

HACIA UNA LECTURA SOCIOCRTICA DE LA FUNCIÓN DELTA Y TE TRATARÉ COMO A UNA REINA, DE ROSA MONTERO

Katarzyna MOSZCZYŃSKA-DÜRST
(Universidad de Varsovia),

Rodrigo PARDO FERNÁNDEZ
(Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

Palabras clave: Relaciones afectivas, nuevas figuras femeninas, novela española de la transición, Rosa Montero.

Resumen: En este artículo se pretende analizar el modo en el que se establecen las relaciones afectivas y las decisiones de los personajes femeninos en dos novelas de la española Rosa Montero, *La función delta* y *Te trataré como una reina*, a partir de la reconfiguración y la crítica de los paradigmas habituales relacionados con el discurso amoroso. La perspectiva crítica se basa en el análisis sociocrítico de los textos narrativos y su contextualización a partir de diversas reflexiones desde la crítica feminista.

Mots-clés : Relations affectives, nouvelles figures féminines, roman espagnol de la transition, Rosa Montero.

Résumé : Cet article vise à analyser la façon d'établir les relations affectives et de prendre des décisions des personnages féminins dans deux romans de l'Espagnole Rosa Montero, *La fonction delta* et *Je vais vous traiter comme une reine*, à partir de la reconstruction et la critique des paradigmes habituels liés

au discours amoureux. La perspective critique repose sur une analyse socio-critique du récit et sa contextualisation à partir de diverses réflexions de la critique féministe.

Keywords: Affective relationships, new feminine figures, narrative of the Spanish transition, Rosa Montero

Abstract: This article aims at analyzing the ways in which affective relationships and new feminine figures are codified in two novels of the Spanish writer, Rosa Montero: *La función delta* and *Te trataré como una reina*. It examines the process of reconfiguration and re-reading of established love discourse patterns from the sociocritical perspective, enhanced by the contributions of the feminist critique.

Habida cuenta del desarrollo de las ciencias sociales en el siglo XX, cuesta creer que hasta los años sesenta los estudios psicológicos, sociológicos, antropológicos e historiográficos dedicaron tan escasos esfuerzos a la apasionante, pero ardua tarea de analizar prácticas culturales amorosas (Bock, 2001: 294 y ss). Así, el mundo afectivo, junto con la esfera privada, raramente suscitaba el interés de los investigadores, centrados en el estudio de la esfera pública y colectiva, equiparada con la cultura. Y en lo que atañe a la esfera privada, los antropólogos dedicaban sus estudios a la familia y el parentesco, mientras que los sociólogos optaban por el análisis de la institución y ritos del matrimonio (Yela García, 2002; Herrera Gómez, 2010).

A partir de la mencionada cesura de los años sesenta la psicología social empezó a investigar las conductas amorosas, centrándose ante todo en las leyes de atracción interpersonal y las tipologías amorosas para finalmente convertir el amor en un objeto de estudio legítimo e imprescindible. Como confirma Yela García (2002: 30), a partir de la década de los noventa los manuales de psicología social dedican por lo menos un capítulo a la descripción y análisis de la conducta

amorosa, arrastrando paulatinamente a la antropología y las ciencias sociales (*vid.* Herrera Gómez, 2010: 13-14).

Desde nuestra perspectiva, teniendo en cuenta el carácter *estructurante* y *estructurado* (Bourdieu, 1995) de la literatura, resulta igualmente imprescindible el estudio sociocrítico de las representaciones literarias del amor, de la sexualidad y de género, puesto que dicho enfoque no solo permite analizar la codificación y reescritura de otros discursos sociales –psicológicos, sociológicos, políticos, etcétera– en la materia de textos artísticos, sino que también acercarse a “elaboraciones simbólicas” de contradicciones (*vid.* Illouz, 2013) que impregnan la esfera amorosa durante el periodo de transiciones de un orden social al otro.

La transición española, proceso de reestructuración sociopolítica entre la dictadura franquista y la monarquía parlamentaria (1975-1982), implicó una recomposición de las relaciones sociales y afectivas. Dichas transformaciones incidieron en la construcción de los personajes de la narrativa hispánica del periodo, sobre todo entre quienes comienzan a publicar sus obras en la democracia. El cambio ideológico conllevó que el amor, la sexualidad y las relaciones de pareja, en todas sus variantes, cobraran un cariz distinto al acostumbrado en la dictadura influida por una moralidad desfasada, pero igualmente produjo muchas contradicciones provocadas por la “sincronía de lo no-sincrónico” (Cros, 2002).

Así, la escritora española Rosa Montero, en su segunda y tercera novela, *La función Delta*, de 1981, y, *Te trataré como a una reina*, de 1983, escritas en plena transición española, se separa de la fórmula de crónica-reportaje, propia de su debut artístico, *Crónica del desamor*, para que sus prácticas (des)amorosas se nutran de otros discursos sociales, principalmente sociológicos, psicológicos y relacionados con la cultura popular (*vid.* Ramos, 2012; Knights, 1999) y relaten o reescriban las nuevas contradicciones surgidas en el mundo afectivo.

