p>-ignominia,</p> <p>-los viejos amamos hasta el final</p>	<p>Ancianos matusalénicos que parecen haber perdido su envoltura mortal</p>

## Enanos

Los enanos representan un símbolo ambivalente y se relacionan con el significado

de los dedos, pues personifican poderes que quedan fuera del campo consciente. En el folklore y la mitología se les identifica como seres de carácter maléfico, aunque con una apariencia infantil que corresponde a su tamaño pequeño. También se les atribuyen poderes protectores como es el caso de los enanos de la *Bella durmiente*. En el plano psicológico, se les ha identificado como guardianes del umbral del inconsciente. Por otra parte, también pueden ser signo de deformidad, anormalidad e inferioridad.<sup>109</sup>

Estos personajes de acuerdo con Lecouteux habitan cavernas en el interior de montañas huecas donde tienen verdaderos palacios iluminados por carbúnculos y forman familias, sirven a soberanos y tienen vasallos, viven en una sociedad jerarquizada a semejanza de la sociedad medieval. Conocen los secretos ocultos y tienen el don de predecir el porvenir; además inspiran desconfianza a quien se los encuentra, por lo que se supone que no todos son benéficos.<sup>110</sup>

Siguiendo a este mismo autor encontramos que los enanos son seres ctónicos, a los cuales les hace daño la luz solar pues los petrifica tal y como les ocurre a los espíritus y a los espectros del mundo subterráneo o cavernario que habita, el cual toma forma de túmulo funerario. Situación que es corroborada por la creencia popular de que las montañas son imperio de los muertos, lo cual relaciona a los enanos con los difuntos (de quienes se cree que en un momento de su historia formaron parte) por lo que desempeñan también el papel de espíritus o emisarios de la muerte. Otras dos situaciones relacionan al enano con la muerte: por un lado, que es un reputado guardián de tesoros ocultos y por otro, el hecho de que el sol los petrifica.

Los enanos ocupan, pues, un lugar importante dentro de la mitología, pero no están ligados a ninguna divinidad de importancia aunque se les relaciona con los Vanes que son dioses frumentarios ligados a la voluptuosidad, la paz, la riqueza y a cierta forma de magia manchada de infamia. Los Vanes tiene nexos con el agua, la magia y la muerte al igual que los enanos, y se les relaciona con el mundo mineral.

---

<sup>109</sup>Cirlot, op. cit., p. 183.

<sup>110</sup>Claude Lecouteux, *Enanos y elfos en la edad media*. Barcelona:Medievalia, 2002, p.38.

Otra situación en común es el hecho de que a ambos les repugnan las peleas por lo que prefieren utilizar la astucia y la magia para defenderse, sin embargo cada uno encarna un polo distinto dentro del mundo mítico pues los Vanes representan el positivo y los enanos el negativo; así, el autor nos indica que es posible considerar a los enanos como un desdoblamiento funcional de los Vanes por lo que de esta forma los dioses conservan las características propias de su investidura, mientras que los enanos encarnan lo que empañaría la imagen divina.<sup>111</sup>

En el caso de Rosa Montero, los enanos aparecen de forma obsesiva. Vemos así, a los personajes llamados *la pulga* y Lucía Romero, ambos descritos como de talla muy pequeña por lo que, para comprarse ropa, tienen que acudir al departamento de niños de los grandes almacenes pues la ropa para adultos no les queda. Otros personajes enanos que aparecen en la obra son una jovencita apodada “martillo” de la novela *El corazón del Tártaro*; la liliputiense Airelai de *Bella y oscura* y Torbellino de *Temblor*; todas ellas con capacidad de infringir graves heridas o la muerte a sus oponentes.

Montero en su libro *La loca de la casa*,<sup>112</sup> menciona precisamente cómo la aparición de los enanos en su obra es algo de lo cual no tiene consciencia y que para ella ha sido sorprendente verlos aparecer como verdaderos fantasmas. Así, aún cuando en su última novela, *El corazón del Tártaro*, conscientemente habló de Perry, uno de los asesinos que retrata Truman Capote en su novela *A sangre fría* y que quedó enano después de un accidente en el que sus piernas fueron acortadas, inconscientemente se deslizó el personaje “Martillo” mencionado líneas arriba.

Al continuar con su análisis, Montero menciona que en un viaje por Alemania realizado en el 2000 descubrió una imagen de una liliputiense rubia con la cual se identificó profundamente pues era su otro yo. Esta situación es corroborada con una foto de la escritora a la edad de los cinco años donde es idéntica a la de la liliputiense alemana.

La coincidencia radica en que a esa edad su madre le había aclarado el cabello hasta

---

<sup>111</sup> Confr. Lecouteux, op. cit., p.93-116.

<sup>112</sup> Rosa Montero, *La loca de la casa*, México: Alfaguara, 2003, 272 pp.

dejarla rubia, la peinaba con el cabello atirantado hacia atrás y la vestía con trajecitos cortos de canacán y vuelos; respecto a los ojos negros y las cejas oscuras eran idénticos a los de la fotografía de la enana. Esta serie de coincidencias le causaron gran confusión, pero en su reflexión indica “ahora que sé que es una enana, me he reconciliado con la niña de la foto”. (p.76)

Obviamente nosotros sabemos que una niña no es una enana y viceversa, por lo que la interpretación a las declaraciones de Montero aunque resulte muy interesante tendrá que ser realizada por la psicología profunda y no por esta tesis, pues tal situación escapa de los límites de la psicocrítica, la cual como Mauron lo indicó claramente, si bien retoma elementos biográficos del autor para contrastarlos con su mito personal debe constreñirse al análisis de la obra literaria, ya que esa es su función. Por otra parte, Mauron “precisa que si el escritor tiene una consciencia bastante clara de una parte de su personalidad, evidentemente no conoce la cara inconsciente de ella.”<sup>113</sup>

De lo anterior se desprende que si bien el protagonista de la obra literaria representa al Yo del autor, los enanos presentes en la obra de Montero, con frecuencia acompañan a los protagonistas y representan el lado maléfico de los mismos por lo que se les puede identificar como la doble sombra del Yo, tal y como ocurre entre los enanos y los Vanes en la mitología.

<i>Novela</i>	<i>Crónica</i>	<i>La</i>	<i>Te trataré</i>	<i>Temblor</i>	<i>Amado</i>	<i>Bella y</i>	<i>La hija de</i>	<i>El corazón</i>
<i>Carac- terística</i>	<i>del desamor</i>	<i>función delta</i>	<i>como a una reina</i>		<i>amo</i>	<i>oscura</i>	<i>caníbal</i>	<i>del tártaro</i>

---

113Clancier, op. cit

Novela								
Enanos	La pulga se compraba la ropa en la sección de niños,	Doña Maruja	2 enanos repugnan-tes	Torbellino, -mujer adulta= niña marchita, -cinco palmos de altura, -menudencia tan frágil, -menudencia péfida y senil	Cesar se sentía enano y gusano, -despacho liliputiense	La enana, -Airelai, -niña= enana, -liliputiense= herederos del paraíso, -Soplillo, -ley de la gente menuda	Lucía= se compraba la ropa en la sección de niños, - personas menudas= indiferencia -talla exigua, -escumichado de su envergadura, -miniatura de señora	Pizca de persona, -Perry Smith = enano de piernas tullidas

## Soledad

La soledad es para Montero un tema recurrente, incluso parece un estilo de vida tal como lo ha manifestado en diversas entrevistas, veamos lo que dice en su página oficial en internet:

Soy una escritora orgánica, muchos escritores somos así, es decir, escribimos como respiramos, como sudamos, es algo sin lo cual no sabes vivir. Forma parte de los procesos orgánicos.... yo de pequeña tuve tuberculosis, de los 5 a los 9 años. Esos años *no fui al colegio y me quedaba sola en casa*. Convaleciente: bien en la cama, o sin moverme de una silla. Escribir y leer eran las dos únicas actividades que hacía. Conservo todavía algunos cuentos que escribí por aquella época. Escribir para mí era un juego y una manera de vivir, y siempre he escrito, *siempre he tenido esa sensación de soledad, de ser una niña muy sola*, así que la habitación propia no la he tenido que buscar, estaba ahí. Pero luego la pagas, eso sí. Porque desde muy pequeña recuerdo que me preguntaban "y de mayor, ¿te vas a casar?" y yo respondía "nunca me casaré", y lo pagas, lo pagas con un tipo de vida más solitario. Yo vivo en pareja desde hace doce años, pero es una pareja poco convencional, y no tengo hijos; vas haciéndote tu vida: lo haces con un montón de decisiones, pero no quiere decir que te sientes un día y digas "yo no voy a tener hijos"... no, no, lo que tú eres se va decidiendo con cien pequeñas cosas cada día, y *eso termina convirtiéndose en un modo de vida que valora mucho la soledad. Yo necesito la soledad, así que si vivo con alguien tiene que ser con*

*alguien que respete mi soledad.* <sup>114</sup>

El tema de la soledad en las novelas de Montero se manifiesta principalmente como resultado de la incomunicación entre la relación hombre-mujer y se presenta en dos aspectos: *a) física*, en la que los personajes se encuentran realmente solos por diversas circunstancias, situación que les provoca mucho pesar, por tanto buscan relacionarse con alguien dispuesto a romper ese silencio sin importar el costo moral o social; *b) psicológica*, la situación física se transforma en psicológica pues la soledad provoca angustia, miedo y la sensación de minusvalía.

Así, aparentemente los personajes luchan denodadamente por evitar la soledad, por ello, se involucran con otros seres tan carentes de afecto como ellos, aunque el resultado suela ser desagradable ya que su soledad es intrínseca, pues aunque se encuentren acompañados no pueden disfrutar, por tanto, acompañados o solos sufren.

Por ello, es preferible refugiarse en una cama que se transformará en una barca imaginaria la cual discurrirá por los caminos de la vida sin problemas. En esa cama, por una parte, es posible relacionarse sexualmente con el “otro” y mitigar de esta forma el miedo a la soledad como ocurre en el mito del andrógino. Por otra, esa misma cama convertida en una barca nos remite al mito del eterno retorno,<sup>115</sup> pues la barca significa “la cuna recobrada y el claustro materno”,<sup>116</sup> de esta forma, en medio de esa soledad luchamos por encontrar la otra parte de nosotros perdida en la inmensidad del tiempo y deseamos, al mismo tiempo, regresar al momento idílico de la vida uterina. Finalmente, la misma cama representa la tumba en la que tendremos el reposo eterno.

<b>Novela</b>	<b>Crónica</b>	<b>La</b>	<b>Te trataré</b>	<b>Temblor</b>	<b>Amado</b>	<b>Bella y</b>	<b>La hija de</b>	<b>El corazón</b>
<b>Carac- terística</b>	<b>del desamor</b>	<b>función delta</b>	<b>como a una reina</b>		<b>amo</b>	<b>oscura</b>	<b>caníbal</b>	<b>del tártaro</b>

<sup>114</sup> Rosa Montero, Terra 2000, op. cit., s/p.

<sup>115</sup> Para Freud este es un descubrimiento capital pues plantea el retroceso de la libido a etapas anteriores de su evolución. Esta idea se basa en el hecho de que no podemos separarnos de nuestro pasado infantil; se trata pues, de un retorno ficticio que se efectúa a través del lenguaje. Esta regresión representa una forma arcaica de demanda, en la que se solicita cuidados maternos, palizas, pedidos infantiles que ya no son viables en la edad adulta. Cfr. Le Galliot, op. cit., p. 31.

