

1-1-1990

El texto sentimental como intertexto y provocación
en dos escritoras españolas contemporáneas =
Romance literature as intertext and provocation in
the works of two Spanish women writers

Diana M. Scalera
Baruch College

Follow this and additional works at: http://academicworks.cuny.edu/bb_etds

Recommended Citation

Scalera, Diana M., "El texto sentimental como intertexto y provocación en dos escritoras españolas contemporáneas = Romance literature as intertext and provocation in the works of two Spanish women writers" (1990). *CUNY Academic Works*.
http://academicworks.cuny.edu/bb_etds/52

This Thesis is brought to you for free and open access by the Baruch College at CUNY Academic Works. It has been accepted for inclusion in Student Theses by an authorized administrator of CUNY Academic Works. For more information, please contact AcademicWorks@cuny.edu.

EL TEXTO SENTIMENTAL COMO INTERTEXTO Y PROVOCACION EN DOS ESCRITORAS ESPAÑOLAS CONTEMPORANEAS

by
Diana M. Scalera ©

Submitted to the Committee on Undergraduate Honors at Baruch College of the City University of New York in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts in Spanish with Honors.

ROMANCE LITERATURE AS INTERTEXT AND PROVOCATION IN THE WORKS OF TWO SPANISH WOMEN WRITERS

[Abstract]

Romance literature, which includes all forms of texts with images of romantic love, appears frequently in the novels of contemporary women writers from Spain. Few critics, however, acknowledge this genre's omnipresence or analyze how it interacts with the text of the novels of women writers. This paper will examine the nature of romance texts, especially those produced during the Franco regime, their significance for readers, and their impact in two novels: Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás* (1978) and Esther Tusquets' *El amor es un juego solitario* (1979).

This genre presents both problems and opportunities for the protagonists in these novels. During their childhood, the myth espoused by romance literature--that women can only be fulfilled by marriage--represented the only fate to which a young girl could aspire; becoming a writer was not an option. At the same time, however, romance literature, ironically enough, inspired some of the fantasies that motivated the protagonists to write. They resolved this dilemma with the production of a selfbegetting novel--a text that details its own genesis. These novels, therefore, document the struggle to break free from the mythologized aspect of romance literature while the protagonists attempt to recreate the language of desire which initially inspired them to write. In this way, the quest to obtain the love of the hero, which usually preoccupies the heroine in romance literature, is replaced in these novels by the protagonist's search for her own narrative voice.

In *El cuarto de atrás*, the protagonist's struggle with romance literature is both literal and metaphorical. On the textual level, the uncertainty inherent in fantastic literature is challenged by the predictability of romance literature. The protagonist has promised herself that she will write a fantastic novel; a compulsion, however, to return to the

literary schema of her childhood, the romance novel, is constantly threatening the outcome of her fantastic novel in production. This struggle is triumphantly resolved in favor of the "fantastic structure" which rejects predictability and, in this particular novel, female dependence and the importance of female beauty. Instead, the mysterious events of the novel are left unresolved and the protagonist's intellectual and creative abilities are celebrated. Moreover, in this first novel published after the death of Franco, Martín Gaité presents the struggle between the romance and the fantastic texts as a metaphor for the contrast between the predictability and limits of women's lives during the Franco period, and the unknown and newly available opportunities women hoped to acquire in those first years after Franco's death.

In a much more subtle and implicit manner, romance literature influences the artistic abilities of the protagonist in *El amor es un juego solitario*. Already disillusioned with the false promise of this genre--that there will be a man with whom she will be able to experience intimate love--the protagonist seeks to fill this void with the promise of sexual pleasure. In the very last moments of the book, however, the protagonist emerges as the narrator, and we come to understand that the search for sexual gratification was the protagonist's subversion of the romance text. Unlike the protagonist in Martín Gaité's novel, she is significantly marred by her past reading of romance literature, and rather than celebrating her abilities, she documents the repercussions of her reading of this genre, which negated her talent and autonomy.

Understanding the significance of the intertextuality of romance literature in the works of these two authors is important for two reasons: these authors are members of a society with a strong, and at times, extremely exaggerated patriarchal impulse. Therefore, they themselves have had to struggle with the myth represented by romance literature, a struggle reflected in their narrative. Moreover, the "Love Story" which tends to be the only cultural myth available to the woman writer, imposes specific limits on her. By analyzing closely how these writers incorporate, subvert and deviate from romance literature, critics can accurately gauge the development of women outside their traditional role in patriarchal society and the new literary terrain being broken by the contemporary women writers.

[Introducción](#)

[Capítulo 1 : El papel de los textos sentimentales en la sociedad y en la vida de la lectora](#)

[La obsesión con el texto sentimental](#)

[Capítulo 2 : La tentación política: el texto sentimental y lo fantástico en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité](#)

[Los textos fascinantes](#)

[La función de los textos sentimentales](#)

[El movimiento pendular](#)

[La ilusión](#)

[El nuevo mito](#)

[Capítulo 3 : Deseo y representación en *El amor es un juego solitario* de Esther Tusquets](#)

[Lo erótico](#)
[La ilusión](#)
[La búsqueda por la madre cariñosa](#)
[El acto sexual y la desilusión](#)
[Conclusión](#)
[Notas](#)
[Obras Citadas](#)