La función Delta, compuesta por dos diarios de Lucía, separados por treinta años de diferencia y ubicados en 1980 y en 2010 respectivamente, ofrece una indagación en los tipos de amor, así como una visión desoladora del futuro que espera a la generación de la transición española, tras la muerte del dictador Francisco Franco y el restablecimiento de la democracia, en los ámbitos privado y público. Con el desarrollo del hilo argumental nos damos cuenta de que los dos diarios están escritos de manera simultánea, cuando la protagonista se encuentra recluida en el hospital a los sesenta años y se propone escribir una novela para recordar una semana muy significativa de su vida, ocurrida tres décadas atrás, y al mismo tiempo dar testimonio sobre su presente y, de manera muy particular, relatar el proceso de escritura. Asimismo, el diario escrito en 2010 incluye las discusiones metaliterarias de Lucía y Ricardo, antiguo amigo y testigo de la semana relatada, quien aparte de ser la única persona que le brinda respaldo en su enfermedad, asume también el papel del lector-crítico de su novela. Para Vanessa Knights (1999: 81-86), con esa elección la escritora madrileña se inscribe en una marcada tendencia de la literatura femenina de transición que se nutre de prácticas metaliterarias con tal de subvertir las reglas hegemónicas del patriarcado, sacar a la luz el proceso de la construcción sociodiscur-siva de identidad y, finalmente, reconstruir figuras de lo femenino a través de la escritura. Sin embargo, no puede desdeñarse que el clima social de la transición fue similar, guardando las distancias, al que se produjo en otras culturas occidentales, europeas y americanas, a partir de ciertas perspectivas políticas, condiciones económicas, movimientos civiles, avances científicos, que desde los sesenta condujeron a nuevas perspectivas de la mujer en las sociedades contemporáneas: nuevos roles, nueva crítica, redescubierta historia de las mujeres.

Los acontecimientos ficcionales ubicados a principio de los años ochenta preceden el estreno de la primera (y última) película de

Lucía, titulada igual que la primera novela de Montero, *Crónica del desamor*, y, además, marcan un punto de inflexión en su biografía afectiva, con base en la cual se desarrolla una reflexión sobre dos tipos de amor, el Amor-Pasión y el Amor-Compañero. Así, con una marcada dosis de humor, la protagonista se debate al principio de la narración entre dos hombres, Hipólito y Miguel:

Sólo a mí me podía suceder desbarajuste tal como el de ser monoándrica de corazón y poliándrica de actuación. Y, para mayor conflicto, cuanto más quería al uno más quería al otro. Y al revés [...], en los (momentos) que comprendía que mi amor por Hipólito era un engaño, entonces, digo, también mi cariño por Miguel empalidecía y se debilitaba, como si ambos quererles estuvieran condenados a darse al unísono, como si se alimentaran el uno del otro, como si el destino me obligara a esa dualidad fatal, a esa esquizofrenia, dos amores o ninguno (Montero, 2009: 18-19).

Incapaz de decidirse por uno de sus “novios”, intenta comparar dos tipos de amor que experimenta; mientras que la misma presencia de Hipólito le produce síntomas corporales asociados con el “amor loco y pasional”, es decir, palpitaciones, el retorcimiento de vísceras, repentino calor en el lóbulo de la oreja o vértigos, Miguel le ofrece el sentimiento de paz y seguridad, calor y una profunda sensación de bienestar (Montero, 2009: 77-78). Cuando no puede ver a ningunos de los dos, de Hipólito añora más el sexo, y de Miguel el abrazo (Montero, 2009: 57), por todo lo cual al primero le otorga el nombre de “amante” y al segundo llama su “compañero”.

Así, la descripción ofrecida por Lucía no es sino una elaboración paródica de la investigación llevada a cabo en el ámbito de la psicología social en los años setenta, cuyo objetivo consistía en

indagar en los componentes constitutivos del amor. En este sentido, cabe recordar el ya clásico trabajo teórico-empírico de John Allan Lee (1973), quien enumeró tres estilos amorosos básicos: *Eros* (el amor-pasión como resultado de deseo y enamoramiento), *Ludus* (el amor-juego como resultado de deseo y diversión) y *Storge* (el amor-amistad como resultado de apego) que a su vez lleva a tres estilos secundarios: *Manía* (el amor-celos), *Pragma* (el amor-sentido común) y, finalmente, *Ágape* (el amor altruista). Los comentarios ofrecidos por Ricardo, el amigo-lector de la novela con quien Lucía comparte sus reflexiones acerca de la problemática amorosa son, quizá, la mejor muestra del humor con que el texto narrativo reinscribe las prácticas discursivas psicológicas: “No me lo tomes a mal, querida Lucía –comenta– pero el relato de tus amores parece sacado de un manual de patología médica” para luego añadir que con su visión del amor compañero (*Storge*) acaba de “inventar el matrimonio convencional” que supone también la rutina (Montero, 2009: 77-78).