<sup>116</sup> Cirlot, op. cit., p. 98

Novela								
Soledad		<p>Monoandria,</p> <p>-miedo de tener 60 años y estar sola,</p> <p>-olvidada en un buque,</p> <p>-morir sola</p>	<p>Melancolía= placer,</p> <p>-mejor sola que mal acompañada,</p> <p>-llevas la semilla de la soledad,</p> <p>-cuerpo solitario,</p> <p>-necesito un corazón que me acompañe,</p> <p>-el futuro es una inmensidad incolora,</p> <p>-insopportable,</p> <p>-calle sola, cama oscura</p>	<p>Sabor de la completa soledad,</p> <p>-nadie en quien contemplarse,</p> <p>-nadie la espera,</p> <p>-nadie la recordaba,</p> <p>sobrellevar por sí sola la pesada carga del miedo y los afectos,</p> <p>- memoria=pe so exigente y doloroso,</p> <p>-amenazadora,</p> <p>-enfermiza</p>	<p>Paranoia, inseguro, acongojado,</p> <p>-no dormir,</p> <p>-cerrar los ojos sobre sus miedos,</p> <p>-sin hijos,</p> <p>-libertad estéril,</p> <p>-principio creativo,</p> <p>-sexo= menos solo</p> <p>-cama grande como una barca,</p> <p>-balsa de emergencia=cama</p>	<p>-Círculo de soledad y miedo</p>	<p>Sola en medio de la sala de embarques= sola en la desolación,</p> <p>-perdida dentro de un mal sueño,</p> <p>-estaba sola y me gustaba,</p> <p>-sola hasta el miedo,</p> <p>-la soledad me daba pánico,</p> <p>-vejez= soledad</p>	<p>Zarza no se fiaba de la existencia,</p> <p>-hay recuerdos que hieren como la bala de un suicida,</p> <p>-miles de personas solitarias,</p> <p>-infierno= odiarse a sí mismo,</p> <p>-aislado y sin palabras,</p> <p>-sola desde dentro y desde fuera,</p> <p>-estado vegetal,</p> <p>- recorrió el camino al Tártaro</p>

## Política

Este aspecto es aparentemente de poca importancia dentro de la obra de Montero, aunque nos ha llamado la atención por que es repetitivo y de alguna manera refleja la situación generacional de la autora quien como sabemos, vivió bajo la influencia, primero, de la dictadura de Franco, y después en la fase del “destape” y la democracia. Es en la novela *La hija del caníbal* donde las referencias al tema son más notorias pues como recordamos uno de los personajes nos relata sus experiencias en la guerra civil española, la posguerra y la dictadura franquista.

La red asociativa referente a la política nos lleva por tanto nuevamente al mito del padre malo, al ogro devorador de sus hijos, en este caso a toda una nación y a la sociedad civil que sufrió las calamidades de la dictadura.

<i>Novela</i>	<i>Crónica del desamor</i>	<i>La función delta</i>	<i>Te trataré como a una reina</i>	<i>Temblor</i>	<i>Amado amo</i>	<i>Bella y oscura</i>	<i>La hija de caníbal</i>	<i>El corazón del tártaro</i>
<i>Característica</i>								
Política	Manifestación, -viejos hábitos de militante	Años del miedo, -escuadrón de la muerte, -normas de seguridad, -fundirse con las paredes como camaleón	Rojillos	La ley es la ley, -fuera de la ley no existe nada, -siempre ha sido y así es la norma, -queremos derrocar al imperio, -acabar con la dictadura, -el caos había gestado su propio equilibrio, -atea, renegada y escéptica, -el poder no hace sino perpetuar-se ciegamente, -Red clandestina de Opositores a la Ley	El dictador, -Franco, -capataz de esclavos, -cimas del organigrama y de la infamia, -caldo persecutorio, -disciplina, -obediencia= se rompe el orgullo, -se quebranta capacidad crítica, -se quebranta el corazón	Figurones= políticos	Orgullo obrero, - revuelta de Barcelona, -represión brutal, -ley fuga, -anarquismo, - CNT, -terror blanco, -los solidarios, -sindicalista libertario -grupúsculo de izquierda con orígenes maoístas, -tortura, -España 1914-1956, -las dictaduras te obligan a tener una vida secreta, -franquismo, -desastre de Annual, -"progre"	Gengis Kahn

### 3.2 El amante prohibido

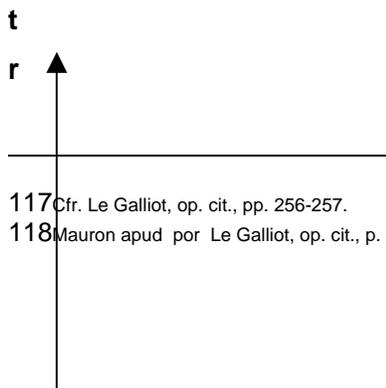
Las figuras míticas de acuerdo con lo expuesto por Mauron no son inmóviles: lo que les da vida es precisamente esa relación que tienen unas con otras, situación que

para él forma una analogía relacionada con los intervalos de la música, por lo que, si las relaciones existentes entre ellos cambian, entonces, los personajes se metamorfosean. De esta forma constató después de los estudios de Baudelaire y de Nerval que las redes de personaje provenientes de la superposición de epopeyas y tragedias conducían más rápido al mito personal que las metáforas obsesivas del género lírico, pues al superponer obras que contienen una *historia* se ven aparecer verdaderas obsesiones estructurales, situación que no ocurre con la obra lírica que en principio no contiene una historia.

Así, las asociaciones de figuras reemplazan a la asociación de ideas por lo que se va vislumbrando cómo todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda. Es claro, por otra parte, que estas figuras tienen un carácter personal y varían de acuerdo con cada escritor, pero que dentro de la obra individual se repiten obstinadamente, por lo que para Mauron esto significó que había una correspondencia entre la estructura dramática de la obra y un *fantasma* fundamental profundo del escritor al que llamó *mito personal*.<sup>117</sup>

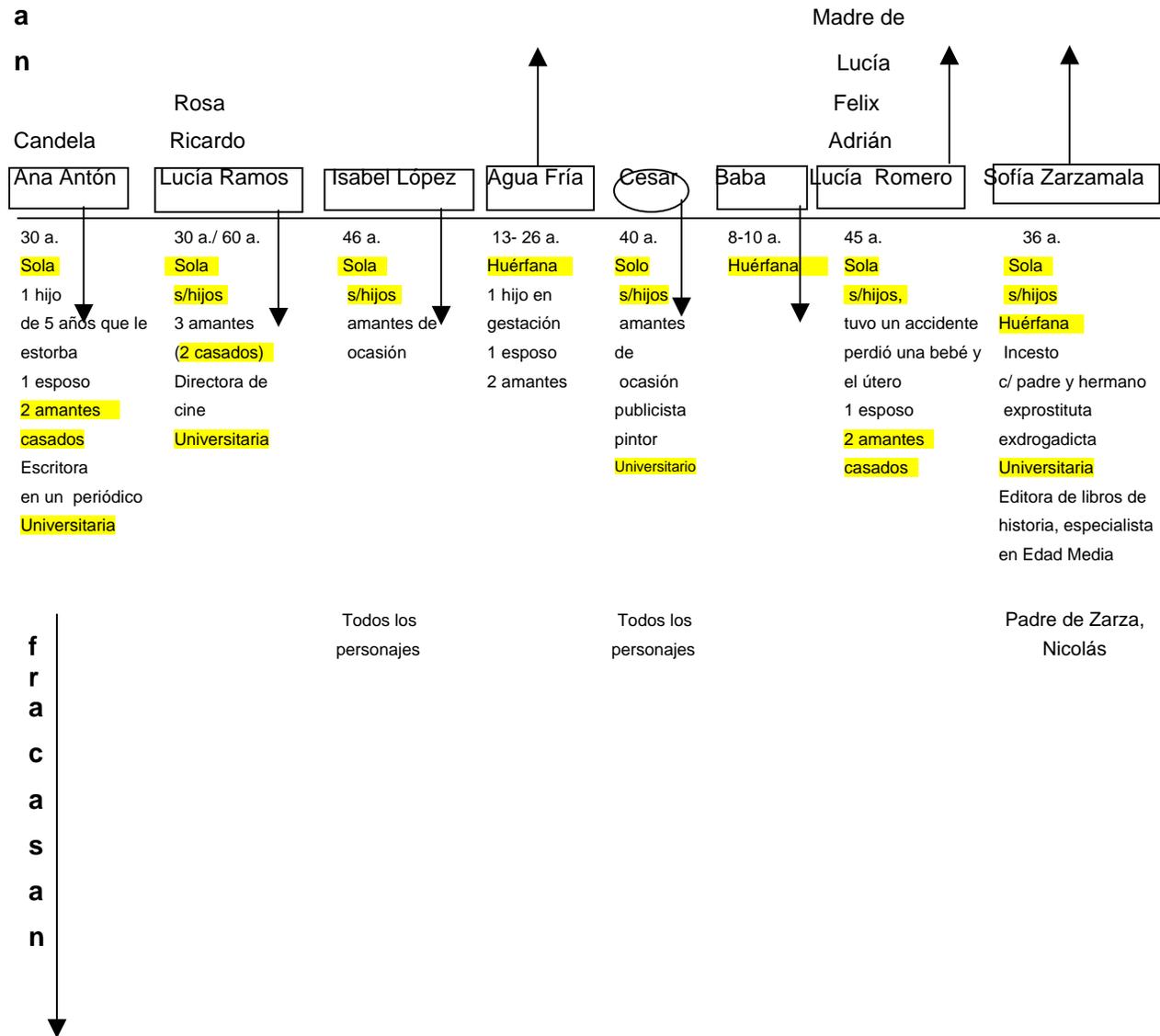
De esta forma y siguiendo el método de Mauron, a través de la superposición de las obras de Montero hemos logrado establecer el siguiente esquema, el cual mantiene la idea de que los personajes de una obra novelesca representan, como en el sueño, partes de la personalidad del creador, así: “El personaje que representa al Yo es el que constituye el centro del conflicto.”<sup>118</sup> Veamos el esquema:

### ESQUEMA DE MONTERO



117 Cfr. Le Galliot, op. cit., pp. 256-257.

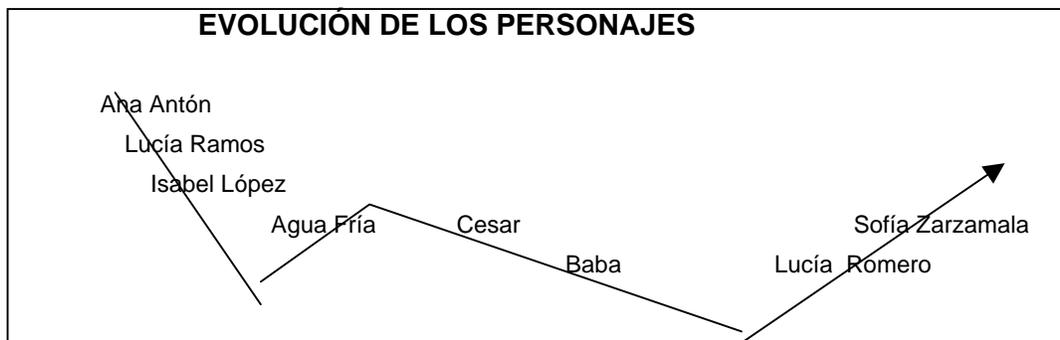
118 Mauron apud por Le Galliot, op. cit., p. 260.

i  
u  
f  
a  
n

Los personajes que se encuentran en la línea central representan al Yo de la autora donde encontramos que los protagonistas de todas sus novelas son femeninos con excepción de Cesar quien a pesar de ser hombre representa las mismas actitudes, miedos y conflictos de las otras protagonistas, quienes además mantienen como elemento reiterativo la soledad, lo cual les permitirá en un momento determinado crecer como seres humanos o perderse en la inmensidad de esa soledad que les rodea.

Dentro de los aspectos recurrentes que viven las protagonistas encontramos asimismo que no tienen hijos a excepción de Ana Antón para quien la maternidad encierra un gran conflicto pues le estorba en su carrera periodística. Por otra parte, para Agua Fría la maternidad significa una nueva oportunidad para su mundo donde la infertilidad es el sino de los tiempos. Otro de los aspectos recurrentes se refiere a la sexualidad y la manera de relacionarse con sus diversas parejas; así, encontramos como *leitmotiv* el amante casado y algo mayor que la protagonista, pero que huye por temor al compromiso, con la consecuente obsesión por parte del personaje femenino en turno, quien generalmente seguirá en la búsqueda infructuosa del amante ideal.

