

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

La construcción del sujeto femenino

En la cuentística de Rosa Montero

Tesis para optar al grado de Magíster [en Literatura]

Autora:

CELESTE LORENA DEL ROSARIO PINTO CARMONA

Profesor Guía: Haydée Ahumada Peña

Santiago, Chile 2010

Palabras preliminares . .	4
En torno al cuento . .	6
Cuento y construcción de un sujeto . .	14
La revolución de un discurso femenino autónomo . .	16
Nuevos cuentos, otras protagonistas . .	22
El sujeto femenino en siete cuentos de Rosa Montero y su contraste con la mujer postfranquista . .	49
Conclusiones . .	57
Notas . .	59
Bibliografía . .	61

Palabras preliminares

Durante los últimos setenta años, España vive un largo proceso que la lleva desde la Segunda República hasta la Democracia actual, pasando por la dictadura franquista y la Transición, a una situación de apertura al resto del mundo, con todo lo que ello implica, la llegada del intercambio comercial, productividad, nuevos hábitos de vida, crecimiento cultural y naturalmente, el advenimiento del relativismo como una visión de vida superflua y desechable. En este escenario resultan fundamentales los cuentos de Rosa Montero, puesto que recogen parte de la reconstrucción del país y la reconstrucción de un nuevo sujeto femenino. En su antología, *Amantes y enemigos*, la autora va dando cuenta del cambio según el orden en que se presentan los relatos, una forma de organización temporal y temática; que ella misma indica como '*más o menos cronológico*'. La frase que cierra esta antología: "El amor es una mentira, pero funciona" (1998: 200), viene a reinstalar una semilla de aliento y de esperanza para un mundo que parece desesperado. El libro muestra a personajes que se degradan día a día en una búsqueda de seres y situaciones que no los satisfacen, sino que, los destruyen hasta enloquecerlos o volverlos violentos, abandonados o inmersos en una muchedumbre que cree vivir en comunidad.

Al leer los textos y al releer la frase final, es posible constatar cómo las historias van empeorando en su dramatismo y sin embargo, al ir avanzando en sus tramas, los sujetos femeninos, van mejorando sus vidas, y aprenden de sus miserias. Así la idea de que el amor es una mentira, pero que de alguna manera es una mentira que de tanto creerse, acaba por instalarse como una verdad, en nuestras vidas, hace que el mundo sea menos miserable.

Por otra parte, si el orden de los textos es un tanto espontáneo, no es imposible pensar en que algo mágico dio también una sistematización a los temas, aun cuando las publicaciones, anteriores y posteriores, en distintos medios de difusión, sólo permitieron una compilación lógica basada no en la fecha de escritura del cuento, sino en la de su aparición en un diario o revista.

Teniendo en consideración los distintos tipos de sujetos que la autora ofrece, en esta Tesis se contrasta el modelo de mujer que impuso el franquismo, a partir de 1939, con un nuevo sujeto femenino, que se instala tanto en la cuentística de Montero, como en la sociedad española, a partir de los ochenta y cuyas resonancias alcanzan hasta hoy.

La presente Tesis indaga en la construcción del sujeto femenino, a partir de la cuentística de Rosa Montero. Nuestra hipótesis plantea que: En estos cuentos se construye un sujeto femenino que propicia un nuevo modelo de mujer, que se impone con la Transición y la Democracia en España.

El objetivo general es determinar, en el corpus establecido, los aspectos más relevantes que intervienen en la construcción del sujeto femenino. En segundo lugar, se destacan dos objetivos específicos que son:

- Establecer los rasgos que caracterizan la cuentística de Rosa Montero.
- Determinar los rasgos de la cuentística de Rosa Montero que aportan a la construcción del sujeto femenino.

El marco teórico que aquí se perfila, se basa en las propuestas críticas que buscan establecer un conocimiento teórico del cuento, fundamentos que permitirían definir qué es el cuento, establecer cuáles son los elementos narrativos que lo constituyen y ver cómo funcionan en el texto, a fin de lograr ciertos efectos en el lector. En esta línea, se revisan las posturas de Carlos Pacheco (1993), Marco Tulio Aguilera Garramuño (1993), Gabriela Mora (1993), Enrique Anderson Imbert (1992), Ángeles Encinar - Anthonu Percival (1993), Biruté Ciplijauskaitė (1988) y Philippe Hamon (1977). Para llevar a cabo la discusión bibliográfica, se recurre a las visiones críticas de Enrique Anderson Imbert (1992), Mijaíl M. Bajtín (2005), Eileen Baldeshwilder (1993), Brander Matthews (1993), Luz Aurora Pimentel (2001), Shirley Mangini (1997), Mieke Bal (1990), Haydée Ahumada Peña (1999: 59) y Janet W Pérez (1983). Por último, para establecer un contraste entre dos tipos de sujetos femeninos, el primero planteado por la postguerra y el segundo sujeto, enmarcado en los textos de Rosa Montero, se consideran las posturas de Francisca López Jiménez (1995) Elena Gascón Vera (1992), Carmen Martín Gaité (1987) y Janet W Pérez (1983).

En torno al cuento

Carlos Pacheco inicia su estudio preguntándose por una definición del género en su especificidad, intentando aislar sus características particulares a fin de reconocer cuáles pueden ser los aspectos literarios que lo distancian de otras obras narrativas como es el caso de la novela y al mismo tiempo, él se empeña en establecer las filiaciones que el género posee como por ejemplo, con los textos líricos. Pese a que Carlos Pacheco intenta despejar el camino para llegar a una definición de lo que es un cuento, quedamos entrapados ya que, aun cuando el cuento en aspectos relevantes como la extensión, el final sorpresivo y el manejo de la intensidad, se distancia de la novela, es también un texto narrativo con características propias que no siempre parecen funcionar para todo tipo de cuentos, por lo tanto, la definición de lo que es el género puede resultar difusa y no representar la esencia de este tipo de texto narrativo. Las palabras de Carlos Pacheco dan cuenta de esta problemática. “Pero situarse frente al problema de la definición de cuento es colocarse ante una paradoja, porque el cuento es presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros”. (1993: 11).

La primera problemática entonces, que se ofrece a la mirada crítica del cuento es su definición y en relación con ella, Carlos Pacheco recoge una delimitación propia del tipo de texto, escrita en 1901 por Brander Matthews y que dice lo siguiente: “el cuento[...] es una de las pocas formas literarias definidas de manera nítida. Es un género en los términos de Brunetière, una especie, en los de un naturalista, tan original y tan múltiple como la misma lírica. Es una entidad tan diferenciada como la épica, la tragedia o la comedia. La novela, entre tanto, carece de una individualidad semejante, tan nítidamente definida. Ella es-o al menos puede ser-cualquier cosa.” (cit. en Pacheco, 1993: 14)

La sola idea de pensar y repensar el cuento como un objeto indefinible, a veces impreciso, impenetrable, pero por el que fluyen ideas hacia un receptor, nos introduce en un terreno lleno de complejidades que guardan relación con leyes internas, propias del género a las que aún no logramos acceder desde el punto de vista lógico. La postura de los escritores en este aspecto tampoco ayuda, porque a veces el mismo creador tiene una visión más bien pragmática de la escritura y, por sobre todo, guarda en su interior una visión de sus procesos creativos que se sustenta en explicaciones lógicas y en procedimientos de la escritura narrativa, más que en la reflexión acerca de los impulsos creativos o en las motivaciones íntimas que suscitan la escritura.

Como ejemplo es posible citar el caso de Edgar Allan Poe, que según se indica en este mismo prólogo de Carlos Pacheco, no concibe ningún tipo de momento especial dentro del proceso de escritura, no acepta ni ve actos particulares relacionados con la emoción, el desdoblamiento creativo, el trance artístico o como se llame al momento mismo de generar una obra de arte, no obstante, Edgar Allan Poe reconoce la existencia de un efecto único a partir del cual y según él, el cuento debe ser construido y cuyo efecto finalmente recaerá también en el lector.

Para referirse al contraste que existe entre el cuento y la novela, Carlos Pacheco retoma la visión de Brander Matthews que, a su vez, encuentra su postura en concordancia con la visión de Mijaíl Bajtín, 30 años después, y de la siguiente manera: “[...] propondría la ‘inconclusividad’-o carencia de rasgos genéricos precisos-como una

paradójica característica definitoria de la novela”. (cit. en Pacheco, 1993: 14) Más adelante, las palabras de Mijaíl Bajtín recogidas aquí por Carlos Pacheco, nos hablan de la capacidad de la novela para abrirse hacia todas las posibilidades de escritura con respecto de temas tratados y a sus particularidades que apuntan a los procedimientos para la escritura de la misma y también en cuanto a las posibilidades de estructura. Así las cosas, la novela según Bajtín, ofrece todas las posibilidades creativas que en comparación a ella, el cuento no ofrecería y tal como sus propias palabras lo señalan: “[...] A partir de este contraste, surgiría entonces el cuento como una modalidad discursiva mucho más estructurada, más ‘cristalizada’ [...]” (cit. en Pacheco, 1993: 14) (sic).

En el intento pertinaz por definir el cuento como una estructura literaria que condensa vivencias y momentos de uno o más personajes, Carlos Pacheco recupera los acercamientos a una definición del cuento, de varios novelistas, uno de ellos es Julio Cortázar, sin embargo, advierte que dichos intentos para definir el cuento más allá del género narrativo, caen frecuentemente en lo que él denomina: Metaforización del significado o consistencia del cuento y que producto de ese acto de metaforización, se pierde la objetividad y la especificación que daba cuenta de lo que era ese objeto de estudio. Luego, se diluía en una ‘especulación’ literaria que, por su calidad de opinión es subjetiva. Para tales divagaciones acerca del cuento, Carlos Pacheco hace una salvedad señalando que toda definición establecida por un crítico literario, un ensayista, es distinta de la que puede elaborar el creador de obras narrativas, en el sentido de que la visión con respecto de la obra, la distancia que existe entre ella y su autor y el lenguaje utilizado para hablar acerca de ella, son divergentes en cuanto al punto de vista desde el cual se ve la obra.

De la distinción de Carlos Pacheco con respecto de las miradas sobre el cuento, se desprende que la visión crítica y el pragmatismo requerido para dar cuenta de sus características puede sólo a veces ser una percepción del creador, ya que por lo general se encuentra ‘involucrado’ con su obra de una manera menos ‘real’ y muy poco escrutadora como lo desearía el lingüista o el crítico literario.

Una segunda problemática planteada por Carlos Pacheco, dice relación con la categorización del cuento y frente a este dilema el autor señala: “[...] hace falta introducir una categoría que reduzca todavía más el ámbito conceptual. Y ella parece ser la ficcionalidad que comparte el cuento con las otras modalidades discursivas literarias [...]”. (1993 16-17). Más adelante, el autor de este prólogo señala que la escritura de un cuento implica necesariamente la ‘ficcionalización de acontecimientos’ y lo que le interesa a la crítica literaria para establecer la categoría de ficción en un cuento, es precisamente esta transformación de la realidad en ficción.

Viéndolo de este modo, el cuento recibe dicho nombre a partir de su capacidad para transformar la realidad en ficción, no obstante, al recoger Carlos Pacheco el pensamiento de los críticos literarios que, afirman no considerar las homologaciones del contenido de los textos narrativos, con aspectos de la vida real, el proceso de identificación del lector con los personajes de un cuento es inexistente, lo que nos lleva a pensar en un diálogo con el lector basado en un encuentro nada más que comunicativo y que existe sólo para propiciar en el receptor una mayor comprensión de lo literario.

Otra característica que nos permitiría categorizar al cuento como tal, estaría sustentada en su brevedad relativa, Carlos Pacheco establece la relatividad en el sentido de que hay muchas formas de medir la extensión de un cuento y en relación a ello dice lo siguiente: “Se ha señalado como extensión estándar o ideal o límite del cuento aquella que haría posible su lectura en un tiempo comprendido entre treinta minutos y una hora o hasta dos horas; o aquella que permitiría leerlo en una sola sesión continua. Por otra parte se

ha intentado, con éxito también muy escaso, señalar pautas de extensión en número de páginas o de palabras. Tales esfuerzos de cuantificación están, por supuesto, llamados al fracaso [...]” (1993: 18-19). El autor del prólogo más adelante nos explica, además, que el cuento vale más que por su extensión, por sus posibilidades de concepción de lo dicho en ese espacio de escritura y señala que dicha forma de concebirlo estará directamente relacionada con: ‘La teoría de la recepción’.

El autor afirma que la unidad de concepción y de recepción, como características del cuento moderno, funcionan de forma conjunta y además son rasgos que están presentes en la poética narrativa de Poe, como también encuentran su resonancia en autores latinoamericanos.

De acuerdo a lo anterior y si reflexionamos a partir de las palabras de Carlos Pacheco, por sobre todo, si recogemos la visión de los autores latinoamericanos considerados por él, como son por ejemplo, Cortázar y Quiroga, en relación con la existencia de un nexo, entre el cuento y la lírica, es posible comprender también, en qué forma el cuento se distancia de la novela y no solamente considerando la extensión del texto, sino que al observar cómo la esencia del texto o el mensaje literario de un cuento y de una novela, son recibidos por parte del lector de manera distinta, no obstante, hoy existe un buen número de novelas que incluye en su discurso un tono lírico y una vez más, se puede constatar en esos textos, la fusión de los géneros o los acercamientos y distanciamientos constantes que, se producen al contrastar las obras más modernas con algunas más apegadas a los estilos tradicionales.

Continuando con la recepción del cuento y con su forma de penetrar en el ámbito de la realidad del lector, Carlos Pacheco hace mención a cómo se recibe un texto y establece las diferencias con la novela, específicamente a ciertas destrezas que son necesarias por parte del lector, como por ejemplo, es la memoria asociativa, una destreza imprescindible para ir recuperando los acontecimientos más relevantes la novela, para hilar los momentos en torno al tema central y, por sobre todo, en la capacidad para imaginar y reproducir las ideas en imágenes mentales, esto se muestra en cómo, el lector es capaz de reconstruir la historia en su mente para no dispersar su atención.

A diferencia de la novela, el cuento requiere de rapidez, de una atención en correlación con el ‘efecto único’ e intenso que busca provocar el autor en su lector, en relación con dicho efecto Carlos Pacheco recoge las palabras de Poe: “[...] efecto preconcebido, único, intenso, definido [...]” (cit. en Pacheco, 1993: 20-21-22). Una visión acerca del cuento en relación con la poesía, planteada por Mary Rohrberger y también recuperada por Carlos Pacheco, señala: “El cuento [moderno] deriva de la tradición romántica. La visión metafísica de que el mundo consiste en algo más que aquello que puede ser percibido a través de los sentidos proporciona una explicación convincente de la estructura del cuento en tanto vehículo o instrumento del autor en su intento de acercarse a la naturaleza de lo real. Así como en la visión metafísica, la realidad subyace al mundo de las apariencias, así en el cuento el significado subyace a la superficie del relato. El marco de lo narrativo encarna símbolos cuya función es poner en tela de juicio el mundo de las apariencias y apuntar hacia una realidad más allá de los hechos del mundo material”. (cit. en Pacheco, 1993: 21).

Hasta aquí se intenta abordar el género del cuento, desde sus estrategias narrativas, por ejemplo, a partir de la capacidad para construir un mundo paralelo a la realidad o también, a partir del desdoblamiento y esto se entiende en cuanto a que, el cuento es una realidad que simboliza a otra. Pese a lo anterior, hoy la novela se presenta mucho más cercana a la lectura simbólica y figurativa de la poesía, por lo tanto, la novela estaría acercándose de alguna forma a las características del cuento, utilizando recursos narrativos como el juego del espejo o el desdoblamiento.

Así las cosas, la concepción del mensaje narrativo en el cuento, que dice relación con la intensidad impresa en un solo impulso, en un solo impacto de efecto sensorial se enfrenta a un cuestionamiento porque puede darse siempre el efecto único en la brevedad, pero también puede producirse ese efecto repetidas veces, capítulo a capítulo y replicarse así sucesivamente hasta el final de una novela.

Al momento de levantar valorizaciones que dan el nombre de buen cuento a un texto narrativo, Carlos Pacheco haciendo mención a la narrativa de Augusto Monterroso y su especialización en el cuento breve, señala: “[...] el principio consabido es que un buen cuento debe incluir todo y sólo lo necesario para lograr su cometido. Todo lo que no contribuya a la consecución del efecto no sólo está de más, sino que actúa en contra de ese logro. Pero el recato, la selectividad, la ‘poda’, no bastan [...]” (1993: 24). Para establecer cuáles son las estrategias para lograr escribir un buen cuento.

Carlos Pacheco distingue recursos y trucos narrativos, también considera los materiales necesarios para alcanzar dicho cometido creativo. Cada uno de estos trucos son los que sugiere Norman Friedman y que van encaminados a alcanzar la brevedad relativa, importante característica para categorizar el cuento, como ya hemos visto en este prólogo. Dichos recursos narrativos son: “[...] la selección de materiales, la escala de la representación y la utilización del punto de vista de la narración. Resulta claro así que cuando un autor prefiere un momento dramático o significativo, cuando hace uso de la elipsis, de lo implícito, de la ampliación de ciertas escenas claves, o finalmente, cuando se vale de la potencialidad condensadora de un determinado narrador, está tomando en general decisiones que favorecen al cuento” (cit. en Pacheco, 1993: 25). Cabe señalar que cuando Carlos Pacheco habla (de acuerdo a las palabras de Norman Friedman), de recursos de condensación, está hablando también de recursos de intensificación y dentro de ellos, del manejo de la intriga, de la incertidumbre generada en la mente del lector y de una provocación de expectativas incesante que estimula el deseo de continuar leyendo.

Como se puede ver, en el plano de la recepción de la obra literaria está contenida la intención de escritura del cuento por parte del escritor y los recursos que el artista persigue para lograr un efecto, están también centrados en el sujeto que va a manifestarse en relación con la recepción del efecto esperado por el creador.

Gabriela Mora en su estudio acerca de la teoría del cuento y tal como lo hace Carlos Pacheco, aborda la discusión sobre el género y sus peculiaridades. La autora, para dar cuenta de la especificidad del género y de sus diferencias con la novela, recurre a los planteamientos de los formalistas rusos y por sobre todo, a la definición y caracterización del cuento según la visión y la práctica del escritor norteamericano Edgar Allan Poe.

En primer lugar, Gabriela Mora retoma en su libro las palabras de Alastair Fowler y a partir de ellas, es posible intentar reflexionar una vez más, acerca del problema del género del cuento: “[...] según Fowler, es creer que el concepto de género sirve más que nada como instrumento de clasificación. Para este investigador, el género es el ‘más importante de los códigos literarios’ porque tiene que ver con la ‘comunicación y la interpretación de la obra’ [...]”. (cit. en Mora, 1993: 16). Pese a la amplitud de criterio que revelan las palabras de Alastair Fowler, Gabriela Mora encuentra piedras en su camino, el concepto de género podría ser una llave para abrir las posibilidades de lectura siempre y cuando el lector disponga de los conocimientos adecuados para enfrentar distintos tipos de discursos y esto ya entorpecería el posible diálogo con los autores. Por otro lado, Gabriela Mora señala que, para los lectores mejor preparados en el ámbito de la literatura, el hecho de conocer del género en cuestión significaría un punto a favor, ya que, le facilita al lector el uso de las herramientas necesarias para desarrollar distintos tipos de lecturas: “[...] La noción

de género le da marco de referencia al autor y al lector, situándolos en un primer espacio conocido [...]” (1993: 17).

Gabriela Mora recoge en su libro las palabras de Guillén que, en relación con el género y la dinámica autor lector señala: “En cuanto al lector, no hay duda de que para él, el género es una especie de ‘contrato social’, como lo llama Jameson, que le facilitará el uso apropiado de la obra (The Political Unconscious, 1981: P. 106)” (en Mora, 1993: 17).

Dichas palabras dan cuenta de una visión bastante instrumentalista y utilitaria acerca de un libro de narrativa, no obstante, hay ciertos comentarios de Gabriela Mora y de los autores que ella cita, que de alguna forma dejan entrever un cierto misterio entre la relación del escritor - obra - lector y levantan de esa manera ciertas preguntas que inducen a la percepción de estados anímicos provenientes del lector; antes de leer un poema o un cuento. Además, aparece una visión más subjetiva de los textos y la lectura.

Gabriela Mora ya ha hecho mención en su libro a este punto, al preguntarse por la disposición del lector y a las expectativas que él muestra antes de leer un texto lírico o un texto narrativo. Con lo anterior, se quiere decir, que el lector se prepara para leer un texto determinado y por consiguiente, adopta una postura emocional y tal vez también corporal, en el instante en que se dispone a realizar su lectura. Gabriela Mora dirá como punto de partida para comprender el problema del género del cuento y de su definición, es posible: “[...] empezar diciendo que tanto la novela como el cuento son géneros que se inscriben en el modo narrativo; pero claro, esto no basta. Habrá que averiguar por qué un lector que se dispone a leer un cuento espera algo diferente a lo que esperaría si abriera una novela o un libro de poemas [...]” (1993: 19).

La definición del cuento según Edgar Allan Poe, recogida en el libro de Gabriela Mora dice lo siguiente: “El cuento es la pieza en prosa que mejor permite al autor mostrar su poder de creador de arte (pp.102 y 106). Junto con el poema, el cuento por su brevedad, podría provocar ‘una exaltación del alma’ que no puede sostenerse por mucho tiempo, ya que ‘los momentos de alta excitación’ son necesariamente ‘fugaces’ (p.107). Tanto el cuento como el poema poseerían una ‘unidad de efecto o de impresión’ que se conseguiría mejor con la lectura de ‘una sentada’ (p. 106).” (cit. en Mora, 1993: 19).

Más adelante, la autora nos advierte que los teóricos posteriores a Edgar Allan Poe, tomaron al pie de la letra sus palabras con respecto de la forma de definir un texto narrativo, ellas significaron casi una ley para decir qué es un cuento y cómo es, teniendo en cuenta que tal afirmación del escritor fue hecha según su poema *El cuervo*, tal como la autora muy bien lo explica: “[...] Se olvidó, además, que el ensayo de Poe era una reseña, por lo que se acomodaba a circunstancias históricas bien específicas. [...]” (1993: 20).

Si se piensa en una correlación evidente entre el carácter narrativo de un poema y un cuento, lo que a primera vista se puede rescatar, es la brevedad de ambos textos y como segunda característica la concentración del sentido global en un momento álgido en cuanto a lo que se dice en ese preciso instante. El efecto único que Gabriela Mora recoge de las palabras y el trabajo de Edgar Allan Poe se explica de la siguiente manera: “Este ‘efecto único’ se ha relacionado, entre otros elementos del cuento, con su final, la armonía de sus partes, o el número de incidentes y personajes que debe tener, [...]” (1993: 21). De acuerdo a lo anterior, la técnica de Edgar Allan Poe estaría basada en la relación existente entre la brevedad del texto y la conducción de los acontecimientos hacia el final, conducción que veremos vinculada con la intensidad, con la armonía entre cada parte del texto y en relación con el número de personajes.

Un párrafo escrito por Edgar Allan Poe y que según Gabriela Mora, se levantó por mucho tiempo como la más adecuada definición del cuento, sustenta la idea de un texto que conduce los acontecimientos sin titubeos hacia el final, tal como si los acontecimientos de la historia ayudaran a la concreción de un destino que resulta inevitable, tanto para el protagonista como para sus acompañantes. La definición antes mencionada dice: “Un hábil literario construye un cuento. Si sabio, no acomoda sus pensamientos a sus incidentes, sino al haber concebido con cuidado deliberado cierto efecto único sobre el cual forjar (su cuento), combina entonces los acontecimientos de modo que mejor le ayuden para establecer este efecto preconcebido. Si su primera oración inicial no contribuye a destacar este efecto, ha fallado en su primer paso. En toda la composición no debe haber palabra escrita que no se dirija directa o indirectamente a ese diseño preestablecido” (cit. en Mora, 1993: 20).

La intensidad en el cuento de Edgar Allan Poe, recurso narrativo recuperado en su libro por Gabriela Mora, señala que: “El rasgo de la intensidad, por su carácter difícil de aprehender, es mencionado por casi todos los tratadistas, pero sin entrar en mayores explicaciones. Su dificultad tiene que ver, por un lado, en que ese efecto sobre el lector nominaría un tipo de emoción que éste experimentaría ante ciertos pasajes de la obra, o con su lectura total. Por otro, por supuesto, es producto de recursos específicos relacionados con aspectos diversos de la estructura del cuento.