Asimismo, los dos enamoramientos de Lucía, pese al lenguaje paródico empleado para describirlos pueden leerse, en términos de Illouz (2013), como una elaboración simbólica de necesidades contradictorias, experimentadas por las mujeres durante la transición y post-transición española, relacionadas con procesos similares en otros países a partir de la revolución sexual de los sesenta y los setenta. Si asumimos que el amor hacia Hipólito simbolizaría la necesidad de experimentar con la sexualidad, de vivir la pasión y la libertad tal y como las experimentan los varones, mientras que el amor hacia Miguel equivaldría a la satisfacción del deseo de cobijo y de seguridad emocional, ofrecidos en el seno de una relación monógama y duradera, podemos concebir el doble enamoramiento de Lucía como solución simbólica de una contradicción vivida como insoluble.

De modo similar, en los diálogos de Lucía y Ricardo vuelve a plantearse la pregunta sobre dichas contradicciones cuando el

hombre describe el amor como elemento constitutivo del modelo de mujer-ángel del hogar y, por lo tanto, un posible impedimento para la autonomía de la mujer:

De hecho, tal como tú te obcecas en clasificar las relaciones, 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 problema 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 (Montero, 2009: 202-203).

De este modo, los protagonistas re-articulan la contradicción básica de la “mujer nueva”, provocada por la tensión entre el deseo de libertad y autonomía, propio de la modernidad, y su adhesión tradicional al ideal del amor romántico y al mundo de las emociones.

Asimismo, cuando con el tiempo Lucía llega a la conclusión que el amor que inspira en ella Miguel le parece más auténtico, porque este amor “cotidiano”, basado en la ternura y comprensión mutua, es el único amor “verdadero” que existe más allá de la novela rosa, gracias a la “complicidad de dos seres frente a la soledad y otras desazones” (Montero, 2009: 131-132), existen dos lecturas posibles de la postura final tomada por la protagonista. Podemos interpretar su decisión, como sugiere Ricardo, en términos de una derrota y sujeción al papel tradicional de la mujer-esposa o ver en

la mitificación del amor compañero, descrito como “sólido” y “duradero”, una respuesta simbólica al desencanto experimentado en España a principios de los ochenta. Así, el análisis de los discursos sociológicos de des-movilización política puede servir para explicar la importancia que tuvo el amor como único elemento salvador en este momento de la vida de las generaciones de la transición, quienes crecieron con ideales políticos democráticos durante la época de la dictadura y se desilusionaron con la nueva realidad sociopolítica del país: “para alguien que, como yo, no creía en ninguna ideología ni respuesta total acogedora –comenta la narradora– el amor parecía ser la única excusa suficiente ante la vida (Montero, 2009:10-11).

En este sentido, las observaciones ofrecidas por Lucía apuntan a los conceptos sociológicos ideados por Beck y Beck-Gernsheim (2001), según los cuales la crisis de la primera modernidad con sus ideales sociopolíticos desembocó en el surgimiento de un nuevo concepto de lo amoroso, concebido como “amor-salvación” o “amor-sentido de la vida”. En el transcurso de la secularización de la sociedad, pluralización posmoderna de puntos de vista y sistemas de valores, quiebra de metanarraciones modernas sobre ciencia, progreso y desarrollo y fracaso de utopías políticas, se han desmitificado o disuelto referentes que garantizaban al individuo una cosmovisión coherente y sólida del mundo, así como un contexto productor del sentido de trascendencia (Beck, Beck-Gernsheim 2001: 73).

En claro contraste con el primer libro de Rosa Montero, su segunda novela parece codificar dos casos del amor que en su solidez y falta del egoísmo se acercan al ideal del amor-salvación, igualitario y libre, pero, curiosamente, no se trata de la experiencia afectiva de Lucía. Es el amor de Miguel por la protagonista que está presentado no solo como un sentimiento sólido y seguro que duró, como nos enteramos en el diario correspondiente a 2010, hasta la muerte del hombre siete años antes, sino que también destaca por su toleran-

cia, solidaridad y capacidad de compenetración. En los momentos decisivos de 1980, en contra de la lógica cultural de doble moral, Miguel asume el papel tradicionalmente femenino de espera y resignación; decide aceptar la relación de Lucía con Hipólito hasta que la chica tome una decisión definitiva. Su comprensión llega a tal punto que incluso le ofrece consuelo y compasión tras la ruptura con otro amante:

–Es que... –balbuceé al fin con una voz nasal horrible y cortada de sollozos–. Es que... ¿Tú sabes aquel otro hombre con el que yo mantenía una relación? Miguel me acariciaba las manos con alentador gesto. –Sí. –Pues he roto definitivamente con él y... Lloré otro poco. Miguel sacó un pañuelo arrugado del bolsillo de la chaqueta y me enjugó las lágrimas con cuidado. –¿Y le echas mucho de menos, y te duele su ausencia, y lloras por la ruptura? –dijo sereno y cariñoso en un intento de facilitar mis confesiones (Montero, 2009: 292).