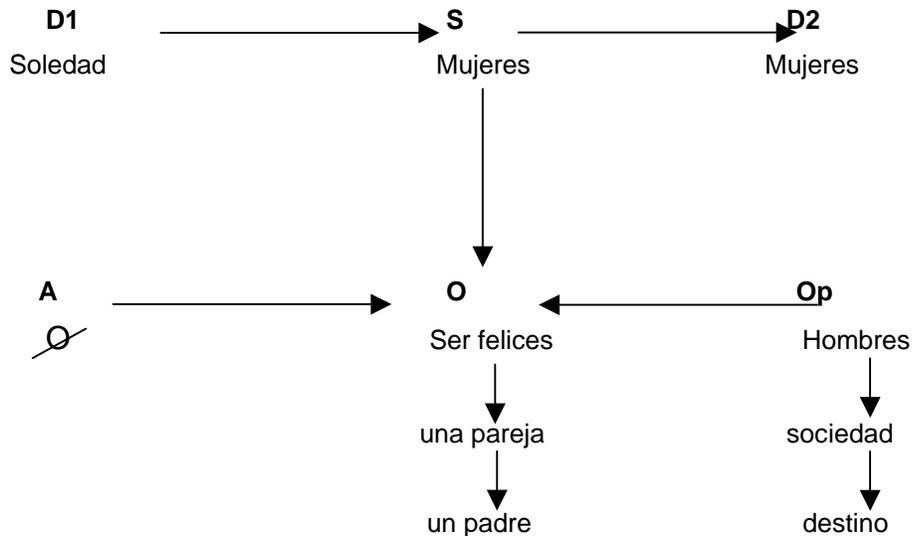
Así, estas mujeres están solas y sin hijos, sin parejas estables, sin deseos de seguir adelante y se encaminan hacia la felicidad o hacia la infelicidad a través de senderos tortuosos a excepción de Agua Fría, de Lucía Romero de *La hija del Caníbal* y de Sofía Zarzamala de *El corazón del Tártaro*; pues ellas crecen dentro de la obra general tal y como lo podemos apreciar en la gráfica siguiente, por tanto, son las únicas que van a completar el camino del héroe como veremos más adelante.



Las protagonistas se erigen, de esta forma, como heroínas trágicas que luchan principalmente contra sus conflictos interiores, los cuales las arrastran al desconsuelo, la soledad, la mutilación y castración (muchas veces emocional); la depresión y el autocastigo; por ello aparece frecuentemente la figura mítica de Cronos que es la encarnación, como hemos visto, del padre malo, del ogro devorador de infantes.

Esta situación la podemos representar con más claridad con el esquema actancial general de la obra novelística de Montero, veamos:

**ESQUEMA ACTANCIAL GENERAL :**



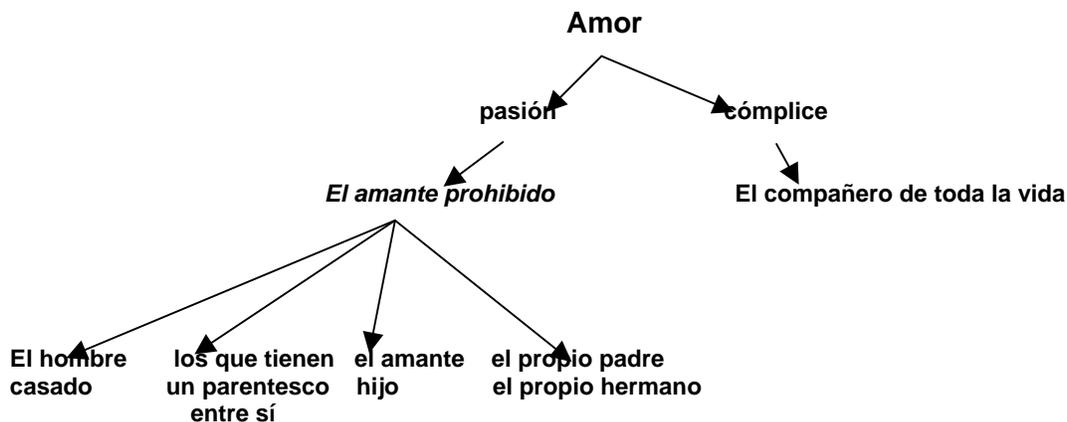
Aunque Cesar es un protagonista masculino tiene todos los atributos de los personajes femeninos, por lo que no se hace una excepción en la red actancial la cual se puede leer así:

*Las protagonistas desean ser felices a través de una pareja o un padre, pues tienen vidas vacías cuya soledad les impide mejorar o crecer como seres humanos, pero se oponen a esta situación tanto los hombres como la sociedad y por momentos el destino.*

A estas figuras se suma la del *amante prohibido* representada por aquellos hombres con los que se relacionan las protagonistas y que empiezan con el hombre casado y mayor que huye, para continuar con los que tienen un parentesco entre sí como es el caso, de la novela *Temblores*, donde Respy y Mo son hermanos y con los que se relaciona Agua Fría en diversos momentos. Recordamos que Respy muere a consecuencia de la bruma y que después Mo es abandonado por la protagonista para continuar su camino.

Posteriormente el *amante prohibido* será el hombre muchos años menor que el personaje femenino y al cual podemos nombrar el *amante hijo* como es el caso de los personajes secundarios Antonia y Damián en *Te trataré como a una reina*, en donde ella era 24 años mayor. También Lucía Romero y Adrián en *La hija del caníbal* tienen una diferencia de más de 20 años. Finalmente, en *El corazón del Tártaro*, encontramos que el *amante prohibido* proviene de la propia familia de Sofía Zarzamala, la protagonista, la cual mantiene relaciones incestuosas primero con el padre y después con su hermano gemelo.

De esta forma el ciclo de los amantes podría resumirse en el siguiente esquema, el cual se complementa con el concepto del amor vertido en la obra y que sólo tiene dos aspectos:



por lo que el *amante prohibido* entraría en la clasificación del amor pasión; en cuanto al amor cómplice vemos que únicamente tres personajes lo consiguen, pero con hombres que no tienen su misma estatura intelectual o moral como es el caso de Lucía Ramos en *La función delta* que se involucra con Miguel, un profesor universitario que la aleja definitivamente de su vida profesional en la que dirigía películas; en la *Hija del caníbal* Lucía Ramos se casa con Ramón Iruña por comodidad y pierde 11 años de su vida y olvida su sueño de ser escritora; en *El corazón del Tártaro*, Sofía Zarzamala la universitaria y editora de libros encontrará la tranquilidad con Urbano un hombre dedicado a la carpintería.

Vemos cómo la imagen del amante prohibido se convierte en la más importante y que

en palabras de Mauron:

La genèse d'un <<objet interne>> n'est pas simple, (...) Un double fait surtout la rend difficile à comprendre. D'abord, à ce niveau profond, il n'existe pas de différence entre aimer quelqu'un, communier avec lui et être lui; en seconde lieu, les affects sont ambivalents. Ainsi, les objets les plus disparates peuvent se fondre parce qu'ils ont un dénominateur commun, le moi inconscient; cependant leur ambivalence les rend redoutables pour la conscience.<sup>119</sup>

### 3.3 El camino del héroe

El proceso de crecimiento de las protagonistas nos permite encontrar que solo tres de ellas logran realizar el camino del héroe y encaminarse así, a la aventura donde les aguardan un sin fin de pruebas, pero de las que finalmente obtendrán un crecimiento interno que ha quedado prohibido para los otros personajes quienes han preferido la “comodidad” de sus vidas anodinas y simples, a excepción en todo caso de Isa, la Bella, quien se entrega a la destrucción de sí misma y su medio a través de la violencia como una forma de escape suicida.

El camino de la aventura mitológica del héroe de acuerdo con Campbell<sup>120</sup> recorre la fórmula representada en los ritos de iniciación conllevan la: *separación-iniciación-retorno*. De tal suerte que el héroe partirá desde el mundo cotidiano hacia la región de los prodigios sobrenaturales donde enfrentarán fuerzas fabulosas, para finalmente, ganar la batalla decisiva y retornar a casa, no sin antes, haber obtenido la fuerza que le permita otorgar dones a sus hermanos y percibir otro sentido de la vida que le ayudará a encontrar una mayor plenitud en su propio mundo, del cual se sentía inadapto antes de iniciar la aventura.

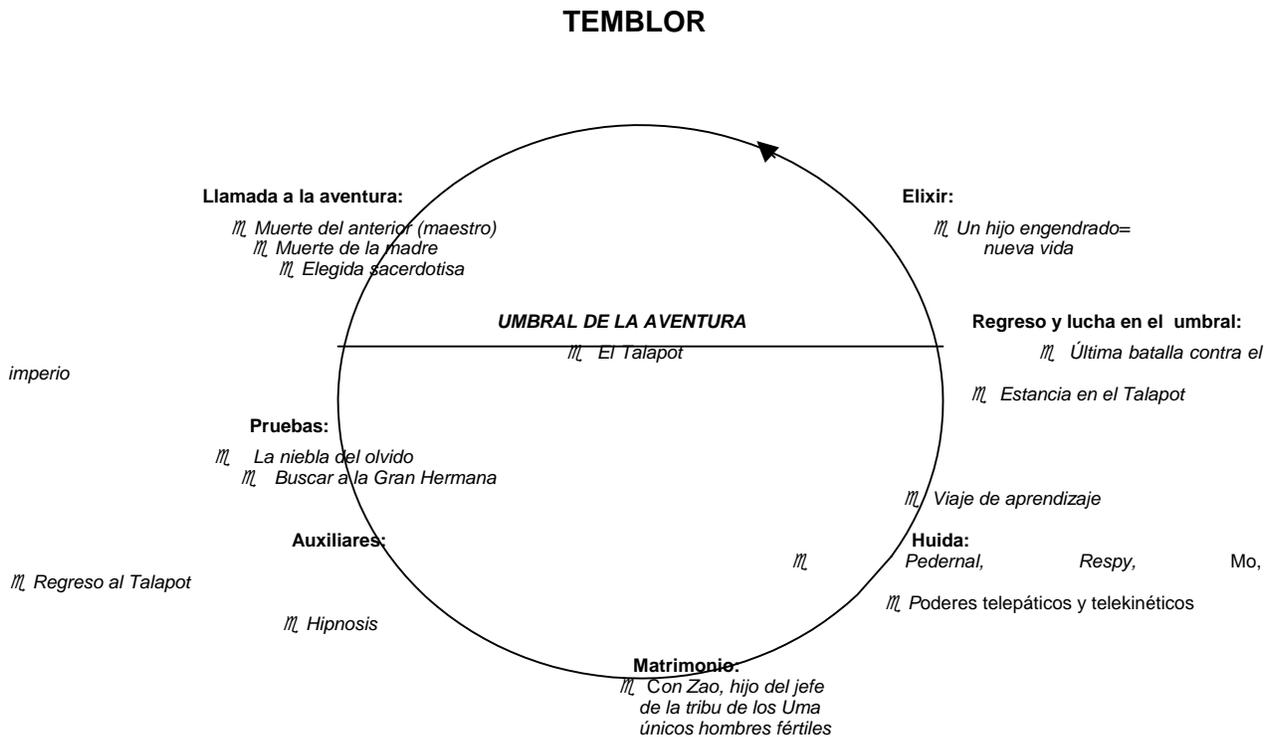
Así, podemos apreciar en *Temblor*, cómo Agua Fría, la protagonista es prácticamente arrojada a la aventura por la muerte de su madre y de su anterior (preceptor), situación que la pone al límite pues no le queda opción para decidir y queda de esta forma sujeta

---

<sup>119</sup>Mauron, op. cit., pp. 188-189.