Así, la fuente de la intensidad puede hallarse en un momento de suspenso, en un final inesperado, en un lenguaje de particular belleza, o en una combinación de todos ellos.” (1993: 26).

Las palabras de Gabriela Mora refuerzan la correlación entre el cuento y el poema, existe un nexo en cuanto a la intensidad que se advierte en un momento determinado de la lectura, como una especie de vibración interna que se produce en un breve lapso de tiempo de escritura y de acontecimientos. Por otro lado, la intensidad estaría dada por la ‘emoción’ que el lector siente producto del efecto logrado en él.

Con respecto de la extensión breve del cuento, bien se podría resolver que las posibilidades de intensidad se diluyen en una mayor extensión o se dilatan y ello llevaría a que la intensidad esperada para provocar emoción en el lector desaparezca, por lo tanto, el efecto único no pueda ser alcanzado. En el poema, como en el cuento, la brevedad permitiría que la intensidad o efecto sobre el lector, fuera más efectivo porque como se presenta abruptamente o en un sólo impulso, no hay posibilidad de disolución de dicho efecto en un espacio más extenso de escritura, el concepto de disolución se entiende aquí en cuanto a que el impulso se desintegra y desaparece, o se divide dosificándose en brevísimos impulsos hasta perder su fuerza.

Finalmente, con respecto de la definición del género del cuento, es posible señalar que hoy el escenario es en apariencia, casi tan complejo como el que pudo encontrar Edgar Allan Poe en su época y si es que hubiese tenido la ocasión de discutir sus personales juicios acerca de su poema *El cuervo*, con aquellos teóricos que se tomaron de sus palabras para intentar definir el cuento. En este escenario, más que categóricas definiciones del género del cuento, es factible encontrar acercamientos a su estructura, análisis de sus elementos constitutivos y de sus características discursivas.

Por su parte, Enrique Anderson Imbert aporta una visión personal de su propio proceso creativo y que puede resultar útil para la investigación y por sobre todo en el plano del análisis del contenido; del discurso narrativo de la escritora Rosa Montero: “[...] con el lápiz en la mano e inclinado sobre el papel, abriéndome paso entre palabras, doy a mi

visión un cuerpo verbal. Es el cuento. Las frases del principio preparan las del fin; y desarrollo del medio con la estrategia necesaria para que el lector mantenga su atención. El desenlace tiene que ser estéticamente satisfactorio: Una observación profunda, una sugerencia misteriosa, un dilema, sobre todo una sorpresa [...]” (1992: 28).

Ángeles Encinar y Anthonu Percivalen su *Cuento español contemporáneo*, además de ofrecer una interesante antología de escritores, aportan una crítica visión acerca de la situación del cuento español en la actualidad y en relación con esa visión nos advierten desde ya que: “Del cuento contemporáneo no se puede decir que sea noticia en el panorama de la literatura española actual [...]” (1993: 11).

A continuación, y a fin de permitir una mayor claridad con respecto de cómo es o en qué consiste un cuento, los autores se refieren a los distintos nombres con los que se ha identificado a dicha forma literaria, como por ejemplo son: Fábula, apólogo, ejemplo, hazaña, leyenda, farsa, alegoría. Luego, indican los chistes, anécdotas, refranes explicados, casos curiosos, estos últimos según señalan los autores, presentes en el Siglo de Oro. Además, exponen otras dificultades: “Para considerar debidamente el cuento contemporáneo, es preciso tener en cuenta problemas teóricos de definición, usos terminológicos, relaciones cuentísticas con otros géneros. Es sumamente difícil ofrecer una definición coherente y sintética de un género tan híbrido y flexible [...]” (1993: 13). Encinar y Percival rescatan también las posturas teóricas acerca del cuento, de autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, entre otros, con la intención de afianzar una idea acerca de la definición del cuento y también de contrastar la visión netamente teórica con una mirada más cercana a la creación artística.

Todo lo anterior, planteado como una problemática desde el siglo XIX en adelante y que a partir de las palabras de ambos especialistas, se presenta como un problema para definir el tipo de texto e insertarlo en un género narrativo aparte.

Otros impedimentos corresponderían al desinterés por parte de los críticos literarios, de estudiar el cuento y a la ausencia de una producción de cuentos considerable para dar pie a dichas investigaciones: “[...] Ni Barthes ni Todorov, destacados como ágiles críticos literarios, han intentado indagar la naturaleza del cuento como género en sí [...]” (1993: 22).

En el prólogo que revisamos, los especialistas dan cuenta de las etapas de estancamiento y de los mejores momentos de creación del cuento en España, como es la década del 50 y del 80. Lo más relevante de la cronología que ellos aportan, tiene que ver con el énfasis de las temáticas abordadas en los años 40, por ejemplo, temas centrados en épocas de guerra y de postguerra. Algunos de los ejemplos de núcleos temáticos fueron entonces los temas bélicos, moralizantes, escapistas, explícitamente ideológicos y de humor sarcástico. De alguna forma, los autores apelan a la conciencia pasada, intentan poner en contraste a los antiguos escritores con los autores contemporáneos, los primeros fueron hijos de la guerra o de la postguerra, ellos debieron escapar de su propia guerra en España: “A raíz de la Guerra Civil se produce una ruptura en la cultura española. Muchísimos escritores se ven forzados a exiliarse, a recomponer sus vidas, dispersados entre Europa, Iberoamérica y Norteamérica [...]” (1993: 25). Con respecto de los escritores desterrados de España, y de las historias centradas en temáticas acerca de los sufrimientos de las guerras, Ángeles Encinar y Anthonu Percival hacen referencia a una cualidad que ellos asignan a los autores de esa época, como ‘El rigor literario’.

Más adelante, revisan las décadas del 50, 60, 68, 70 y 80, destacando a los autores más relevantes y marcando las temáticas de cada período, ejes que muestran cómo en España los escritores y escritoras retoman su autonomía y el ejercicio de sus vidas a

partir de la escritura. En este plano positivo que termina con la ausencia de libertad de expresión en la literatura, con la censura propiamente tal, también los autores explican el impacto provocado por el advenimiento de una nueva visión del mundo, que prefigura la postmodernidad: “La década de los años 80 marca la aparición de grandes cambios en el campo cultural español producidos bajo la fuerte presión de valores mercantilistas que circulan en un contexto cada vez más cosmopolita, el intervencionismo estatal, la creciente influencia de los medios de comunicación y reproducción, y un egoísmo generalizado [...]” (1993: 33-34).

La gran crítica de los autores se centra además en la comercialización de libros, el periodismo y sus columnas de opinión que terminan por restar espacio al cuento, los lectores no los leen y los escritores ya no los escriben. De alguna forma en esta Antología, se intenta recuperar a los cuentistas contemporáneos más representativos de una nueva época, sin dejar de lado el legado que reciben de aquellos que escribieron durante la guerra y postguerra.

Cuento y construcción de un sujeto

A propósito de las funciones que cumple la literatura y de cómo los sujetos dan pie a esa tarea, la realidad y la ficción, se combinan para construir un sujeto que cumplirá un objetivo y que, dentro de las funciones que deberá llevar a cabo, está el hecho de reclamar un espacio, generar opinión, instalar nuevas visiones e interpretaciones de la realidad, transformándose a veces, el cuento en un documento histórico. La construcción del sujeto en un cuento, puede comprenderse también, a partir de la definición de personaje que otorga Philippe Hamon en su estudio titulado: Para un estatuto semiológico del personaje, “[...] un personaje es, pues, el soporte de las conservaciones y transformaciones de un relato. Los semiólogos del relato parecen ponerse de acuerdo en este punto; para I. Lotman, el personaje es ‘un conjunto de rasgos diferenciales...de rasgos distintivos’, y ‘el carácter es un paradigma’ [...]”. (1977: 92).

De acuerdo a la definición anterior, el personaje es el eje articulador en el texto narrativo y por lo tanto, es un elemento vital para el desarrollo de los acontecimientos. El personaje de Philippe Hamon, entendido como un sersimbólico, comparte ciertas afinidades con el sujeto femenino que Biruté Ciplijauskaitė ofrece en su libro titulado: La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona, en cuanto a que, ambos representan en una historia un mundo narrado que puede ser verosímil o no serlo, a los ojos de un lector.

Por otro lado, la importancia del sujeto femenino de Biruté Ciplijauskaitė, está puesta en el hecho de cómo propicia la validación de un prototipo de mujer en la realidad extratextual y de alguna forma ese sujeto femenino, tiene su origen en múltiples personajes o heroínas de la literatura más antigua y en este sentido, este origen sería otro punto en común entre las teorías que postulan ambos críticos.

Para aclarar el concepto de realidad extratextual, se recurre a las palabras de Enrique Anderson Imbert que, en torno a esto dice: “Un cuento ha surgido de una realidad: por lo pronto, de una persona de carne y hueso que vivía en una circunstancia determinada y se comunicaba con sus prójimos gracias a una lengua social [...]” (1992: 166). Pese a que Enrique Anderson Imbert no concuerda con los críticos literarios, quienes intentan homologar la realidad interna del texto, con la realidad externa al mundo narrado: “[...] Los críticos a que aludí al comienzo prefieren abstraer del cuento sus contenidos – circunstancias, cosas, hechos, paisajes, personajes – para examinarlos con el mismo criterio con que los hombres de ciencia examinan la realidad físico – natural. De ahí deducen que un cuento es realista si reproduce fielmente el mundo real [...]” (1992: 166). El autor a través de sus palabras permite confirmar que el cuento se construye con elementos de la realidad extratextual, sin embargo, hace la siguiente salvedad: “Una vez escrito, el cuento ya no se relaciona con una realidad extraliteraria. Es una creación artística que agota su significado en sí misma” (1992: 166).

En tal caso, el personaje pasa a ser el portavoz de una era en un mundo de ficción, no obstante, Philippe Hamon valida la presencia de la realidad en el mundo narrado: “[...] El personaje es siempre, pues, la colaboración de un ‘efecto de contexto’ (subrayado de las relaciones semánticas intratextuales) y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector” (1977: 131). Si se piensa en el concepto de

colaboración, no es posible abstraerse de cada uno de los elementos sacados del 'mundo real' y que son imprescindibles para la creación de un cuento. El espacio contextual determina el tipo de sujeto que el escritor construye, es así como su propia existencia influye en la creación del personaje protagonista o del héroe y dentro del círculo de creación.

El lector también se presenta como un elemento estructurador de la obra narrativa, esto se explica si pensamos que un número no menor de críticos literarios y de escritores narrativos como por ejemplo es Julio Cortázar, consideran al lector como un integrante más del proceso creativo. No obstante lo anterior, el escritor argentino y crítico literario, Enrique Anderson Imbert, a pesar de que reconoce de una forma u otra, al lector como ideal y/o real, ubicándolo en un esquema de relaciones comunicativas, también le resta legitimidad, en cuanto a que, las distintas percepciones acerca de lo que leen los posibles lectores, son meras suposiciones que se diluyen en la imaginación del escritor. Se desprende de sus palabras, la idea de que el escritor escribe a veces para sí mismo.

Para reflexionar aún más acerca de la construcción del sujeto en el cuento, se recogen las palabras de Enrique Anderson Imbert en su libro titulado *Teoría y técnica del cuento*. En el capítulo dedicado al narrador, el autor explica cómo el escritor ha sido reemplazado por una voz ajena a él y que, al hablar en su lugar, genera un juego de desdoblamiento múltiples que, empiezan por el escritor: "El escritor, en cuanto hombre que se puso – o se dispuso – a escribir, solía hablar con voz propia, pero ahora esa voz, es a través de la máscara [...]" (1992: 44). ¿Por qué el interés en este juego de desdoblamiento? La causa es la importancia de la construcción de un sujeto que parece real o que lo es en esencia, también porque este sujeto marca un instante y resignifica algo propio del mundo real y que necesita ser fijado para seguir construyendo la historia.

En otro plano, el personaje, el sujeto narrativo, tiene la misión de resolver y disputar los conflictos humanos que no se pueden resolver y a veces tampoco disputar en la realidad, cualquiera sea el tipo de final que el escritor utilice en su cuento, el personaje termina su situación porque se acaba la historia y aunque el final del cuento sea abierto, la brevedad del texto no permite que el sufrimiento, la angustia u otro sentimiento, continúe porque no habrá más relato.

La revolución de un discurso femenino autónomo

De la autora Rosa Montero y su novela *Temblor*, señala Elena Gascón Vera en su libro *Un mito nuevo: La mujer como sujeto / objeto literario* que: “[...] creo que es la obra española que representa más claramente, en su historia fantástica, el deseo utópico de cambio y de revolución al que aspiramos las mujeres [...]” (1992: 18). Una declaración que cambia el lugar de género para las utopías, como bien señala la autora, estábamos habituados: “[...] a las visiones utópicas tradicionales como la *República de Platón*, la *Utopía* de Moro [...]” (1992: 19). Elena Gascón Vera en un análisis de la novela *Temblor* propone el nuevo sujeto femenino para la literatura, un sujeto que organiza su vida de acuerdo a sus sueños pero, que no se conduce a la par con sus ciclos vitales femeninos, tampoco se sujeta a las leyes orgánicas tradicionales de la sociedad, por el contrario, ella se apodera de su vida según su ritmo interno. Un ritmo que no requiere y no quiere, una manipulación externa a ella.

De las palabras de Elena Gascón Vera se desprende la búsqueda de la autonomía por parte del sujeto femenino y establece una cercanía con el pensamiento anarquista, con su organicidad espontánea y autónoma.

Rosa Montero cumple con estas características en los siete cuentos pertinentes a esta tesis. En cada uno de los sujetos femeninos que, se construyen, es posible percibir su necesidad de aprender a vivir, también de aprender a ser. Elena Gascón Vera facilita la comprensión de este nuevo sujeto, a partir de las siguientes palabras: “[...] La metáfora de la superioridad de las mujeres que expresa Rosa Montero, la soluciona poniendo la superioridad no en la fuerza física sino en la mental [...]” (1992: 21).

La importancia que tiene el estudio de Elena Gascón Vera, como una propuesta nueva acerca del discurso femenino y la construcción del sujeto que, ese discurso ofrece, se muestra a partir de las mismas palabras de la autora, en un fragmento de su introducción señala: “[...] pretendo desarrollar una actitud diferente y más amplia que consiga que tanto lectores /as, estudiantes y profesores /as se planteen como propia, a través de un privilegio sistemático de lo femenino y de la mujer, la necesidad de que la cultura dominante acepte una nueva manera de análisis que determine una igualdad real entre los hombres y las mujeres en la sociedad patriarcal en la que todos vivimos [...]” (1992: 14). En este sentido y de acuerdo a las palabras de Elena Gascón Vera, en la medida que la sociedad masculina incorpore a la mujer, desde todos sus planos existenciales, se podrá decir que existe libertad de expresión y libertad de acción. Elena Gascón Vera reivindica el lugar de la mujer, un lugar que ocupa no desde su biología y maternidad, sino que como un sujeto que propone una visión propia acerca del mundo que le rodea.

Por su parte, Francisca López Jiménez se ocupa de analizar y estudiar el discurso femenino en la narrativa española de la postguerra, que se enfrenta al discurso oficial. Su postura viene a ser un aporte a esta tesis, por cuanto, permite conocer y comprender mejor el proceso de escritura que debieron recorrer las escritoras, de la postguerra, para llegar a instalar un discurso femenino real, que pudiera reflejar la represión e intentar alcanzar un punto de partida para la transformación de toda una sociedad.

Elena Gascón Vera y Francisca López, ofrecen una visión actual para la relación de dos individuos que deben convivir en un mundo nuevo. El sujeto femenino de Rosa Montero, se encuentra en permanente conflicto con el sujeto masculino, ambos se necesitan, pero se disputan los espacios y el derecho de dominio sobre el otro. Francisca López en su apartado titulado *Discursos desmitificadores* nos habla de la de infidelidad, de divorcio, de adulterio, como también, del discurso castigador de la Iglesia Católica, otros mitos analizados por ella, son el perdón, el énfasis en el pecado y la culpa de las mujeres que seducen a los hombres que son infieles; todos discursos convenientes para los hombres del régimen.

La incorporación del discurso femenino en la narrativa y en la vida real, propuesto por Elena Gascón Vera y la desmitificación del discurso acerca de la mujer, implantado por Franco y por la Iglesia Católica en España, planteado por Francisca López Jiménez, complejizan el escenario moderno, pero al mismo tiempo, ofrecen un espacio de discusión y de posibles crecimientos. Esta línea guarda coherencia con la producción cuentística que Rosa Montero fija en cada historia de su Antología, donde aparece un nuevo sujeto femenino y deja entrever, en una descripción narrativa realista, las nuevas prácticas de vida que la mujer española tiene, para hacer su vida.

Para hablar de la construcción del sujeto femenino, resulta apropiado considerar aquí la propuesta de Biruté Ciplijauskaitė, centrada en lo que ella misma señala como: “[...] escritura de mujer que escribe conscientemente como mujer” (1970-1985: 10). La cita refiere al punto de interés y de análisis, escogido por la autora y que se identifica con la novela de concienciación, novelas que dan cuenta de los cambios psicológicos y culturales que la mujer ha tenido desde el siglo XIX en adelante y de cómo dichos cambios se van marcando a partir de estrategias narrativas, recursos que potencian las nuevas conductas femeninas en la sociedad: “Opté por concentrar la investigación sobre novelas escritas en primera persona, que presentan más aspectos innovadores” (1970-1985: 9).

La mención a la escritura en primera persona revela el punto de partida para la concienciación en la mujer y no ocurre solamente en la novela, por el contrario, de la misma forma en que Biruté Ciplijauskaitė encuentra en el género de la novela, a una mujer que se reconoce a sí misma y reclama un espacio social, en el cuento es posible hallar a una protagonista que habla por sí misma, que decide y que dibuja su destino como por ejemplo, lo hace la protagonista del cuento *Mi hombre* de Rosa Montero. En la brevísima historia la protagonista habla en primera persona, es una esposa hundida en la rutina junto a su marido, se atreve a juzgarlo, lo desenmascara y se enfrenta a su realidad, se desahoga pero, asume lo que le ha tocado vivir o lo que ha escogido, sin actuar como una víctima, es decir, que la protagonista juega el mismo juego que su compañero, son dos los sumergidos en la rutina y el desencanto y dos son también los que a ratos disfrutan y aceptan, o sufren y se detestan. La mujer, en los cuentos de Rosa Montero, es consciente de su situación y la acepta o la abandona, pero siempre decide y es capaz de tomar la iniciativa en todos los planos de su relación con el hombre y su entorno.

La mujer que estudia Biruté Ciplijauskaitė en la novela y la mujer que se estudia aquí en el cuento, son semejantes, o al menos comparten puntos en común, el primero es la concienciación como un proceso de reconocerse y aceptarse como un ser social que participa en el mundo y el segundo punto compartido es la autonomía, un rasgo propio de la mujer que no está oculta detrás de alguien o algo que la proteja.

Birutė Ciplijauskaitė indaga en el despertar literario de la mujer, a fin de comprender cómo se construye el sujeto femenino a partir de una escritura femenina nueva, con ciertos rasgos de independencia. Biruté Ciplijauskaitė se documenta, lee novelas que abordan temáticas que muestran a la mujer como un ser participativo, capaz de construir su propia

versión de la historia, un sujeto decidido que reproduce su realidad desde un prisma netamente femenino.

Por otra parte y de acuerdo a las palabras de Biruté Ciplijauskaitė, la mujer que escribe y que construye un sujeto femenino, susceptible de transformarse en un arquetipo humano y por sobre todo, representativo de una época, utiliza trucos narrativos para posicionar su personaje en la comunidad lectora, logrando así instalar un modelo de mujer que en la novela adquiere su propia realidad, independizándose y distanciándose de la autora. Uno de esos trucos es el uso de la primera persona, una de las características de las novelas de concienciación.

Al hacer un acercamiento al concepto de concienciación, visto desde las palabras de Biruté Ciplijauskaitė, como un encuentro de la mujer consigo misma, es posible concebir la concienciación como un acto de validación, con respecto de la existencia material y espiritual; en un mundo que también está compuesto de ambas esferas, es decir, por espacios físicos y espirituales. En este escenario, la concienciación vista también, como un proceso de crecimiento necesario para la vida participativa, significaría que la protagonista de una novela o de un cuento, al iniciar proceso de concienciación, está dándose a sí misma, un lugar en la sociedad, se está apropiando de los espacios que necesita para instalar un discurso que caracteriza a su género.

La especialista señala ciertos rasgos de la escritura femenina: “[...] la palabra es una extensión de ella misma, lo cual produce una escritura más inmediata” (1970-1985: 21). Lo anterior, permite pensar inmediatamente, en la idea del desdoblamiento y también la idea del reflejo, un sujeto creado a partir de su duplicación o de su propio reflejo como creador. En este sentido, cada obra escrita y a las que se refiere Ciplijauskaitė, podría eventualmente contener un fragmento de su creadora, reflejar esa realidad y de aquel lugar de enunciación implantar prototipos femeninos en una sociedad. Por otra parte, estos prototipos cargan con la historia y asumen los cambios de una época fijándolos en el tiempo.

Para comprender en qué consiste el proceso de concienciación, es útil abordar las preguntas que esta autora se formula en un tono existencialista: “¿quién soy?, ¿cuál es mi papel en el mundo? Interrogantes que podrían considerarse como el punto de partida de la novela de concienciación, que se desarrolla como una especie de Bildungsroman, pero usando técnicas más innovadoras. Desplaza el énfasis del devenir social, activo al cuestionamiento interior.” (1970-1985: 34). Si bien no son preguntas nuevas, sí permiten visualizar a una mujer que está buscando su lugar en el mundo y que espera encontrar respuestas a fin de validar su existencia como mujer; por otra parte, son también preguntas útiles en cuanto a que funcionan para indagar en el análisis de los discurso de las protagonistas de los cuentos de Rosa Montero.

Para terminar, las protagonistas de Montero además de ser personajes, parecen mujeres reales, personas que pueden ser reconocidas en el mundo de hoy, conflictuadas o felices, pero involucradas con sus situaciones, viven sus vidas participando de ellas como seres que construyen sus propias existencias, ya que ellas eligen cómo quieren vivir sus vidas.

Para indagar en cómo se construye el sujeto femenino en el siglo XX, directamente en la narrativa producida por mujeres, podemos extrapolar el estudio de Ciplijauskaitė al género cuento. Para pensar en una narrativa femenina es necesario poner atención a la autora, cuando afirma: “Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual. De aquí la abundancia de novelas que reevalúan el pasado desde el presente, es decir, desde una conciencia ya despierta” (1970-1985: 34).

La novela de concienciación abarca múltiples momentos en la vida de una mujer y esto es posible comprenderlo desde la realidad a la ficción o desde la ficción vista como un reflejo de la realidad. Aquí es posible recordar la idea del espejo según la especialista lo explica: “[...] la técnica muy interesante del ‘espejo de las generaciones’ para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. (La imagen del espejo sirve hoy casi siempre para desencadenar el proceso de concienciación.)” (1970-1985: 34). El párrafo además de mostrar una estrategia para alcanzar una concienciación por parte de una escritora, da cuenta de la relación creador y personaje o de la fusión de ambos.

En el apartado: *Concienciación por medio de la memoria*, inmediatamente nos remonta, por ejemplo, a la novela histórica, puntualmente al personaje de la heroína que sacraliza pasajes históricos de una nación y que propicia la pervivencia del pasado aun cuando ese pasado sea una fusión de la realidad y la ficción. La heroína de la novela trasciende en el tiempo, transformándose en un paradigma, una modelo a seguir, capturando a mayores lectores, asegurando su permanencia en la vida real de ellos y en relación con esto Biruté Ciplijauskaitė señala: “Numerosas novelas contemporáneas femeninas presentan el paso de niña a mujer, que frecuentemente es marcado por la ‘adquisición del recuerdo’: un empezar a ver el pasado – los días de la inocencia – con ojos distintos [...]” (1970-1985: 39).

Más adelante, la autora enfatiza la idea de un recuerdo no solamente para recordar y gozar lo vivido: “El recordar no se limita a evocar, tiene una función suplementaria, un poco como la repetición en los versículos bíblicos, donde produce la intensificación del significado” (1970-1985:39). La cita adquiere especial sentido cuando se piensa en la narrativa que busca la sanación por medio de la escritura, es el caso de la escritura que se realiza para buscar respuestas a un pasado doloroso o injusto. Con esto se quiere explicar, de qué manera el pasado puede ser justificado al ser revivido en el recuerdo y por sobre todo, cuando ese pasado es reconstruido con un sentido distinto, ya sea teñido por la madurez o borrado por la resignación.