Sin embargo, la narradora en primera persona no explica cómo el personaje llegó a desarrollar una personalidad y una conducta afectiva tan distintas de los moldes dominantes de su tiempo. Se ciñe a subrayar su naturalidad emocional y autosuficiencia doméstica, “tan extraños en un hombre” al igual que su falta de prejuicios masculinos, confirmando que, en el periodo que recrea el texto ficcional, encontrar un hombre de este tipo era más bien insólito (Montero, 2009: 133), sin aventurar ninguna hipótesis sobre los orígenes de esta diferencia.

Vale la pena recordar que las categorizaciones amorosas, las emociones experimentadas y las descripciones de sus amantes están recreadas con treinta años de distancia temporal en una situación

límite, cuando la protagonista tiene que afrontar la enfermedad y tras el desarrollo fulminante de esta decide recurrir a la escritura de memoria para vencer la muerte, salvando sus recuerdos y el amor que Miguel sentía por ella. Los lectores de la metanovela, al igual que Ricardo, se quedan con la duda hasta qué punto este particular homenaje representa lo que sintió en el transcurso de su matrimonio y hasta qué punto la descripción del marido no es sino una idealización nostálgica, provocada por las circunstancias radicales en que se encuentra.

El segundo caso del amor lo observamos en la postura y conducta de Ricardo, la única persona que visita a Lucía cada día en el hospital para llevar con ella discusiones interminables como lector-crítico de su novela y testigo de la época, ofrecerle respaldo emocional diario y, en una ocasión, amor erótico acompañado de la mirada del hombre enamorado, capaz de admirar su belleza a pesar de los signos de la enfermedad. Cuando se enteran de que la enfermedad de Lucía es incurable Ricardo decide cuidarla en casa hasta el final y promete no dejarla sola, creando así la sensación que “será como si empezara todo nuevamente, una hermosa y breve vida doméstica, una vida entera, dure lo que dure” (Montero, 2009: 330). Así, la pérdida de los valores religiosos, asociados con el régimen franquista, junto con la decepción ideológica, experimentada durante la transición, desembocó en la búsqueda del amor como factor salvador y lugar de culto, cada vez más mitificado y vinculado al “proyecto reflejo del yo” (Giddens, 2004).

Sin embargo, con ello nos acercamos una vez más a una contradicción cultural del nuevo orden social, puesto que la novela describe el mitificado amor contemporáneo también como un sentimiento cada vez más efímero y huidizo. La novela reescribe la fractura del amor romántico a través de ciertas prácticas del desamor, concebidas como paradigmáticas para la época de la transición, tales como

la narración del triángulo amoroso, basada en el agotamiento del matrimonio del hombre y la liberación sexual de costumbres, la narración sobre el fracaso del antiguo modelo de la mujer-ángel del hogar, abandonada por su marido tras años de convivencia (el encuentro de la protagonista con una mujer abandonada por su marido¹) o la coincidencia de viejos y nuevos patrones de conducta en el seno de una pareja (el enfrentamiento entre amantes celosos que pretenden crear una relación abierta).

Para representar dicha precariedad del amor contemporáneo la narración, aparte de recurrir a discursos sociológicos y psicológicos, emplea también recursos sacados del ámbito de las matemáticas. Así, cuando la protagonista confiesa a Miguel que hay momentos en los que se siente feliz, viva y totalmente unida a la persona amada para al instante pensar que el afecto vivido ha sido un mero espejismo y tener la sensación que se encuentra completamente sola y asfixiada en un mundo vacío, sin transcendencia alguna (Montero, 2009: 112–113), el novio compara su descripción con la función Delta. Se trata de “una función que describe fenómenos discontinuos de gran intensidad, pero brevísima duración [...]. O sea, fenómenos cuya intensidad tiende al infinito y cuya duración tiende a cero” (Montero, 2009: 113), con lo cual subraya el carácter intenso, pero efímero del concepto del amor presentado por Lucía.

Si *La función Delta* se construye como un texto de mujer leído por un hombre (Ricardo), *Te trataré como a una reina* relata lecturas femeninas (y feministas) y masculinas de textos del patriarcado (Knights, 1999: 81). Al principio de la narración aparece un repor-

¹ “Yo... yo tengo que buscar un trabajo», continuó, «es un problema, porque... nunca he trabajado en nada y... (...) tengo que buscar trabajo, pero la cosa está tan mal... y... además, ¿qué puedo hacer, si no sé hacer nada? Dios mío, me siento tan perdida.” (Montero, 2009: 126-127).