<sup>120</sup>Cfr., Campbell, op. cit., pp. 39-40.

al destino, tal y como lo muestra el siguiente esquema<sup>121</sup>:



El camino recorrido por este personaje será propio y único, tal y como ocurre a cada héroe en su aventura. Por ello y aunque en el capítulo dos hicimos un análisis de la novela, podemos recapitular aquí los elementos más importantes y que guardan relación con este proceso de crecimiento espiritual, mismo que nos llevará más adelante a encontrar el mito personal de la autora.

Si bien la llamada a la aventura aparentemente es producto de la desdicha dentro de la novela, encontramos también, que todo tiene siempre una explicación y que el mundo de Agua Fría es un mundo envuelto en el caos y en la niebla del olvido. Por ello, la gran prueba que debe enfrentar es la del viaje, el cual siempre representa en todo contexto el

<sup>121</sup> Este esquema está basado en la propuesta de Campbell, op. cit., p. 35 respecto al monomito.

aprendizaje y el crecimiento, por lo que en este trance debe superar infinidad de pruebas, mismas que afrontará victoriosamente, pues siempre aparecerá una asistencia inesperada o sobrenatural que le permitirá continuar su camino y su aprendizaje.

La etapa de las pruebas e iniciación será para la protagonista la más larga pues abarca desde que tiene 12 años e ingresa al Talapot para ser convertida en sacerdotisa. Posteriormente, emprenderá un largo viaje en la búsqueda de una solución a los problemas de su mundo, mismo que inicia a los dieciséis y que dura más de diez años. En este tiempo se metamorfoseará de niña a heroína, pues el vivir en un mundo donde las mujeres son las gobernantes, corresponde a otra mujer, el ayudar a destruirlo, aunque, siempre con la idea de que habrá algo mejor más adelante.

En el proceso de las pruebas y victorias que obtendrá durante su larga travesía encontrará un refugio temporal en el matrimonio, donde engendrará a un hijo que será parte de su fuerza posterior para salir adelante en la prueba final. Así, al ser elegida como la portadora de la verdad y al contener un nuevo ser en su vientre tendrá que huir de esa vida idílica para regresar al encuentro con sus enemigos del Talapot y liberar al mundo y a sí misma de los peligros de la decadencia, intolerancia y la injusticia que prevalecía durante el mandato de las mujeres, quienes habían invertido el rol femenino de sometimiento, pero que no habían tenido el cuidado suficiente para no reproducir todos los defectos de la sociedad patriarcal de la cual ya no quedaba recuerdo, pero sí sus vicios.

Por tanto, el regreso está marcado por el símbolo de la transgresión y Agua Fría después de haber depuesto sus armas y verse sometida y ultrajada por su “esposo” resurge como una verdadera amazona que buscará la salvación de su mundo y de esta forma, la suya propia, para poderle ofrecer a su hijo en gestación un nuevo mundo tal vez más equitativo. Entonces, si el punto de partida fue lo inevitable, lo que estaba marcado por el destino, ahora portará como bandera una nueva premisa aprendida en el momento en que culminó su viaje: “el mundo no se rige por la necesidad, sino por el azar” (p. 170), y nuevamente la rueda del destino la llevará a buscar su futuro, pero con

la certidumbre que éste no aparecerá de forma espontánea y que deberá enfrentar enemigos poderosísimos. Sin embargo, sabe también, que para ello cuenta con aliados también poderosos que igualaran las fuerzas, cuyo resultado es previsible: Agua fría obtiene una rápida victoria.

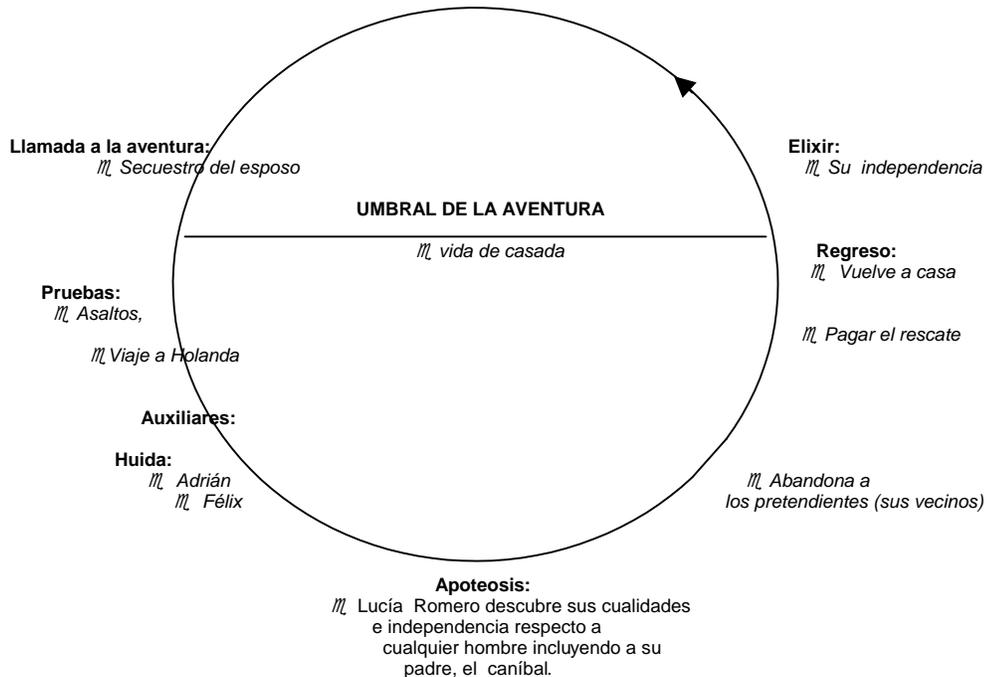
Y cuando todos estos elementos se conjugan, el final resulta inesperado porque la heroína no desea ser partícipe del nuevo mundo, por lo que, su reintegración a la sociedad después del regreso es deficiente. De esta forma, una vez terminado el conflicto, ella se aleja discretamente y deja el poder en manos de otros, ya que sabe que ella posee un gran *elixir*: la maternidad, la cual no quiere compartir con ese nuevo mundo pues no está muy segura de que será diferente a lo ya conocido.

### **Cronos, un padre difícil de afrontar**

Para Lucía Romero, una mujer citadina, cuarentona y orgullosa de ser la esposa de un hombre “X”, el convertirse en una heroína moderna no es fácil pues todo el tiempo ha luchado a brazo partido por mantener la comodidad y la seguridad que le brindaba el “matrimonio”, por ello cuando se ve arrastrada por los acontecimientos relacionados con la vida secreta de su marido ella emprenderá un camino del héroe bastante singular en el que deberá enfrentar a poderes oscuros relacionados con el tráfico de influencias y el robo al erario público, situaciones que se encontraban aparentemente a millones de años luz de su anodina vida de ama de casa.

El secuestro de su marido es la llamada a la aventura, pero en lugar de encontrar ayuda sobrenatural ésta llega por parte de su dos vecinos, ambos buenos para nada y ubicados en el extremo de la escala cronológica, uno demasiado viejo y el otro demasiado joven. Estos ayudantes bufonescos le acompañarán en sus aventuras y le auxiliarán a afrontar el camino de las pruebas con el objetivo aparente de rescatar a su marido, sin embargo como podemos apreciar en la gráfica siguiente los cosas no son como aparentan, veamos:

## LA HIJA DEL CANÍBAL



En el camino del héroe, Lucía descubre que ha vivido engañada todo el tiempo y que esto ocurre desde su tierna infancia, pues en su familia formada por dos actores se fingía una normalidad inexistente; después, su vida matrimonial también estará formada por simulaciones, donde, ella misma siempre se ha puesto trampas para ser una perdedora, pues de joven pretendía ser escritora y terminó viviendo a expensas de unos libros infantiles a los cuales odia por lo que su existencia se hizo muy semejante a la de los ácaros de su colchón.

Por tanto, su victoria no es reencontrar a su marido, sino abandonar todos los lazos que la unen a hombres devoradores, donde se incluyen sus ayudantes-pretendientes, su padre y su ahora ex-marido, situación que la traslada a la *apoteosis* en la que de acuerdo con Campbell:

...se nos asimila al cuerpo universalmente aniquilador del mundo del ogro para quien todos los seres y las formas preciosas son los elementos de un festín, pero entonces, milagrosamente renacidos, llegamos a ser más de lo que eramos(...) Y en cualquier caso las ideas infantiles de los padres y las ideas infantiles sobre el "bien" y el "mal" se han superado. Ya no deseamos ni tememos, somos lo que se ha

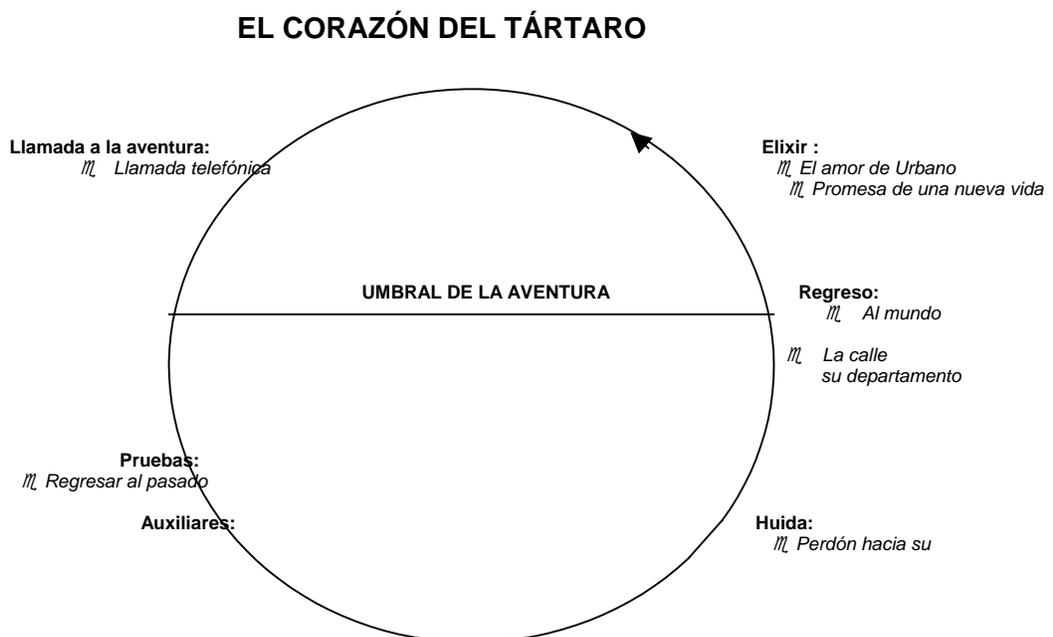
deseado y se ha temido

Situación que le transmite a Lucía la fuerza necesaria para emprender la huida y regresar, de esta forma, a su vida cotidiana en la cual encontramos a una <<nueva mujer>>, la cual ha dejado de hacer libros infantiles para dedicarse a la escritura de libros más <<serios>>, pues ahora cuenta con el *elixir* de su propia independencia.

### Infancia es destino

Si el Tártaro para los griegos era una especie de infierno inhóspito digno de temer en la vida y después de la muerte, para Sofía Zarzamala su propia infancia era el infierno más temido pues en ella se gesta toda su tragedia, la cual estará marcada por el incesto, el abandono y la crueldad.

Por lo que, la llamada telefónica que recibe al inicio de la novela es, también, una “llamada a la aventura”, donde la mayor prueba será regresar a su pasado, pues esta acción semejará todo un *thriller* en el que cada minuto puede significar salvar la vida o morir, aunque esta muerte necesaria sea solamente espiritual y sirva para el renacimiento del héroe y por tanto signifique un encuentro consigo mismo, como podemos apreciar en la siguiente gráfica:



*M Miguel, Urbano*  
*M Una pistola*  
*M "Martillo"*

*infancia*

**Concordia con el padre:**  
*M Encuentro en la casa paterna*

Vemos, así, que perdonar al padre se vuelve un asunto de vida o muerte, o como lo expresa Campell: "El problema del héroe que va a encontrar al padre es abrir su alma haciendo caso omiso del terror, (...) El héroe trasciende la vida y su peculiar punto ciego, y por un momento se eleva hasta tener una visión de la fuente. Contempla la cara del padre, comprende y los dos se reconcilian"<sup>122</sup> Esta reconciliación hará que la prueba pase con rapidez y que el mundo deje de ser un valle de lágrimas pues ya se conoce a partir de ese momento la manifestación de la "Presencia" y todo adquiere armonía.