Diana M. Scalera
Baruch College, CUNY

April 30, 1990

**EL TEXTO SENTIMENTAL COMO INTERTEXTO Y
PROVOCACION EN DOS ESCRITORAS ESPAÑOLAS
CONTEMPORANEAS**

Introducción

Las referencias a las novelas rosa y a otros textos semejantes aparecen con frecuencia en algunas obras de escritoras contemporáneas. Aunque los críticos conceden que dentro de la literatura actual existe este género literario, tradicionalmente han mantenido su distancia de la novela rosa y pocos han analizado el papel importantísimo que juegan estos textos. Una posible razón puede ser que la novela rosa tenga mala fama tanto entre los defensores de la "alta cultura" como entre los expertos de la cultura popular. Además, en sus novelas, las escritoras mismas muestran una ambivalencia hacia la novela rosa. Al mismo tiempo que estas autoras pueden ser atraídas por las técnicas y el lenguaje de la novela rosa, sus protagonistas luchan contra el aspecto mítico reconociendo que estos textos no forman parte de la literatura "legítima" por ser "fantasías femeninas" o peor, pornografía. Sin embargo, recientemente los críticos feministas han empezado a estudiar el significado que tiene esta lectura para la lectora de la novela rosa. Así es posible extrapolar las conclusiones de la crítica para describir y analizar la manera en que la autora contemporánea española se apropia de la novela rosa y textos semejantes en sus obras.

En este estudio exploraremos la presencia de la novela rosa y textos similares en dos novelas contemporáneas: *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, en la cual la protagonista (¿una figura semi-autobiográfica?) recuerda sus experiencias como lectora de la novela rosa y finalmente acaba por escribir una novela con muchos aspectos "rosa," dándole un mito bastante moderno en el cual la mujer consigue su propia autonomía; y, *El amor es un juego solitario* (1979) de Esther Tusquets, en la cual la protagonista escribe acerca de su intento de vivir la fantasía que recuerda de un texto erótico que había leído de joven.

Para entender el impacto de la novela rosa y otros textos semejantes, vamos a utilizar una definición muy amplia de esta literatura que incluye las novelas rosa, las fotonovelas, las radionovelas, y las telenovelas, que Alvaro Barros-Lémez identifica en su conjunto como "textos sentimentales" (172).⁽¹⁾ A esta serie de textos añadimos las canciones de amor, especialmente los boleros, y otros textos producidos por la cultura los cuales usan imágenes de amor⁽²⁾ porque aparecen en la narrativa y tienen la misma función de los demás textos. Lo que nos interesa son estos textos que tienen un carácter sentimentalmente amoroso en los que el argumento se desenvuelve alrededor de una protagonista. La tarea básica de esta mujer es buscar un héroe de quien ella pueda estar enamorada eternamente. La búsqueda de "marido perfecto" se desarrolla como la única cuestión de importancia en la vida femenina.⁽³⁾ Ambas autoras que vamos a estudiar eran niñas durante el principio de la época franquista y por eso, este mito de amor tuvo fuertes repercusiones para las protagonistas de sus novelas.

Las protagonistas demuestran una actitud contradictoria hacia los textos sentimentales y, no quieren rechazarlos por completo. Esto sería igual a negar su papel como lectoras. Las protagonistas son mujeres de este mundo en el cual lo femenino es devaluado como lo es la lectura predilecta de las muchachas. Sin embargo, quieren preservar los aspectos que inspiraron su imaginación juvenil: para Martín Gaité es el proceso del enamoramiento, y para Tusquets es la tensión sexual. Al mismo tiempo reconocen que no pueden cumplir su misión de ser escritoras si viven entre los límites de los textos sentimentales. Estos límites niegan la necesidad de autonomía por parte de la mujer y sugieren que la única esperanza de satisfacción femenina sería como esposa y madre. La solución para las escritoras es imitar las técnicas mientras que reescriben el mito.

El conflicto con el mito está basado en la lucha de los veinte últimos años en que el punto de vista patriarcal en cuanto al papel de la mujer en la sociedad ha sido desafiado por las mismas mujeres. Las escritoras españolas han participado en el reto. Elizabeth Ordóñez explica este fenómeno:

...contemporary Spanish narrative texts by women share a common theoretical impulse: a tendency to demythify patriarchal or phallic myths that have bound or deprived women of being and autonomy, and a desire to free female discourse, and by extension female existence from their historical constrictions ("Rewriting" 9).

La inclusión de los textos sentimentales en las novelas de estas escritoras es un intento de desmitificar las tradiciones patriarcales. El hecho de que se criaron durante los años

franquistas, en los cuales la política y la propaganda de Franco controlaban el "mito" de los textos sentimentales de una manera que reproducía la política patriarcal, nos va a ayudar en nuestra investigación sobre el impacto que este mito ha tenido sobre las autoras contemporáneas. Podemos decir que estos textos les han enseñado a las autoras "su papel femenino"; es necesario, entonces, reescribir el mito que, tal vez, hubiera sido un obstáculo en su tarea de llegar a ser escritoras o personas autónomas. Veremos que el mito de una mujer en busca de su amante ideal se metaforiza dentro del texto por la presencia de la lectora/escritora en busca de su voz narrativa.

Capítulo I

El Papel de los textos sentimentales en la sociedad y en la vida de la lectora

En años anteriores, la cultura popular era una diversión producida por las masas para entretenerse a sí mismas. En el mundo industrial moderno, sin embargo, la cultura popular ha llegado a ser definida como las obras producidas por una industria para entretener a las masas. Los textos sentimentales forman parte de este tipo de cultura fabricada en masa.

Los críticos y el público no están de acuerdo en cuanto a las características de los textos sentimentales ni a los rasgos de la cultura popular. La popularidad de las escrituras sentimentales se sigue extendiendo mientras que los críticos debaten el por qué. Para Andrés Amorós, por ejemplo, la novela rosa tiene tanto éxito porque satisface "los sueños ocultos de una gran masa española: ideales de erotismo y lujo, de sentimentalismo y vida fácil." Esto le parece "socialmente condenable porque es, justamente, lo contrario de lo que hoy necesita el pueblo español" (75). El cree que el papel en la sociedad de la novela rosa es como el "opio" de las masas (56).(4)

Barros-Lémez, en su análisis, se enfoca en los creadores; sostiene que están interesados solamente en sus ganancias. Para aprovecharlo, necesitan "[to] present conformist situations and apply values that do not contradict the dominant scales, so no polemic arises." El define la novela rosa como un producto--algo ajeno a la literatura--que presenta "the romantic loving element as an answer to stress and anguish" (174). Tanto para de Amorós, como para Barros-Lémez los textos sentimentales son como el opio de las masas.