Para intentar reconstruir el sujeto femenino que se articula en la narrativa contemporánea española del siglo XX, es preciso comprender a qué llama Biruté Ciplijauskaitė, conciencia de mujer. De sus palabras se desprende la idea de reconocerse como mujer desde los dos planos, el plano psicológico y el plano material. Sus ideas pueden estar vinculadas con una especie de reconciliación, de la mujer con respecto de su cuerpo y de su mente en un plano moral, pensando en una época de castigo social. Así, el gesto del reencuentro, guarda relación con un quiebre social que da cuenta de la represión hacia la mujer a través de las convenciones sociales, de la permanencia de las tradiciones de generación en generación, de períodos de autoritarismo y de otras múltiples instancias en las que la mujer había quedado recluida en una falsa protección, en el hogar y detrás de un hombre.

La cita que sigue muestra un signo de liberación, porque habla de novelas que tratan temáticas antes impensables para el discurso femenino: “La mayor parte de las novelas de formación tratan del paso de la adolescencia a la plenitud como mujer, forzosamente relacionado con la experiencia sexual” (1970-1985: 39). En relación con lo anterior, Ciplijauskaitė escribe: “El proceso de concienciación consiste no pocas veces en este darse cuenta al encontrarse delante de una elección difícil. Los modos de exponerlo varían según el temperamento, la ideología, [...]” (1970-1985: 46).

Para referirse a la construcción de personajes que evocan fragmentos del pasado, Biruté Ciplijauskaitė retoma la idea del ‘espejo de las generaciones’, al considerar que en una novela se muestran paralelamente a varios personajes y ellos son el registro escrito de una generación, a partir de la memoria ya sea utilizando el testimonio en primera persona

u otro lugar de enunciación, dan cuenta de hechos que son relevantes en la medida que, representan los cambios formativos, morales y políticos de una sociedad. En este ámbito, ya estamos frente a una construcción múltiple de personajes y varios prototipos de sujetos femeninos que reaccionan frente a los hechos, al estado de las cosas y al futuro incierto. Por otra parte, la función cognoscitiva de la literatura está presente, en el sentido de que los lectores aprenden con la lectura de dichos textos y en el plano de las visiones de mundo, también la función socio – ideológica se encuentra activa, en cuanto a que los protagonistas pueden instalar una forma de pensamiento que caracterice a una época y que impacte en las generaciones futuras.

Uno de los recursos que la especialista recoge para profundizar en su estudio, es la yuxtaposición de personajes, que la cita siguiente explica con claridad a partir de la narrativa de Montserrat Roig: “Ramona, adéu es un ejemplo muy logrado de la técnica del ‘espejo de las generaciones’, tanto en el conjunto estructural como en el desarrollo de los detalles. A la vez, se usa la yuxtaposición de dos figuras contiguas, de la misma generación, para subrayar la diferencia entre la mujer emancipada (Kati, Anna) y la mujer que parece más tradicional frente a ésta (Mundeta2, Mundeta3). La concienciación y la evolución en las tres Mundetas se da no sólo en el nivel de la femineidad, sino también en cuanto a su conciencia social y política, transmitida con un estilo correspondiente a cada época. [...]” (cit. en Ciplijauskaitė, 1970-1985: 50).

Para concluir, es posible decir que el estudio de Biruté Ciplijauskaitė ofrece líneas de acción que permiten comprender y reconocer recursos narrativos utilizados en la novela a fin de mostrar cómo se construye un sujeto femenino o varios de ellos, lo anterior, en razón de las influencias contextuales que rodean al ser humano y a la persona que escribe, teniendo en consideración que un individuo siempre está siendo influenciado por su situación socio cultural y por lo tanto, un escritor nunca puede abstraerse por completo de la realidad que lo rodea, interpretará esa realidad y de alguna forma su interpretación se verá plasmada en sus textos.

Con respecto de la concepción del individuo en su contexto de vida, Ciplijauskaitė señala a dos autoras como escritoras representativas de la novela de ideas, textos en que el sujeto femenino como creador y como personaje, participan en la discusión política y social en su país natal, es el caso de Christa Wolf, en su capítulo titulado *La concienciación político-social*. Por consiguiente, la narrativa ya sea cuento o novela, considerando sus diferencias de estructura y extensión, puede actuar como vía de registro de las distintas épocas vividas por una sociedad, son también caminos para la liberación del discurso.

La destacada escritora española Carmen Martín Gaité, reconoce su propio proceso de concienciación al momento de hacerse la pregunta si existe una literatura escrita por mujeres. Ella confiesa que este reencuentro con el yo interior, empieza a revelarse luego de leer un libro que se publica como homenaje al texto de Virginia Woolf, *Una habitación propia*, más tarde Carmen Martín Gaité escribe *Desde la ventana*, un texto breve que, en cuatro capítulos, muestra de distintas maneras, la condición de vida afectiva y social de algunas mujeres cuyas historias son mundialmente conocidas, por ejemplo está el caso de la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz.

La información recogida por la autora da cuenta de la realidad de las mujeres de la época, de sus restricciones que abarcaban el plano de la intimidad familiar, el matrimonio y la vida pública, sin mencionar la imposibilidad de estudiar alguna profesión o siquiera aprender a leer. Carmen Martín Gaité recuerda en su texto, que todo aprendizaje por parte de la mujer que no tuviera que ver con las labores domésticas, con el cuidado y atención

hacia los hijos y al esposo, o también destinadas al culto religioso, eran consideradas actividades pecaminosas y dignas de castigo.

‘La chica rara’, se titula el cuarto capítulo del libro que revisamos. ¿Quién es la chica rara? Andrea, la protagonista de la novela *Nada* escrita por Carmen Laforet. Este personaje rompe con los esquemas tradicionales, de acuerdo a las normas impuestas por la sociedad masculina, por la autoridad en el país y por la iglesia católica. La mujer era educada para el hogar y sus respectivas labores, mujeres de clase alta o baja estaban destinadas al cuidado de una casa, la atención hacia los hijos y hacia el marido. En relación con las metas de vida para la mujer se limitaban al matrimonio o a la devoción de Dios, Carmen Martín Gaité dice: “[...] aquellas historias de amor que hacían la apología de la mujer dependiente y en busca de cobijo, exaltando la boda como final feliz, empezaban a ser descalificadas incluso por algunas de sus más asiduas cultivadoras” (1987: 90).

El anuncio de Carmen Martín Gaité habla de la desacralización de un prototipo de mujer, educada en la casa para ser recluida en un medio social ‘protegido’ como era el hogar, una mujer destinada a la preservación de la especie y al servilismo, Martín Gaité no hace una crítica a la elección de una mujer que voluntariamente se queda en el hogar, sino que muestra la limitación de género en aquella época: “En una época como la de la primera postguerra española, donde los modelos de comportamiento ofrecidos a la mujer por la propaganda oficial eran los de restituirla a la pasividad de ‘sus labores’, como reacción a las novedades de la República, sí podía encontrarse cierto conato de ‘modernidad’ en aquellas protagonistas femeninas [...]” (1987: 90).

Andrea, la chica rara quiebra los esquemas, sale a la calle y camina sola arriesgándose a cualquier encuentro fortuito, ya sea malo o bueno, el personaje no expresa sus emociones, no se sorprende y no demuestra miedo, al igual que los personajes masculinos. La chica rara no se enfrenta a los hombres, pero reclama su espacio con su silencio y ese silencio habla porque es desafiante, con su cuerpo y con su imagen voluntariosa se impone, ella provoca el desconcierto en los hombres que están habituados a mujeres sumisas, temerosas, frágiles y un poco histéricas.

De esta novela, Martín Gaité destaca: “Precisamente lo innovador de *Nada* está en que Carmen Laforet ha delegado en Andrea para que mire y cuente lo que sucede a su alrededor, en que no la ha ideado como protagonista de la novela a quien van a sucederle cosas, como sería de esperar, sino que la ha imbuido de las dotes del testigo” (1987: 92). La cita apunta a la calidad de instrumento del personaje femenino, en primer lugar, Andrea el sujeto femenino distinto, independiente y valiente, es la encargada de dar cuenta del escenario de postguerra y por sobre todo, a partir de su mirada percibimos y conocemos a los otros personajes que actúan en su mayoría como seres disociados por la miseria, la incertidumbre y la locura.

La chica es tildada como rara, ya que, se sale del margen preestablecido para la joven de la época y para lo que de su género se esperaba, Andrea es también el signo del cambio y el registro de los hechos que auguran el nacimiento de un nuevo tipo de mujer. Andrea es un personaje que se construye con una misión social y en la realidad muestra cómo la mujer sale de su escondite para ver lo que pasa afuera y participar de lo que ocurre en ese mundo antes prohibido

Nuevos cuentos, otras protagonistas

Analizaremos, ahora, algunos elementos constitutivos del cuento que resultan pertinentes para indagar en la construcción del sujeto femenino, punto de interés de nuestra Tesis. Dichos elementos corresponden al tono, la atmósfera y los tipos de escenario construidos por Rosa Montero, todos estos elementos en coacción con las protagonistas y los coprotagonistas de cada cuento.

Cabe señalar que a los seis cuentos escogidos se agrega uno y que se titula *Amor ciego*, texto que a partir de su núcleo temático y también de las características psicológicas que presenta la protagonista, viene a completar la idea de un sujeto en transición. La compleja condición psicológica del sujeto femenino, presente en estos textos, da cuenta de posibles desórdenes de la personalidad, las protagonistas tienen rasgos depresivos y son marcadamente inseguras. Por otra parte, las protagonistas se perciben como sujetos que presentan una inadecuación al medio social en el que viven, lo anterior como una consecuencia de una situación de vida.

Ellas, producto de esta inhabilitación para desarrollarse con autonomía, son individuos que no manejan códigos de conducta y que, por consiguiente, el concepto de libertad le es completamente ajeno. La inadecuación al medio social se entiende aquí, en tanto que, por décadas la mujer nunca conoció en qué consistía el derecho a ser autónomo y menos recibió las herramientas que permiten alcanzar esa autonomía a través de la educación, en la práctica de la vida diaria y en el ámbito profesional. Es así como el sujeto femenino que nos presenta Rosa Montero, no distingue metas en su futuro, no discrimina adecuadamente entre el bien y el mal y en consecuencia, actúa sin pensar en lo que pueda ocurrir con respecto a su propia integridad física - moral y tampoco dimensiona cómo su situación personal, puede afectar a los otros seres que la rodean.

De acuerdo a lo anterior, es posible afirmar que los sujetos femeninos presentados en la mayoría de los cuentos, carecen de autoestima y autoconcepto, a menudo, las protagonistas se castigan a sí mismas por sus actos y se autocensuran porque quieren instintivamente liberarse y tomar las decisiones acerca de sus vidas, pero la culpa y el miedo las coarta. En suma, son sujetos que no han encontrado su espacio en el mundo de las ideas y por sobre todo, no han alcanzado la concreción material de esas ideas. Este espacio aludido, es aquel que por herencia del Régimen de Franco y con respecto de la existencia de la mujer, estaba destinado únicamente a los quehaceres de la casa, la crianza de los hijos y el beneficio incondicional para el marido.

La transición del sujeto femenino que implica el alcance de una ansiada independencia y madurez, al finalizar las historias, da como resultado un cambio en la psicología de las protagonistas y por lo tanto, ellas logran alcanzar un crecimiento en distintos planos que, va desde el mejoramiento de la vida en pareja, la valoración personal tanto en aspectos intelectuales como materiales y la relación con el entorno, mejorando de esta forma, la calidad de vida en el ámbito afectivo, social y profesional.

Enrique Anderson Imbert en su libro ya comentado, hace un acercamiento muy personal, a los conceptos de tono y atmósfera, que define de la siguiente manera: “[...] Quizá el tono es inherente al narrador y éste, al proyectarlo en el cuento, lo convierte en atmósfera. Quizá. Pero lo cierto es que tanto el tono como la atmósfera son metáforas

para lo mismo: la actitud del narrador. Son expresiones del sentimiento del narrador. Por originarse ambos en la cenestesia (sic), en el temperamento[...]" (1992: 87).

También acerca de la actitud del narrador, Eileen Baldeshwiler en su artículo titulado: "El cuento lírico: Esquema para una historia" (1993: 167) aborda la evolución del cuento moderno, explicando a partir del denominado *Cuento lírico* en qué consisten los cuentos contruidos en base a la sinestesia. Tales cuentos estarían estructurados en razón de los estados emocionales internos que, provendrían del tono con el que se narra la historia y del núcleo temático de la misma: "[...] se concentra en cambios internos, estados de ánimo y sentimientos; utiliza una variedad de patrones estructurales que dependen de la forma de la emoción misma; la mayoría de las veces presentan un final abierto y suelen expresarse en el lenguaje condensado, evocador y a menudo figurativo de la poesía". (1993: 167).

Un ejemplo es el cuento de Rosa Montero titulado *Él*; éste cuento podría ser catalogado como moralizante, dado que del mensaje se desprende una advertencia, dirigida posiblemente a los jóvenes que consumen drogas o están a punto de empezar a hacerlo. *El puñal en la garganta* se puede percibir como un cuento enmarcado en el delirio; *Mi hombre*, definitivamente es un cuento triste y evoca sentimientos desoladores producto de la rutina.

También para dar cuenta de la sinestesia, Eileen Baldeshwiler parte de un ejemplo de Turgenev en *A Sportsman's Notebook*: "[...] con sus sutiles matices emocionales, su famoso tono 'titilante' y su atención a los detalles físicos de los objetos naturales y las escenas. De estructura episódica, algunas de las piezas se desenvuelven en torno a un argumento convencional, pero más frecuentemente el autor nos conduce suavemente – a través de un interludio temporal señalado mediante toques impresionistas momentáneos – , de tal manera que se despiertan los sentidos y también se matizan y se hacen reflexivos los sentimientos" (1993: 168).

Si atendemos al significado figurativo del cuento de Rosa Montero, *El puñal en la garganta* es posible identificar la intensidad y el sentido de las descripciones de los objetos, aun cuando no todos los objetos son necesariamente naturales, pero sí la descripción de las escenas en conjunto con la descripción de los objetos concretos, constituye un despertar de sensaciones. En la descripción que sigue, rápidamente percibimos el sentimiento del odio que la misma protagonista relata, casi se puede sentir el aroma del sudor provocado por el miedo y el estupor: "[...] El odio crecía dentro de mi vientre, mezclado con la furia, el deseo de venganza, la necesidad de humillarle y vencerle. Apoyé la espalda contra el corcho, extendí los brazos y me agarré al marco de madera labrada. Diego comenzó a arrojar los cuchillos: los puñales silbaban en el aire estancado, en la penumbra tibia. Los dos primeros se clavaron a ambos lados de las caderas, los segundos junto a los hombros [...]" (1998: 117). También podemos imaginar cada gesto de ella mientras se instala en el lugar indicado para recibir los cuchillos, escuchamos cómo el cuchillo corta el aire al ser apuntado con velocidad hacia el cuerpo de ella.

En el primer cuento de Rosa Montero, titulado *Alma caníbal* el punto de vista de la narración, está puesto en un narrador protagonista que está adentro de su propia historia, corresponde a un narrador endógeno. Es así como es ella quien va a controlar los distintos planos de la narración, tal como explica Enrique Anderson Imbert cuando declara que "[...] la actitud del narrador está controlada por el punto de vista que seleccionó" (1992: 86).

La protagonista relata a partir de varios tonos, al comenzar el cuento, el tono es cómico ya que, se nos presenta al hombre que fue su pareja por algún tiempo y que ella visualiza en el cine, haciendo el ridículo porque se ha dormido despaturradamente, babea y hace ruidos en total estado de inconsciencia. Se podría completar el tono cómico con la burla y

el pudor o la vergüenza que se puede sentir, luego de haberse relacionado con un hombre tan despreocupado de sus actos más íntimos, quedando ellos expuestos al encontrarse en público.

Al avanzar en la lectura, es posible advertir un tono bastante menos jocoso y absurdo. La protagonista narra mirando el pasado con un tono de desaprobación, un pasado que, desde la situación personal, siempre estuvo bajo la penumbra, hundido en la precariedad de la lucha por el sustento diario, la voz de la protagonista es quejumbrosa y los calificativos oscuros y negativos, reflejan el sentimiento de descontento, dan cuenta de los abusos marcados por la explotación laboral y por la indiferencia que existe desde los patrones hacia sus empleados, por otra parte, cuando ella se refiere específicamente al hombre con el que vivió, al parecer la última relación sentimental o una de las últimas, el tono es de una autocrítica pero, con ciertos aires permisivos, con respecto de las expectativas de ella hacia un tipo de hombre que suele escoger y que nunca es el indicado: “Cuando conocí a ese tipo, en cualquier caso, yo no me encontraba en mi mejor momento. Estaba todavía en La Espiral y Chema me explotaba miserablemente: el tener por jefe a un supuesto amigo suele resultar calamitoso. Trabajaba siete días a la semana y llegaba a casa a las cuatro de la madrugada, con los pies reventando las costuras de los zapatos y el cerebro cocinándose en la cabeza a fuego lento, tan envuelta en olor a humo [...]” (1998: 43).

¿Dónde podría estar la poética en un cuento más bien lúgubre y de relaciones humanas un tanto corrosivas? Como es esperable, en ‘el medio expresivo’ del que habla en su artículo Eileen Baldeshwiler. Cuando la protagonista describe uno de los encuentros que tiene con él, “[...] Pero estaba hablando de la música, que era un piano muy solitario y lento, como el caer de finas gotas de agua, o como el latido de un corazón de cristal” (1998: 44). Otra expresión de ella también es muy simbólica del tono de la narración y de la atmósfera que el cuento guarda casi en su totalidad: “[...] La penumbra se me había metido en la cabeza junto con el champán y las burbujas. Las pesas reposaban en el suelo como bestias dormidas, como animales prehistóricos [...]” (1988: 44).

También es posible advertir una visión bastante impresionista de la atmósfera, según la luz que embarga a ese ambiente durante la narración, a veces hay más penumbra u otras veces hay menos, pero siempre el juego de más o menos luz cayendo sobre los personajes, nos da una perspectiva distinta del momento, despertando los sentidos del lector que, casi puede ver las diferencias de luz y sombras, como también captar los aromas de aquellas tonalidades de las penumbras en cuestión.

En el cuento *Alma caníbal* el narrador proyecta varios tonos en el cuento, a veces el tono es de expectación con respecto de lo que la protagonista piensa que va a ocurrir, otras veces el tono es de temor. El tono en el cuento va a depender del estado de ánimo del sujeto femenino y a partir de esta fusión, estado anímico más el tono, percibe el lector el tipo de atmósfera. Para comprobar lo anterior, sólo hace falta que veamos cómo la protagonista va tiñendo sus palabras con un tono de voz lúgubre, utilizando términos que aluden a la oscuridad y a la densidad del ambiente, a continuación distinguimos cómo la atmósfera que envuelve la escena, es capaz de representar ambientalmente el estado de ánimo de la protagonista.

Un ejemplo; es el local La Espiral, el espacio se caracteriza como un ambiente enrarecido y brumoso, todo a partir del tono con que la protagonista describe su entorno y ciertamente ayudada por las palabras que usa: “[...] A menudo aparecían por allí viejos conocidos de mis épocas psicodélicas, cadáveres ambulantes que hubiera preferido borrar de mi recuerdo y que se acodaban en la barra, frente a mí, soltándome largas parrafadas

que yo no entendía, separados como estábamos por el barullo, mi dolor de cabeza y el odio a la humanidad que me embargaba” (1988: 42).

Más adelante y cuando la protagonista ya se encuentra en medio de una relación amorosa centrada más en el encuentro sexual que en la intención de compartir la vida, el tono del relato se ‘escucha’ a veces angustioso, casi dramático: “La noche fue muy larga y al final me quedé a dormir con él. Al apagar la luz descubrí junto a su cama un cuchillo de monte antiguo y grande, encerrado en una funda de cuero y semioculto tras una pila de libros; y fue como recibir la confirmación de una sentencia [...]”. (1988: 46).

La idea del posible asesinato, de la sangre derramada por un cuchillo que esconde un hombre desconocido, que no habla acerca de su vida y de sus sueños se ve acompañada por un tono de autocompasión, entonces el tono de voz de la protagonista se va sumiendo en el terror de lo inesperado y también por lo cotidiano, dos fragmentos del texto muestran lo anterior: “[...] dejé La Espiral y encontré un empleo de camarera en una pequeña cafetería del barrio; trabajaba menos que antes y ganaba un poco más, pero lloraba todas las mañanas al vestirme el uniforme, como si la bata azul y la pequeña cofia fuesen el sudario de mis ambiciones[...]” (1988: 46), “[...] Y entonces yo pasaba la noche desvelada, vigilando su respiración, sus movimientos, pensando en ese cuchillo de monte grande y viejo que él guardaba al alcance de la mano [...]” (1988: 47).

El último tono corresponde al desencanto, la protagonista se golpea la cara con la realidad y la rutina, es el tono también, con el que se cierra la historia, coincide con el momento en que la relación amorosa se empieza a transformar y puede peligrosamente pasar de ser un vínculo sexual a una relación de pareja completa, es decir, a una relación permanente con proyección de seguir siéndolo: “Después todo empezó a cambiar, no sé bien cómo. Un día me habló de su familia, de sus hermanos casados, de un sobrinito al que adoraba. Empezó a preparar cenas cuidadas, unos guisotes cuya receta él decía haber recibido de su abuela, lentos cocimientos que le retenían durante largo rato en la cocina. Roía meticulosamente los huesos de las costillas y rebañaba las salsas con miga de pan. Una noche nos dormimos sin hacer el amor: estábamos demasiado cansados. [...]”. (1988: 47).

La atmósfera enrarecida de La Espiral empieza a desaparecer cuando la protagonista deja de trabajar allí, no obstante, se mantiene el ambiente denso en la casa de él y cada vez que se reúnen para encontrarse, el aire es espeso, la luz siempre es baja, no hay nitidez de los cuerpos y tampoco del futuro. De esta forma los amantes y los muebles se extravían en una atmósfera que existe para la sensualidad y pocas ocasiones para el diálogo, porque él casi no habla: “[...] la casa se había convertido en una telaraña de tinieblas, esos libros, esas pesas, esa mesa y esa silla tan hostiles. [...]” (1988: 45).

Por otra parte, cuando la protagonista se ve enfrentada a la disyuntiva de ser la pareja de un hombre ordinario y por sobre todo, de vivir una rutina matrimonial que por lo regular deja afuera, lo inesperado y el vértigo de lo desconocido, pierde interés y huye, es aquí cuando la atmósfera se aclara y aparece liviana, de alguna manera ella logra darse cuenta de que quiere algo más u otro hombre, otra realidad distinta y no la que este hombre está a punto de ofrecerle. En ese momento el cuento deja de ofrecer sólo escenas o cuadros con la imagen de la protagonista en distintas situaciones, es cuando vemos el asunto al desnudo porque el personaje lo ha mostrado a encontrarse consigo misma.

Según Brander Matthews en su escrito titulado *La filosofía del cuento* e incorporado en la recopilación de Carlos Pacheco, lo relevante en el cuento es el asunto y las que siguen son sus palabras que son coincidentes también con la postura de Edgar Allan Poe: “[...]”

a pesar de que el sentido de la forma y el don de estilo son esenciales para la escritura de un buen cuento, ellos resultan secundarios respecto de la idea, de la concepción del asunto [...]” (1993: 62).

¿En qué sentido resulta relevante indagar en la construcción de la atmósfera de cuento *El puñal en la garganta*, para hablar del ‘asunto’ del cuento como un requisito imprescindible para la escritura de un buen texto? Precisamente en cuanto a que, por una parte, la transición del sujeto femenino está representada por esa atmósfera pesada y envolvente que siempre está por sobre su cabeza y que no la dejan avanzar, no obstante, cuando la protagonista se libera de sus propios miedos y elige una opción distinta que consiste en abandonar a esa pareja y por sobre todo, cambiar de espacio laboral y de personas, el ‘asunto’ del cuento o el eje temático, que según la historia guarda relación con la insatisfacción personal y con la *incertidumbre* acerca de la vida y de sí misma, queda al descubierto, coincidiendo con el final de la historia.

Un final que resulta bastante poético por cuanto, el sujeto femenino se reconoce como una mujer nueva a diferencia de él: “la *última* vez que le vi, hará una tres semanas, roncaba como energúmeno en un cine de barrio. Yo ahora estoy de camarera en las lujosas cafeterías California: supongo que debo considerar que mi posición ha mejorado; él, al parecer, sigue, lo mismo” (1988: 49).