Para Zarzamala esta reconciliación, aunque simbólica, significará la posibilidad de perdonar su pasado y con ello quedar en libertad para iniciar el regreso al mundo donde le aguarda un hombre y tal vez una vida en familia, algo que jamás conoció y que ha añorado todo el tiempo.

### 3.4 El mito personal

Hemos visto en los párrafos precedentes, cómo las figuras míticas se transforman y adquieren movilidad, situación que no ocurre con las redes de asociaciones donde los temas se encuentran bien definidos. Ahora bien, estos cambios e inconsistencias provenientes de las figuras míticas se contraponen a la aparente estabilidad de las redes asociativas, por lo que Maeron indica al respecto que:

ces conflits doivent être, eux aussi, permanents, intérieurs à la personnalité de l'écrivain et inhérents à sa structure. Nous sommes ainsi conduits, par l'étude tout empirique des réseaux associatifs, à l'hypothèse d'une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistente et reconnaissable. C'est elle que nous nommerons, en effet, le mythe personnel.

Ahora bien, en el proceso del análisis literario Maeron constató que las redes de

---

<sup>122</sup>Campbell, op. cit., p. 137.

personajes conducían al mito personal, por lo que, posteriormente descubrió que al superponer obras que contienen una historia se ven aparecer verdaderas obsesiones estructurales ya que las asociaciones de figuras reemplazan a las asociaciones de ideas; por ello, un paso previo a la identificación del mito personal es el de reconocer en primera instancia que el personaje principal dentro de una obra teatral o novelesca corresponde al Yo y forma parte central del conflicto.

Así, el inconsciente se manifestaría en la obra lírica mediante las metáforas obsesivas y en la obra dramática mediante las situaciones dramáticas obsesivas de las cuales existen para Mauron dos concepciones: a) una presenta la situación episódica entre los personajes a lo largo del desarrollo de la obra y, b) que es la dominante, expone la relación dinámica entre los personajes principales, pues es la estructura misma de la obra.

De esta forma, “toda la acción de una tragedia tiende hacia una muerte, es pues, una tendencia agresiva que se satisface en el desenlace, y ya que su violencia termina por llevarla hacia la catástrofe, es esta violencia lo primero que hay que revelar”.<sup>123</sup> Sin embargo al oponer la tragedia a la comedia percibe que también en esta última el sentido de la agresividad indica una vez más el sentido de la acción. Mauron señala, entonces, una diferencia esencial entre ambos géneros: en la comedia, la agresividad surge del héroe, mientras que en la tragedia se dirige hacia él.

Por tanto, la evolución que siga el héroe dentro de la obra no resulta indiferente, pues su evolución hacia la vida o hacia la muerte tiene una gran importancia hacia el plano del inconsciente. Esta evolución muestra cómo el drama “posee un centro y el personaje que ocupa ese centro es aquel en el que se cruzan todas las relaciones dramáticas”<sup>124</sup> y en el plano del inconsciente este personaje representa el Yo. Finalmente, Mauron plantea la siguiente hipótesis de trabajo: “una situación dramática representa una situación intrapsíquica” Pues la obra dramática, como el sueño y al igual que todos los productos

---

123 Mauron, apud por Anne Clancier, op. cit., p. 263

124 Idem

de la imaginación traduce en imágenes “los conflictos interiores”<sup>125</sup>

Como hemos visto en párrafos precedentes, Mauron estudió brevemente el género novelístico; sin embargo al hacerlo centró su investigación en las situaciones dramáticas, situación que nosotros retomaremos para este punto del análisis de la obra de Rosa Montero. Así, hemos encontrado que efectivamente en el centro de las diferentes situaciones dramáticas de cada una de sus novelas se encuentra el personaje principal, por lo cual, la violencia al igual que en la obra dramática se descarga en primera instancia sobre las protagonistas las cuales no siempre tienen la capacidad de desviarla, tal como ocurre con Baba y Lucía Ramos quienes sólo absorben todo tipo de agresiones sin poder reaccionar ni ejercer violencia sobre otros personajes.

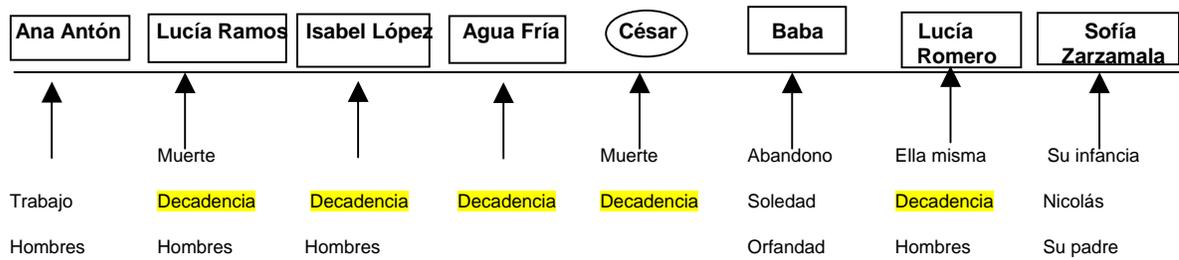
Por otra parte, como podemos apreciar en el esquema correspondiente, no siempre son personajes los que van actuar en contra de las protagonistas ya que pueden ser grupos o situaciones. De esta forma, vemos que se repite como una constante la agresión de la decadencia, misma que puede ser del propio personaje como es el caso de Lucía Ramos o de César, o del medio, como ocurre con Agua Fría.

De cualquier forma, la violencia se traslada hacia otros elementos, generalmente los más desprotegidos social o moralmente y que tienen fuertes lazos emotivos con el personaje protagónico, por lo que no se atreven a responder a la agresión. También puede trasladarse hacia enemigos poderosos, como ocurre con César y Agua Fría, quienes pretenden luchar contra el sistema dominante, aunque como sabemos, ambos obtienen resultados diferentes y contrastantes. Veamos el esquema:

### Situaciones dramáticas



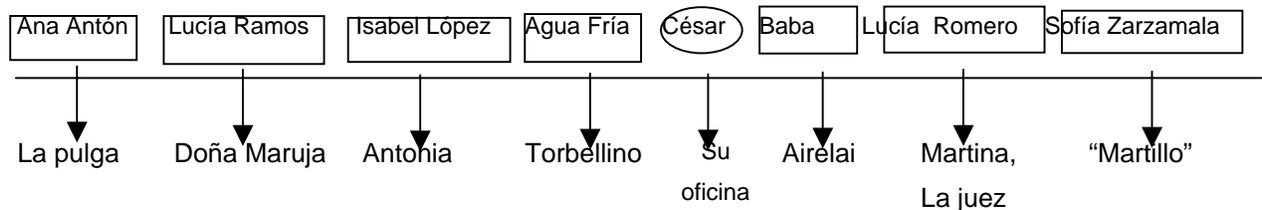
<sup>125</sup> Vid. Clancier, op. cit., pp. 260-63.



Otro aspecto que se desprende de este análisis es el hecho de que en las novelas de Montero el centro se encuentra ocupado por una mujer la cual se verá sometida a una serie de circunstancias difíciles por el simple hecho de ser mujer, situación de la que se habló en el capítulo uno, como es el caso de Ana Antón quien se verá relegada en el trabajo y en el amor por su condición femenina y por su extrema juventud, situación que va a cambiar de matiz en las distintas protagonistas, pero que se mantendrá como una constante.

Por otra parte, encontramos un elemento perturbador que corresponde al otro Yo de estos personajes, el cual representará su lado maléfico capaz de cualquier atrocidad incluyendo el asesinato, lo que tal vez pueda explicarse por el hecho de que los personajes son mujeres y no aceptan ejercer la violencia por sí mismas a excepción de Isa la Bella. Esta sombra del Yo, que como vimos en el apartado correspondiente a los enanos representará todo lo que el personaje principal repudia o teme y que no se atreve a hacer, veamos el esquema:

### La doble sombra del Yo en los personajes principales



Así, encontramos que estos dobles se personifican en la obra a través de enanos

recurrentes que trascenderán los umbrales del inconsciente para mostrarnos una gama de actitudes tanto maléficas como benignas, pues su carácter suele ser ambiguo. Por ello, vemos como La pulga representará la sexualidad y decadencia que no se permite Ana Antón, pero que de alguna manera está muy cercana a ella.

Lucía Ramos por su parte, se reflejará como en un espejo con Doña Maruja cuando llegue a los sesenta años y tenga una enfermedad terminal; Isabel López, sin embargo se transformará en la vengadora de Antonia quien sufre de enanismo mental y emocional; Agua Fría repudiará las actitudes de Torbellino de la cual, sin embargo, adquirirá conocimientos ocultos; Cesar por su parte, se comparará con su oficina y su vida se transformará conforme ésta se vaya reduciendo hasta desaparecer; Baba verá los prodigios de la enana Airelai que ante la mirada infantil se encuentra rodeada de magia, pero que resulta ser una liiputiense poseída por los defectos y vicios de los adultos: prostitución, ambición, relaciones amorosas destructivas, etc., además de que es una asesina potencial cuya mano vengadora ejecutará a Segundo.

Lucía Romero, por su parte, se verá acosada por la Juez Martina quien será en última instancia, el único y limitado eslabón justiciero que penalizará las actitudes criminales de la red delictiva en la que se encontraba implicado su marido. Sin embargo, la Juez también es una enana, al igual que la propia Lucía, pero prodigiosamente fértil y poseedora de poder sobre los hombres; finalmente, Zarza conocerá los poderes de “martillo” una adolescente de talla diminuta, pero con una potencialidad de gigante, pues tiene la astucia suficiente para sobrevivir lo peor e incluso para matar a sus enemigos, situación de la que Zarza se siente incapaz.

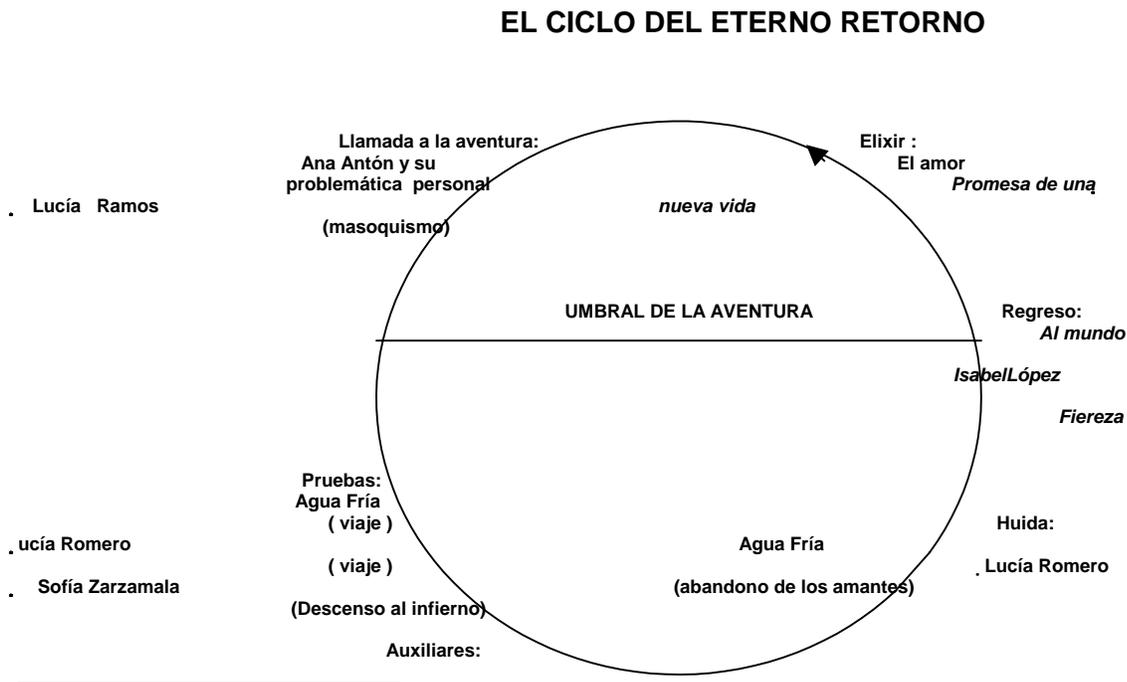
### **El mito del eterno retorno**

Definir el mito personal de un autor implica analizar una serie de variantes que se presentan a lo largo de su producción artística y que reflejarán también su evolución

personal, pues de acuerdo con Mauron: “un mythe n'est ni statique, ni clos. Les influences litteraires changent au hasard des courantes collectifs et des lectures personnelles; mais, de son côté, la vie crée ou disipe des motifs d'angoisse, cepedant que moi créateur et moi social tendent obstinément vers de synthèses ou des adaptations nouvelles.”<sup>126</sup>

La aproximación al mito personal de un autor debe ser progresiva, por lo cual, hemos iniciado con la superposición de textos, lo que nos va a permitir descubrir en las redes asociativas una serie de figuras míticas y situaciones dramáticas obsesivas que nos darán elementos para acercarnos a su identificación. En este proceso resulta imprescindible retomar la variante del tiempo pues, como hemos visto, el mito personal no es estático ya que en él confluyen tanto el proceso creador interno como los elementos sociales que rodean al escritor.