taje folletinesco, donde se relata un supuesto asesinato: “La tarde de autos don Antonio se encontraba en su casa cuando sonó el timbre de la puerta. Poco imaginaba el infortunado que en el descansillo le esperaba la asesina, Isabel López, de 46 años, más conocida con el alias de «La Bella», cantante de boleros en un club nocturno cercano al barrio chino” (Montero, 2007: 10). De esta manera, el texto nos instala en la cultura popular e introduce de manera paródica a dos de los protagonistas principales de la narración, cruciales para el análisis del amor desde la perspectiva de género. Gracias al uso y el abuso de las prácticas discursivas de cortejo y amor romántico, Antonio no es sino una re-elaboración contemporánea del mito de Don Juan, envejecido y desprovisto de toda transcendencia, pero igualmente ávido y cruel en sus conquistas. Como el personaje está convencido que a las mujeres les pierde su romanticismo y que hay pocas amas de casa de clase media capaces de rechazar la posibilidad de vivir un amor repentino romántico y pasional, siempre recurre al mismo esquema del engaño: finge ser amigo del marido para entrar en sus casas y luego confesar profundo amor y quejarse del sufrimiento ocasionado por este. Antonio es una versión contemporánea de “seductor venido a menos”, en el sentido del texto “Tunomás Honey” de Jim Sagel (1981), cuyo protagonista asevera la “exclusividad” de su amor mientras es rechazado una y otra vez; por otra parte, en sus víctimas podemos ver las nuevas versiones de la figura de Madame Bovary transfigurada por la ciudad y la modernidad del siglo XX; el hombre escoge, pues, ante todo a esposas de pilotos que pasan mucho tiempo fuera, o sea, a mujeres acomodadas de media edad, encerradas en sus casas de lujo y aburridas en su papel del ángel del hogar (Montero, 2007: 74-77).

Lo que destaca en las conquistas de Antonio es la existencia del mencionado y muy elaborado guión de conducta “galante”, basada en la repetición de frases y gestos banales, sacados del ideario de

cortejo cortés y del imaginario de la época de galantería del siglo XIII.

El término “amor cortés” refleja la distinción medieval entre *corte* y *villa*. No el amor villano –copulación y procreación– sino un sentimiento elevado, propio de las cortes señoriales. Los poetas no lo llamaron “amor cortés”; usaron otra expresión: *fin’amours*, es decir, un amor purificado, refinado. ... Una ascética y una estética (Paz, 1998: 76).

Esta tradición ha conducido a una idealización del amor, una perspectiva elitista de las relaciones afectivas que presupone una superioridad del sujeto que ama sobre el sujeto amado, al tiempo que conlleva una transfiguración de los signos para validar una situación ambivalente, basada en la apariencia. Como señala Herrera Gómez (2011: 315), al amor galante, principalmente erótico, sensual e ingenioso, se caracteriza por la falsedad de las relaciones sentimentales y el juego de seducción, basado en falsas promesas y adulaciones, o, en otras palabras, en la mentira y el masoquismo. Así, por ejemplo, empieza el cortejo de Julia:

«¿De modo que usted es amigo de mi marido?», estaba diciendo ella cortésmente, y él contestó que no, que no le conocía, que no le había visto en su vida, no se asuste usted, señora, por favor, no puede temer nada de mí, soy su más rendido adorador, su esclavo, su siervo, su bufón, y Julia parpadeaba transida y temerosa, y se levantaba, como casi todas, para acercarse al abrigo de la puerta, Julia, Julia, sé que no he debido hacerlo, que no debía haber venido, pero hace mucho tiempo que la amo en silencio, que la contemplo cuando baja a la compra, cuando

entra, cuando sale, cuando ríe, cuando tose, tiene usted una gracia única, especial, que la diferencia de todas las mujeres (Montero, 2007: 75).

El protagonista se nutre de las prácticas discursivas de galantería al asignarse a sí mismo el estatus de “su más rendido adorador”, “esclavo”, “siervo y “bufón” y a la mujer las características de un “ser especial”, con “una gracia única”, incomparable. A continuación confiesa con frecuencia que, como vive enfrente, la cercanía de la mujer supone una “tortura” para él, añadiendo que a causa del enamoramiento su vida ha sido “un tormento”, que no es capaz de vivir más en “este suplicio” y que mañana mismo se mudará de casa con tal de olvidarla. Estas confesiones las suele adornar con un “vahído”, o “una digna y triste lágrima” y se dirige hacia la puerta con la intención de irse, pero en la mayoría de los casos las mujeres suelen retenerlo y, en consecuencia, empiezan una aventura que el hombre corta antes de que el marido vuelva de viaje (Montero, 2007: 74-77).

En el relatado caso de Julia, el protagonista apunta en su diario de conquistador que al tercer día, tras muchas confesiones y promesas del amor, establecieron una relación sexual, pero al cuarto decidió no volver a verle nunca más, porque Julia le comunicó a su marido por teléfono que estaba decidida a dejarle. El hombre, de acuerdo con las reglas de conducta descritas en la novela epistolar de Pierre Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses* (1782), lejos de sentir remordimientos, piensa que con el tiempo la mujer se va a reconciliar con su esposo y quedarse con el recuerdo de pasión que verá como “exquisito regalo del azar”. En su percepción, “el amor sólo podía existir así, envuelto en su propia mentira, aislado de la realidad y del contexto, una voluta de ensueño de final previamente establecido” (Montero, 2007: 77-78).