Para pensar en los distintos escenarios que Rosa Montero crea en sus cuentos, en primer lugar, es necesario distinguir qué son los espacios de ficción y cómo se construyen. En *El espacio en la ficción / Ficciones espaciales / La representación del espacio en los textos narrativos*, Luz Aurora Pimentel, ofrece un acercamiento acerca de la representación del espacio en los textos narrativos, tomando como concepto clave para sus explicaciones, la descripción; en él la autora afirma que “[...] no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos sino sobre los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito” (2001: 7).

De acuerdo con la lectura de sus palabras se desprende que, el espacio descrito se reconoce como el entorno material en el que ocurren los acontecimientos de un relato, este espacio físico es relevante, porque intervendría de forma directa en la construcción de la atmósfera y viéndolo de esta manera, la atmósfera, entendida como el espacio psicológico que invade el mundo de los personajes es dependiente del espacio físico.

De esta forma conjunta, el escenario o espacio físico y atmósfera o espacio mental, aportan para la construcción del personaje. Por ejemplo, poniendo atención en la narrativa de Rosa Montero, específicamente en la psicología de la protagonista del cuento *Amor ciego*, su mentalidad y su visión acerca de su situación personal, es permeable con los espacios físicos que ella ocupa en la historia. Permeable en el sentido de que, cada objeto que la rodea y cada espacio físico en el que ella se encuentra o en el que ha ocupado un lugar para dar paso a una ‘escena’ se fija como un elemento concreto que registra su estado emocional, caracterizándola también como un personaje de relieve.

Pimentel profundiza también en la importancia de la descripción en tanto que: “[...] la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático – ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato” (2001: 8). La autora añade otras propiedades del poder del que goza la descripción como una forma discursiva como, por ejemplo, el hecho de ‘que infunde un ritmo a la narración’, pero en esta ocasión sólo se considerará la descripción como un elemento clave para la construcción del escenario y para impulsar la exposición del tema.

Los escenarios que se construyen en los cuentos de Rosa Montero que son objeto de estudio para este trabajo, obedecen a retazos de la realidad, una realidad inmediata a la muerte de Franco y otros más cercanos al mundo del siglo XXI. La mayoría de los textos coinciden con espacios existentes en la España de hoy. Por otra parte, algunos cuentos no solamente son relevantes porque se constituyen como registros psicológicos de un tipo de mujer en España sino que, también son textos que levantan una propuesta sociohistórica, en el sentido que graban en la memoria del lector, una época de cambios y de búsquedas a respuestas que sólo se podrían ofrecer mucho más tarde, con la llegada en pleno, del mundo mercantilista y de una nueva visión del mundo basada en el consumo y la búsqueda del éxito económico.

El ambiente que rodea a algunas de las protagonistas de los cuentos, se construye a partir de conflictos existenciales que, manifiestan su descontento con el consumo de drogas, con el intento de suicidio o con la autodestrucción. La época que marca los textos corresponde también a los albores de la liberación femenina y conspira con la llegada no muy tardía del destape español, que aparece como un desenfadado enfrentamiento social que rompe con años de mujeres cubiertas y ocultas detrás de las cocinas y de la vida hogareña supervisada por los hombres.

Luz Aurora Pimentel atribuye un valor al cuento que contacta su mundo de ficción con el mundo extradiegético, es decir, que considera relevante para el diálogo del lector con el texto narrativo, cierto plano de identificación de ese mundo de ficción con la realidad, por parte del lector: “[...] un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación significativa con el mundo ‘real’ [...]” (2001: 9). Lo anterior, llevado directamente a la narrativa de la escritora y tomando en cuenta, la situación contextual que determina el discurso de Rosa Montero, en cuanto a los temas que escoge y a su estilo de escritura, adquiere más sentido aún si pensamos que, en primer lugar, los textos son capaces de proponer un modelo de mujer o bien, resignifican el modelo original, dándole a la mujer el lugar en la sociedad que siempre debió tener, de acuerdo a sus expectativas personales, a su situación educacional y a sus sueños.

Rosa Montero a partir de la construcción de sus personajes femeninos, bosqueja la nueva condición de la mujer, después de la muerte de Franco. ¿Cómo se lleva a cabo esto y cómo se impulsan los temas en los textos? A partir de las descripciones de los lugares, en casi todos ellos las mujeres todavía están ocultas en espacios físicos cerrados casi herméticamente, aparentan estar guarecidas de sus propios miedos y los pasos que dan hacia la libertad son equívocos o están plagados de escollos que las dañan profundamente, sin embargo, ya viven solas, trabajan e incluso algunas son profesionales exitosas. Los espacios físicos y los objetos van acompañando a estas mujeres mientras encuentran su camino, ellas se apropian de sus cosas y de sus limitados espacios una vez que se enfrentan al conflicto existencial que todavía las coarta pero, salen del problema casi al borde de la muerte o la locura, aprendiendo algo acerca de sus vidas.

Luz Aurora Pimentel habla de la descripción como un instrumento narrativo, que permite alimentar el texto, de alguna forma este ‘refuerzo temático – ideológico’ al que se refiere la autora, se concreta en los cuentos de Rosa Montero. Los textos al proponer un nuevo estado para la mujer, están marcando una línea para el deber ser femenino y al mismo tiempo, muestran una condición de transición para el nuevo tipo de sujeto literario que, bien puede extrapolarse al mundo real y como dice la especialista, condición básica para que el texto narrativo adquiera sentido es la homologación con la realidad, también entendida como verosimilitud, una característica conocida para los textos narrativos propios del movimiento realista y que en los textos de Rosa Montero, de alguna forma se reivindican.

Con respecto de la intención ideológica que está detrás del discurso literario de Rosa Montero, tiene que ver con la restitución progresiva de la libertad de derechos al sujeto femenino. El sujeto artístico propuesto en los cuentos, es tan verosímil para la mujer del mundo real que una lectora, no especializada, puede identificarse con las protagonistas de los textos que lee.

En relación con la dimensión descriptiva, Pimentel, le asigna un lugar y ese lugar es en donde se ‘forjan los valores simbólicos’, una gran responsabilidad si pensamos que la literatura de ficción, cumple todavía cierta función social en el plano de los valores éticos. La autora agrega: “El contrato de inteligibilidad que cualquier texto narrativo propone conlleva, necesariamente, una orientación ideológica específica, una propuesta de valores que se adecuan o se oponen a los del lector [...]” (2001: 10).

De acuerdo a lo anterior, la intención de escritura supone la incorporación de modelos de conducta para bien o para mal, de hecho más adelante la autora señala: “[...] el lugar donde se concretan y aun especializan los modelos de significación humana propuestos [...]” (2001: 11). El tenor de sus palabras confirma una función educativo-moral en los textos narrativos. ¿Dónde está presente esta función en los cuentos de Rosa Montero? Como ya se dijo, en la propuesta de un nuevo modelo de sujeto femenino y a partir de la búsqueda de cada protagonista, de los aprendizajes que ellas tienen luego de equivocarse una y otra vez.

Por su parte Anderson Imbert, se refiere al escenario de la siguiente manera: “[...] lo narrativo mantiene siempre su supremacía sobre los procedimientos descriptivos [...]” (1992: 232), y a partir de ello distingue algunas funciones narrativas que cumple precisamente la descripción de un escenario y ellas son las que siguen: “Dar verosimilitud a la acción, acusar la sensibilidad de los personajes, anudar los hilos de la trama” (1992: 233-234).

En el cuento *Alma caníbal*, la función narrativa que da cuenta de la sensibilidad de los personajes está dada gracias al escenario simbólico y al escenario psicológico. El escenario simbólico lo explica a continuación este crítico y escritor: “La selección y repetición de detalles descriptivos adquieren un valor simbólico: el fondo, entonces, es como la clave, si no de una alegoría, por lo menos de un mensaje con significaciones no explicitadas en el texto del cuento” (1992: 235).

En *Alma caníbal* es posible hallar tres escenarios simbólicos que vienen a representar también tres estados de ánimo. Por otra parte, cada uno de estos escenarios permite visualizar el contraste que se produce entre la descripción de los dos primeros escenarios y del último. Los primeros corresponden a espacios físicos cerrados que reflejan el agobio y la falta de claridad con respecto del futuro.

El último escenario pese a que es también un lugar que se puede suponer cerrado, es un espacio de apertura, la protagonista lo califica como ‘las lujosas cafeterías California’ y además afirma haber mejorado a diferencia de él. Como una consecuencia del miedo que la protagonista asegura haber tenido de su pareja, logra escapar de su realidad, se cambia de casa y también de trabajo, sale del encierro para encontrarse con su libertad que, no es tan solo material sino también psicológica. Por una parte se ha liberado de los espacios oscuros que guardaban una estrecha relación con la opresión y el abuso por parte del dueño del local y por otra, se ha liberado de sí misma, de la mujer temerosa, resignada a la esterilidad emocional, social y laboral.

El primer escenario simbólico es el que se nos presenta en *La Espiral*, un local en donde se asume que se hace vida nocturna en un espacio que parece más propio de la muerte, dada su oscuridad y atmósfera espesa. El ambiente parece apto para las divagaciones

mentales que, unidos a ciertos grupos deseres anodinos y de existencias estériles, dan a la protagonista, cabida para pensamientos inútiles teñidos por el miedo y la incertidumbre. Este lugar, descrito por ella, simboliza algo de su propia decadencia y por sobre todo, representa su sentimiento de hastío por el mundo, dando cuenta de la situación personal con respecto del lugar que ocupa en los breves espacios por donde se mueve, como un ser humano imperceptible para los demás.

El segundo escenario simbólico corresponde al departamento del hombre, ese espacio en donde ambos se encuentran durante algún tiempo, para vivir una sexualidad centrada en la necesidad corporal, más que en el sentimiento amoroso. El escenario está difuso, al igual que la atmósfera de La Espiral, la idea es precisamente ocultarse en la nebulosa porque de alguna forma, significa esconderse de la realidad y no enfrentar los conflictos personales. Todo esto es posible para la protagonista, es ella quien está en conflicto, de él no se sabe nada. Este escenario simboliza el miedo y la incertidumbre frente al futuro que, a su vez puede estar representado en la idea de ser asesinada con el cuchillo que él tiene guardado al alcance de la mano.

El tercer escenario simbólico está dado por la cafetería California, este escenario representa la claridad en la mente y las ilusiones futuras que abren nuevas expectativas para la protagonista, cambia su disposición de vida y coincide con una nueva mirada de su propia situación que se caracteriza por la reflexión y por el optimismo. Desde la perspectiva de la estructura del cuento, es final porque es la última fase, pero también se puede pensar que el desenlace va más allá, porque representa el término de un conflicto existencial y proyecta una historia nueva. Mirando el cambio de escenario para la protagonista, es posible añadir que, a diferencia de los primeros espacios en los que se encuentra el sujeto femenino que, corresponden a espacios cerrados, oscuros y un tanto claustrofóbicos, el nuevo espacio, el de la cafetería California, es más grande y claro, considerando como un espacio comercial grato y de gran categoría, viene representando como se dijo anteriormente, la nueva disposición frente a la vida, un bosquejo de un nuevo futuro.

El escenario psicológico visto desde el fundamento teórico del cuento, por Anderson Imbert, guarda directa relación con las percepciones que la protagonista recoge de su coprotagonista, caracterizándolo como un energúmeno, como un amante voraz y fuerte, como un ser misterioso y libre hasta que lo ve tal cual es, un hombre que en algún momento empieza a soñar con una familia y se transforma en un individuo aburrido y común. Cada uno de los escenarios psicológicos, explicitan de alguna forma, el temple de ánimo de la protagonista, por ejemplo cuando ella comienza el relato y se refiere a él como un energúmeno, está narrando in extremas res y lo ve en el cine disminuido, como un hombre que no pudo evolucionar ni solucionar sus conflictos, a diferencia de ella que sí ha podido hacerlo al finalizar la historia. Por otra parte, los escenarios psicológicos también, reflejan la etapa que está viviendo la protagonista desde un plano material y desde los acontecimientos en sí, al interior del relato.

En segundo lugar, las descripciones de los espacios físicos son relevantes para la construcción de un escenario psicológico, en tanto que, los espacios brumosos envuelven a la protagonista con pensamientos turbios, hasta su relación sentimental es poco clara, la comunicación es sólo corporal, ella ignora la vida del hombre con quien mantiene una relación amorosa y prácticamente no sabe quién es él y el intercambio de experiencias de vida es casi nulo. Para terminar con este tipo de escenario, es posible afirmar que las descripciones de los espacios físicos, de los espacios mentales y del coprotagonista, presagian un momento dramático que finalmente jamás ocurre, no obstante, la intención

de la narradora-protagonista, es precisamente, transmitirnos esa sensación de inquietud y generar en los lectores la expectativa con respecto de algo que podría ocurrir.

Los escenarios psicológicos, son relevantes en el cuento, por cuanto son aptos para mostrar la evolución actitudinal de la protagonista, cada escenario va fijando un nuevo momento y cada momento va dando cuenta de ese cambio de mentalidad que, al llegar al final de la historia, revela a una mujer que decide acerca de su vida y que se proyecta hacia el futuro. De esta manera, los escenarios permiten presenciar la liberación de la protagonista y más que la construcción de un sujeto femenino, es posible ver la reconstrucción del sujeto que se atreve a salir hacia la luz que, tenía tan perdida producto de la incertidumbre, la inseguridad y el miedo a vivir lo cotidiano o básico para seres menos conflictuados.

En el cuento *La otra*, el tono de voz oscila entre la desconfianza y la expectación: “En cuanto la conocí, mi abuela dictaminó: ‘Es un mal bicho’. A mí tampoco me había gustado nada [...]” (1988: 75). La otra es la nueva pareja del padre viudo y viene a representar a la mujer ‘mala y calculadora’, el prototipo de mujer que a costa de lo que sea consigue lo que quiere y que por sobre todas las cosas, no considera a la familia como el núcleo del amor y de su representación en los hijos. Para la familia de la casa esta mujer que llegará a tomar el poder en el hogar por un tiempo breve, es quien presagia el quiebre familiar y la destitución de la autoridad en el padre, su llegada mostrará al padre débil, lejano desde la perspectiva protectora de su rol.

La protagonista quien está representada por la niña, es la narradora protagonista y cuenta su historia con el mismo tono de voz en todo momento, expectante, a veces muy temeroso y acompañado por algunas actitudes infantiles que se ven reflejadas en travesuras, bromas no siempre inocentes con las que la niña y su abuela, esperan contraatacar a la intrusa. El punto de vista de esta narradora aparece siempre filtrado por los ojos de una niña que si bien, se somete casi siempre a las reglas de la casa, logra suavizar los momentos dramáticos precisamente por el modo infantil con el que, la mayoría de las veces, los niños castigan a los adultos.

La atmósfera al mismo tiempo que el tono de voz, se encarga de mostrar la lucha entre fuerzas opositoras, si bien, la intrusa es un personaje dentro del cuento que, arrasa en las vidas de tres personas, también la protagonista y su abuela, aun cuando ambas estaban supeditadas al mandato del ‘hombre de la casa’, son proactivas y defienden su territorio emocional y material, con todas las armas disponibles. La atmósfera que envuelve a los personajes es de tensión, la relación entre la niña y la abuela, con la intrusa es beligerante y el padre está al medio intentando vivir una nueva relación con la que está muy entusiasmado. El conflicto se soluciona pronto y el momento de mayor tensión es breve, cuando el padre dijo: “[...] Se acabó” (1988: 77), momento en el que se piensa que el padre ha tomado una determinación y que ha recuperado su autoridad, no obstante, no es así, ya que, la realidad cambia porque la intrusa desaparece para siempre y el orden de la familia queda restituido a fuerza de ese acontecimiento.

La atmósfera de tensión se diluye al igual que el conflicto, pero cierta incertidumbre continúa envolviendo a la protagonista. En su niñez ella no toleró a la intrusa por su aspecto superfluo y artificial, también por la actitud de mujer segura y despampanante, todo un mundo de artificio al que la niña no accederá jamás, algo que se deduce de sus propias palabras: “[...] yo no era bonita, ni lo soy. Y ella, siempre tan coqueta y detallista, lo sabía. Creo que me despreció desde el primer instante” (1988: 75). Diez años más tarde de la desaparición de la intrusa, la protagonista convertida en una mujer, está evocando el hecho de la desaparición de la mujer que intentó apartarla de su padre y un supuesto hechizo de la

abuela que pudo provocarlo. Durante este recuerdo, nuevamente se percibe alrededor de ella un humor de incertidumbre, la protagonista hace mención a su aspecto poco agraciado y refleja su inseguridad en el plano de la autoestima: “[...] Yo no creo en conjuros, pero aún mantengo el frasco boca abajo y bien cerrado. Y a veces, cuando me veo fea y grandota en un espejo, me alivia recordar que guardo toda esa hermosura prisionera” (1988: 79).

El tipo de escenario que utiliza Rosa Montero en el cuento *La otra*, es el escenario psicológico. Dicho escenario está al servicio de la narración en el texto, para mostrar las intenciones de la narradora-personaje. La protagonista se ocupa de caracterizar en detalle a la intrusa y pone especial énfasis en los gestos de ella y de su abuela cuando se enfrentan con la otra. Todo cuenta, las miradas y las palabras que van resignificando los movimientos corporales, en el lenguaje está siempre presente la ironía o el doble sentido, como lo muestra el comentario de la intrusa al llegar a la casa: “[...] Esta niñita tan bonita y yo no vamos a llevar muy bien, ¿verdad? [...]” (1988: 76).

Más que mostrar espacios físicos, como ya se ha dicho, en el cuento se retratan a los personajes por sobre los espacios, tal como si cada habitación de la casa estuviera en blanco, para dar mayor caracterización al maquillaje exagerado de la intrusa o reflejar los rostros deslavados de una mujer anciana y de una niña descuidada.

La intención narrativa está puesta precisamente en el contraste de los dos mundos, el mundo desperfilado, pueblerino y sencillo del padre, la anciana y la niña sin vanidades todavía y la otra, una mujer que está en plan de conquista a cualquier precio y que viene desde la gran ciudad a apoderarse del hombre de la casa, acompañada por la experiencia de quien se viste a la moda y se conecta con la actualidad.

La construcción del personaje femenino nos conduce hacia un mundo interior, subjetivo, la protagonista se ve atemorizada de sí misma hasta el final y no evoluciona. La coprotagonista es su antítesis, la otra que no tenía miedo a conseguir su cometido y desde su rol, no colabora con la construcción de un nuevo sujeto femenino que se libera de ataduras o que se atreve a determinar acerca de su vida, por el contrario, la mujer que vino a invadir el hogar no hizo aportes en la familia y tampoco obtuvo una ganancia, sino que se esfuma sin que nadie tenga conocimiento de qué es lo que ocurrió con ella. ¿Dónde está el punto de quiebre en la historia?, en el hecho de que ‘la otra’ sigue presente, porque la protagonista la tiene allí encerrada en el recuerdo.

Es posible pensar que la protagonista ha guardado un fetiche de ‘la otra’ por varias razones, la primera para ocultar su fracaso en el plano de la sexualidad, su ausencia de gracia y encanto físico, esto redundaría en una intención compasiva consigo misma y que tiene que ver con la necesidad de mitigar el miedo frente a su propia imagen, una imagen que no acepta y que no quiere, porque no es comparable al atractivo sexual que despide ‘la otra’, mejor dicho, ella no trabaja su imagen y probablemente jamás lo hará.

El segundo motivo para esconder la fotografía de ‘la otra’ traspasa la barrera tal vez de lo normal, el fetiche registra el miedo, la envidia, la inseguridad y el pasado, como si la protagonista necesitara un objeto material que justifique sus falencias y que, por otra parte dé cuenta de un estado patético producto del temor que siente una mujer, al momento de superarse así misma. Vale la pena considerar también que el sistema social posterior a la dictadura de Franco y una vez que España ya está sumida en el desconcierto de cómo manejar su libertad individual, porque no sabe cómo funcionan los derechos individuales, la mujer vista desde los ojos de una sociedad tradicional, se descontrola y se convierte en una potencial ‘ramera’ a los ojos de las mujeres que se mantienen cobijadas en sus casas y al mando de sus maridos o de quienes aún mantienen la postura rígida impuesta por la

educación de la dictadura. No se ve con buenos ojos a una mujer que busca abiertamente a un hombre pensando en aspectos financieros y menos se comprende que la mujer use sus atributos femeninos para conquistar y elegir a una pareja.

El cuento muestra el contraste que se produce entre los españoles que se suman a un cambio de estructura mental y los otros que quisieran liberarse pero, el miedo los ataja. Como una consecuencia social de este contraste, es posible ser testigo del descontrol y de las competencias que el nuevo sistema social y político va a instalarse en España, las mujeres empiezan a ocupar un lugar desde sus capacidades intelectuales, desde sus principios, a partir de un apropiada visión del mundo y también desde una sexualidad que empieza a asumirse y a funcionar actitudinalmente, de la misma forma que en los hombres. Esta igualdad es lo que en el cuento *La otra*, la protagonista no logra comprender, para ella lo corporal es un exceso, tanto maquillaje y vestuario atractivo significa una desmesura, un desbordarse del lugar que debería ocupar una señorita.

Mi hombre es un cuento donde el tono de la narración es de hastío y desencanto, la psicología de la protagonista genera una atmósfera que mantiene un constante tono de tensión, su discurso se centra en palabras que descalifican al marido, la voz de ella es punzante y no pierde instante para demostrar su incomodidad, frente a una relación de pareja que, no logra cumplir con sus expectativas. Como añadidura es posible decir que la determinación con que ella afirma que únicamente mantiene su situación porque teme estar sola viene a constatar la permanencia del modelo de mujer tradicional española “[...] Ahora tengo cuarenta y tres años y no me divorcio porque me da miedo vivir sola” (1988: 87).

Su existencia son los resabios de la tradición que se manifiestan en el miedo y en la incertidumbre que la mujer refleja al imaginarse a sí misma, enfrentando la vida sin un hombre, aún cuando ese hombre que determina drásticamente acerca de su vida, signifique la anulación de su personalidad. Lo anterior, incluye a veces el costo de la violencia física y la desautorización del yo que, implica la violencia psicológica. Éste último tipo de violencia es el que se percibe en *Mi hombre*, texto en el que el hombre no juega ningún rol desde el punto de vista del diálogo y por sobre todo, del discurso potente que se podría esperar de un personaje marcado por el machismo. Por el contrario, el protagonista no habla en la historia, no responde verbalmente a los reproches de su mujer, sino que a partir de su silencio permanente, insta a la protagonista a sulfurarse más, despierta en ella la ira, la castiga con el mensaje que se desprende de su silencio y que tiene que ver con la indolencia, el desinterés y la ridiculización de su discurso cargado de dolor y desencanto.

Por otra parte, el silencio del marido pone énfasis en el recuerdo de la tradición del patriarcado, cuando el padre dejaba a la niña pequeña hacer sus berrinches porque la hija, a diferencia de los hijos, era desde ya, tildada de histérica, gritona y un poco loca. El llanto y el grito desbordado en esa época, eran considerados como una manifestación típica y casi natural de la mujer, porque esas formas de expresión formaban parte de su esencia emotiva, de su inherente naturaleza descontrolada y poco racional. Un ejemplo histórico de la categorización que se le dio en España a la mujer, que era capaz de imponerse a las demandas de los hombres y de la autoridad masculina, fue la reina Juana de Castilla, conocida como Juana la loca, a quien se le encerró hasta la muerte a fin de acabar con sus rebeldías.

En el cuento *Mi hombre*, la protagonista puede ser catalogada como loca o como una mujer histérica, siempre está hablando sola y formula preguntas que nunca obtienen una respuesta. La construcción del sujeto se centra en un monólogo doloroso, el discurso femenino es monotemático y eso resalta el hecho de que, ambos personajes se vean desgastados y se detesten progresivamente, tanto que nos hacen pensar que en cualquier

momento, ella tomará el cuchillo de la cocina y en un acto descontrolado, asesina a su marido.

El sujeto femenino, se configura a partir de una mujer que cuestiona, pero que no es resolutiva, en este plano la protagonista toma conciencia de su condición y es capaz de reconocer qué es lo que quiere o qué necesita para ser feliz con una pareja, desde este estado de concienciación, logra establecer diferencias entre el pasado y el presente, evaluando su condición actual, no obstante, aún está en un proceso de determinación que podría en el futuro, culminar con el abandono de ese hombre y con una elección de vida de acuerdo con patrones estrictamente personales, desentendiéndose de la presión que ejerce sobre ella la familia y la sociedad, estigmatizándola como 'la loca' que se atreve a dejar a un hombre tan bueno, que trabaja y que no le pega.