Para poder visualizar de una manera más objetiva el proceso mítico en Rosa Montero, los personajes han sido situados en la gráfica del monomito aludido por Campbell y del cual hablamos en párrafos precedentes, veamos:



<sup>126</sup>Mauron, op. cit., p. 323

. Cesar  
Baba

Concordia con el padre:  
Lucía Romero  
Sofía Zarzamala

En una primera instancia encontramos a personajes como Ana Antón y Lucía Ramos que a pesar de su juventud y de las posibilidades que les pueden ofrecer sus respectivas carreras se encuentran sumergidas en actitudes masoquistas que las retienen justo en el umbral de la aventura y no pueden avanzar más allá, aparece entonces el mito del andrógino al cual se aferran y les cierra el paso.

Corresponde a Isabel López, (Isa, La Bella) transgredir su mundo y actuar con fiereza y agresividad masculina que le permitirá reivindicar su ego, pero que será la causa de su ruina pues su nivel de agresividad ha rebasado todo límite. En el mito de Cronos encontramos que éste estaba destinado a matar a su padre Urano y que posteriormente su propio hijo Zeus haría lo mismo con él.

La Bella se transformará en <<la bestial asesina>>, <<terrible energúmena>> que será el azote de los reductos del padre malo personificado en Antonio; así, el mito de Edipo estaría presente en el personaje equivocado, porque como sabemos ocurre en el niño. De esta forma estos personajes trastocados, invertirán sus papeles, veamos: Antonio es un hombre pequeño de aspecto débil y femenino que ejerce un dominio dictatorial sobre su hermana y abusa en general de las mujeres que lo rodean; por su parte, La Bella es una mujer grandulona, fuerte y capaz de ejercer violencia desmedida, así, ambos personajes se salen del rol de género.

Isabel López entraría en relación con Lilith la del espíritu rebelde, la cual toma en ocasiones la forma de la mujer-serpiente con el cuerpo cubierto de escamas, de esta forma representa el modelo de la iniciación, de la serpiente telúrica y asimismo Gran Diosa Madre, su mito se encuentra por tanto relacionado con los más antiguos de la humanidad pues se le vincula también con los ritos de muerte e iniciación. Así la Gran Madre, es decir, Gea la Tierra es la que da la vida y la toma, por lo que se convierte en

la guardiana del umbral, alternativamente nutricia y cruel.<sup>127</sup>

Esta guardiana del umbral, dadora de vida y muerte permitirá que otras mujeres lo crucen; así en primera instancia será Antonia, personaje secundario de *Te trataré como a una reina* quien finalmente abandonará su departamento y tomará un tren que la llevará a cualquier parte, pero lejos de la sumisión y el sufrimiento.

Otros personajes también se atreverán a seguir adelante e iniciarán el proceso de las pruebas, por ejemplo, Agua Fría emprenderá un largo viaje para salvar a su mundo, Lucía Ramos recorrerá media Europa en la búsqueda de su esposo secuestrado y a Sofía Zarzamala le corresponderá bajar al infierno para enfrentar grandes enemigos interiores. Este descenso es uno de los más aterradores pues como dice Campbell:

... si alguien, en cualquier sociedad, escoge para sí la peligrosa jornada a la oscuridad descende, intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su propio laberinto espiritual, pronto se encuentra en un paisaje de figuras simbólicas (...) ésta es la segunda etapa del Camino, la de <<purificación del yo>>, (...) este es el proceso de disolución, de trascendencia o de transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal.<sup>128</sup>

En este viaje las protagonistas encontrarán que, el reencuentro con la infancia es el momento más angustiante: Agua Fría encontrará la clave del por qué de la muerte de su madre; Lucía Ramos se dará cuenta de que fue devorada cuando niña por su padre el caníbal y Sofía encontrará que el infierno siempre la ha acompañado. Las tres aprenderán que: “En nuestros sueños encontramos todavía los eternos peligros, las quimeras, las pruebas, los ayudantes secretos y las figuras instructoras, y en sus formas podemos ver reflejado no sólo el cuadro de nuestro presente caso sino también la clave de lo que debemos hacer para salvarnos.”<sup>129</sup>

Estos ayudantes secretos están representados por Baba y Cesar quienes en su mundo ayudarán a despeñar al padre y a la madre respectivamente, pues su inconsciencia no

---

<sup>127</sup> Vid. Édouard Brasey, *Brujas y demonios. El universo Féérico V.* Barcelona:Morgana. 2001, p 171

<sup>128</sup>Campbell, op. cit. p. 97.

<sup>129</sup>Ibidem.

les permite ejercer por sí solos el papel del héroe, entonces acudirán al llamado de forma limitada y equivocada. Así Baba que siempre ha añorado al padre contribuirá a su muerte como César, el que en su mundo poblado de misoginia aniquilará a Paula quien es una madre sucedánea e imperfecta, ya que la verdadera y que él recuerda es aquella que en su juventud le proporcionó mimos y cariños, pero que ahora en su decadencia se encuentra atada a la vejez, a la televisión y a su cama de tullida.

Así, en este proceso de re-descubrimiento de sí mismo ocurre que:

El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado su orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne.<sup>130</sup>

De esta forma encontramos que el gran enemigo enfrentado por Lucía Ramos y Sofía Zaramala no era otro que el propio padre, el cual es menos peligroso de lo que se creía. De esta forma vendrá la reconciliación con la figura mítica del padre devorador y el consiguiente crecimiento de ambos personajes. Una vez terminada la prueba es necesario el regreso a la normalidad para restablecer la vida cotidiana.

Pero al final de la pruebas es posible que se obtenga la bendición de los dioses y entonces el héroe regresará sin contratiempos a finalizar su misión, pero si ha ofendido a un dios entonces emprenderá la huida mágica y todavía tendrá que enfrentar algunos obstáculos, esta última situación es la que les toca vivir a Agua Fría y a Lucía Ramos, así, la primera, decide que una vez derrocado el sistema no tiene por que regresar a la comunidad de su esposo muerto y tampoco tiene que permanecer en Magenta, la capital del imperio derrocado. Por su parte, Lucía debe desembarazarse de los pretendientes y de su familia de origen para entonces renacer en una mujer con otra visión y, precisamente, iniciar otra vida.

Y aunque el final del camino está sembrado de promesas no es posible que éstas se

---

<sup>130</sup>Campbell, op. cit, p. 103.

cumplan para todas las protagonistas, pues para ellas el mito prevaleciente es el del *eterno retorno*<sup>131</sup> mediante el cual el héroe sufrirá regresiones en su desarrollo, por lo que en lugar de lograr una purificación a través de un renacimiento, buscarán un retorno al útero, lo que significa entonces una profunda regresión. Sólo Agua Fría, Lucía Ramos y Sofía Zarzamala lograrán superar la etapa del regreso y <<renacerán>> con una nueva mentalidad y con una opción de vida diferente a la que tenían al principio de la historia. Pues a decir de Campbell:

el nacimiento, la vida y la muerte del individuo pueden ser considerados como el descenso a la inconsciencia y el regreso. El héroe es aquel, que mientras vive, sabe y representa los llamados de la superconsciencia que a través de la creación es más o menos inconsciente. La aventura del héroe representa el momento de su vida en que alcanza la iluminación, el momento nuclear en que, todavía vivo, encuentra y abre el camino de la luz por encima de los oscuros muros de nuestra muerte en vida.<sup>132</sup>

---

131Ver nota 164

132Campbell, op. cit. p. 236.



CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

La obra novelística de Rosa Montero se inicia en 1979 con *Crónica del desamor* que ella considera obra menor y que sin embargo se convirtió en un hito de la literatura escrita por mujeres en los años ochenta, pues presenta modelos de mujer nada convencionales que propician una ruptura con la sociedad perteneciente a la época franquista de los años cuarenta donde la mujer era un ente inmóvil carente de derechos y sujeto a las presiones patriarcales.

Esta novela en su carácter de innovación nos muestra una sociedad en plena transición en la que ese modelo de mujer tradicional ya no es posible pues se plantea la posibilidad de que las mujeres puedan vivir solas o sean capaces de afrontar la maternidad sin el acompañamiento de un hombre. Además, la sexualidad es algo que ha dejado de ser vergonzoso porque se saben dueñas de su cuerpo y gustan de explorar posibilidades ajenas a las impuestas por la sociedad machista.

Paradójicamente, estas mujeres de cuerpo liberado no se dan cuenta de que su mentalidad se encuentra sujeta a las relaciones imperfectas que entablan con hombres de menor capacidad intelectual, monetaria o humanista, por lo que tienden a fracasar tanto en lo anímico como en lo profesional; sin embargo y a pesar de todos sus logros profesionales prefieren sucumbir ante una pareja masculina que vivir en soledad. Así, logran la independencia económica, pero caen en la dependencia emocional ante el hombre.

En el momento que aparece esta primer novela, Montero ya tenía iniciada una carrera en el periodismo, misma que hasta la fecha le ha dado reconocimiento dentro de la sociedad española, así como una serie de premios. Como periodista ha mantenido una actitud controversial en la que destaca su postura a favor de las minorías, incluida en éstas a la mujer, tema central de sus novelas, aunque reiteradamente se ha declarado antifeminista, a pesar de que precisamente esa sea la etiqueta con la que se le ha conocido en el ámbito literario desde su texto fundacional, pues como hemos visto siempre aparece una mujer como protagonista en sus novelas aunque ella mencione constantemente que le aburre todo lo que se relaciona con el feminismo.

### **¿Mujer de éxito o simplemente mujer?**

Al revisar los comentarios de Montero vertidos en diversas entrevista encontramos que confunde las teorías feministas de las cuales parece desconocer sus postulados ya que al indicar lo que para ella significa la palabra feminista, el término parece oponerse al de “machista” y por tanto le sugiere la supremacía de la mujer sobre el hombre, aunque, evidentemente, ella se opone a que sean únicamente los hombres quienes decidan el destino de la humanidad en general y de las mujeres en particular.

Así, encontramos en su obra alusiones reiteradas a temas que tienen que ver con la mujer y su evolución dentro de la sociedad, así como, a un planteamiento en el cual se revisan las nuevas actitudes de la mujer ante la vida y la sociedad. De esta forma, plantea una visión pesimista de la mujer y su entorno pues ésta, finalmente, no logra ser feliz ni desarrollarse emocionalmente estando sola, excepto en *La hija del caníbal*, donde encontramos el planteamiento de Lucía Romero quien después de intrincadas relaciones personales descubre que es ella la única responsable de su felicidad y de su estabilidad emocional.