Aunque sus suposiciones no son completamente erróneas, el problema está engendrado--a causa de este punto de vista--en la convicción de que los lectores, los oyentes, o los espectadores no pueden aportar sus propios significados a la obra. En un estudio de Janice A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature* (1984), sobre la popularidad de las novelas rosa, las participantes dicen que las leen principalmente por diversión y por su aspecto evasivo:

...[R]omance reading was important ... because the simple event of picking up a book enabled [the women] to deal with the particular pressures and tensions encountered in their daily routine of activities. They focused ... resolutely on the significance of the act of romance reading rather than on the meaning of the romance (86).

En este estudio, la acción de leer una novela rosa por parte de las mujeres es igual a un acto de rebeldía, porque tienen que exigir a sus familias que les den el dinero para comprar los libros y que les otorguen el tiempo libre para leerlos (87). Mientras que ellas están leyendo los cuentos de amor que harían estremecerse a las feministas, las lectoras se sienten más libres que antes. Las protagonistas de Martín Gaité y Tusquets, en su papel de lectoras de textos sentimentales reflejan la misma actitud que las participantes del estudio de Radway.

Otro aspecto de los textos sentimentales que debemos tener en cuenta es que la fórmula del argumento no es tan rígida como uno pudiera creer. Aunque vamos a estudiar el impacto de esta escritura en su forma más reaccionaria, es importante tener en cuenta de que los textos sentimentales reflejan más el diálogo con la actualidad sociopolítica del momento que una receta literaria o una ideología política. Según John G. Cawelti en su libro *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*:

...formulas become collective cultural products because they successfully articulate a pattern of fantasy that is at least acceptable to if not preferred by the cultural groups who enjoy them. When a group's attitudes undergo some change, new formulas arise and existing formulas develop new themes and symbols, because formula stories are created and distributed almost entirely in terms of commercial exploitation (34).

Por ejemplo, en los años antes de la Guerra Civil existía un periódico en España que efectivamente se llamaba *La novela rosa*. Sus cuentos representaban la ideología de la extrema derecha basada en un fuerte catolicismo; todas sus historias terminaban con un amor feliz en que las protagonistas lograban o, acababan de lograr un estado radiante como esposas (Coste 59, 61). Casi al mismo tiempo había otro periódico que se llamaba *La novela del pueblo* de tendencia anarquista. Las heroínas eran obreras pobres y los héroes eran obreros buenos. Los enemigos de la pareja eran usualmente miembros de la burguesía, o un obrero que fue un traidor contra su clase. La mayoría de los cuentos terminaban con amantes muertos o con la pareja separada por las fuerzas de la sociedad (Magnien 253, 260).⁽⁵⁾

Después de la victoria de Franco, el texto sentimental de tipo anarquista desapareció. En los años después de la Guerra Civil, la censura de Franco eliminó la voz popular del otro lado del espectro político y los textos sentimentales tendían hacia la ideología patriarcal de Franco. Corín Tellado, por ejemplo, es la autora de una serie de novelas rosa que todavía sigue. En los años setenta, sus obras fueron las más leídas del mundo según la prensa española basada en las estadísticas de la Organización de las Naciones Unidas (Fernández 380). Empezó su carrera en 1951 y es socia de la Acción Católica, una organización católica conservadora con el propósito de preservar los ideales de la patria y de la familia española. En una entrevista, ella ha dicho que nunca fue censurada durante

la época franquista porque no había necesidad. Su política era la misma que Franco. Además, en esa época había escasez de papel y el gobierno era él que decidía cuales de las obras valían lo suficiente para ser imprimidas. Tellado nunca tuvo problemas (Fernández 387).

Otra autora famosa de la novela rosa de esa época, Carmen de Icaza, fue miembro de la Sección Femenina de Falange.(6) Su más famosa heroína de un texto sentimental, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, popularizó el axioma "la vida sonríe a quien le sonríe, no a quien le hace muecas." Esta frase llegaba a ser un modelo de comportamiento de la mujer española durante esa época (Martín Gaité, "Los usos" 40). Por la política de los autores y las características de la censura, los textos sentimentales llegaban a reflejar la hegemonía de la política franquista.

En cuanto a la censura, las obras literarias deben pasar dos pruebas: primero, la totalidad de la obra debía tener suficiente valor para ser imprimida, ya que debido al alto nivel de analfabetismo el gobierno quería dar preferencia a las obras "didácticas" (Fernández 387); y segundo, los textos eran sujetos a un escrutinio muy riguroso. Según Manuel L. Abellán en su libro *Censura y creación literaria en España 1939-1976* (1980), no había un corpus de criterios objetivos por los cuales los censores funcionaban, por lo tanto, muchas veces sus decisiones eran arbitrarias y "dependían de la tesitura mental de censor" (85). Sin embargo, su estudio demuestra que los valores normalmente reflejados en sus decisiones eran basados en "la tradicional cultura española inspirada en supuestos ideológicos respaldados por la doctrina católica" (16). Abellán identifica cuatro criterios que los censores buscan eliminar: (1) moral sexual--las referencias al sexo eran cambiadas a referencias amorosas, abstención de referencias al aborto, homosexualidad y divorcio; (2) opiniones políticas que no representaban la política del gobierno; (3) el "uso del lenguaje considerado indecoroso, provocativo e impropio de los buenos modales por los que se ha de regir la conducta de las personas que se autodefinen como decentes"; y (4) referencias contra la religión católica (88-89).