Las normas que establecían patrones de conducta, para la mujer en la España de postguerra, además de las historias de vida de varias mujeres que lucharon contra las injusticias, son registradas por Shirley Mangini, en su libro titulado: *Recuerdos de la resistencia / La voz de las mujeres de la guerra civil española* la autora comienza afirmando que: "la subordinación de la mujer se debió a factores geográficos, históricos y sociales de la Península Ibérica" (1997: 7), y lo que es peor, asegura que la situación de la mujer antes de la guerra no cambió en la postguerra.

Como ya se ha ido afirmando en el análisis de cada texto, las protagonistas, ejercitan el uso de su libertad y la mayoría ha dado muestras de cierta autonomía en cuanto a que viven solas y se mantienen a sí mismas, no obstante, como herederas de una tradición represora y castigadora, el sujeto artístico se construye sobre la culpa y el miedo. La culpa, porque ellas como sujetos femeninos herederos de la postguerra, anhelan de una vez por todas, decidir acerca de sus vidas y por ello se sienten culpables. Sienten miedo, porque todavía, cada paso que las encamina hacia la autonomía puede significar el escarnio social y la calificación de 'loca o ramera'.

Shirley Mangini enfatiza la idea de injusticia social en el poder de la autoridad por sobre la masa sin educación y además en situación de miseria.: "Las mujeres de clase baja estaban doblemente atadas, por el patriarcado y por la pobreza; su voluntad estaba bajo el control de sus confesores, y sus cuerpos bajo el control de sus maridos. Las mujeres vivían una vida de abnegación e inexistencia, generalmente maltratadas, la maternidad y el exceso de trabajo terminaban destruyéndolas" (1997: 11). Cuando la autora habla de inexistencia de la mujer, hace referencia a la nula intervención de la mujer como pareja, madre o individuo social en la familia y al mismo tiempo en la sociedad. La mujer atada por las tradiciones del deber ser, vivía en un permanente desarraigo de su propia existencia, tanto como si su cuerpo estuviera por naturaleza, a merced de la maternidad, el trabajo y el disfrute sexual del marido.

En el cuento *Mi hombre*, el marido no le responde a su mujer y esa ausencia de respuestas significa la negación de la existencia de ella, gesto que se puede declarar como violencia simbólica y que según las palabras de Shirley Mangini, calificaría a la protagonista como una mujer invisible. La autora utiliza los términos 'invisibles y visibles', para catalogar a las mujeres que fueron líderes en la España revolucionaria, la Segunda República y que se atrevieron a participar desde distintos lugares, en la política.

De acuerdo a las palabras de Shirley Mangini, en la España tradicional de la Guerra Civil y de la postguerra, la situación de la mujer estaba en desmedro consuetudinario: "[...] Las chicas estudiantes ocupaban frente a la sociedad, una situación ambigua, mezcla de prostitutas y 'cómicas'. Tendremos otras oportunidades para recordar la ecuación 'mujer

inteligente = prostituta' cuando hablemos de las activistas de la guerra" (1997: 17). Las activistas que la autora anticipa tienen que ver con aquellas mujeres que dada su condición socio económica, pudieron estudiar y de acuerdo a sus profesiones, fueron capaces de imponerse al sistema político y por sobre todo, al poder de la Iglesia Católica.

En el cuento *Mi hombre*, él aparece en una situación de superioridad en contraste con su mujer, él siempre mantiene la calma, prefiere guardar silencio para que ella acabe pronto con 'el ataque de histeria del día', así son las mujeres 'liberadas' unas neuróticas que no aprendieron de sus antecesoras, mujeres que siempre agachaban la cabeza en espera de lo que el padre, el confesor o el marido, indicara: "[...] las que 'transgredieron' se convirtieron en parias porque habían roto las leyes sociales que mantenían a las mujeres a la sombra de sus hombres. Y está claro que la mujer más ignominiosamente marginada era la prostituta" (1997: 18). La cita anterior, confirma la idea de inferioridad masculina, el hombre se fortalecía y cubría sus debilidades gracias a la obligada pasividad de la mujer ignorante y pobre. Frente a la imagen mental, del poder del hombre machista por un lado y la debilidad obligada de la mujer por el otro, resulta fácil comprender el contraste entre dos tipos de mujer.

La primera una mujer de factura tradicional: "[...] la cualidad más valiosa para la mujer, tanto para la izquierda como para la derecha, era la abnegación: sacrificio o renuncia del yo, de manera que había que entregarse a la familia, a la Iglesia o a cualquier otra causa. En resumen, la abnegación era la prescripción para la mujer en España [...]" (1997: 54); y la segunda, una mujer que se levantó por sus derechos sociales y políticos en medio de la guerra y que a costas de injurias, cárcel y muertes, logra por ejemplo conseguir el voto político femenino y los primeros estudios y alfabetización para las mujeres que tenían algunos recursos económicos. Este último tipo de mujer es el que se representa a partir del sujeto artístico femenino, en los cuentos de Rosa Montero, un sujeto en transición, herederas de aquellas primeras mujeres españolas que se levantaron en pro de sus derechos.

El escenario en el cuento *Mi hombre* es compartido, en primer lugar, está presente el escenario psicológico y en segundo lugar, el escenario es ambiental. El escenario psicológico está dado por el discurso de la protagonista, es ella solamente la que habla y que dirige las imprecaciones al objeto de su ira, el marido. Recordemos que Enrique Anderson Imbert explica que este tipo de escenario, es el que permite dar cuenta de las intenciones del narrador-personaje, refleja su sensibilidad y en este sentido, queda en evidencia el cómo la protagonista describe sus propios movimientos para agredir al sujeto que según ella, la ignora y también es posible ver desde el discurso, cómo ella recurre a los utensilios domésticos y a su manejo, por ejemplo, los utensilios de la cocina, para ridiculizar la ineficiencia de su pareja: "[...] El aceite chisporrotea y salta, y, como no tengo puesto el delantal, memancho de grasa la pechera de la blusa. Le miro: él continúa impertérrito, manipulando morosamente su aguacate. Tan torpe, tan lento y tan inútil que más que cortar el fruto se diría que está haciéndole una meticulosa autopsia. 'No sirves para nada', le gruño. Y él me mira con cara de dignidad ofendida [...]" (1988: 88).

El escenario psicológico, se ve potenciado también, por cuanto los objetos materiales de la casa, que supuestamente están al servicio de las personas, adquieren cierto valor psíquico, e intervienen en sus vidas porque sirven para caracterizar aún más a los personajes que los utilizan. En el siguiente párrafo la protagonista describe un instante de la cotidianidad en que el marido atiende a su mujer, el momento realza la tensión entre ella y él ya que, la gentileza del marido pretende acallar las protestas de la mujer, revirtiendo la situación de tensión a gestos amorosos aunque sean falsos: "[...] 'Ya sé, te voy a preparar

una ensalada que te vas a chupar los dedos', exclama con cara de pillín. Esa ensalada de aguacates y nueces y manzana que tanto le gusta. Así que yo me amanso porque soy idiota y, aunque refunfuñando, le ayudo a sacar los platos, la fruta, los cuchillos, y le ato a la espalda el delantal mientras él mantiene los brazos pomposamente estirados ante sí como si fuera un cirujano a punto de realizar una operación magistral a corazón abierto. [...]” (1988: 88).

El gesto de hacer algo por el otro, esconde la culpa, los objetos ayudan a acrecentar la tensión, el tono de voz va desde la exasperación a la ironía. El hombre parece recién darse cuenta de que espera todo de ella, pero que jamás entrega nada y la intenta envolver con un agasajo que no es tal porque ella debe colaborar, prepararle la ensalada favorita no significa que se instale en el sofá a esperar que su hombre la atienda por una vez.

En el cuento la descripción detallada de cada uno de los actos que realizan los personajes, incide en la construcción de la atmósfera y también en la verosimilitud de lo que se cuenta, visto desde la recepción del texto por parte del lector, la protagonista imprime en sus movimientos el rencor y él la burla en los suyos, ambos tiñen de sentimientos encontrados los objetos, ellos están allí para ocultar las ansias de herir y castigar al otro por las expectativas no cumplidas. Hasta aquí el mundo de ficción que se muestra en el cuento es bastante similar a una relación de pareja en el mundo real.

Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* (Una introducción a la narratología), habla de la importancia que existe entre la ‘homologación’ del mundo ficcional del texto narrativo, con el mundo real. En este sentido coinciden los puntos de vista, también establecidos por Luz Aurora Pimentel, cuando ella le otorga especial sentido al valor del texto narrativo, en cuanto éste es superpuesto en el mundo real; estableciéndose una correspondencia entre ellos.

Mieke Bal explica que gracias a esa correspondencia es que, el lector puede comprender lo que el texto narra y a esa correspondencia le llama ‘homología’. En el cuento *Mi hombre*, Rosa Montero ironiza a partir de un mundo cotidiano y apunta con ello al mundo real. Por ejemplo, en el momento en que se prepara la comida ¿qué es lo representativo de este cuadro? La reproducción de una tradición, la mujer prepara la cena para el marido y lo que marca el quiebre es un rasgo nuevo en la relación de pareja, ella también trabaja y la obligación que aún debe cumplir le incomoda.

En el mundo del siglo XX y del siglo XXI los individuos se demandan uno al otro en una relación de ‘igualdad’ pero, en el cuento eso no ocurre, aún la mujer cumple obligadamente con ciertos ritos domésticos sólo atribuidos a la mujer. Lo anterior construye un escenario cargado de emociones negativas, transforma la atmósfera en una bomba de tiempo.

Rosa Montero propone una teoría amorosa en su narrativa. Una propuesta que rompe con la relación amorosa tradicional, basada en la protección autoritaria del hombre y en la imposición de sus decisiones; por sobre una mujer que es eternamente niña, ignorante y débil. Haydée Ahumada en un artículo titulado: “*Giros esperpénticos en la narrativa de Rosa Montero*”, habla de personajes, motivos y episodios que se caracterizan por la desmesura, esta palabra, es la que enfatiza las ideas de ironía y deformidad del amor y por otro lado, permiten reinstalar la relación de pareja, en el marco de una nueva propuesta amorosa. Condición que Haydée Ahumada designa como un territorio fronterizo y favorable a la consumación del amor amargo.

La idea de una mujer infantil enfrentada a una relación amorosa, con un hombre por lo general bastante mayor y que actúa más como su padre que como una pareja, es lo que no encontramos en los cuentos de Rosa Montero. En el cuento *Mi hombre*, presenciamos una lucha por la igualdad, la protagonista demanda su lugar protestando por una condición

que considera injusta, ella descalifica a su pareja y en todo momento le hace presente su descontento de forma concreta.

La protagonista no actúa como una adolescente, no lo es ya que, se defiende con argumentos sacados de una realidad que entiende. Tampoco acepta el auxilio de él engañándose a sí misma, pese a que al terminar la historia ella se resigna y se convence de que es lo que le ha tocado vivir porque el hombre que tiene, en realidad la ama a su manera. Con todo, no es posible pensar que esta mujer se deja engañar porque es un individuo sin iniciativa ni carácter y es aquí en donde presenciamos el proceso de concienciación con respecto de una situación de vida.

La protagonista en el cuento, es capaz de analizar lo que le pasa y aprende de ese análisis, ninguna otra persona y en especial un hombre, viene a crear respuestas para que ella siga aguantando, por el contrario, ella decide continuar porque está dispuesta a hacerlo y con conocimiento absoluto de su situación de vida en pareja. *La novela negra* de la que habla en su artículo Haydée Ahumada, viene a explicar el por qué se continúa en una relación que la mayor parte del tiempo provoca angustia y malestar, la nueva forma de amar se manifiesta en su versión más enfermiza, generando violencia y en consecuencia el dolor.

La propuesta amorosa de Rosa Montero es coherente con la época, una época que lleva al extremo las formas de expresión, las emociones se manifiestan al límite y no hay restricciones para ninguna persona. El amor visto en los cuentos de Rosa Montero rebasa a la pasión, es violento, vociferante y es también una vía de escape para liberar la energía contenida por años, una energía que estuvo acallada por la dictadura de Franco, época en que las mujeres no supieron cómo manifestar su descontento porque ni siquiera tuvieron la oportunidad para analizar y tomar conciencia de su condición de desmedro social e intelectual.

Para entender mejor cómo las escritoras de la postguerra heredaron un discurso que puede dar lugar a la 'novela negra, la novela de aprendizaje' y en especial dar pie al proceso de concienciación de la mujer en el mundo real, resultan claves las palabras de Janet W. Pérez quien, en su libro *Novelistas femeninas de la postguerra española*, comenta y analiza en uno de sus capítulos; el cambio del discurso literario femenino, en el periodo de postguerra. Puntualmente ella alude a la novela, no obstante, el cuento y la novela comparten un discurso de concienciación en la España de la época y la autora comienza diciendo: "[...] la mujer de ficción era producto de la mentalidad masculina" (1983: 125), desde ya estas palabras sitúan el personaje femenino en un constructo creado en pro de la conveniencia masculina, más tarde, en postguerra, la mujer levanta la imagen que tiene de sí misma, valiéndose de sus experiencias más íntimas para reconocerse y tomar conocimiento de quién es y de cómo es.

Janet W. Pérez en el apartado *La metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de posguerra*, explica de qué manera las escritoras que empiezan recién a encontrarse con un discurso personal, basado en la propia mirada de la mujer con respecto al mundo 'exterior a ella', escriben en primera persona una novela de carácter autobiográfico. Constatando así los lectores de hoy, las necesidades de expresión y de comunicación que tenía contenida la mujer de entonces. La escritura autobiográfica, centrada en el subjetivismo y en la sinestesia, de acuerdo a las palabras de la autora, permite abandonar a la mujer su mundo oculto, siempre observando detrás de una ventana y de la protección patriarcal de un hombre.

En esta apertura hacia el mundo a través del discurso y con la llegada de nuevos sujetos literarios femeninos, es que vemos también cómo la mujer se interesa por el contexto que

la rodea, hasta qué punto es capaz de representar ese contexto e intervenirlo con sus observaciones personales y cómo se propone a sí misma una forma de reconstruir su vida, completando el vacío y el silencio que la invadió por años: “[...] los primeros libros de estas autoras, por ejemplo, presentan a una protagonista de edad adolescente, separada física o espiritualmente de su familia; por eso es un ser solitario. Aunque sensible al mundo que la rodea, esta persona vive sobre todo al compás de un ritmo propio, y considera que las fórmulas sociales representan la consagración de la hipocresía burguesa [...]” (1983: 126).

Lo anterior, no sólo muestra las posibilidades de liberación de la mujer, sino que, también fija por escrito la visión política y social de la mujer y la instala en un lugar que nunca volverá a perder, un lugar de participación desde la acción concreta, para ello basta solamente leer los textos históricos que grabaron la participación de la mujer durante la guerra civil y no sólo en la enfermería y en la cocina, sino que también en la estrategia social, en lucha frontal con las injusticias y la opresión.

Es posible que el personaje femenino mayoritariamente estuviera encarnado en una adolescente, por varias razones. En primer lugar y como ya se dijo, la mujer debía ocupar siempre el lugar de la niña indefensa, inocente, un ser débil a quien el hombre debía enseñar y además del que podía disfrutar en el plano de la sexualidad. Por una parte, la adolescente era absolutamente ignorante en el tema de la sexualidad y desde esa mirada, el hombre tenía todas las posibilidades de enseñar en ese ámbito a su mujer y a su pleno gusto, sintiéndose así poderoso y dueño de ese ser quien, como no disponía de una voz propia, difícilmente exigiría un trato deferente o que satisficiera también sus gustos y necesidades.

Por otra parte, la adolescencia e incluso, la preadolescencia, era un momento adecuado para el matrimonio y el inicio de una extensa cadena de partos, tomando en cuenta que la mortalidad infantil en ese entonces era bastante alta por lo tanto había que asegurar la descendencia de alguna forma.

En el cuento *Mi hombre*, el personaje coprotagonista si bien se mantiene casi ausente desde el punto de vista del diálogo y corporalmente sus intervenciones son pocas, sí propicia la caracterización de la protagonista. Como ya se ha dicho, el mutismo de él, su inmutabilidad aparente en el plano conductual, hacen que ella multiplique sus gestos y sus palabras.

Para hablar de la construcción de un nuevo sujeto femenino se puede hacer referencia a la actitud de la protagonista, a su libertad de expresión, no obstante, ella mantiene sobre sí la tradición con respecto al lugar de la mujer en tiempos de opresión, basta poner atención en lo que ella considera en su marido como un hombre bueno o mejor dicho, las razones por las cuales le atribuye bondad, con algo de ironía: “Él es un hombre muy bueno. Es decir, no me pega, no se gasta nuestros sueldos en el juego, no apedrea a los gatos callejeros. Por lo demás, es de un egoísmo insoportable. [...]” (1988: 87).

De la posición de ella podemos deducir un cierto miedo, es capaz de protestar y descalificar, pero reconoce que él podría golpearla y sin embargo, no lo hace. Con esto suponemos que esta posibilidad es parte de la comprensión de ella con respecto de las relaciones matrimoniales, es decir, en ciertos ámbitos son aceptadas, ella tiene ‘suerte’ porque su esposo no la golpea. Lo anterior, devela parte de la historia, el ejercicio del poder sobre una mujer cuyos derechos estaban por debajo de los hombres.

En el cuento la protagonista continúa con el prototipo de la mujer tradicional, ella actúa más como la hija que como la esposa o la pareja, su papel casi siempre la hace caer en el escándalo, chilla y protesta frente a ese hombre ‘adulto’ que, no la conciente, pero

finalmente ese hombre que representa el 'patriarcado vitalicio' triunfa y la convence con su halo de protección o silencio, aguardando que acabe el ataque de histeria.

El puñal en la garganta es y considerando lo que nos anticipa el título, el texto que posee el tono de voz más violento y enfermizo. La imagen de un puñal en la garganta; nos lleva inevitablemente a la posible escena del crimen y las primeras palabras presagian el deseo de la muerte por parte de ella, intención que hace suponer en ese instante, que su violencia tiene su origen en la de él o que es producto del fracaso de su relación afectiva: "Somos nosotros, Diego y yo, antes de que todo comenzara. Es una imagen del principio, primordial. Tengo un polvillo blanquecino en mis dedos. Son los restos del veneno que le sirvo todas las tardes [...]" (1988: 111). Ésta última línea nos conduce hacia el final del relato anticipándonos lo que podría ocurrir, aumentando la tensión en la atmósfera.

El tono de la voz de la protagonista va mutando a medida que la situación se hace más compleja en el plano de las conductas de cada uno, él y ella sufren cambios psíquicos que los desestabilizan y los hacen perder la cordura paulatinamente, hasta hacerse daño el uno al otro física y emocionalmente.

El tono de voz de ella es en primer lugar de crítica, de sospecha, más tarde será de desconfianza, luego de desesperación y finalmente casi de locura. A primera vista, el personaje femenino es evolutivo y en relieve, podemos ver en el curso de la acción, cómo ella se deforma y se enfrenta a su propio miedo de no poder terminar con una situación que la puede convertir en asesina o en una mujer asesinada y pese a que ella presiente que la realidad se va transformando, no hace caso de su subconsciente: "Los primeros cambios fueron tan sutiles que fui incapaz de percibirlos" (1992: 114).

Cuando el acto de los puñales se volvió algo concreto, ella sintió el miedo por primera vez, fue el momento en que se confundieron las necesidades económicas, la pasión, la obsesión y las inestabilidades emocionales de ambos, que finalmente los haría depender el uno del otro y al mismo tiempo, separarlos para siempre. "[...] Había algo desesperado en la manera en que nos aferrábamos el uno al otro, en el modo de combatirnos por medio de la carne. Entonces es cierto que el odio se parece tanto al amor, pensé. [...]" (1992: 117).

Estas palabras de la protagonista vienen a dar cuenta del carácter propio de la literatura realista que tiene sus orígenes en la cultura popular, con una forma particular de entender el mundo. En el cuento prima el realismo, se refleja a una pareja que manifiesta su amor violentando al otro y la sexualidad vista como un combate, se comprende como el lugar y el momento en el que se pueden expresar todos los sentimientos humanos, porque allí se puede actuar sin restricciones, todo en ese instante está permitido, prima el instinto más que el raciocinio.

Es por este motivo que la protagonista, afirma comprender la similitud entre el odio y el amor, ambas emociones se confunden en un acto que se realiza combativamente, como si ella y él fueran más animales que personas. Aquí el encuentro sexual podría equipararse a un apareamiento animal, distanciándose de la relación de una pareja humana, en la que se supone se mezcla lo espiritual y lo material.

Cuando empiezan los ensayos diarios para el acto de los puñales, ambos se enajenan y el orden de las cosas en la habitación cambia, las prioridades de espacio para los objetos del acto toman el primer lugar y ello da cuenta de una obsesión por parte de Diego y el comienzo del miedo de su pareja.

La violencia física empieza con las dos bofetadas que Diego le propina a ella cuando se niega a iniciar los ensayos, empieza la transformación de ambos, una metamorfosis psíquica que se enmarca en un juego macabro, el juego de lanzar los puñales sin fallar,

jugando con la muerte. Es el momento en que ella empieza a odiarlo y surge el deseo de la venganza: “[...] El odio crecía dentro de mi vientre, mezclado con la furia, el deseo de venganza, la necesidad de humillarle y vencerle. [...]” (1992: 116).

En el cuento *El puñal en la garganta*, la atmósfera está marcada por la falta de claridad en los ambientes físicos, como por ejemplo, es el caso del espaciocentral de la historia que es la habitación del hotel, un espacio que nunca aparece como muy cuidado y acogedor, pero que va empeorando según avanzan los desencuentros entre la pareja: “[...] Diego seguía clavando puñales en el corcho. En la penumbra, porque la habitación estaba cada día más a oscuras. Empezó corriendo las cortinas, luego bajando las persianas más y más. [...]” (1992: 116).

También la falta de claridad en las actitudes de los personajes y en sus diálogos que son fragmentarios y evasivos, por una parte, él sufre cambios de personalidad, está violento y además bebe alcohol, por otra parte, ella empieza a temerle a odiarle al mismo tiempo, es decir, ambos se transforman: “Había algo desesperado en la manera en que nos aferrábamos el uno al otro, en el modo de combatirnos por medio de la carne. Entonces es cierto que el odio se parece tanto al amor. [...]” (1992: 177).

El tono de voz en la narración es a ratos bastante terrorífico, por ejemplo, cuando se cuenta cómo murió Yen-Zhou, la esposa y ayudante en el acto de los puñales del oriental Lin-Tsé y cómo se argumenta que el hecho no fue un accidente, sino que un asesinato por parte del marido. En el cuento hay un sabor a muerte y hasta los objetos presagian el asesinato, así los puñales representan en alguna medida, la locura de Diego, su obsesión por el peligro y por la exposición de ese peligro que puede asociarse a una conducta erótica desbordada que, se potencia con el alcohol.

La atmósfera se combina con el tono de la narración. Tono y atmósfera nos conducen hacia un final previsto, se espera un hecho de sangre no solamente por las palabras de la protagonista, sino que también por sus gestos corporales, por sus hábitos que se van modificando y tal vez por el deseo profundo de acabar con una relación que es malsana: “De modo que seguimos. Esto es, yo sigo emponzoñando su bebida y él sigue arrojándome los cuchillos cada noche, mientras yo espero arrimada al panel, que me suba a la boca el sabor final del acero y a sangre [...]” (1998: 123).

El escenario en el cuento *El puñal en la garganta* corresponde al escenario designado por Enrique Anderson Imbert como ambiental, en el que los espacios físicos: “[...] hablan con su propia voz [...]” (1992: 234). En el cuento, el escenario central que está situado en la habitación de un hotel, alquilada por la pareja, potencia el deterioro mental y la sed de violencia en ambos personajes y no sólo ellos sufren un deterioro sino que, también los objetos se contaminan con un tinte sórdido, presagiando lo peor, colaborando con la construcción de una atmósfera desquiciada. La cita que sigue muestra cómo en dicha habitación los objetos parecen cobrar vida y se toman el espacio: “[...] el panel había ido saliendo de su rincón del cuarto y ahora estaba en mitad de la habitación. Me ponía nerviosa la visión omnipresente y protagonista de esa estúpida plancha de corcho y madera. [...]” (1998: 115).

Un segundo escenario se puede recoger del cuento *El puñal en la garganta* y corresponde al escenario psicológico, este escenario se construye a partir del tono de voz de la protagonista. Ella va informando al lector desde sus impresiones más íntimas, la transformación de la relación amorosa, mientras describe la habitación y los objetos mínimos de los que disponen, da cuenta de la metamorfosis de ella y de su coprotagonista,

ambos se deforman psicológicamente y se deterioran físicamente, en el curso de una relación de pareja que, confunde el amor y el odio.