En este debate Montero mantiene la convicción de que no debería hablarse de literatura femenina o masculina pues en todo caso ambas pertenecen al género humano, lo cual

en la actualidad ya es simplemente un tópico recurrente. La misma opinión la podemos encontrar tanto en hombres como en mujeres que se dedican a escribir. Cuando se habla de escritura femenina parece aludirse a <<novela rosa>>, lo cual supone un equívoco, pues en realidad se habla de temas femeninos recurrentes como son: la nueva sexualidad, la maternidad, las relaciones de pareja, etc., y no de una *literatura femenina* en el mal sentido de la palabra.

Sin embargo, y de acuerdo con los elementos de la crítica feminista de la literatura (revisada en el capítulo uno) hemos encontrado que la escritura de Rosa Montero se puede catalogar como de *escritura femenina*, pues en este tipo de textos no se enarbolan postulados feministas, pero sí se le da importancia al papel de la mujer como ente social y como parte de la humanidad, aunque se carezca de una conciencia de género, tal y como se puede carecer de identidad de raza, nacionalidad o de grupo social.

Esta situación de cualquier forma es expresada con ciertas reservas pues hemos encontrado, también, que en sus primeras obras los personajes femeninos enarbolaban ideas sospechosamente coincidentes con los postulados feministas en boga durante finales de los años setenta, por eso nos queda la siguiente duda: ¿por qué se efectuó un cambio en su postura en cuanto al feminismo?

Quizá la respuesta se encuentre en el contraste entre la joven periodista de aquella época con la Rosa Montero actual que es una mujer con una trayectoria llena de éxitos tanto en el periodismo como en la literatura, donde no resulta muy favorecedor pertenecer a movimientos como el feminista que generalmente se asocia con personajes *sui generis* de mujeres fanáticas, frustradas o de sexualidad desviada, y sectarias; situación que choca con la imagen que proyecta hoy día de mujer cosmopolita e intelectual con un toque de izquierdas.

Por otra parte, y para dar cierre a este punto, las declaraciones actuales de Rosa Montero menoscaban el hecho de que sus primeras novelas contribuyeron a cambiar la temática de la literatura escrita tanto por mujeres como por hombres, pues la novela

contemporánea contempla personajes femeninos que replantean la situación de la mujer dentro de la sociedad. Situación que ha contribuido a destruir personajes femeninos estereotipados pues se replantea, entre otras cosas, el concepto que se tiene acerca de la sexualidad fuera de lo tradicional, las relaciones que tienen las mujeres entre sí, como son las de amiga, hija, hermana; los nuevos modelos y crisis de pareja, etc. Pues como dice Freixas: “El que algunas mujeres hagan mala literatura con temas femeninos/feministas, y que incluso cosechen grandes éxitos, puede decirnos mucho sobre sociología, historia o mercadotecnia, pero no nos dice nada sobre la relación intrínseca entre femenino y universal”<sup>133</sup>

### **El camino del éxito**

Después de su ópera prima, Montero siguió publicando novelas, aunque la recepción de la crítica siguió siendo reservada pues se le tachaba de estar al nivel de “cotilleo”, lo cual cambió cuando publicó *Te trataré como una reina*, su tercer novela, y que como hemos visto tiene algunos elementos del género negro.

En sus primeras novelas e inclusive en *Amado amo*, la número cuatro, impera un elemento común que es el carácter testimonial muy cercano al realismo decimonónico. Esta situación podría derivarse de su ejercicio profesional, que es el periodismo, y que aunada a la realidad de los años ochenta le permitía formular retratos en un tono a veces grotesco de una serie de personajes carentes de maquillaje y repletos de un sin fin de problemas que la propia sociedad les proporcionaba.

En su obra aparecen también elementos de la metaficción que cobran gran importancia dentro de la literatura española de esa década, pues plantean una crítica profunda tanto al proceso de la escritura como al devenir histórico que les toca vivir tanto a los personajes ficticios como a ella misma, quien como sabemos proviene del franquismo y posteriormente, a finales de los los años setenta, vive la “transición” hacia la democracia.

---

<sup>133</sup>Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, Escritoras, público y crítica en la España actual. Barcelona:Ediciones destino, 2000, p. 223.

En estos relatos encontramos un reflejo de las severas crisis de identidad que la sociedad moderna imprime tanto a hombres como a mujeres, pues aparte de los problemas de género, también se debe sobrevivir en lo económico y lo emocional. Como lo vemos en las mujeres de *Crónica de desamor* que desfilan ante nuestros ojos con toda la gama de matices propios de la clase media baja que cuenta con estudios universitarios.

Esta situación es muy semejante a la de *Amado amo* y la *Función Delta*, donde el universo político, social y económico de los personajes se mueve precisamente en estas esferas que obviamente influyen en sus actitudes pues todavía están aprendiendo a formarse como la “mujer nueva” requerida por los nuevos tiempos, situación muy difícil, pues aún quedan anclas del pasado como es la nostalgia por una pareja, por ello, aquella crítica social que se encuentra en el fondo de la obra se ve minimizada por el reflejo de las relaciones interpersonales entre hombres y mujeres, situación seriamente marcada por la incomunicación y por el miedo de ambos a enfrentar al “otro”.

Este planteamiento se lleva al extremo en *Te trataré como a una reina*, pues las mujeres de esta novela tienen que soportar además de la pobreza, el maltrato y la explotación ejercida por los hombres que las rodean, lo cual se suma al hecho de que son el contratipo de los cánones de la belleza pues les sobra gordura y les falta juventud. Sin embargo, en esta novela encontramos que la resolución literaria es el uso de la ironía, la cual acertadamente muestra un trasfondo crítico a una serie de situaciones aberrantes y francamente ridículas.

Después de estas cuatro novelas la veta realista parece agotarse y entonces empiezan a llegar los premios, por lo que estas mujeres que reflejaban la realidad de la España de la transición se metamorfosean y adquieren tintes de heroínas de película hollywoodense. Montero se aleja de los temas tratados anteriormente, donde hacía referencia a un tipo de mujeres más cercanas a su medio profesional, social y cronológico, pero que siguen radicando en Madrid excepto, por la novela *Temblor* que

se ubica en un futuro muy lejano en el cual la sociedad ha cambiado y las reglas de convivencia también.

Con esta novela incursiona en el género fantástico mezclado con otros géneros entre los que destacan la novela de aventuras, la novela de ciencia ficción y novela de anticipación política. El mundo retratado es el de las posibilidades y las anti-utopías donde se ofrecen las dos caras del poder: el matriarcado y el patriarcado, situación que está marcada por la decadencia del entorno el cual está a punto de colapsarse y con él la especie humana a punto de desaparecer.

Con *Temblor* se acaba la veta fantástica aunque recibe mención como Finalista del Premio Europeo de Novela 1990 por esta novela. Posteriormente, y después de intentar nuevamente algo de realismo en *Bella y Oscura*, incursiona en el género negro con sus dos últimas novelas, cuyas protagonistas son dos mujeres que se convierten en víctimas de una serie de acontecimientos delictivos que están a punto de poner en riesgo su integridad física y mental.

Encontramos en estas novelas, una serie de historias sin detective donde las propias protagonistas se encargan de desenmascarar a los malos. Así, en el caso de *La hija del Caníbal* se sigue un estilo *hard-boiled* bastante *light* porque el tono de extrema violencia se reemplaza por el de la extrema ridiculez o lo francamente grotesco. En cuanto a *El corazón del Tártaro*, se sigue un estilo de *thriller* pues los acontecimientos se desarrollan de una forma vertiginosa en tan sólo 24 horas.

En estas novelas se presenta un fenómeno muy curioso, pues ambas mezclan lo policiaco con lo histórico, ya que, de forma paralela a la narración principal se va desenmarañando una segunda historia con tintes históricos situación que ya analizamos en el capítulo dos, donde encontramos que estas obras recurrían a un pasado lejano. Así, una se plantea en la guerra civil española y la otra en la edad media, pero en ambas el intermediario entre la protagonista y la historia es un hombre.

El cambio en los temas le proporcionó a Montero un repunte en ventas y los siguientes premios literarios: Premio Primavera de Narrativa 1997 con *La hija del caníbal*; Círculo de Críticos de Chile 1999 con *La hija del caníbal*; y Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia en 2000.

Aunque en estas novelas se recurre a los elementos de la novela policial, que de alguna manera no es muy aceptada por la crítica literaria, pues está considerada como sub-literatura, o como género menor, se ha incrementado el número de escritoras que han incursionado en este terreno anteriormente considerado propiamente “masculino” que como vimos en el capítulo dos parecía un coto cerrado a pesar de que desde sus orígenes ya había mujeres que lo habían explotado.

Lo interesante en el caso de Montero es que, a pesar del giro que da a su técnica narrativa, muestra el papel de la mujer de cara al nuevo milenio en el que ésta ocupa puestos de suma importancia. Así, vemos en *La hija del caníbal* un personaje regresivo que a raíz de la problemática que enfrenta logra encontrar una nueva forma de ser mujer, es decir, se plantea la independencia económica y moral que le permite crecer anímicamente. Pero aparece en esta novela su contraparte que es la Juez Martina, una mujer de apariencia insignificante que desde su puesto se convierte en la punta de lanza contra la corrupción del poder político y logra, al utilizar a Lucía como anzuelo, desenmarañar la situación y localizar las cabezas de una red de corrupción y desvíos de fondos del erario público lo que demuestra su gran poder.

En el caso de Sofía Zarzamala encontramos a una mujer universitaria que tiene un puesto importante dentro de la industria editorial, que vive sola, que no tiene problemas económicos, pero cuyo pasado salta de pronto para atraparla y victimizarla, situación que en apariencia la conducirá a la muerte, pero que la hará renacer en una mujer completa y llena de proyectos. La contraparte de este personaje es su hermana Martina quien vive los lujos de la clase alta a la que ha sabido acomodarse perfectamente.

## De periodista a novelista

Hemos visto que a lo largo de ocho novelas el estilo de Montero se ha transformado, aunque en sus inicios se reflejaba de manera contundente la periodista tanto en la concepción de la novela como en el ambiente reflejado en la misma. Ya desde el título *Crónica del desamor* encontramos una referencia profesional. Posteriormente, Ana Antón, la protagonista menciona que pretende desarrollar “el libro de las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una” (p. 9). A esta novela le sigue *La función Delta* que se ubica también, aunque tangencialmente, en el mundo de los medios de comunicación.

La periodista va cediendo lugar a una novelista que siempre estuvo presente, pero que se transforma constantemente, que va desde el realismo decimonónico hasta lo grotesco, que después incursiona en lo fantástico y después en el género negro, y que estos cambios ella los describe como una forma de ser escritora, tal como lo apunta en su libro *La loca de la Casa* donde indica que:

hay dos tipos de escritores, los erizos y los zorros. Los primeros se hacen una rosca y siempre le dan vueltas al mismo tema, mientras que las raposas son animales itinerantes que avanzan sin parar por asuntos distintos (...) debo confesar que yo me considero una raposa al cien por cien (...) Camino y camino de novela en novela descubriendo paisajes inesperados. E intento no conformarme, no repetirme. Lo que hace que cada libro sea más difícil que el anterior. (pp. 166-167)

Esta declaración podría darnos una pista al por qué de tantos cambios, aunque desde mi punto de vista también han influido en esta situación las modas: cuando se inició como escritora precisamente estaba naciendo algo que ahora se ha denominado el *boom femenino de los años 80*, donde diversas escritoras abordaron desde sus ópticas particulares temas relacionados con el mundo de la mujer de los nuevos tiempos.

Posteriormente, cuando incursiona en lo fantástico, un libro se había convertido en un fenómeno mundial: *La historia interminable* de Michel Ende, del cual la autora se autopresta la idea de una *nada* que devora poco a poco el mundo de Fantasía, situación

muy semejante a la de *Temblor*, donde la *niebla de la nada* devora el mundo que habita Agua Fría.