La obsesión con el texto sentimental

Al mismo tiempo que ha crecido el movimiento pro la liberación de la mujer en los Estados Unidos, ha habido un aumento en la popularidad de los textos sentimentales, especialmente en la forma de la novela rosa. La mayoría de las feministas han censurado estos textos como propaganda para mantener sumisa a la mujer. Pero otras, como Radway han tratado de conciliar estos hechos contradictorios.

Utilizando las teorías psicológicas de Nancy Chodorow, Radway explica la razón por la cual las lectoras se sienten satisfechas con su lectura de la novela rosa. En la base de esta teoría encontramos el sistema de la familia patriarcal en el que la madre cuida y el padre domina a la familia.(7) En esta estructura nuclear la función de la mujer es cuidar al marido y a los hijos. Sin embargo, no hay nadie en esta estructura que tenga la función de cuidar a la mujer. Ella, por lo tanto, tiene que buscar otras maneras de satisfacer sus

necesidades emocionales.(8) Estas necesidades reflejan el deseo humano de duplicar la intimidad primaria que se experimenta con la madre.

Volviendo a los textos sentimentales, vemos que Radway explica que la novela rosa reconoce los deseos emocionales de la lectora y le asegura que, tal vez, haya un hombre en su vida que va a satisfacer sus necesidades emocionales aunque la sociedad patriarcal no haya creado ese tipo de hombre.

...[T]he ideal romance initially admits the difficulty of relying on men for gentleness and affective intensity, thus confirming the reader's own likely experience, it also reassures her that such satisfaction is possible because [according to the romance] men really do know how to attend to a woman's needs...(140).

Encuentra también Radway que las características del héroe al final de la obra parecen una amalgama de las características consideradas femeninas y masculinas en las cuales el héroe va a satisfacer "the needs for fatherly protection, motherly care and passionate adult love...perfectly" de la heroína (149).(9) Las lectoras, por lo tanto, disfrutaban de su lectura de los textos sentimentales porque pueden sentirse cuidadas y emocionalmente satisfechas con su identificación con la heroína. Propone Radway que al final de la obra, la característica más importante del héroe es su habilidad de duplicar con la heroína la intimidad primaria con la madre, lo que a la mayoría de las lectoras les falta en su vida. Por eso, muchas lectoras llegan a obsesionarse con una lectura reiterada de textos sentimentales.

Aunque los textos ofrecen a la lectora una realización satisfactoria experimentada por identificarse con la heroína y este reconocimiento puede aliviar la desilusión de su vida por el momento, la lectura reiterada puede llegar a ser un obstáculo en el desarrollo personal de la lectora. El hecho de que la heroína de los textos sentimentales normalmente no tiene otra tarea que buscar un amante que la ame y la cuide, le quita la necesidad de la mujer de cuidar a sí misma y de ser independiente o interesada en ninguna otra cosa que su amor por el héroe. Podemos observar esta contradicción en las novelas de nuestras autoras si examinamos la manera en que la obsesión, o mejor dicho, la toxicomanía de sus protagonistas a los textos sentimentales, interviene con su intento de ser escritoras.

Estas novelas empiezan con la desilusión de sus protagonistas por los textos sentimentales. La promesa de que puedan ser cuidadas por los hombres en el sistema patriarcal de la familia las han engañado. Lo que tratan de hacer las escritoras es cambiar el mito patriarcal, el mito dominante de una generación criada bajo el régimen de Franco, por otro en que la autonomía de la mujer sea esencial y en que su búsqueda sea por una voz narrativa adecuada.

Una solución que comparten las protagonistas de las dos obras estudiadas aquí, es la producción de una novela "self-begetting." Según la descripción de Steven Kellman, este tipo de novela es "an account in the first person of the development of a character to the point at which he is able to take his pen and compose the novel we have just finished

reading" (3). Hay dificultades al intentar de utilizar otros límites que propone Kellman en relación a las escritoras porque sus teorías suponen los autores son hombres y la relación entre el autor y su libro se puede ver metafóricamente como la relación entre padre e hijo. Aunque Kellman no admite las diferencias entre hombre y mujer en su papel reproductor, podemos utilizar su analogía del parto.

En el mundo fuera de la narrativa, el deseo de la mujer de tener un hijo y cuidarle procede muchas veces de su deseo duplicar su intimidad primaria con la madre. Si la mujer tiene un hijo, la responsabilidad de su cuidado inicialmente puede satisfacer este deseo. Sin embargo, el hijo, no puede cuidar a la madre y, al fin y al cabo, la mujer quedará insatisfecha emocionalmente. Además, la responsabilidad de crear un hijo puede significar el fin de su vida autónoma. Por otro lado, dar luz a un niño en la forma de un libro puede satisfacer los deseos emocionales de la autora sin causar malas consecuencias. El proceso de escribir una novela sobre su propio desarrollo refuerza el sentido de autonomía de la autora y a la misma vez, la mujer aún conserva su independencia. Y, además, ella va a obtener una relación íntima consigo misma.⁽¹⁰⁾ Al contrario de los textos sentimentales en que el héroe satisface todo para la heroína, en las dos narrativas de Martín Gaité y Tusquets, las protagonistas realizan sus deseos emocionales de una manera en que juegan amorosamente o sexualmente con el protagonista pero, el elemento más importante es su relación con su voz narrativa en la cual la novela documenta su desarrollo. Además, es casi natural las escritoras se apropien de los textos sentimentales porque es el único género en el que el protagonista principal es siempre mujer. El deseo de incorporar esta literatura en sus obras es un deseo de la escritora de validar su experiencia como lectora y reflejar en sus obras las luchas de la vida femenina con la verosimilitud.