La distorsión de los personajes, empieza paulatinamente, después de que han llegado a su apartamento los objetos del artista chino, empezará el ritual de la muerte, ambos actuarán en un acto circense, que pone a la protagonista como la modelo a quien él le lanzará los cuchillos. Se habla aquí de ritual, en primer lugar, porque la preparación del acto, los ensayos diarios y poco más tarde, la práctica en la 'Carambola', condujeron a la pareja a un verdadero juego repetitivo, pasional con la muerte. El miedo de ella a morir ensartada por los cuchillos tarde o temprano, el traje de él vestido de un halo misterioso exacerbaban en él la pasión carnal y el deseo sexual.

En segundo lugar, el acto de los cuchillos es ceremonioso y cumple con una serie de reglas antes de ser realizado, es también sagrado por cuanto, los atuendos y los cuchillos están cargados de una historia oriental y también supuestamente están manchados con sangre, hecho que le da al acto un carácter de sacrificio y ya eso lo sacraliza.

La protagonista confirma en todo momento su temor a ser asesinada, pero tampoco abandona el juego, los dos están atraídos por el deseo de estar entre la vida y la muerte, él porque puede asesinarla y verla morir, desangrarse frente al público. De alguna forma esto lo pondría a él como un ser poderoso y esa imagen aparentemente le resulta estimulante. Por otro lado, ella trama su asesinato, pero es parte del ritual de la muerte y no lo deja porque es gracias a ese ritual que él, manifiesta su amor y la posee así con mayor frecuencia y con mayor intensidad.

Diego el coprotagonista es un personaje evolutivo, él va metamorfoseándose en la medida que la ingesta de alcohol lo pone violento y al mismo tiempo, lo separa de la realidad porque lo importante es el acto de los cuchillos, ser capaz de todo y superarse a sí mismo en un número artístico ya que, en la realidad, Diego no tiene voluntad ni cordura para alcanzar objetivos que propicien la estabilidad emocional y económica. El personaje masculino colabora con el desquiciamiento de ella, instala en la protagonista el miedo y el deseo del asesinato.

La propuesta de sujeto femenino se ve un tanto difusa, producto de la deformación de un sujeto que no encuentra un espacio adecuado para desarrollarse, en el texto se va al rescate de las más famosas mujeres que asesinaron a sus parejas por amor, despecho, miedo, venganza, poder, entre otras motivaciones y sentimientos. De hecho, las palabras de la protagonista hacen mención a la forma en que asesinan las mujeres en comparación con los hombres: "[...] Las mujeres somos buenas envenenadoras: es una arte final que nos es propio. A los hombres les gusta matar con grandes exhibiciones de violencia, como si se sirvieran del asesinato no sólo para librarse de un enemigo, sino también para hacer una demostración de poderío [...]" (1988: 111).

La protagonista y Diego, se enfrascan en una lucha psicológica, una lucha que se articula a partir de las limitaciones y de las debilidades de cada uno. Ambos son incapaces de enfrentarse al mundo real, con sus frustraciones y carencias, solamente se atreven a asumir sus existencias en un espectáculo de ficción, en el que aparecen seguros de sí mismos y arriesgados. Diego busca la omnipotencia y el acto de los cuchillos lo eleva hasta un lugar único, porque en sus manos está la vida de ella. Si él decide matarla lo hace y ya está, o bien si es que falla y los cuchillos la atraviesan, ha sentido la delirante sensación de la muerte por sus manos, algo similar a cuando la posee y es también su dueño.

El escenario es un campo de batalla en el que dos personas juegan con la muerte, porque no son capaces de admitir que están vacíos y que no cuentan con expectativas de

vidas, de alguna forma el rito de preparar el acto, les da una razón para vivir, justifica el día a día.

En el cuento de Rosa Montero que lleva como título *Él*, la protagonista usa un tono de voz dramático y a veces violento en las descripciones, un tono de voz que estará dado no solamente por el acontecimiento principal que es el intento frustrado de suicidio y frente al cual va a girar toda su vida, sino que también es relevante en tanto las descripciones del espacio físico; aportan la tensión necesaria para la construcción de la atmósfera y además resultan como un marco de referencia para la construcción del personaje que, raya en el delirio.

Así Enrique Anderson Imbert señala: “[...] la descripción suele estar al servicio de una acción [...]” (1992: 230). Al comienzo del cuento, la protagonista describe a partir de un discurso extremadamente realista, utilizando un tono de voz crítico la situación en la que se encontró al momento previo de intentar suicidarse. La protagonista al narrar el momento recupera cada detalle: “[...] Madrid era un lugar irisado y elástico. Iba sola y a pie hacia mi casa por la calle Bailén. Estábamos en el mes de enero y la mañana era tan transparente y fría como un carámbano. Llegué al Viaducto; los taludes laterales de hierba que caían sobre el abismo se encontraban cubiertos de escarcha blanca y dura. La resaca del ácido multiplicó la belleza de la escena hasta el delirio; la hierba erizada y rechinante, con su arquitectura de cristales, parecía la inmensidad polar del micromundo, un universo enano que acababa de crearse sólo paramí. No recuerdo cómo bajé, y tampoco por qué. Mi primera memoria del espanto fue un estruendo aterrador de témpanos que se desploman en la Antártica. Me miré los pies y tardé un tiempo infinito en comprender que ese estruendo era el ruido de mis talones al deslizarse por encima de la hierba del talud, aplastando las delicadas hebras de la escarcha. Entonces entendí: había abandonado la seguridad de la calle, había saltado por encima del pretil, había descendido por la pina ladera congelada [...]” (1988:169-170).

En primer lugar, la protagonista nos transmite su visión del espacio que la rodea y magnifica su apariencia, su mente modifica el paisaje y va realzando las características del mismo, la escarcha en la hierba son verdaderos témpanos que se rompen con un ruido ensordecedor. El espectáculo no la deja escuchar cómo empieza a caer por el barranco de hierba escarchada y menos aun, se percató de que ha traspasado la barrera de contención. Pese al embotamiento que sufre la protagonista, ella conserva momentos de lucidez y es cuando cae en la cuenta de que puede morir hasta que grita pidiendo ayuda y es salvada por un transeúnte.

La descripción del Viaducto nos inserta en un contexto de soledad, de horror y de desquiciamiento. Gracias al detalle de cómo se muestra el espacio físico es que podemos percibir no tan sólo el frío del invierno, sino que el frío interior que la suicida tiene para caminar decididamente hacia la muerte, hasta que la acosa un instante de cordura. Los conceptos en los que se insiste usar para la narración, como carámbano, escarcha, polar, témpanos, Antártica, son palabras que asociadas a la desolación, al vacío de los espacios polares, baldíos, conducen a la idea de la muerte y del abandono social. Por otra parte, el tono de voz de la protagonista conduce a una atmósfera fría que viene a compatibilizar con el advenimiento de la muerte.

A partir del estado de ánimo de la protagonista, es posible establecer un primer estado de ánimo más bien de delirio que es causado por la ingesta del ácido lisérgico y posteriormente, la actitud de ella da cuenta de una cierta condición depresiva y obsesiva que la induce a ejecutar ritos. Los ritos que la protagonista ejecuta están relacionados con actividades cotidianas y académicas que, se vinculan con su objeto de culto que es Miguel

Reguero, el muchacho que le salvó la vida aquel día en el Viaducto y que además murió por ella en ese gesto de salvación. La obsesión de ella está marcada por cada actividad que realiza en recuerdo de Miguel, la protagonista ha sacralizado la muerte de él en su propia vida y le rendirá culto haciendo cosas que jamás hizo y siendo lo que nunca imaginó ser: “[...] corría por las mañanas, por supuesto. Yo, que siempre había sido nocturna y perezosa, empecé a levantarme de madrugada y a dar trotes por el barrio como una autómatas [...]” (1988: 172).

De alguna manera la protagonista intenta mitigar su culpa, se acerca a los padres de Miguel Reguero, intentando llenar el vacío del hijo o más bien pedir disculpas, sin embargo, el padre acaba por pedirle que no regrese más. Este quiebre que se produce en la débil relación que la protagonista alcanza a mantener con los padres de Miguel, la empuja más al vacío interior y hacia una búsqueda de paz y reconciliación con su pasado que no encontrará sino mucho más tarde: “No volví a tomar un ácido, no volví a beber alcohol, no volví a fumar un cigarrillo. Mi organismo era un templo, porque él lo había consagrado con su sacrificio. Todo cuanto hacía en la vida, y todas las decisiones que iba tomando, las asumía pensando en Miguel.” (1988: 174).

Uno de los pasos en falso que da la protagonista en su búsqueda inútil por encontrar respuestas a su existencia, es la elección por una carrera por la que no siente vocación alguna, estudia matemáticas y además se autocalifica como mediocre: “Hice la carrera de Exactas por libre y me convertí en una profesora de matemáticas muy mediocre y muy triste” (1998: 174). Esta profesión no cumple sus expectativas, no completa el vacío que tiene y la introduce en una monotonía que da lugar a un rito más en recuerdo de Miguel y que consiste en elegir una profesión que a Miguel le hubiera gustado ejercer, en gran medida ella vive la vida que él no podrá vivir y está consciente de ello: “[...] Ya no tenía ni que cuestionarme las elecciones: elegía sin más, con la certidumbre de estar haciendo lo debido y lo adecuado, aquello que Miguel hubiera hecho [...]” (1988: 174). La etapa en que la protagonista se convierte en una profesional poco feliz, se enmarca en una atmósfera plagada de actos mecánicos, como el ejercicio diario del destino que le tocó vivir y frente al cual ella no rebela y tampoco se angustia en demasía, el estado de ánimo es plano y rutinario.

Una tercera y última atmósfera se desprende del reencuentro con el pasado, cuando la protagonista regresa al Viaducto y se topa cara a cara con su nueva realidad, una realidad con sentido y por sobre todo con un motivo para vivir: “[...] Veinte años después, mi muerte me alcanzaba. Y entonces sucedió. Algo se completó súbitamente dentro de mi cerebro, como si hubiera colocado la última pieza de un rompecabezas gigantesco. Fue un rayo de conocimiento, una descarga eléctrica: ahora, como en una revelación, la vida parecía mostrarme su carpintería, el entramado oculto que aguanta y da sentido a la realidad. Por supuesto: yo no podía suicidarme, ya que le debía mi existencia a él. Pero, al mismo tiempo, y al renunciar al suicidio, que era en verdad lo único que a esas alturas me quedaba, estaba saldando definitivamente mi vieja deuda con Miguel: su muerte hipotecó mi vida, ahora su no-vida quedaba compensada con mi no-muerte [...]” (1992: 176-177).

Además de reencontrarse con su propia existencia y de descubrir un nuevo motivo para vivir que consistirá en el disfrute de una existencia común, la protagonista cumple con el duelo de Miguel y lo entierra definitivamente para dar paso a su propia existencia.

El escenario en el cuento de Rosa Montero titulado *Él* está dado por las impresiones descritas por la protagonista, acerca del lugar en donde ocurre el hecho principal de la historia y que es el Viaducto, lugar del intento de suicidio. Más tarde, este escenario que es de orden psicológico, dependerá de los desplazamientos de la protagonista y de las

impresiones que ella irá revelando a partir del lugar en el que se encuentra, todo en directa relación con el hilo conductor de la historia, que va desde la obsesión por liberarse de la culpa y el intento de encontrar un sentido a su propia existencia.

Enrique Anderson Imbert con respecto del escenario psicológico, explica queda cuenta de las intenciones que el narrador tiene y que ello redundará en que la descripción o caracterización, hace que las cosas de alguna forma, adquieran un valor psíquico. Lo anterior, se puede adjudicar al cuento, en tanto que, los escenarios descritos, centrados en las calles o lugares por los que la protagonista transita muestran su vacío interior, su inestabilidad emocional y su búsqueda de perdón por parte de la familia y conocidos de Miguel. Por ejemplo, el Viaducto, ella en la medida que describe el espacio físico, va relatando su camino a la muerte: Lugar físico y acciones de la protagonista; se unen en el presagio de la muerte, de esta manera la descripción del viaducto, da cuenta de un estado mental delirante.

Un segundo ejemplo los constituyen los lugares frecuentados por Miguel, la casa de sus padres en donde él vivía, las calles por las que ella deambulará o hace sus entrenamientos físicos como una autómatas, son lugares que representan por una parte la culpa porque le recuerdan permanentemente lo que ella causó y por otra parte, representan la búsqueda de la sanidad mental y del perdón consigo misma. Los objetos adquieren un valor psíquico por cuanto simbolizan el anhelo del perdón, por ejemplo, los regalos que lleva en Navidad la protagonista a los padres de Miguel. Esos regalos están implorando el perdón de parte de ellos y buscan la paz al mismo tiempo, que la sanidad mental.

Otro ejemplo es al final del cuento, cuando la protagonista da explicaciones al vecino, por el retrato de Miguel que ella tiene en la sala de su casa, ella explica que es su ex marido muerto a fin, el retrato viene a ser un símbolo de una reconciliación consigo misma y ese es su valor, el de recordar que la herida está cerrada.

Desde esta mirada puede decirse que el escenario psicológico en primer lugar, da paso a la reflexión y a un sujeto femenino que se atreve a buscar su propia explicación de las cosas. Este gesto analítico de la realidad vivida, da lugar también a la reconciliación con el pasado y a la justificación de los hechos en el ejercicio habitual de elegir bien o mal para cualquier ser humano durante su vida. En segundo lugar, el escenario psicológico en el cuento, propicia la transformación del sujeto, por cuanto se perdona a sí mismo dando sentido a su existencia.

Miguel como personaje coprotagonista, representa la locura, la obsesión y la cordura de la protagonista. Él es quien la mata en vida, quien la obsesiona con el dolor de la culpa y la trastorna al levantarse como un modelo existencial, frente al cual ella no puede asimilarse. Desde otro punto de vista, Miguel es también su salvación en dos ocasiones, la primera cuando la salva de saltar en el Viaducto y muere por ella, la segunda vez, ocurre cuando la protagonista termina el duelo por él y por ella misma, encontrando una razón para vivir y por supuesto, para no morir.

Como coprotagonista, Miguel cumple la función de dar una nueva vida a la protagonista, una segunda oportunidad y aunque está muerto, él le habla a través de su único gesto que es la salvación de la vida material y por otra parte, es posible reconocer la salvación en el plano espiritual, en tanto que, ella encuentra un sentido a su existencia, valora su realidad y se proyecta dejando en el pasado la culpa y el fracaso. En buenas cuentas, en el cuento se plantea una nueva mujer, un sujeto que es capaz de decidir y enfrentar la realidad cotidiana.

El cuento de Rosa Montero, titulado *Los besos de un amigo*, se destaca por el tono de voz irónico y burlesco con el que se describen los actos y gestos de Ana, la protagonista

de la historia. Una voz narrativa en tercera persona pone el énfasis en las actitudes y los actos fallidos en que Ana incurre para intentar conquistar a su vecino, un hombre felizmente casado y con tres hijos.

Enrique Anderson Imbert explica con respecto de la omnisciencia lo siguiente: “La omnisciencia es un atributo divino, no una facultad humana. Solamente en el mundo ficticio de la literatura vale la convención de que un narrador tenga el poder de saberlo todo.” [...] (1992: 60). En el cuento *Los besos de un amigo* el narrador omnisciente se vale de su autoridad para poner en ridículo a Ana, poco a poco en la narración va revelando la intimidad de la protagonista y la deja expuesta a la crítica del lector, gracias a esta exposición es posible ver cómo Ana se desvaloriza como persona al intentar vivir una relación de pareja que no ha existido nunca, sólo tiene lugar en su imaginación, más bien, es una obsesión que deja al descubierto su soledad: “En sus cuarenta y cinco años de existencia había convivido con varios hombres, se había desvivido por unos cuantos más y al cabo había decidido dejar de hacerles caso. Digamos que había llegado a la certidumbre de que el amor era algo de lo que uno puede prescindir para vivir. Mejor dicho; había descubierto que prescindir del amor era justamente lo que le permitía vivir.” (1998: 180).

Cuando la historia comienza, el narrador omnisciente de inmediato nos presenta la realidad de ambos personajes para hacer una injusta comparación que, en primer lugar, pone en cuestionamiento el problema de la realización profesional, momento cúlmine que guarda directa relación con los éxitos profesionales que alcanzan con mayor rapidez y potencia los hombres, en contraste con los que logran las mujeres; y en segundo lugar, al inicio del cuento se pone de manifiesto la problemática del ciclo vital de la persona y su situación emocional, en cuanto a que, si tiene o no pareja al llegar ya casi a la mitad de su vida: “[...] Toda esa opulencia familiar, en fin, colocó a Ana desde el mismo principio en desventaja. Y no es que la vida de ella estuviera desprovista de cosas, ni mucho menos.

En su profesión estaba atravesando momentos muy dulces. Era restauradora, y había conseguido convertirse, pese a ser mujer, en un chef de prestigio (no hay un ejemplo más despiadado de machismo que el hecho de que las mujeres sean siempre las cocineras de la tropa, mientras que el generalato de los chefs es ocupado por los varones); había conquistado una estrella Michelin, un puñado de premios, estupendas críticas. [...]” (1989: 179).

El narrador en el cuento *Los besos de un amigo*, se introduce en la mente de la protagonista, sabe que Ana tiene un límite para sus obsesiones y depresiones producto de su estado de soledad, en este sentido, es posible señalar que el tono narrativo resulta analítico y consensual en tanto que, el narrador en casi todo el cuento, expone al lector los ejemplos de vida de la protagonista y las dos caras de la situación, como para intentar alcanzar una cierta objetividad acerca de los acontecimientos: “[...] El mejor cocinero del mundo, por ejemplo, puede ser un maníaco depresivo que desee morir tres veces cada noche. Pero Ana no deseaba morir y en general tan sólo se deprimía muy de cuando en cuando y decentemente, esto es, en niveles poco desmesurados y manejables.” (1998: 180).

La ironía en el tono narrativo y la burla están presentes en las descripciones de los actos que comete Ana, descripciones de sus desaciertos que la muestran como una mujer inestable emocionalmente, exageradamente ansiosa, impredecible, agresiva sexualmente hasta a veces parecer peligrosa. A través de un diálogo por e-mail, se puede comprender lo anterior, ya que, durante ese contacto virtual con Ruggiero, Ana pierde la cabeza y no es capaz de controlar lo que le escribe: “A veces, cuando estamos juntos en el autobús, tengo la tentación, siempre reprimida, de poner mi mano sobre tu pecho y sentir, a través

de la tela de tu camisa, la firme tibieza de tu carne” (1988: 183), otra cita explica que ella veía sólo lo que quería ver y no atendía al sentido y a las consecuencias de sus propias palabras “[...] Ana creyó que aquello era el comienzo, pero era el fin” (1988: 183).

También se refleja lo anterior, en otra cita que dice: “Galvanizada por ese aperitivo de lo carnal, fue cediendo más y más al espejismo amoroso y cibernauta, hasta perder pie completamente. Le enviaba ardorosas cartas electrónicas, sin querer advertir que él se iba arrugando más y más con sus embestidas verbales. Los mensajes de Ruggiero eran cada vez más breves, más secos, más tardíos. Pero ella no asumió como afrenta sus retrasos, ni su creciente austeridad expresiva [...]”. (1988: 184).

Por otra parte, la respuesta de él muestra a un hombre desconcertado que, en medio de un coqueteo considerado como inocente y casi un ejercicio frecuente de masculinidad, se encontró asustado, incómodo e intentó poner a Ana en su lugar, desde una actitud más amistosa: “[...] al principio hizo ojitos con Ana y sonrió con su cara irresistible de niño un poco ajado (pero entonces ella...); y fue luego, a medida que la desmesura de la necesidad de la mujer fue cayendo sobre él como gotas de plomo derretido, cuando se fue achicando. El amor es un juego de vasos comunicantes, y cuanto más presión apliques sobre el líquido emocional en este extremo, más se desbordará por el otro lado. A Ruggiero le daba miedo la pasión de Ana; y le inquietaba su situación, esa tópica soledad de persona sin pareja y sin hijos, ese desequilibrio frente a Johanna y los lindos niñitos [...]” (1998: 184).

El miedo de Ruggiero y su enfrentamiento con un posible escándalo lo hace recuperar su estabilidad en oposición a la falta de cordura de Ana: “De modo que a veces empezó a faltar a la cita del autobús de las nueve; y; cuando iba, los trayectos comenzaron a convertirse en algo embarazoso. Allí, a la cruda luz de la mañana, entre el sudor y el color a sueño de los otros viajeros, zambullidos en la mera realidad, ya no sabían de qué hablar, cómo mirarse, qué hacer o qué decir; tanto los había sobrepasado, en su atrevimiento, la escritura y el ensueño cibernético. Es decir, la escritura de ella; porque Ruggiero hacía malabarismos con sus cartas para quedarse siempre en un perfecto limbo entre lo cariñoso y lo remoto, y nunca terminaba sus mensajes con nada más caliente ni más íntimo que un cauteloso cuídate” (1989: 184).

A partir de las palabras del coprotagonista es posible imaginar dos tipos de actitudes, a partir de la primera, se puede percibir un cierto temor frente a la desfachatez de ella, también es perceptible el pudor mezclado con lástima, ya que, en alguna forma él intenta no ofender a Ana, esto se demuestra a partir del contenido de los mensajes que, terminan con la expresión banal ‘cuídate’ una advertencia que dice: Ana estás mal, lee lo que hay entre las líneas de mis cartas, todo es un juego de coqueteos pero, amistoso y nada más. La respuesta de Ana es irracional, por el contrario, lee los mensajes manipulando su significado, creando en su mente una realidad que la hará exponerse y quedar en ridículo una vez más.

Una segunda actitud del coprotagonista, lleva al lector a pensar que él sólo actúa normalmente en el marco de lo cotidiano y cuya base de la realidad, ofrece dentro de las posibilidades del saludo diario, un cierto flirteo que no implica necesariamente un mensaje sexual. Por lo tanto, es la protagonista quien interpreta equivocadamente un saludo tal vez demasiado cercano.

La atmósfera en el cuento responde a las intervenciones que el narrador omnisciente hace a partir de la situación principal que es la imposibilidad de una relación amorosa entre Ana y Ruggiero. Por ejemplo, “Ella era autosuficiente, ella era una mujer retirada del mercado, ella era un iceberg: pero empezaban a derretírsele las láminas de hielo [...]” (1988:

182). Detrás de la simple intervención del narrador, hay un juicio de valor en tanto se califica a Ana en primer término, como una mujer inexpugnable, sin embargo, termina cayendo frente a un hombre como una mujer común y corriente que se verá como muchas mujeres, implicada en una relación de amor no correspondido.

A la luz de los comentarios y reflexiones por parte del narrador, es posible inferir que la atmósfera obedece al desencuentro amoroso, un desencuentro y una imposibilidad de concretar una relación que implica la actitud obsesiva de la protagonista, también incluye ciertos estados de desenfreno y actitudes agresivas, todo teñido por el mal uso de la imaginación de una mujer que es asaltada por su soledad y por sus necesidades afectivas inconclusas, que están atormentándola.

Las clases de escenarios que se pueden distinguir en el cuento *Los besos de un amigo* son dos, el primero está dado por un escenario de orden psicológico, escenario que como ya se ha mencionado aquí, Enrique Anderson Imbert lo califica como un conjunto de impresiones psíquicas, que dan cuenta de las intenciones del narrador. Dichas intenciones por una parte, van enfocadas a mostrar tanto lo paródico en una situación comunicativa en el plano de los sentimientos, producto del amor no correspondido, como la caracterización exagerada de un personaje que se obsesiona con otra persona.

En este aspecto de la caracterización de un personaje, la intención del narrador omnisciente, puede perseguir el aprendizaje ya que, muestra cómo las personas pueden interpretar de manera inadecuada los mensajes corporales y verbales. Por último, el escenario es psicológico por cuanto, cada uno de los gestos de Ruggiero interpretados equivocadamente por Ana, son determinantes para su desestabilización emocional y van delineando progresivamente una personalidad impulsiva. En este sentido el escenario psicológico no sólo revela las intenciones del narrador, sino que además permite analizar a dos tipos humanos.