Por otra parte, otro fenómeno editorial, *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco, plantea la posibilidad de darle un nuevo giro a la novela policiaca, pues introduce la mezcla de géneros y subgéneros donde prevalecen como ejes conductores la novela policiaca y la nueva novela histórica, situación que como hemos visto no es ajena a la propia Montero.

Finalmente, los personajes no tienen una evolución muy notable principalmente en el caso de los masculinos quienes se mantienen al nivel de personajes estereotipados. En el caso de los femeninos, éstos van a la zaga de la biografía personal de Montero: el aspecto cronológico se va reflejando en estas mujeres. Así, en las primeras novelas encontramos a personajes de una edad semejante a la de la autora, situación que sólo cambió con *Te trataré como a una reina*, *Bella y oscura* y *Amado amo* donde no hay mucha correspondencia entre estos personajes y la propia autora. Sin embargo, la encontramos nuevamente reflejada en Lucía Romero de la *Hija del Caníbal*.

Algo que sí se ha mantenido a lo largo de las ocho novelas es el intento de dar una voz propia a las mujeres que protagonizan estas obras, independientemente de la temática o del género que se esté utilizando, aunque, la perspectiva personal de estos personajes gira principalmente en torno a sus relaciones de pareja, por lo que, dejan de lado los intereses personales, de superación profesional o de desarrollo humano. En general suelen entablar relaciones conflictivas que les hacen perder la perspectiva de lo que realmente quieren en la vida y entonces tienden a perderse en la maraña de su problemática, situación de la que se salvan, en todo caso, Agua Fría, Lucía Romero y Sofía Zarzamala.

Al analizar la obra de Rosa Montero nos dimos cuenta de que era muy importante detenerse en una serie de obsesiones de la autora que ya habían sido detectadas por Reisz y Escudero, pero cuyo análisis se quedaba en la simple enumeración. Ante esto, encontramos en el método de la psicocrítica de Charles Mauron una herramienta que

nos permitió descubrir situaciones verdaderamente sorprendentes, difícilmente apreciables con métodos tradicionales, ya que esta forma de análisis ayuda a profundizar en los textos y encontrar elementos originales en ellos.

Las obsesiones de un autor son elementos individuales propios de su personalidad, pero posibles de identificar, por lo que su estudio nos permite encontrar lo que Mauron llamó el *mito personal* de un autor, estudiado en el capítulo tres. A través de este concepto se explican una serie de procesos en los cuales los elementos externos son interiorizados por el escritor, quien a su vez los proyectará sobre el mundo externo. Situación posible mediante la interacción que tiene la vida privada del autor con su actividad creadora dentro del inconsciente, el cual es compartido por ambas instancias y cuya salida tendrá verificativo mediante los dos Yo (el social y el creador) del escritor.

En el proceso de análisis literario Mauron encontró que si en las obras líricas aparecían las metáforas obsesivas, en las obras que contienen una historia era posible identificar también una serie de situaciones dramáticas obsesivas, por lo que había que reconocer que el personaje principal de una obra dramática o de una novela además de ser una variación de las figuras míticas, corresponde al Yo y forma parte central del conflicto. El último punto propuesto por el método es la identificación del mito personal del autor.

La superposición de las obras de Montero nos llevó a descubrir una serie de obsesiones, las que a su vez nos permitieron identificar algunas figuras míticas que se relacionaban con ellas, así encontramos que: El *amor* corresponde a lo negativo, a la ansiedad y la rutina; situación que correspondía a la figura del andrógino pues a las protagonistas no les importa qué consecuencias deban pagar con tal de no estar solas. El tema de la *mujer* está dentro de la ambivalencia del mito de la madre buena y la madre mala. El *hombre* a su vez representa al padre malo transfigurado en el ogro, lo cual nos remonta al mito de Cronos. Del resultado de la incomunicación entre hombres y mujeres nace la *soledad*, la cual es un tema muy recurrente en la obra de Montero. Respecto a la muerte, no está tratada únicamente en el sentido físico ya que también se presenta el plano psicológico y temporal, situación que se relaciona nuevamente con el

mito de Cronos; relacionados con este tema están la *amputación*, los *enanos* y la *vejez* pues tienen nexos importantes con la muerte y la decadencia.

Mauron descubrió que las asociaciones de figuras rempazan a las asociaciones de ideas, por lo que todo personaje de alguna importancia representa una variación de una figura mítica profunda. De esta forma, encontré la figura del *amante prohibido* el cual a su vez contiene algunas variantes como son: el hombre casado que huye al compromiso, los que tienen una relación de parentesco entre sí, el amante hijo y los provenientes de la propia familia, esta serie de amantes se derivan del concepto del amor que se vierte a lo largo de las ocho novelas y que corresponde a la dicotomía de amor pasión/amor cómplice.

Un elemento perturbador que apareció mediante el análisis psicocrítico es el de la doble sombra del Yo, que en la obra de Montero se encuentra representada por la figura de los enanos los cuales representan el aspecto maligno de las protagonistas cuya imagen femenina y de no violencia se ve protegida por estas figuras que desarrollarán diferentes niveles de agresividad, o que como en el caso de *Amado amo*, representará simbólicamente a una forma de explotación del sistema económico.

Finalmente es importante señalar que la fuente insuperable para la elaboración de este análisis fue la obra de la propia autora, pues como señala Charles Mauron, el método de la psicocrítica sólo es posible cuando no se deja <<d'interroger des textes>>.



**BIBLIOGRAFÍA**

**BIBLIOGRAFÍA**

**DIRECTA**

Montero Rosa, *Crónica del desamor*, Madrid: Debate, 1979.

\_\_\_\_\_ *La función delta. 4a. Edición*, Madrid: Editorial Debate, 1997.

\_\_\_\_\_ *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Seix Barral, 1998.

\_\_\_\_\_ *Amado amo*, Madrid: Debate, 1988.

\_\_\_\_\_ *Bella y oscura*, 6a. Edición, Barcelona: Seix Barral, 1999.

\_\_\_\_\_ *Tembolor*, México: Seix Barral, 1991.

\_\_\_\_\_ *La hija del caníbal*, México: Espasa -Calpe, 1998

\_\_\_\_\_ *El corazón del Tártaro*, Madrid: Espasa -Calpe, 2001.

\_\_\_\_\_ *La loca de la casa*, México: Alfaguara, 2003, 272 pp.

**TEORÍA Y ESTUDIOS GENERALES**

Abellán, José Luis. *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)*. Madrid: Ed. Mezquita, 1982.

Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española. Realismo y Naturalismo. La novela, (parte primera)*, tomo VI, Madrid: Gredos, 1996.

Alonso Zamora, Vicente. *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*. Madrid: Gredos, 1969.

Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica, 1992.

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico*, Madrid: Anagrama, 1980.

Bonaparte, Marie. "Interpretación psicoanalítica de los cuentos de Edgar Allan Poe" en: Ruitenbeek, Hendik M, *Psicoanálisis y literatura*, México: CFE, 1994.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*, 2a. ed. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.

Brasey, Édouard. *Brujas y demonios. El universo feérico V*, Barcelona: Morgana, 2001.

- Breitling, Gisela. "Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina", en: *Estética Feminista*, Gisela Ecker (ed.), Barcelona: Icaria, 1986.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México, FCE, 2001.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*, Colombia:Ed. Labor, 1994.
- Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid:Ediciones Cátedra, 1979.
- Coutinho, Sonia. *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro:Sette letras, 1994.
- Eaglaton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, (2a. ed.), México: FCE, 1998.
- E. Diez-Echarri y J. M. Roca Franquesa. *Historia general de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, 1966.
- Ecker, Gisela. "Introducción", en: *Estética Feminista*, Barcelona: Icaria, 1986.
- Eliade, Mircea. "La estructura de los mitos" en: *Mito y realidad*, Barcelona: Ed. Labor, 1983.
- Fe, Marina. (coordinadora), *Otramente: lectura y escritura feministas*, México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Programa Universitario de Estudio de Género, FCE, 1999.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela de ciencia ficción. Interpretación marginal de una novela marginal*. Madrid: siglo XXI de España, 1972.
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres, Escritoras, público y crítica en la España actual*. Barcelona:Ediciones destino, 2000.
- Fromm, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Buenos Aires: Paidós, 1961.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro*, vol. 1, Serie Narrativa No. 28, México: Molinos de viento, UAM, 1984.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London:Routledge, 1988.
- Jung, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós, 1984.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX, 1914-1991*, (5a. ed.), Barcelona: Crítica, 2003.
- Le Galliot, Jean. *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Argentina:Hachette, 1977.

- Lecouteux, Claude. *Enanos y elfos en la edad media*. Barcelona:Medievalia, 2002.
- López González, Aralia. "Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria", en: *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*López González, Aralia, coordinadora. México: El Colegio de México, Programa interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1995.
- Maravall, José Manuel. *La política de la transición. 1975-1980*, Madrid: Taurus, 1981.
- Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. 7<sup>e</sup> tirage, Paris: Libraire José Corti, 1983.
- Medina, Jeremy T. *Spanish realism. The theory and practice of a concept in the nineteenth century*. Maryland: Porrúa, 1978 .
- Olivares, Cecilia. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, Programa de Formación de Traductores, 1997.
- Risco, Antonio. *La estética de Valle Inclán en los esperpentos y en "el ruedo ibérico"*, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid:Gredos, 1966.
- Roberts, Gemma. *Temas existenciales en la novela española*. (2a. ed.) Madrid:Gredos, 1978.
- Robles, Martha. *Mujeres, mitos y diosas*, México: CFE/Conacullta, 2000.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la novela española 1942-1975*, Madrid: Alhambra, 1972.
- Scalon, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid:Ed. Akal,1986.
- Toril Moi. *Teoría literaria feminista*, Madrid:Cátedra,1988.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid: Editorial Tecnos, 1977.
- Valle Inclán,Ramón de. "*Luces de Bohemia*" en: Obras escogidas, tomo II, Madrid: Aguilar, 1974.
- Vilar, Piérre. *Historia de España*, trad. Manuel Tuñón de Lara y Jesús Suso Soria, (10a. ed.), Barcelona: Ed. Grijalvo, 1980.
- Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en: *Estética Feminista*, Gisela Ecker (ed.), Barcelona: Icaria, 1986.

Woeller, Waltraud. *Histoire illustrée de la littérature policière*. Leipzig: Edition Leipzig, 1987.

## HEMEROGRAFÍA

Escudero, Javier. "Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo" en: *Revista de Estudios Hispánicos*. Pennsylvania, 1997.

Gascón Vera, Elena. "Rosa Montero ante la escritura femenina", en: *ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA*, 1987.

Gleen, Kathleen M. "Utopía y dis-utopía en *Temblor* de Rosa Montero", en: *Alec*, s/n, Wake Forest University, s/f, s/p.

Morales, Ana María. "Las fronteras de lo fantástico" en: *Signos literarios y lingüísticos*, México: UAM, vol. II, número 2, julio diciembre del 2000.

Pertusa, Inmaculada. "*Temblor*, de Rosa Montero: anti-utopía y desfamiliarización, en: *Mester*, vol. xxiii, No. 2, University of Colorado, 1994.

Reisz, Susana (1995) "Tropical como en el trópico. Rosa Montero y el "boom" femenino de los ochenta". En : *Revista de Estudios Hispánicos*, Pennsylvania, 1995.

Suñén, Luis. "La realidad y sus sombras: Rosa Montero y Cristina Fernández Cubas" en: *Insula*, junio 1984, No. 446.

## INTERNET

Pedro Escribano. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2000, la URL de este documento es: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>.

Terra. *Página oficial de Rosa Montero*, 2003, La URL de esta página es: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/montero>.

Terra - Cultura - ROSA MONTERO: "DETESTO LA LITERATURA FEMINISTA" 03/04/2002, la URL de la página es: <http://www.terra.es/cultura/articulo/articulo>.