Como una consecuencia específica para la escritora, Joanna Russ indica en su artículo, "What Can a Heroine Do? Or Why women Can't Write" que el "Love Story" es el único mito que la sociedad le permite a la escritora usar para crear una obra de ficción. Todos los otros mitos en nuestra sociedad están basados en algún mito masculino. Según Russ, los autores que consideramos los mejores, por ejemplo--Milton y Hemingway--son los menos originales; *Paradise Lost* de Milton, está basado en la Biblia, y el cuerpo de las obras de Hemingway está basado en los mitos masculinos--el cazador, el guerrero, etc. Su arte consiste en reescribir el mito de una manera en que aprendemos algo más sobre sí mismos.⁽¹¹⁾ Por lo tanto, podemos leer las novelas de nuestras autoras de dos maneras: primero, como una declaración contra los límites impuestos a la mujer por el sistema patriarcal, y, segundo, y no menos importante, como una declaración contra los límites del "Love Story" impuestos a la escritora por la sociedad.

Este dilema está relacionado con todas las escritoras cada país, pero, con las de España, por hecho de la hegemonía de la política franquista durante la postguerra, podemos estudiar los efectos del patriarcado sobre la facultad de la escritora en forma más pura. En los dos próximos capítulos exploraremos con profundidad la manera en que Martín Gaité y Tusquets utilizan técnicas y el mito de los textos sentimentales para desafiar límites del sistema de la familia patriarcal y crear una nueva alternativa para sus protagonistas y tal vez, para las escritoras.

Capítulo II

La tentación política: el texto sentimental y lo fantástico en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité

El cuarto de atrás, la primera obra que escribió Carmen Martín Gaité después de la muerte de Franco, ha recibido muchos aplausos de los críticos y académicos. Sin embargo, se han ignorado las referencias a los textos sentimentales que se encuentran en esta obra clave del período postfranquista. La opinión general es que la autora "integrates two narrative genres, the fantastic and the realistic, which classically are not congruent [and] ... expands the horizons of the contemporary Spanish narrative (Lipman Brown 13, 19).⁽¹²⁾ Aunque los críticos tienen razón, no han estudiado el papel que juegan los textos sentimentales y por tanto sus conclusiones no son completas. En esta obra, la tensión intertextual es una interacción dinámica entre el género fantástico y el género sentimental representada por un movimiento pendular entre estos aspectos. Lo fantástico tiene que ver, según Tzvetan Todorov en su obra *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* con una historia que mantiene al lector incierto hasta la última palabra (25). Lo sentimental, al contrario, según la protagonista, se puede prever fácilmente. Este movimiento pendular refleja no sólo el ambiente sociopolítico de la postguerra española sino también las esperanzas por una época democrática después de la muerte de Franco en la cual ha emergido una nueva mujer.

La novela empieza en un momento de insomnio de la protagonista que comparte el mismo nombre y probablemente casi la misma vida que la autora. Durante la noche un hombre misterioso viene para entrevistarla y el discurso de ellos forma la mayor parte de la novela. Este discurso vacila entre los recuerdos de la protagonista, su análisis de la postguerra española, unas anécdotas y unas fantasías. Por eso, la textura de la novela fluctúa entre narrativa, ensayo y fluir de conciencia. Una llamada telefónica de una mujer, que puede ser la novia del entrevistador, interrumpe el discurso, pero después, ellos siguen con la entrevista. Al final de la novela, la protagonista se levanta y encuentra que el hombre ha desaparecido y que en su lugar aparece un manuscrito que relata todo lo que pasó durante la noche anterior, llevando el mismo título de la novela

Los textos fascinantes

En esta obra, la novela rosa y los boleros son los textos sentimentales que fascinan a la autora. Para ella, estos textos representan las únicas oportunidades de las cuales la mujer puede aprovecharse durante la época franquista. La novela rosa casi siempre se acaba con el casamiento de los héroes, es un modelo para la mujer de la clase media, la protagonista de nuestra novela. El "mal fin" para una novela rosa al igual que para la propaganda de la Sección Femenina fue "la negra amenaza de quedarse soltera" (93). La protagonista expresa su descontento con la propaganda de esa época en lo que se refiere a la novela

rosa. Ella pregunta: "¿[P]or qué tenían que acabar todas las novelas cuando se casa la gente? ... [A] partir de la boda, parecía que ya no había nada más que contar, como si la vida se hubiera terminado" (92). No obstante, la novela rosa es la forma del texto sentimental con la cual la protagonista se identifica más enérgicamente y es la que tiene que reescribir.

A la misma vez, los boleros servían una función parecida a la novela rosa ("para mecer noviazgos abocados a un matrimonio sin problemas" [151]), pero, en algunos casos contaban las "[h]istorias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas" (152). Estos boleros, especialmente los de Conchita Piquer, una cantante popular, representaron el destino triste de la mujer soltera--la mujer "marginada, a la deriva, desprotegida por la ley" (152). La protagonista recuerda en particular una que contaba una historia "de verdad" de "una mujer de mala vida, vagando de mostrador en mostrador, condenada a buscar para siempre el rastro de aquel marinero rubio ... que había dejado ... un beso olvidado" (154). Esta canción la recuerda la protagonista cuando habla con Carola, la mujer de la llamada telefónica.

Al fondo de la llamada, la protagonista Carmen, percibe que la música es de un bolero. Carola busca a su amante infiel que se llama Alejandro y ella tiene miedo de que él la vaya a dejar; el bolero es su mito. Al contrario de Carmen, a Carola no le gusta escribir ("me da mal escribir cartas y si son de amor peor, me parece un engaño"[161]) y es, por lo tanto, condenada a vivir entre los límites del bolero.