Igual de decepcionante resulta ser el enamoramiento provocado por las letras y la estética del bolero; Isabel “la Bella”, cantante de boleros en un bar nocturno, presentada al principio de la narración como supuesta asesina de Antonio, confiesa que todos los hombres a los que ha querido en su vida le han hecho daño (Montero, 2007: 84). Sin embargo, en el transcurso de la narración, cae una vez más en la trampa de ensoñación provocada por el efecto del bolero, cuando se enamora de Poco –un hombre mayor con un pasado inquietante que empezó a trabajar y vivir en el club– tras leer la letra de los boleros que escribe. Piensa entonces que se trata de la poesía más bonita que ha leído en su vida, porque habla del sufrimiento provocado por el amor desgraciado, sin darse cuenta de su esquematismo. Poco reproduce allí la narración sobre una mujer joven y hermosa, que “se pierde en la noche” y que piensa que “cambiará el mundo” sin darse cuenta que “será el mundo que la cambiará” (62-63), aludiendo a la fatalidad de destino inscrito en el género femenino.

A partir de lectura de su siguiente texto, que habla sobre la compasión y el amor que liberan de sufrimiento, y que incluye también una promesa que da título a la novela (“en mi locura, sólo sé jurar, que te trataré como a una reina”: Montero, 2007: 181), Isabel lo piensa en función de los boleros que escribe y le atribuye rasgos del poeta, de un ser profundo y tierno, capaz de entenderla y de salvarla, porque así –como su bolero– “era el Poco por dentro, así de hermoso” (181). La narración parodia las prácticas discursivas de novela rosa cuando en un momento la protagonista llega a pensar que son iguales, idénticos en sus “arrugas interiores” y que sus boleros expresan exactamente lo que ella siente (Montero, 2007: 182). Cuando el hombre le muestra una invitación mandada desde un club de boleros en Cuba, pese a su escepticismo anterior, sueña con la huida y con poder llevar una vida cumplida a su lado. En lo

que puede interpretarse como reescritura del esquema de la novela rosa, Isabel, la protagonista principal de la novela, desea ser salvada tras superar todos los obstáculos por quien concibe como un misterioso “macho alfa”. No es capaz de reconocer que Poco, por más que admire su canto y sabiduría, se enamora de Vanesa –una joven que espera convertirse en cantante y poder ascender socialmente a través del matrimonio– y cree poder “salvarla”. Parafraseando el tema favorito de Bella, todos “necesitan un corazón que les acompañe”, pero se equivocan en sus elecciones amorosas, así como en el análisis de la realidad social que les rodea.

Los que finalmente reconocen interés mutuo son Antonio y Vanesa, pero sus sentimientos y motivaciones parecen ser más pragmáticos que románticos: el hombre decide casarse con Vanesa cuando se siente “asustado y solo” tras sufrir un ataque de pánico ante vejez y muerte en solitario e imaginarse su cuerpo “hediendo, descompuesto” (Montero, 2007: 194-195), mientras que la chica piensa que él, “tan señor” y “caballero”, es lo que más le “conviene” a ella, porque le va a ofrecer una mejor vida, seguridad y protección (Montero, 2007: 179).

El único enamoramiento que resulta recíproco y desinteresado es el que une a Antonia, la hermana de Antonio de cuarenta y cuatro años y Damián, un joven vecino descrito por otros protagonistas como bizco, introvertido, e incluso medio tonto. Al principio de la narración, a pesar de establecer, como hemos visto, numerosas relaciones sexuales basadas en la mentira, la decepción y en el engaño, muy alejadas de la moral católica, Antonio le prohíbe a su hermana salir con hombres o llevar una vida autónoma, con lo cual prolonga la prohibición impuesta por su padre, el cacique oficial del pueblo de su origen. De acuerdo con la visión machista del “honor” y la “honra”, el padre le advertía que se comportase como una señorita, es decir, “como correspondía a (su) clase y condición”, porque si

le viese “tontear con algún pelagatos del pueblo”, le “deslomaba” (Montero, 2007: 20). Sus amenazas, junto con la estricta educación católica que recibió, no le permitieron establecer relaciones afectivas con nadie, ni siquiera tras la muerte del padre. Así, el ejemplo de Antonia demuestra que la violencia simbólica y sus resultados pueden sobrevivir a la abolición formal de las prohibiciones, en este caso, a la muerte del padre (del padre biológico y del dictador). En este sentido, Anne-Marie Pouchet (2012: 135) ve en las primeras novelas de Montero “huellas de orfandad” provocadas por el cambio del sistema y la muerte del “padre omnipotente”.