El segundo escenario es el dialogado, tal como lo define Enrique Anderson Imbert en: “Los personajes lo describen generalmente con sus respectivas peculiaridades idiomáticas. El uso de un dialecto ya es parte del fondo [...]” (1992: 234). Si bien, en el cuento no aparecen los íconos propios del lenguaje utilizado frecuentemente en los e-mail, el narrador omnisciente menciona que tales características están presente en los correos entre la protagonista y el coprotagonista, por otra parte, cuando Ana le escribe a Ruggiero lo hace con su personal comprensión de la ‘realidad’, una realidad que se encuentra teñida por su imaginación y por sobre todo, por múltiples deseos no cumplidos que terminan distorsionando todo lo dicho.

El narrador omnisciente describe el espacio en el autobús de tal forma que los acerca, hasta que Ana y Ruggiero se tocan casi por obligación, enfrenta el aroma del uno con el otro a fin de sugerir una atmósfera erótica que los envuelve, sin embargo, en todo momento nos advierte acerca de la actitud exagerada de Ana, desde un comienzo va a remarcar el micromundo en el que se mueve Ana, un pequeño mundo desconectado de la realidad adulta, serena y coherente.: “Cómo la miraba Ruggiero: con qué ojos de interés y de seducción. Y con qué pareja intensidad le contemplaba Ana. Los cristales del autobús siempre se empañaban en torno a ellos [...]” (1998: 182).

Una palabra reiterada en varias partes del texto por el narrador, refleja en gran medida su intención, de mostrar a la protagonista como una mujer obsesiva, de fácil desestabilización emocional. Dicho término es la ‘invención’ y que alude a la imaginación de Ana, en relación con la particularidad para crear en su mente una posible romance que en la realidad jamás existió, tal como lo vemos en las siguientes citas: “Ana inventaba palabras

cada vez más atrevidas para un Ruggiero cada vez más inventado” (1998: 182). “[...] es pasmoso lo mucho que aguantamos, en el amor, cuando estamos dispuestos a mentirnos [...]” (1998: 184). “Si la pasión amorosa es siempre una invención, no hay como poner distancia con el objeto amado para convertirlo en algo irresistible. Quiero decir que el hecho de que Ruggiero fuera extranjero (ese idioma medio farfullado, esas frases que ella podía completar, traducir, ampliar en su cabeza) ya colaboraba activamente en la perdición de Ana [...]” (1998: 182-183).

Lo anterior, resulta interesante, por cuanto, refleja la visión artística que tiene la autora, acerca del amor. Por su parte, Haydée Ahumada en su artículo *Guiños esperpénticos en la narrativa de Rosa Montero*, en relación con el ‘juegos de espejos’ de Ramón del Valle Inclán, explica que: “[...] El mundo narrativo, entonces, opera como resultado de un proceso de deformación que se aplica con rigurosidad, traspasado por el sarcasmo y la caricatura. El lenguaje recoge los recorridos vulgares, insistiendo en las dimensiones grotescas [...]” (1999: 59). De esta manera es que vemos en los cuentos, a protagonistas que siempre están traspasando los límites de la cordura. Cuando se enamoran lo hacen hasta enfermarse y odiar a la pareja, cuando están deprimidas se abandonan al extremo, incluso pueden llegar hasta el intento de suicidio.

El amor artísticamente para Rosa Montero, está en crisis. Ella nos plantea una forma de amor que tiene que ver con personajes desmesurados, también con lo sarcástico y con el desengaño. Todo lo anterior, en contraste con la teoría clásica del amor perfecto, un amor que dura toda la vida y que, se les presentaba a las mujeres tradicionales en la España de la guerra y la postguerra. Aquí Rosa Montero desmitifica todos los cuentos y novelas en que la mujer adolescente y antes, la niña, soñaban con el príncipe azul y por sobre todo con la única meta de sus vidas, un matrimonio para toda la vida.

La autora nos muestra a seres complejos y con problemas reales. Conflictos que los hacen enloquecer, hacer cosas ridículas, verse feos y deformes, nada perfectos ni bellos, por el contrario, las protagonistas con frecuencia tienen conductas delirantes. En los cuentos el discurso es directo, se apega al lenguaje cotidiano de una pareja, los personajes se ofenden y se gritan como en la vida real y pasan de ser seres felices a infelices tal como en el mundo real puede ocurrir cualquier día y con esos personajes es posible verse reflejados, tal como si nos miráramos frente a un espejo.

El personaje coprotagonista, el esperado amante de Ana cumple el rol de devolver a la protagonista la cordura, si bien, Ana no está demente, se encuentra pasando por un proceso de vulnerabilidad psicológica que la podría llevar por ejemplo, a situaciones de gran agresividad. Ruggiero juega a flirtear con una mujer que le resulta casualmente atractiva, pero Ana muerde el anzuelo de la casualidad y el juego se va transformando en un camino que va directo al precipicio. Él es significativo para ella, por cuanto suscita su transformación psicológica y le otorga los matices necesarios a su personalidad para dar cuenta de un desequilibrio mental basado en la obsesión. Por otra parte, él la vuelve a la normalidad, la sitúa en la realidad con su indiferencia y con su miedo evidente, ambos mundos, el mundo de la realidad de él y el mundo de la imaginación desbordada de ella se unen y nuevamente Ana se conduce en línea recta o más bien, encuentra su centro.

El tono de voz narrativa en el cuento titulado *Amor ciego* va desde lo melodramático burlesco hasta lo analítico y realista. La protagonista comienza su historia centrándose en una edad y en una valoración personal que, raya en lo caricaturesco, tal como ella misma señala al hacer mención a una belleza espiritual que es más importante y precedera que la belleza física. La protagonista caricaturiza su apariencia y se asimila a los monstruos de los cuentos infantiles, el tono de su voz narrativa es autodestructivo y mordaz, sin

embargo, su voz no revela depresión y tampoco dolor, más bien, la protagonista se divierte contando con descripciones detalladas en qué consiste su fealdad y cómo se establecen distancias afectivas, profesionales y laborales, entre las personas consideradas agraciadas físicamente y las que no lo son: “[...] Escogemos al prójimo como quien escoge una percha, y sobre ella colgamos el invento de nuestros sueños. Y da la maldita casualidad de que la gente siempre tiende a buscar perchas bonitas. Da la cochina casualidad de que a las niñas lindas, por muy necias que sean, siempre se les intuye un interior emocionante [...]” (19932: 190).

Por otro lado, el tono de la voz es a veces conmisericordioso en cuanto a que, existe una cierta conformidad con la situación personal y es más, el análisis de la propia condición frente a un mundo preocupado excesivamente de la imagen, condiciona a la protagonista para adoptar una actitud de seguridad, es aquí cuando el tono de la narración se transforma y aparece un tanto altanero, firme y decidido: “A decir verdad, con el tiempo yo me había ido acostumbrando o quizá resignando a lo que soy. Me tengo por una mujer inteligente, culta, profesionalmente competente. Soy abogada miembro asociado en una compañía de seguros. Sé lo que mis compañeros dicen de mí a mis espaldas, las burlas, las bromas, los apodos [...]” (1992: 191).

Hacia la última parte del cuento, el tono de la narración es levemente menos agresivo, porque aún la protagonista se autodescalifica, no obstante, el reencuentro y reencantamiento con su pareja, le han permitido a ella disfrutar de su realidad tal como es, se deduce del texto que ella y él, han logrado valorarse a sí mismos, han aceptado sus debilidades y los defectos ahora parecen no limitarlos al momento de manifestarse su amor y por sobre todo, para desearse el uno al otro.

Las palabras de la protagonista, muestran el desbloqueo de las emociones y la superación de las taras físicas, también es posible identificar un tono de voz más concesivo y menos castigador: “[...] yo valgo algo, y de que, por lo tanto, también lo vale él. Y cómo él se siente valioso y piensa que vale la pena quererme, yo he empezado a apreciar mi propia valía y por lo tanto a valorarlo a él. No sé si me siguen: es un juego de espejos. Pero me parece que he desatado un viejo nudo. Ahora sigo siendo igual de medio monstruosa, pero tengo recuerdos, memorias de la belleza que me amansan. [...]” (1992: 200).

La atmósfera en el cuento es también melodramática, a veces muy crítica, representa el sentir de la protagonista y va cambiando según el temple de ánimo que ella tenga, sin embargo, el ambiente siempre dará cuenta en el texto, de un momento crítico. Un ejemplo de esto, son las palabras de la protagonista al comenzar el cuento: “[...] De modo que en realidad nadie te ama nunca, porque el amor es justamente eso: un espasmo de nuestra imaginación por el cual creemos reconocer en el otro al príncipe azul o la princesa rosa. [...]” (1992: 190). La impresión es de un tono de voz pesimista, categórico y demasiado objetivo para una reflexión acerca de sí misma y de sus expectativas afectivas.

El escenariopredominante corresponde al escenario descrito, escenario que está al servicio de los acontecimientos, por cuanto, el narrador lo va describiendo según lo requiera la acción. En el cuento de Rosa Montero *Amor ciego*, el escenario o espacio físico más relevante, es el departamento del matrimonio, en ese lugar se desarrolla el conflicto entre la protagonista y el coprotagonista. También allí cambia la situación de vida para los personajes y la protagonista recupera su autoestima, como consecuencia de una relación extramarital que, consume en el mismo departamento y frente a la mirada ciega pero, intuitiva del marido. Como resultado de dicha relación, la protagonista afirma: “Desde esta historia clandestina, mi vida conyugal marcha mucho mejor. [...]” (1992: 199).

El sujeto femenino en siete cuentos de Rosa Montero y su contraste con la mujer postfranquista

Las palabras de Francisca López Jiménez, escritas en *Mito y Discurso de la novela femenina de posguerra en España* (1995) permiten establecer semejanzas existenciales, entre las protagonistas de los cuentos de Rosa Montero y el sujeto femenino postfranquista instalado en la sociedad española, tomando en consideración, los cambios en el discurso literario, a partir de 1968, y cuyas resonancias llegan hasta hoy, en distintas sociedades el mundo. Las palabras recogidas de la autora dicen así: “[...] La misión de la mujer española consistirá en adelante en hacer la vida del varón lo más agradable posible-para lo cual ha de dominar el terreno de las labores domésticas y mostrarse siempre fuerte y alegre-y educar a los hijos en el respeto a las normas de la versión más castiza de la Iglesia Católica” (1995: 20). Más adelante, en su discurso, Francisca López reafirma la idea de poder absoluto del hombre por sobre la mujer, al resaltar el poder del confesionario o mejor dicho, la relación entre la mujer y el sacerdote confesor.

En contraste con la realidad anterior y con respecto de la literatura escrita por mujeres herederas de un régimen despótico y represor, las nuevas españolas, según Francisca López Jiménez, son propulsoras de una búsqueda por un discurso propio. Estas nuevas mujeres deseosas de expresar un mundo contenido, regidas por normas de conducta basadas en la represión y que limitaban casi toda su existencia, por fin están insertas en una España abierta al resto del mundo y recién toman conciencia de que las mujeres afuera pueden ser diferentes.

Acerca de ese proceso de ‘concienciación de ser mujer’ y del conocimiento de otras realidades nos habla Elena Gascón Vera en el capítulo titulado *La subversión del canon: Rosa Montero, Pedro Almodóvar y el Postmodernismo Español*: “[...] España y su estética planteó nuevas formas de expresión a los diseñadores de ropa y objetos. El ser moderno y de actualidad era una obsesión para todos ellos. Paralelamente surgieron ‘la movida’ de Santiago, ‘la movida’ de Valencia, de Bilbao, etc., lo que originó un salto hacia una apreciación más universal y se intentó encuadrarlo dentro del movimiento estético y ético que coincidía con la tendencia, también iconoclasta, que se extendía en los círculos culturales del mundo occidental, esto es ‘el postmodernismo’ o la postmodernidad” (1992: 42).

También Elena Gascón Vera, en relación con el postmodernismo y para ofrecer un panorama más esclarecedor del momento, rescata una definición de Lyotard que dice lo siguiente: “[...] Con el postmodernismo se buscaba la necesidad de legitimar las nuevas corrientes culturales ‘cuestionando la validez de las instituciones que rigen el lazo social, porque ellas también exigen ser legitimadas’. En palabras de Agnes Sëller y Ferenc Feher, en su *Políticas de la postmodernidad*, el postmodernismo implica la rebelión ante todo porque todo vale y ante esta apertura se crea una aceptación de la pluralidad, y se produce la destrucción del canon fijado por las ideas culturales, sociales y políticas. ‘El relativismo cultural, que empezó su rebelión en mayo del 68 contra la fosilización de las culturas de

clase, así como en contra de la celebración etnocéntrica de que lo sólo-correcto y verdadero, lo que equivale a decir, el legado occidental ha triunfado'. [...]” (1992: 43).

Volviendo a los nuevos modos de expresión en términos del cine y la novela durante la postmodernidad, Elena Gascón Vera afirma que, Pedro Almodóvar en el cine respectivamente y la novelística de Rosa Montero, son la puerta de entrada para una apertura a las nuevas ideas, al diálogo y a la exposición de los temas que estuvieron prohibidos por Franco, como por ejemplo, la reivindicación de la situación de las mujeres en el plano de la sexualidad, hecho que permite a las mujeres asumir y vivir una sexualidad de acuerdo a elecciones estrictamente personales. Si se piensa en autoras españolas de la postguerra y en su escritura de novelas en primera persona, la mayoría de las protagonistas dan cuenta de sus experiencias interiores como seres humanos que, piensan y que sienten pero, también en sus escrituras manifiestan gran parte de sus experiencias sexuales, de la misma forma en que lo haría un personaje masculino.

En este plano, Janet W Pérez se refiere al cambio que se produce durante el siglo XX en los sujetos literarios femeninos y específicamente apunta a este nuevo sujeto femenino, que en la novela, no lleva el tinte de la visión masculina, el modelo femenino nuevo tiene una impronta propia: “[...] En vez del autosacrificio, del deber y del honor típicos de la mujer tradicional, estas muchachas piensan, sobre todo, en sí mismas (10). El símbolo de su nueva posición en su libertad sexual. Un amante o varios, el amor por el placer, la bisexualidad, la agresividad de la mujer que busca la satisfacción sexual en el hombre y luego le abandona, todo esto las aleja de la mentalidad de las primeras protagonistas” (1983: 133).

Tal como señalara Janet W. Pérez en su texto, los nuevos modelos para la creación del sujeto femenino artístico, le vienen mal a la clase burguesa española, habituada a la mujer que permanece detrás del hombre, una mujer que no existe sino por la presencia de una imagen masculina, la mujer como sujeto, resulta ser una débil imagen humana detrás de un hombre que lo es todo. Sujetos femeninos que exigen una individualidad y que como bien explica la autora Janet Pérez, reemplazan el amor por el placer, representan un atentado social y político, que va en contra del poder y de las normas establecidas por la tradición. Las protagonistas de Rosa Montero pertenecen a este nuevo modelo de sujeto femenino, ellas ocupan un espacio social, afectivo, profesional y se contactan sexualmente cuando quieren hacerlo.

Este nuevo escenario para la construcción del sujeto femenino, podría ser catalogado por la tradición como un escenario de libertinaje, de descontrol e incluso como de histeria femenina, frente a una especie de demencia temporal producto de su naturaleza emotiva, sujeta a las hormonas y a cambios cíclicos. Nada de todo esto sería cierto, Janet W. Pérez confirma que, las mujeres escritoras y las mujeres comunes, ya no caen en el engaño del amor para toda la vida, tampoco creen el amor como una meta de vida y menos en el matrimonio. Ellas eligen su sexualidad a partir de patrones vitales, como los hombres. Ellas completan sus necesidades sexuales como quieren y cuando lo desean.

Las protagonistas de los cuentos de Rosa Montero, son mujeres conflictuadas con su entorno, con sus presentes y con sus pasados. De alguna forma son sujetos femeninos que, vociferan producto de sus limitaciones y que sufren al mismo tiempo, por el esfuerzo de vencer esas limitaciones. Esta lucha guarda relación con su inadecuación a los sistemas establecidos, con un deseo permanente de elegir, pero al mismo tiempo, con un miedo rotundo por tener que hacerlo por sí solas.

Las protagonistas de Rosa Montero, son también sujetos que se enfrentan con sus propios patrones de conducta heredados, patrones que repiten una y otra vez sin poder deshacerse de ellos, porque no han aprendido todavía a hacerse cargo de sí mismas en el éxito o el fracaso, más bien, cargan con la culpabilidad de sentirse autónomas y dueñas de sus vidas.

Francisca López Jiménez indica, en la contratapa de su libro, que: “[...] La búsqueda de las escritoras españolas de formas de expresión propias es paralela al deseo de indagar en el impacto que ciertas normas de comportamiento impuestas culturalmente han tenido en la mujer [...]” (1995) Sus palabras revelan por una parte, la búsqueda de lo femenino, de un yo existencial propio, en el ámbito de la escritura y por otra parte, también desde la literatura, confirman el rol social del discurso femenino, por cuanto su carácter realista ofrece el derrocamiento de una imagen femenina tradicional, propiciando un discurso de denuncia en el que la mujer se expresa sin limitaciones de ninguna índole.

El sujeto femenino de *Alma Caníbal* pasa por una etapa de transición que va desde la actitud ansiosa la autocrítica e incluso a la ironía acerca de sí misma: “[...] Cuando conocí a este tipo, en cualquier caso, yo no me encontraba en mi mejor momento [...]” (1998: 42). Más tarde su estado emocional transita entre la depresión y la incertidumbre, hasta que logra crecer y enfrentarse a la vida con una visión optimista.

La protagonista contraviene el modelo de mujer instalado durante el Régimen, ella tiene la osadía de vivir sola y mantiene por poco tiempo, un amorío con un hombre que apenas conoce, tampoco la protagonista piensa contraer matrimonio y es más, en cuanto él muestra una postura más bien conservadora con respecto de la relación de pareja y manifiesta la intención de formar una familia, ella huye despavorida. Por otra parte, sigue siendo temerosa e insegura, el hecho de conocer a ese hombre con el que intima vorazmente, la mantiene en un constante estado de incertidumbre y tanto así que imagina que él va a asesinarla. A fin de cuentas tantos miedos no la dejan disfrutar de una aventura y tampoco de proyectarse en una relación estable.

Con sujetos femeninos tan inestables emocionalmente, es posible comprender cómo es que una vez muerto Franco y terminada la dictadura, las hijas de la opresión, posiblemente extrañaran años de tanta limitación, ignorancia y falta de libertad. Elena Gascón Vera en relación con lo anterior explica esta actitud contradictoria: “[...] La vida en época de Franco, a pesar de su falta de libertad y de su aislamiento internacional, se presenta como una paradójica memoria solaz, porque contrasta con el materialismo y la prepotencia gubernamental de España hoy [...]”. (1992: 45). Ese hoy en el discurso de la autora son los años noventa, si se considera la definición de lo postmoderno, en el libro de Elena Gascón Vera, la década del 90 es la postmodernidad en plenitud. Posiblemente en el siglo XXI todavía existan generaciones que no han logrado habituarse al manejo de su libertad.

Viendo lo anterior y no solamente desde lo que significó para España ingresar a la Comunidad Económica Europea, al romper con la incomunicación hacia el resto del mundo, sino que poniendo atención en la gente común en una España modernizada, ‘libre para elegir’, enfrentados cara a cara con un mundo competitivo, que funda sus intereses en lo material y en las apariencias y esto llevado al cuento *Alma caníbal*, la protagonista podría eventualmente, querer retroceder a la época de la dictadura y esto es comprensible si se piensa que ella no sabe aún cómo manejar tanta libertad de acción, ya que se atreve a hacer muchas cosas, pero una vez que las hace, a partir de casi todas siente miedo y desconfianza.

Un sujeto femenino así, bien puede representar la transición de España, sus primeros encuentros débiles con la libertad, más tarde el desenfreno, el desorden, nuevamente el miedo junto al deseo imposible de retroceder al encierro para sentirse protegida y por último el aprendizaje de cómo manejar la libertad hasta alcanzar un cierto equilibrio.

La imagen y las apariencias son un camino determinante para conseguir un status en *La otra*. El cuento resulta característico de una época en que la mujer hace uso de sus atributos físicos para conseguir lo que quiere. Elena Gascón Vera al dar cuenta del estratosférico cambio que sufrió España al ingresar a la Comunidad Económica Europea, muestra el otro lado de la liberación, el impacto que el capitalismo significó para los españoles sin capacidad de adaptación para esta otra forma de vida: “[...] Los españoles, sin perder su personalidad típicamente regional, dejan de ser locales para convertirse en europeos. El recuerdo y la meditación del significado del pasado reciente hace a los personajes enfrentarse con el fracaso de sus vidas actuales, ya que la mayoría de ellos se perciben y se confiesan al margen de las condiciones alienantes de la vida moderna por su incapacidad para adaptarse al énfasis constante de lo económico y lo material que les exige el presente [...]” (1992: 48).

La ‘otra’ en el cuento del mismo nombre, es una mujer que espera conquistar a un hombre viudo con una hija y su madre a cuestas. ‘La otra’ finge que va en busca de relaciones afectivas con su futura hijastra y con la antigua suegra, por otro lado, el amor es un mero concepto que acompañado de palabras dulces, sirve de herramienta para intentar envolver al futuro marido. La llegada de este personaje a la casa del padre viudo, rompe con el esquema antiguo en que una madre hacía su papel y educaba a los hijos con cuentos infantiles, con cosas simples. ‘La otra’ llega para alcanzar una posición económica segura y para lograrlo recurre a la seducción femenina, al cuerpo como un medio de conquista y admiración social aunque eso deje afuera la totalidad de los sentimientos necesarios para construir una vida en pareja y más aún, abandonar ojalá la posición de madrastra frente a la posibilidad de enviar a esa niña a un internado y esperar que la suegra muera o acabe en un asilo.

López Jiménez, en el apartado *Novela femenina y mitos sociales*, nos explica cómo el concepto del mito es: “[...] una falsificación de conciencia que permite a las clases dirigentes aportar autenticidad y validez a la ideología que propagan [...]” (1995: 18). Sus palabras permiten comprender cómo el discurso resulta ser un medio eficaz para la dominación, por cuanto, el discurso tradicional configuró un modelo de mujer basado en las necesidades de los hombres y no sólo eso sino que también, elaboró una moral basada en el mito de la mujer feliz y perfecta como esposa y madre, siendo siempre servicial, todo un discurso del deber ser, para conseguir la anulación del pensamiento propio, e instalar en los españoles pobres e ignorantes, una forma de pensamiento en pro de una visión política represora.

La protagonista de *Mi hombre*, no es feliz, está casada con un hombre y su amor no ha perdurado en el tiempo, es más, ella está decepcionada de él y lo aguanta porque no es tan malo, no le pega. Varios mitos más van apareciendo por debajo de las palabras de la protagonista, ella lo soporta porque no hay violencia física, pero si hay agresividad psicológica y desde uno al otro, ellos se ignoran o se ofenden mutuamente. El mito del príncipe feliz se diluye, el mito del hombre protector tampoco funciona.

El mito del amor eterno también se derrumba, al tiempo la protagonista se da cuenta de que él no la apoya con la hija, tampoco era fuerte psicológicamente y además no concreta sueños ni genera nuevas expectativas. La protagonista cumplió con las leyes y contrajo matrimonio, no se sabe si además está casada por la Iglesia Católica, pero vive con un hombre dentro del vínculo matrimonial, sin embargo, es infeliz. Entre la cuenta de los

aspectos malos y los buenos de su relación de pareja, decide continuar, no se olvide que el divorcio en la postguerra no existe, la mujer 'decente' permanece junto al marido hasta la muerte.

El puñal en la garganta es un cuento netamente posmoderno, los personajes deambulan en trabajos mínimos y viven en habitaciones sucias de hotel, sin ningún sentido de pertenencia, además de que ella es muy inestable emocionalmente, él está alcoholizado. La protagonista está intentando día tras día, asesinar a su pareja con veneno y él se gana la vida lanzándole cuchillos a distancia; en un acto que además de reportarles el sustento diario, puede significar la muerte de una y la prisión del otro.

De acuerdo a la categorización de la mujer, mencionada por Francisca López, la protagonista podría ser la mujer 'liberalada', ya que es una mujer que se atreve a disfrutar abiertamente del sexo, no se casa y además no tiene hijos, por lo tanto, disfruta con un hombre por la relación en sí misma y no para procrear: "Cuando nos vinimos a Madrid llevábamos un mes viviendo en la gloria. Nuestra pasión era insaciable: llegamos a la estación de Atocha y nos instalamos en el hotel Mediodía, justo al otro lado de la plaza, porque cualquier otro sitio parecía demasiado lejos para nuestra urgencia. Le prendíamos fuego a la cama varias veces al día [...]" (1998: 113).