La función de los textos sentimentales

Se puede dividir el papel de los textos sentimentales en dos categorías básicas: su función para la autora, y también para la protagonista. En el caso de la autora, muchas veces los recuerdos de las tramas de la novela rosa prefiguran los hechos de la trama en *El cuarto de atrás*. Por ejemplo, cuando la protagonista encuentra una carta dirigida a sí misma de un hombre desconocido, se siente inspirada por una fantasía muy similar a la de la trama de una novela rosa en que el hombre y la mujer se encuentran en la playa y el hombre le pregunta la razón por la cual ella dibuja en la arena. La protagonista contesta, "si quieres que te lo diga, siéntate, porque es largo de contar" y piensa que "es incalculable lo que puede ramificarse un relato cuando se descubre una luz de atención en otros ojos" (22). El encuentro de un interlocutor es el tema de un ensayo de Martín Gaité. En "La búsqueda de interlocutor" (1973) nota: "que si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da" (20). Esta escena da preludeo a la apariencia y la función del "hombre de negro" (el entrevistador). Además, desde el principio hasta al final de la novela, las fantasías basadas en la lectura de los textos sentimentales preceden a las acciones o las palabras de la protagonista. La protagonista misma declara: "Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él" (40). En muchos casos, este texto soñado es un texto sentimental.

Para la protagonista, los textos sentimentales son el marco de sus fantasías en el que puede entender el mundo y predicar el futuro. Por ejemplo, cuando la protagonista habla de Carmencita, la hija de Franco, utiliza los límites del mundo "rosa" para entender la vida de la famosa muchacha. La protagonista comenta: "Influida por la lectura de las novelas rosa, que solían poner un énfasis lacrimoso en las insatisfacciones de las ricas herederas, pensaba en la niña de Franco como en un ser prisionero y sujeto a maleficio" (64).

Además, cuando era niña pensaba que "[a]lgún día tendré penas que llorar, historias que recordar, bulevares anchos que recorrer, podré salir y perderme en la noche" (15). Claro que su primer encuentro con un hombre fue un desastre. En una escena marcada por una mujer que está cantando un bolero, la protagonista se atreve a mirar a un hombre cara a cara por primera vez. "[E]n aquellos instantes se concentraron todos los sueños, aventuras y zozobras del amor imposible" (52). Este melodrama viene directamente de la novela rosa. Por fin, su intento de hacer contacto con él hombre fue interrumpido por la noticia de que había fracasado un atentado a Hitler y ella nunca tendría oportunidad de verlo otra vez.

El movimiento pendular

La protagonista ha prometido escribir dos novelas: una novela fantástica y una novela sobre "los usos amorosos de la postguerra" (73).⁽¹³⁾ Para la protagonista, sin embargo, "es difícil escapar a los esquemas literarios de la primera juventud [la novela rosa], por mucho que más tarde se reniegue de ellos" (141). Ella es como una adicta tratando de escaparse del poder de su toxicomanía. Cada vez que ella quiere seguir con la narración fantástica, una fantasía "rosa" se entremete. Para mantener su camino en el propósito de escribir una novela fantástica, ella necesita tocar el libro de Todorov y usar unas frases de Todorov como ensalmos, o depender de la ayuda del "hombre de negro."

En el primer capítulo, cuando la protagonista está recordando sus fantasías "rosa" de niña, tropieza con el libro de Todorov que "habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre" (19). Ella empuja el libro con el pie y encuentra la carta de amor de un hombre desconocido. Lo demás del capítulo son fantasías "rosa" recordadas a fuerza de novelas con títulos como *El corazón no cambia* y películas como las de Norma Shearer y Leslie Howard. Al principio de la novela la preocupación de la protagonista por todos los textos sentimentales es fuerte y la influencia de lo fantástico es menor.

"¿A usted no le gusta la literatura de misterio?" (31) es la primera pregunta sobre la literatura del "hombre de negro" al principio del capítulo segundo. Las primeras pruebas de que esta novela puede ser una novela fantástica es cuando la protagonista ve un manuscrito al lado de su máquina de escribir con las palabras "al hombre descalzo ya no se le ve," (31) -- palabras que ella había pensado antes. Ella quiere resolver el misterio pero la voz del "hombre de negro" le impide. En la literatura fantástica hay que mantener

la incertidumbre pero en los textos sentimentales tiene que mantener la verosimilitud. Cuando la conversación vaga hacia el tema de la novela rosa, el "hombre de negro" siempre le dice algo como, "Pues podemos seguir hablando de literatura de misterio" (39).

En el capítulo tercero, la protagonista va a la cocina para preparar refrescos. Ella cree que la conversación con este hombre la ha estimulado y ha refrescado su viejo tema de los usos amorosos de postguerra. Se da lujo de reflexionar sobre los temas de "modistas, peluquerías, canciones, bailes, novelas, costumbres, modismos de lenguaje, bares, [y] cine" de esa época sin ninguna interrupción. (73).

Al llegar al diálogo de la primera parte del capítulo cuarto, el péndulo balancea bruscamente al otro lado. Al regresar a la sala, la protagonista quiere decir al "hombre de negro" todo lo que ha recordado en la cocina. A primera vista del "hombre de negro" con el grabado de Lutero en las manos, sin embargo, le da a ella un susto. El le pregunta:

--¿Cree usted en el diablo?--le oigo preguntar a mis espaldas.

[La bandeja con los vasos, el termo, y el azucarero caí de las manos de la protagonista.]

Le falló el pulso--dice--. Permítame.

Se me sube la sangre la cabeza cuando veo la cartulina que trae en la mano: el grabado de Lutero.

--¿Por qué ha entrado en mi dormitorio?--le pregunto desabridamente.

Se echa a reír y mi rabia crece.

--No le veo la gracia.