A pesar de haber ganado el derecho a la autonomía y la libertad sexual, la protagonista “rechaza” las posibilidades que le ofrece la nueva situación político-social y permite que su hermano decida sobre su vida privada y le obliga que se ocupe de cocina, limpieza y todas tareas domésticas suyas. Tras haber sufrido la dominación durante el régimen dictatorial, Antonia sigue viviendo la actual sumisión a su hermano como algo “natural” al interpretar la realidad que le rodea a través de unos esquemas y unas estructuras cognitivas que les han sido impuestos por la educación represora recibida en su infancia y su juventud (Bourdieu, 1995). Sin embargo, con el tiempo la transformación del país deja grietas en los esquemas y estructuras adquiridas anteriormente y le permiten, aunque con muy mala conciencia, experimentar con su propio cuerpo:

Sabía ya lo que iba a suceder y sabía también que era pecado. Como también era pecaminoso el hecho mismo de estar así, en cueros, sintiendo resbalar el aire por los entresijos de su carne. Antonia había comenzado a comer tales excesos hacía poco, apenas unos años. [...] Pero también la culpa tiene grados, y Antonia, para no pecar más de lo estrictamente necesario, no se permitía tocarse

con la mano (que eso hubiera sido guarrería muy grave), y se limitaba a fantasear con violaciones, porque juzgaba que la aceptación del sexo, siquiera imaginaria, debía ser un pecado tremebundo (Montero, 2007: 22).

La transgresión sexual iniciada de este modo desemboca en una relación erótica con su joven vecino, quien le observa por la ventana, y, tras ser visto por la protagonista, empieza a formar parte de sus fantasías eróticas. Durante el primer acto sexual con Damián, Antonia se siente por un lado orgullosa, porque la “están besando” como en las películas, y, por otro, tiene miedo al pecado, pero intenta convencerse a sí misma que “esto lo hacen ahora todas” y que “Dios no puede ser tan implacable como para condenar a media humanidad al fuego eterno” (Montero, 2007: 127). Mientras dura la relación, su vida anterior le parece a Antonia “lejanísima. Como una pesadilla. Como el recuerdo de una enfermedad. Días sin color, noches sin sueños, un vértigo de años iguales y vacíos” (Montero, 2007: 199); ve que el chico está sinceramente enamorado de ella y llega incluso a la conclusión de que, sin él, prefiere morirse (Montero, 2007: 199).

Cuando tras tres meses Damián empieza a confesarle su amor, pero también sus dudas y su intención de cortar la relación, surgidas a raíz del convencimiento de que están haciendo algo malo y detestable, Antonia se niega a aceptar tal decisión. No puede concebir su vida sin él, porque por primera vez se ha sentido feliz, y, además, cree que una relación duradera, basada en el amor, aunque sea pecaminosa, lo es mucho menos que una aventura de tres meses, la cual, al ser tan corta, le haría “un poco puta” y supondría “una deshonra” (Montero, 2007: 201). La relación acaba de modo violento cuando los dos son detenidos en un parque como “transgresores” y “provocadores” por “escándalo público” (Montero, 2007: 205) y es Antonio quien tiene que recogerles de la comisaría.

Si bien al hermano la conducta de los dos le parece “morbosa y aberrante”, “indigna y asquerosa”, lo que más le escandaliza no es ver a Antonia “un poco puta y algo loca”, sino pensar que Damián a lo mejor está realmente enamorado de ella. Teniendo en cuenta la diferencia de edad, califica la fascinación que su hermana ejerce sobre el chico como algo enfermo, algo que tiene que ser curado, sin percatarse siquiera que él mismo podría ser padre de Vanesa (Montero, 2007: 230-231). La incapacidad de ver analogía entre los dos casos es, sin duda, de corte ideológico: su propio noviazgo con la chica a la que le dobla la edad le parece algo “natural”, porque es socialmente aceptable y aceptado, mientras que la conducta de Damián y Antonia, al salirse de moldes de conducta tradicionales, está calificada como aberrante y enferma.

Al final de la narración el enamoramiento está presentado como una fuerza irracional que provoca ceguera mental y conduce a crímenes; así, cuando Poco por fin comprende el rechazo de Vanesa, a la que confiesa que “solo vive para quererle”, prometiéndole que “le va tratar como a una reina” (Montero, 2007: 213), y se entera de su noviazgo con Antonio, ataca brutalmente a la chica y no deja de golpearle hasta hacerle perder la conciencia. Tras comprender que en vez de proteger a Vanesa el mismo, movido por los celos y el alcohol, se convirtió en su perdición, comete el suicidio. Su muerte supone una tragedia para la Bella, quien posteriormente se siente aún más desgraciada al descubrir que el hombre le ha mentado y se ha burlado de sus esperanzas: la invitación de Cuba que le mostró había sido enviada hace treinta años, pues no podía garantizarle nada. La mujer no puede superar la rabia, aumentada por la noticia sobre el mal estado de salud de Vanesa, víctima de Poco, pues cuando Antonia le cuenta que su hermano la separó brutalmente de su amante, se dirige al piso del hombre y lo tira por la ventana, dejándolo gravemente herido.