En el cuento *Él*, el mito del amor eterno se derrumba, como también ocurre con el mito de la chica casadera, esto porque el sujeto femenino representa a una joven del siglo XX, independiente que, estudia una carrera universitaria, vive sola, toma decisiones a su antojo y por ello se está destruyendo con el consumo de ácido lisérgico, casi logra suicidarse y no existe un apoyo o un control de los padres. En consecuencia, con el poder de decidir en sus manos y con la posibilidad de vivir y ver todo por ella misma, la protagonista del cuento *Él* calza a la perfección con la categoría de la 'chica rara'; "[...] Abandoné a mi gente. A mi familia, con la que, por otra parte, nunca me había entendido bien. A mis amigos, todos ellos melencólicos y fronterizos, todos ellos con vocación de marginales [...]" (1998: 173).

Carmen Martín Gaité, aludiendo a 'la chica rara', explica desde Andrea, la protagonista de la novela *Nada* de Carmen Laforet, cómo se manifiestan los cambios en la forma de actuar y en la psicología de la mujer con respecto de la mujer tradicional española, enmarcada en la guerra y en la postguerra. La autora da cuenta de la condición de la mujer en la primera etapa de la postguerra, poniendo énfasis en conceptos determinantes para designar el lugar de la mujer en la sociedad, el término que está mayormente cargado de significado, es el concepto de pasividad porque muestra cómo se relegó a la mujer al cumplimiento de labores que no contemplaban decisiones de ninguna especie: "[...] los modelos de comportamiento ofrecidos a la mujer por la propaganda oficial eran los de restituirla a la pasividad de sus labores [...]" (1987: 90).

Carmen Martín Gaité en relación con el cambio en la tipología de personajes y por sobre todo en el cambio del discurso, explica que las novelas empezaron a descalificar los mitos de la novela rosa, el final feliz con una mujer bien casada, ya no era creído ni aceptado por la comunidad femenina. En la novela *Nada*, a la protagonista ningún otro personaje le cuenta qué pasa en las calles durante la guerra, es la propia protagonista que rompe con su ignorancia y se va a contactar con el mundo exterior, aun cuando eso signifique un gran riesgo para una mujer sola y muy joven.

Carmen Martín Gaité, toca el punto de la heroína a partir de lo que significa salir del escondrijo en el que estuvo por años la mujer y el personaje femenino: '*La disolución liberadora que permite la calle*', aquí la autora se refiere a la intención de perderse en la muchedumbre, en la masa, a fin de desaparecer y deshacerse de la opresión que siempre

tuvo a la mujer en la mira. En el cuento *Él*, la protagonista buscó su disolución también en la calle, en la droga y en el frustrado suicidio.

Un último aspecto que vale la pena tomar en consideración, es el interesante alcance que hace esta autora con respecto de los espacios interiores: “[...] La casa y la familia se viven, en general, como trabas a ese anhelo de pérdida de la identidad condicionada a normas represivas” (1987: 102). Cuando Martín Gaité apunta a la identidad, se refiere a que las protagonistas, desean anular su identidad precisamente para mezclarse con la masa y allí poder tomar su libertad. Tal vez con sólo imaginar que no son reconocidas por otros, piensan que serán capaces de conducir sus vidas. Más adelante, refuerza la importancia del contraste entre los espacios interiores y los espacios exteriores, diciendo: “[...] la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía [...]” (1987: 102).

Elena Gascón Vera para hablar acerca de la postmodernidad, se toma de un personaje femenino, en una novela de Rosa Montero y dice a partir de Elsa: “[...] elegirá el propio enfangarse en la auto-degradación y la necesidad de la inconsciencia que presupone la marginación ocasionada por la soledad y la escasez de recursos económicos y afectivos en el mundo de hoy. Peligrosamente se adentrará en la prostitución y en las drogas hasta llegar al asesinato [...]”. (1992: 48).

En el cuento *Él*, la protagonista se ha degradado hasta casi destruirse por completo, la adicción a las drogas solamente se acaba cuando casi pierde la vida y un joven que está en su sano juicio la rescata de la muerte. En contraste con el modelo de mujer creado por el Régimen, es posible distinguir una mujer postfranquista en pleno choque con la postmodernidad. Esto porque su libertad ha traspasado todas sus posibilidades de manejo, por lo tanto, va a la deriva y ninguno de los logros, ya sean en el plano afectivo, social y profesional, la dejan satisfecha.

Tanto el mito de la mujer feliz con un hombre a su lado, protegiéndola, como el mito de la señorita perfecta y decente o de la mujer que trabaja solamente porque está sola y no tiene aún quien la mantenga, están absolutamente ausentes en el cuento *Él*, la protagonista vive las complejidades propias de una España que ya ha cambiado y que se encuentra bajo el influjo mercantilista de las grandes potencias. La protagonista no sufre porque ha pasado el tiempo y aún no encuentra un hombre apto para el matrimonio, tampoco vive bajo el alero de su padre, por el contrario, ella ha decidido abandonar a toda su familia.

En la España tradicional: “[...] no podía concebirse que ninguna mujer quisiera no casarse, a no ser que tuviera vocación religiosa [...]” (1995: 21). En el cuento la protagonista nunca se casa y tampoco ansía encontrar un candidato para marido, ni siquiera en sus peores momentos de desequilibrio emocional producto del consumo de drogas. Miguel, el joven que aparece casualmente y la salva de caer al vacío, no representa al príncipe azul, mejor dicho él representa la cordura, la salud física. Miguel llegó para devolver una razón de vida a la protagonista y se instala sin quererlo en ella, de forma obsesiva.

Al pensar en la protagonista del cuento *Él* y en los otros cuentos tratados aquí, el sujeto femenino por sí sólo o enfrentado a su oponente en el lugar del coprotagonista, vienen a enmarcarse el prototipo de un personaje que lucha con su entorno social y que a veces se destruye intentando dar testimonio de su situación personal, en relación con el mundo que la rodea.

Janet W. Pérez hace referencia a una serie de novelas de Carmen Martín Gaité, en que ella da cuenta de los conflictos sociales de la postguerra, imbuidos en la intimidad de un personaje: “[...] la colectividad y los problemas peculiares de la España de la postguerra dejan paso al individuo y a las angustias de la vida contemporánea” (1983: 34). Los sujetos

femeninos contruidos por Rosa Montero, de igual forma sufren los embates y las angustias propias de una vida con mayores comodidades, con oferta de opciones de vida profesional y afectiva.

El sujeto femenino ya no está detrás de la ventana, mirando cómo pasa la vida allá afuera, sino que el sujeto participa y está aprendiendo a involucrarse con la calle, ya no está el representante masculino para que le cuente a la mujer cómo es su otra vida allá en el exterior. Tampoco es creíble para la mujer el discurso social que la ponía a ella en dos planos, primero el de la mujer decente, criada por un padre protector y severo, casadera en la adolescencia y posteriormente, convertida en 'el ángel del hogar'.

El discurso social del que nos habla Francisca López, apunta a las escritoras de novelas que se centran en: "[...] la intención de concienciar al lector" (1995: 93), y esto quiere decir, que las creadoras se dispusieron a la tarea de denunciar la realidad política y social, involucrando en ello las injusticias cometidas en contra de las mujeres, en el persistente silencio al que se las sometió por años. Con lo anterior, se constata la caída del discurso oficial, la pérdida de la fuerza que tenía cada uno de los mitos con respecto del deber ser y de la esencia de la mujer.

Los besos de un amigo, el penúltimo cuento en el que aquí se indaga, muestra con bastante determinación las categorizaciones de la mujer. En este cuento la protagonista se obsesiona con un hombre casado y con hijos. Francisca López Jiménez contrasta la mujer casada con aquella que persevera en su soltería: "La solterona es un ser fracasado y, por tanto, desprestigiado socialmente, que no ha sido capaz de lograr la única meta digna en la vida de una mujer. La sociedad sólo se preocupa de ella para crearle y alimentarle la ilusión de que algún día encontrará a ese príncipe azul que le prometen la novela rosa y los boleros y que la liberará de su 'handicap' particular [...]" (1995: 21).

Como ya hemos señalado, la protagonista del cuento hace el ridículo al malentender una relación entre ella y su vecino. Ella trabaja, es independiente y bastante exitosa, desde el comienzo de la narración, se deja en claro que se acepta y se reconoce su éxito pero, se desprende de las palabras aquí recogidas textualmente, que en el género femenino, ese éxito no es habitual: "Era restauradora, había conseguido convertirse, pese a ser mujer, en un chef de prestigio [...]" (1998: 178). De acuerdo a esto es posible establecer un lazo entre el modelo de mujer durante la dictadura, postfranquista y en pleno, un modelo de mujer postmoderna, ya que el machismo todavía está presente, por cuanto, se desvaloriza un trabajo sólo a partir de la discriminación de género.

¿Dónde está el contraste entre el sujeto femenino de este cuento y la mujer postfranquista? Específicamente en que la protagonista es capaz de darse cuenta de su error y de lo que está perdiendo de su tiempo y de su espacio, por un hombre que aparentemente lo tiene todo. Una de las razones por las que ella se obsesiona con él, es porque todo alrededor de él se ve perfecto, una mujer bella, unos hijos preciosos y un trabajo plagado de éxitos y la protagonista aún conserva en su mente, el germen de la tradición, vale decir, que no se ha apartado de la idea de buscar el 'príncipe azul', ojalá ese príncipe sea un hombre fuerte pero dulce, inteligente y hermosamente rubio. No obstante, la protagonista recupera su cordura y logra ver claro, tan claro que hasta llega a ironizar con la ridícula situación en la que se ha visto envuelta. Este gesto de darse cuenta de la realidad es un signo importante de cambio en el sujeto femenino y luego, otro avance significativo, consiste en generar el cambio de conducta y de forma de ver las cosas.

Amor ciego es el cuento de la reivindicación de la mujer, en todos los planos, el emocional, físico y profesional. En este cuento se rompen muchas de las normas de

conducta de la dictadura de Franco, está presente la profesionalización de la mujer y su incorporación al mundo del trabajo, en cargos tan importantes como los otorgados a los hombres. Está presente el adulterio y por consiguiente la libertad sexual.

El matrimonio que se conoce a través del cuento es un enlace casi por conveniencia, él es ciego y ella se autocalifica como sumamente fea y por esta razón, además por no estar solos, están juntos. La historia transcurre entre el éxito profesional de ella, porque es una respetada abogada y sus complejos físicos que no la dejan vivir. Por otra parte, existe incomunicación con su marido, casi no hablan y menos mantienen relaciones sexuales habituales, en suma, la presión que ejerce la sociedad a partir del tema de la imagen, están minando su vida.

La protagonista de esta historia se libera y consigue un amante con el que viven algunos meses de fogosos encuentros. El mito de la señorita perfecta no existe aquí, ella ya cuenta con cuarenta años, es poco atractiva y además casada, nada fue impedimento para recuperar su autoestima y encontrar un lugar en el mundo aún cuando su edad la deja fuera de las jóvenes atractivas, gusto de los profesionales también casados, pero que gozan de amores fortuitos. La protagonista se desprende de sus traumas y se valida como sujeto de deseo. Este modelo de mujer, en contraste con el modelo de mujer postfranquista, se libera y se apropia del mundo en todos los ámbitos.

Conclusiones

En los cuentos de Rosa Montero se construye un sujeto femenino que propicia un nuevo modelo de mujer, que se impone con la Transición y la Democracia en España. Este sujeto articula los cambios históricos y sociales, al tiempo que revela una conciencia clara de sí, de sus derechos y del lugar que le corresponde en la sociedad. De este modo, las protagonistas de Rosa Montero, propician un modelo alternativo y complejo, con capacidad de generar importantes proyectos personales y culturales.

En segundo lugar, a partir de la construcción de un nuevo sujeto femenino, somos testigos de cómo un país en setenta años cambia; se formula nuevamente, para aprender de su pasado aún bastante cercano. La represión total hacia la mujer y su conducción a una especie de esclavitud y servilismo de género, se ve reflejada en la memoria genética de las protagonistas de Rosa Montero. Cada una de ellas arrastra un pedazo de la tradición, al que enfrentan y del que ya se están liberando paulatinamente.

Un rasgo que resalta en esta cuentística, es la caracterización del sujeto femenino, específicamente en el plano psicológico y de la personalidad. En las actitudes de las distintas protagonistas, se ve reflejada una nueva comprensión de la realidad. No obstante, en el discurso, se aprecia la forma en que el nuevo sujeto, se posiciona en la vida, también se constata en los textos, cómo enfrenta el fracaso, la manera en que asume la destitución del matrimonio; como formato esencial de vida, de acuerdo al mandato social y finalmente en su particular forma de explicar su propia existencia; en un mundo organizado preferentemente, por los hombres.

Otro aspecto característico en la narrativa de la autora y que aporta significativamente a la construcción del sujeto femenino, es la capacidad descriptiva, por cuanto, el realismo de dichas descripciones permite crear la imagen en la mente de la situación tal cual es y por otro lado, esa homologación con la realidad, propicia la identificación con el mundo del lector logrando de esta manera, encarnar los nuevos valores del sujeto femenino que, la caracterizan como un modelo válido para la sociedad.

En relación con los elementos del género del cuento que, aportan para la construcción del sujeto, se rescatan el tono, la atmósfera, el narrador, los tipos de escenarios y las protagonistas vistas como sujetos multifacéticos.

De acuerdo a la postura de Enrique Anderson Imbert, el tono de voz que usa el narrador, es relevante para la construcción de la atmósfera. En la selección de cuentos de Rosa Montero, que se ha hecho en esta tesis, el tono coincide la mayoría de las veces, con la voz narrativa que a su vez, corresponde a la protagonista. Esta coincidencia no es gratuita porque cuando la protagonista cuenta su propia historia, logra narrar con gran intensidad dado que su relación con los acontecimientos es directa, este contacto directo le da verosimilitud y mayor realce a la narración.

Un ejemplo de lo anterior, se ve reflejado en el tono irónico, es el caso de la protagonista que se burla de sí misma; cuando cuenta su relación con un hombre equivocado. El tono de voz, aporta a la construcción de la atmósfera, por cuanto, en los cuentos, los personajes aparecen envueltos, por un cierto humor característico y que resulta apropiado para el desarrollo de la escena.

La atmósfera vista por Imbert, como un elemento narrativo más ajeno al personaje, relacionado más directamente con estímulos de orden sensorial, que, por ejemplo, con el narrador. Permite percibir el humor que embarga a las protagonistas y a sus coprotagonistas. El humor varía de texto en texto, los apreciamos a partir no sólo de la voz narrativa, sino que, también desde la descripción de los ambientes psicológicos y ambientes físicos. El cómo se describen los ambientes, es relevante por el uso frecuente de la sinestesia y por lo tanto, es también útil para la recepción del texto, por parte del lector.

Con respecto de la elección del narrador, sólo falta señalar que, Rosa Montero elige a las protagonistas como narradoras en la mayoría de los cuentos y puede ser que, el regreso a la primera persona, se hizo necesario aquí, como una reafirmación del ser femenino, tal vez intentando fijar el reencuentro con el espacio propio, espacio personal que estuvo perdido en el discurso de la represión y del castigo. Es así, como todo un proceso de concienciación se fija en las protagonistas que se reconocen y se legitiman como sujetos femeninos partícipes en una sociedad.

Los tipos de escenarios también contribuyen eficazmente, para la construcción del personaje, en tanto, ellos se apropian de la personalidad de las protagonistas y enfatizan el estado de ánimo de las mismas. El escenario psicológico, que según la propuesta de Imbert, contiene el mundo interno de la voz narrativa y en este caso, refleja el temperamento de las protagonistas. Propicia el desarrollo psíquico del sujeto femenino en cada uno de los cuentos y además facilita la evolución de las protagonistas de acuerdo a sus propias historias.

Finalmente, las protagonistas son sujetos femeninos en relieve, en tanto ellas son dúctiles en relación con el mundo que las rodea. Ellas van modificando sus estructuras de vida y de alguna manera, quiebran un esquema genético, trazado con mucha anterioridad, para ir en busca de un modo distinto de comprender el mundo y de hacer la vida.

Las protagonistas de los cuentos de Rosa Montero, son capaces de destruirse a sí mismas, son seres posibles de deformarse una y otra vez, hasta volver armarse como sujetos en proceso de cambio. Todas ellas se configuran a sí mismas, como protagonistas únicas de sus historias, como nuevos modelos de sujetos femeninos.

Notas

1 Como un necesario complemento al análisis de cada uno de los cuentos y para sustentar con mayor profundidad la investigación, que permite contrastar finalmente las características psicológicas de las protagonistas; con el modelo de mujer postfranquista, se recurre paralelamente al autor de base; Enrique Anderson Imbert, a Francisca López Jiménez y su libro titulado *Mito y Discurso en la Novela Femenina de Posguerra en España* (1995) y para terminar se hará referencia a las palabras de Elena Gascón Vera, en su libro titulado *Un mito nuevo: La mujer como sujeto / objeto literario* (1992) cuyas citas permitirán un acercamiento a las protagonistas desde el punto de vista de la construcción de un sujeto femenino y como herederas del Régimen de Franco.

2 Con respecto del punto de vista de la narración, el mismo autor distingue en su libro un concepto más sencillo para hablar acerca de los distintos puntos de vista que puede tener el narrador y ese concepto es el: “punto de percepción” (1992: 51). No obstante y pese a su propuesta de un término más acotado decide continuar utilizando la nominación tradicional ya que, está en el uso; considerando según dice que el órgano de la vista es el más activo.

El dilema de abandonar los otros sentidos, lo explica de la siguiente manera: “El narrador no se limita a ver. También oye, gusta, huele, palpa. Las comparaciones de orden óptico (puntos de vista, ángulos de enfoque, perspectivas, etc.) deberían complementarse con otras de orden acústico (registro de voces, entonaciones, polifonía, etc.) El narrador narra lo que percibió con todos sus sentidos no sólo con el de la vista o el del oído”. (1992: 50).

Para una mayor comprensión de la estructura de un cuento Enrique Anderson Imbert señala que: “[...] se entiende mejor si comenzamos por situar al narrador. Puesto que se nos cuenta una acción queremos saber desde qué ‘lugar’ el narrador ‘vio’ la acción; cuál era su perspectiva. Queremos comprender al ‘narrador y su punto de vista’ para dicha comprensión designa a los narradores como ‘narrador endógeno o exógeno’ ” (1992: 55). Esta designación las atribuye a las dos posibilidades que tiene el escritor para ubicar a sus voces narrativas, es decir, adentro o afuera de la historia.

3 El personaje coprotagonista es sin duda el amante fugaz, el personaje aparece como episódico, un tanto por su calidad utilitaria como sujeto masculino y por sus apariciones tan sólo para dar paso a los encuentros corporales. Él es el instrumento psicológico de ella, le servirá como una herramienta para encontrarse a sí misma, la protagonista gracias al cambio de expectativas de él, halla su propio camino y logra determinar qué es lo que quiere. En estos términos, es posible hablar nuevamente de la reconstrucción de un sujeto femenino.

4 “[...] Cada vez empleaba más horas en sus entrenamientos. Incluso se vestía desde por la mañana con el p’ao, decía que necesitaba acostumbrarse a las amplias mangas para que no le estorbasen en la tirada. El panel había ido sobresaliendo de su rincón del cuarto y ahora estaba en mitad de la habitación. Me ponía nerviosa la visión omnipresente y protagonista de esa estúpida plancha de corcho y madera. O quizá me ponía nerviosa el progresivo ensimismamiento de Diego. [...]” (1992: 115).

5 “[...] A partir de ese momento las cosas no hicieron sino deteriorarse. Aunque, a decir verdad, lo sucedido, más que un deterioro, era y es un cumplimiento, la llegada inexorable de nuestros destinos, de un final extraño y sin embargo lógico para el que parecería que hemos nacido, de modo que nuestras existencias anteriores, todas las peripecias y avatares vividos, no habrían sido sino el tiempo de espera hasta llegar a esto. Y esto es el furor y la violencia, el odio que hoy nos une con más fuerza de lo que une la pasión amorosa más intensa [...]”. (1988: 1119).

“[...] Luego salimos nosotros. Diego revienta globos y parte manzanas por la mitad con sus cuchillos, lanza armas desde el suelo, de espaldas o con los ojos vendados. Pero todo eso no son sino adornos, porque el número fuerte, lo que viene a ver la gente, es lo que me hace a mí. Al final redobla un tambor y yo me arrimo a la plancha de corcho y madera. Lo hago lentamente, mientras van acallándose las voces de la sala. Porque siempre se callan. Guardan un silencio absorto y casi litúrgico mientras Diego dispone sus cuchillos en hilera en la mesita auxiliar a su derecha. Y cuando coge el primero, cuando sujeta el puñal por la afilada punta y lo alza en el aire, centelleante, entonces el silencio es tan completo que resulta ensordecedor: es como un fragor en los oídos, un viento entre hojarasca, el rugido del agua espumeante. Aunque tal vez ese sonido que oigo no sea más que mi miedo, que me agolpa remolinos de sangre en la cabeza. Siempre estoy esperando que el próximo cuchillo sea el último” (1998: 121).

6 “Que extraña enfermedad es la pasión. Desde niños llevamos en el ánimo un dolor, una herida sin nombre, una necesidad frenética de entregarnos al Otro. A ese otro, que está dentro de nosotros y no es más que vacío, lo intentamos encontrar por todas partes: nos lo inventamos en nuestros compañeros de universidad, en el colega de trabajo, en nuestro vecino. Como Ana y Ruggiero. Ahora bien, cuando ese perfecto extraño no responde a nuestra necesidad y nuestra fabulación, entonces nos embarga la tristeza más honda y más elemental, esa desolación que Dios debió de crear en el Primer Día, tan antigua es y tan primordial. Desciende la melancolía del desamor sobre nosotros como una lluvia de muerte sólo comparable a la del Diluvio Universal [...]”. (1988: 185).

7 “[...] cuando los cuentos nos hablaban de la hermosura oculta de las almas. Y así, los sapos se convertían en príncipes al calor de nuestros besos, la Bella se enamoraba de la Bestia, el Patito Feo guardaba en su interior un deslumbrante cisne hasta el monstruo del doctor Frankenstein era apreciado en toda su dulce humanidad por el invidente que no se asustaba de su aspecto. La ceguera, en fin, podía ser la llave hacia la auténtica belleza: sin ver, Homero veía más que los demás mortales” (1992: 189).

8 El cuento de Rosa Montero titulado *Mi hombre*, rescata algunos mitos de la postguerra, como por ejemplo, el hecho de que las opiniones acerca de la figura de la mujer no tuvieran que ver con la realidad, Francisca López señala: “El mito más obvio y abarcador es el que establece que la felicidad femenina está ligada a la dependencia del varón. En este sentido, se afirma en una revista de los años 40 que ‘no puede sentirse una mujer placenteramente feliz si no es bajo el cobijo de una sombra más fuerte.’ Ello implica la categorización de la mujer en una serie de tipos, según su situación o actitud personal con respecto al varón. La ‘solterona’, la ‘chica casadera’, la ‘chica rara’, la ‘mujer inaccesible’ y la ‘fresca’ [...]” (1995: 21).

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique (1992) *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Editorial Ariel S.A.
- Bajtín, Mijaíl M (2005) *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires. Siglo veintiuno editores.
- Bal, Mieke (1990) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- Barthes, Roland et al. Seuil (1972) *Poétique du récit*, París, (1977)
- Ciplijauskaitė, Biruté (1998) *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, ANTHROPOS Editorial del Hombre.
- Encinar, Ángeles y Percival, Anthonu (1993) *Cuento español contemporáneo*, Barcelona, Ediciones Cátedra.
- Gascón Vera, Elena (1992) *Un mito nuevo: La mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid, Editorial Pliegos.
- López Jiménez, Francisca (1995) *Mito y discurso en la novela femenina de postguerra en España*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Mangini, Shirley (1997) *Recuerdos de la resistencia, La voz de las mujeres de la guerra civil española*, Barcelona, Ediciones Península S.A.
- Martín Gaité, Carmen (1987) *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe
- Mora, Gabriela (1993) *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Editorial Danilo Alberto Vergara
- Montero, Rosa (1998) *Amantes y enemigos*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Pacheco, Carlos (1993) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones hacia una teoría del cuento*, Barcelona, Editorial Ariel S.A.
- Pérez, Janet W (1983) *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas S.A.
- Pimentel, Luz Aurora (2001) *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos literarios*, Mexico, D.F, Siglo veintiuno editores S.A. de C.V.
- Real Academia Española (2001) *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Mateu-Cromo Artes Gráficas
- Sociedad Chilena de Estudios Literarios (2000) *Actas del congreso Sochel 1999*, Santiago, RiL Editores - Red Internacional del Libro Ltda.