--Perdone, es que parece una frase de folletín Yo no he entrado nunca en el dormitorio de una mujer más que con su consentimiento--dice... A no ser--añade mirándolo--que considere usted el dormitorio de Lutero como su propio dormitorio...

--Alguien ha tenido que sacarlo de mi cuarto!...

--Estaba aquí--asegura--, debajo de este pisapapeles...

--Pues le aseguro que yo no lo he sacado--digo, turbada.

--Tal vez no se acuerde. Tenía debajo este verso escrito a mano. ¿Es un fórmula mágica?

--A ver..., no sé (110-101).

Cuando ella ve el grabado en las manos del "hombre de negro," responde con una frase de la novela rosa. El se ríe, respondiéndole con otra frase de folletín, y le ofrece una

explicación fantástica. La protagonista ya persiste, pero con menos fuerza, en su entendimiento verosímil. El la lleva casi hasta el punto de creencia (Todorov 31); por eso, la novela ya se puede percibir como un ejemplo de la literatura fantástica.

Las escenas más reveladoras ocurren desde el final del capítulo cuarto hasta el final del capítulo quinto cuando la protagonista habla con Carola. Al final del capítulo cuarto, los ojos de la protagonista y el "hombre de negro" se encuentran y la protagonista piensa que si todo esto fuera una novela rosa, en este momento el hombre desconocido tendría que revelar su identidad. En esto suena el teléfono y ella piensa: "Me gustaría que dijera: 'No lo atiendas, quédate conmigo', el paso del usted al tú era también un momento importantísimo, marcaba la transgresión de un umbral inquietante" (141). Pero, el "hombre de negro" rompe el encanto diciendo, "Tal vez sea para mí" (141) y le pide que diga a quien llama que él ya se ha ido.

El capítulo quinto empieza cuando la protagonista descuelga el teléfono en el dormitorio. El libro de Todorov está sobre la almohada de la cama y, "sobre él, un papelito donde tengo apuntado: 'Novela fantástica. Acordarme de grabado de Lutero y el diablo. Ambientación similar'" (143).

Durante la llamada, Carmen y Carola comparten sus textos sentimentales con el lector. Carmen lo logra, pensando en una novela rosa que escribía con una amiga del colegio; Carola, al contrario, cuenta a Carmen su historia del amante infiel. La novela de Carmen y la realidad novelística de Carola coinciden en cuanto al nombre del héroe; los dos amantes se llaman Alejandro. Cuando Carmen oye el nombre del amante de Carola empieza a dar vueltas entre los dedos a la nota que estaba sobre el libro. En ese momento piensa también en otra frase de Todorov: "El tiempo y el espacio de la vida sobrenatural no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana" (144).

Aunque la historia del Carola se parece cada vez más a un bolero triste, la protagonista no puede resistir la tentación de seguir con la conversación. En su "novela rosa", Alejandro no revela a la protagonista su identidad hasta el capítulo quinto (146). Seguir con la conversación es una manera de informarse sobre la identidad del "hombre de negro" y devolver a armonizar la novela con el mundo controlado por las leyes del mundo real.

Durante la conversación con Carola, la protagonista mira la nota con la cita de Todorov y durante el clímax de la historia de Carola, Carmen cierra "los ojos, [y] clav[a] las uñas en el libro de Todorov" (166). Ella sobrevive a pesar de la tentación de regresar a "los esquemas literarios de la primera juventud" y al final del capítulo quinto, lo fantástico triunfa. Carmen y Carola cuelgan el teléfono antes de determinar si el "hombre de negro" y el amante de Carola son el mismo hombre y la novela sigue con la ambigüedad y la irrealidad que normalmente pertenecen a la literatura fantástica. Además, el lector no logra averiguar nada más sobre Carola, mientras que Carmen regresa al discurso con el "hombre de negro." Después de esto las referencias a los textos sentimentales llegan a ser integrados dentro de la estructura fantástica. Se disminuye la amenaza de que el libro permanezca en el campo de la novela rosa.(14)

La ilusión

Aunque los límites estructurales de la literatura fantástica triunfa sobre los de la novela rosa, la autora imita la textura de la novela rosa al hacer que el lector sienta cierta ilusión amorosa. Para la protagonista ésta es su parte predilecta: "A mí me gustaba todo el proceso del enamoramiento, los obstáculos, las lágrimas y los malentendidos, [y] los besos a la luz de la luna" (92). En *El cuarto de atrás*, entre la protagonista y el "hombre de negro" hay tensión sexual: ¿Van a enamorarse? En la novela rosa, la cuestión de si los héroes se unirán queda pendiente normalmente hasta las últimas páginas; la ilusión termina bruscamente, sin embargo, con el clímax (el fracaso o, más corriente, la unión de la pareja).

No obstante, para muchas lectoras, la ilusión puede ser problemática ya que estas novelas funcionan como una afirmación ritual de las creencias básicas de la sociedad (el sistema de familia patriarcal) (Radway 198).(15) Así que para aliviar la duda, hay signos en los textos que indican el desenlace. Según Radway, una novela rosa de éxito es una en la que el texto da a la lectora más información que da a la misma protagonista, es decir la lectora resulta más inteligente que la protagonista. De esta manera la lectora puede adivinar el fin antes de terminar el libro. Además, hay muchas lectoras que leen las últimas páginas primero para asegurarse que todo va a terminar bien (200).

Para la autora, sin embargo, el sentido de ilusión es lo que ella quiere aumentar y recrear; lo consigue a fuerza de la técnica y la estructura. Por ejemplo, *El cuarto de atrás* está escrito en la primera persona presente como si el lector y la protagonista experimentaran simultáneamente la acción de la novela. Tampoco hay indicios en el texto sobre el desenlace. Estas técnicas animan al lector a identificarse con la protagonista y a enredarse emocionalmente en la historia, en la misma manera que los lectores de la novela rosa.