Así, la tercera novela de Montero, de carácter desmitificador, se inscribe en su totalidad en el discurso sobre la fractura del amor romántico y la fatalidad inscrita en el discurso de género; recurre a la cultura popular, aprovechándose de prácticas discursivas propias de folletín, novela rosa, cine, telenovela, y, ante todo, de bolero, así como de elementos de la cultura alta tradicional, para narrar historias antiutópicas que desembocan en la decepción y la crítica de mitología romántica como “falsa conciencia”: “The novel is extremely pessimistic, almost deterministic; there is no way out for women. There is no «Mils and Boon» happy ending; women cannot escape the legacy of the gender roles foisted on them in Franco’s Spain” (Davies, 1994: 130). En cuanto a la disyuntiva entre las decisiones individuales y la presión social que la mujer, en plena *liberación* (que conlleva su mayor participación política y su inserción en los espacios educativo y laboral),

... las mujeres que han sido capaces de aceptar el *statu quo* en relación con su propio sexo han caído en la cuenta tanto de la causa como del peligro. Y la causa estaba en una disposición social que orientaba todo el tiempo y los pensamientos de la mujer hacia el designio de resultar atractiva a sus pretendientes y, más tarde, a su marido; y el peligro estribaba en que, demasiado absorbida por sus sentimientos, aunque no fuera más que a falta de otro quehacer, por hastío, o debido a que la misión que la sociedad le asignaba era el amor, la mujer se tornase vulnerable a la pasión ... (Figs, 1972: 169-170).

Podemos interpretar la elección discursiva de Montero como crítica de la cultura popular de los años ochenta en España, por una parte, y por otra como crítica de la perspectiva ideológica, moralizante, de

la literatura convencional, con su rígida división de roles de género, sus conductas estereotipadas y falsas promesas de amor eterno, capaz de superar todos los obstáculos; y en el fondo, la negación de la mujer como sujeto, depreciando su capacidad de decidir sobre sí misma, sobre sus relaciones afectivas y sobre su sexualidad.

Según estudios psicológicos, la cultura popular insensibiliza a las mujeres con respecto a la violencia y la opresión patriarcal, instalando en ellas la necesidad de sentirse valoradas y protegidas por el amor de un “macho” (*vid.* Herrera Gómez, 2011: 363-365). Entre las prácticas discursivas más nocivas se encuentran letras de canciones populares y novelas rosa, de cuyos esquemas Montero se separa parodiando las escenas y los discursos sentimentales más paradigmáticos de dichos géneros. Así, tiene razón Davies (1994: 124) cuando concibe *Te trataré como a una reina* como crítica de la influencia ejercida por esquemas culturales populares y románticos (en su acepción más simplista) sobre el concepto de realidad afectiva, desarrollada en la cultura occidental a partir de la construcción de una mujer ideal que se mueve, parafraseando a Riva Palacio, entre las figuras de monja, casada, virgen y mártir, y polivalente figura de *amante*.

Concluyendo, la ficción narrativa recupera y reconfigura el modo en el que los seres humanos nos relacionamos; el análisis crítico de las novelas de Rosa Montero, en el contexto de la transición española, aporta una visión significativa de la manera en que se replantean las nuevas figuras de lo femenino, así como las relaciones afectivas entre los personajes imaginados por la escritura en la España de las últimas décadas del siglo XX. Estas figuras femeninas y relaciones ficcionales son, a su vez, construcciones significativas, comprensivas, de las relaciones entre los seres humanos (igualmente configuradas por los signos); su lectura y comprensión, por tanto, es una lectura del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECK, U., BECK-GERNSHEIM, E. (2001), *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Paidós.
- BOCK, G. (2001), *La mujer en la historia de Europa*, Barcelona, Crítica.
- BOURDIEU, P. (1995), *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CROS, E. (2002), *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- DAVIES, C. (1994), *Contemporary feminist fiction in Spain. The work of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Oxford, Berg.
- FIGES, E. (1972), *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza (1970).
- GDULA, M. (2009), *Trzy dyskursy miłosne*, Warszawa, Oficyna Naukowa.
- GIDDENS, A. (2004), *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra.
- HERRERA GÓMEZ, C. (2011), *La construcción sociocultural del amor romántico*, Madrid, Fundamentos.
- ILLOUZ, E. (2013), *Die neue Liebesordnung. Frauen, Männer, und "Shades of Grey"*, Berlin, Suhrkamp.
- KNIGHTS, V. (1999), *The search for identity in the narrative of Rosa Montero*, Lampeter, The Ewin Mellen Press.
- LEE, J.A. (1973), *Colours of love: an exploration of the ways of loving*, New York: New Press.
- MONTERO, R. (2007), *Te trataré como a una reina*, Barcelona, Seix Barral (1983).
- MONTERO, R. (2009), *La función Delta*, Madrid, Santillana (1981).
- PAZ, O. (1998), *Amor y erotismo. La llama doble*, Santa Fe de Bogotá, Seix Barral (1993).

- POUCHET, A.M. (2012), “Huellas de orfandad en las tres primeras obras de Rosa Montero: *Crónica del desamor, La función Delta y Te trataré como a una reina*”. En: A. Ramos Mesenero (ed.), *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*, New York, Peter Lang, pp. 135-146.
- RAMOS MESENERO, A. (2012) (ed.), *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*, New York, Peter Lang.
- YELA GARCÍA, C. (2002), *El amor desde la psicología social*, Madrid, Pirámide.