Los elementos fantásticos también aumentan la ilusión. En la literatura fantástica la ilusión no se resuelve; el lector tiene que interpretar el fin. Martín Gaité utiliza e integra lo que más le gusta de la novela rosa (el sentido de ilusión) y deja aparte todo lo demás. Según Ordóñez:

...[U]nlike the mature Cervantes' mocking irony or Goytisolo's mordant wit, Martín Gaité's attitude toward the codes of the novels rosa is more lovingly selective. Rather than turning to an irony which often seeks to destroy in order to create something new (Goytisolo), she turns to constructive synthesis in order to transcend the limitations of convention ("Reading" 176).

El nuevo mito

Ya hemos visto que a la protagonista no le gusta el hecho de que los héroes tengan que casarse al final de la obra pero hay otras características de la novela rosa que subvierten el proyecto novelístico de la autora. Por ejemplo, la protagonista recuerda que no sabía jugar a los hombres con los ojos o con la risa; las otras mujeres sí lo sabían aunque no tuvieron nada que decir. Tampoco era guapa la protagonista. Ella explica al "hombre de negro" que: "[a]prendí a convertir aquella derrota en literatura, otra vez será, a intensificar mis sueños, preparando aquella frase que le diría a alguien alguna vez, escribía un poema, nunca tenía prisa" (182). Para la protagonista, las características de sus compañeras son las mismas que las de las heroínas en los textos sentimentales.

Según Amorós, la característica más importante de la heroína de la novela rosa es su belleza excepcional. Además, la heroína debe ser ingenua a inocente pero a la vez, "sin proponérselo, sin darse casi cuenta, es terriblemente seductora, posee la capacidad innata de suscitar pasiones volcánicas entre los hombres" (21).⁽¹⁶⁾ En *El cuarto de atrás*, sin embargo, la protagonista no es guapa ni seductora sino bien inteligente y muy erudita en literatura, y eso es lo que le interesa al "hombre de negro." Por ejemplo, después de explicarle sus ideas sobre la escasez de no sólo artículos de lujo sino también de comidas básicas, y, más metafóricamente, de ideas y voluntad durante la época franquista, el "hombre de negro" la mira intrigado por la primera vez. "Noto,...que he conseguido encenderle la curiosidad" (179). En el texto la apariencia y la edad de la protagonista tienen poca importancia (en las novelas rosas la heroína debe tener veinte años [Amorós 17]) pero la conversación se enfoca en el desarrollo literario de la protagonista.

La protagonista tampoco se casa ni alcanza una relación sexual con el "hombre de negro"; la función de él es estimular ideas, escuchar la conversación, ayudar a la protagonista a seguir escribiendo una novela fantástica. El provee a la protagonista de "fatherly protection, motherly care" y en vez de "passionate adult love," una noche excitante (Radway 149). En esta novela, la autora no desafía la suposición de que el hombre pueda satisfacer todas estas necesidades emocionales de la mujer y en esta manera la novela sigue apoyando una engañosa esperanza. Sin embargo, la autonomía de la protagonista nunca se desafía sino se aumenta porque tiene la oportunidad de hablar sobre sí misma y de dar luz a un libro sobre su vida. La búsqueda por el amor maternal se resuelve el momento en el que ella está acostada en el sofá y el "hombre de negro" lee atentamente su manuscrito. En este momento, la protagonista siente "una gran placidez" (200). Después de levantarse, sin embargo, no lamenta la desaparición del "hombre de negro" ni piensa buscarle. Su nueva relación con sí misma en forma de un libro autobiográfico es más importante y satisfactoria que la habilidad de encontrar al héroe.

Los diversos elementos del texto fantástico y de la novela rosa que se encuentran en *El cuarto de atrás* tienen también implicaciones ideológicas. En un sentido metafórico, los textos sentimentales representan el ambiente sociopolítico de la época franquista y el texto fantástico representa las esperanzas del futuro que vendrá después de la muerte de Franco y la incertidumbre de los límites de lo posible. La novela rosa al igual que la propaganda franquista, era predecible y seguía "la ley y el orden." No se habría podido diferenciar entre la novela rosa y la propaganda de la Sección Femenina, las madrinan franquistas. La literatura fantástica, al otro lado, es definida por la incertidumbre en la

misma manera que en los años después de la muerte de Franco, nadie podía adivinar el futuro. En esa época surge otra vez un movimiento por la liberación de la mujer. Con la interacción entre estos textos en *El cuarto de atrás*, Martín Gaité demuestra los pasos falsos, la desgana, y por último, su abrazo jubiloso del período postfranquista en el cual las reprimidas y latentes añoranzas de autonomía, igualdad de los sexos, y libertad política pueden cambiar la vida en todos sus aspectos.

Capítulo III

Deseo y representación en El amor es un juego solitario de Esther Tusquets

A primera vista, no hay referencias obvias a los textos sentimentales en *El amor es un Juego solitario*, la segunda parte de una trilogía de novelas de Esther Tusquets. Sin embargo, la narrativa es una subversión implícita de estos textos. La protagonista, una mujer desilusionada con el mito de los textos sentimentales, subvierte su mito en muchas maneras. Primero, su "héroe" nunca aprende a satisfacerla emocionalmente. Su historia afirma también, lo que propone Radway, que la atracción a los textos sentimentales es el deseo de duplicar la intimidad primaria con la madre. Además, la protagonista, al igual a la de Martín Gaité, quiere mantener la ilusión pero en su caso es una ilusión sexual. La protagonista es, sin embargo, últimamente vencida por la influencia de su previa lectura. Bajo la sombra de los textos sentimentales, llega a escribir una historia (¿sin conocimiento de la protagonista?) que documenta su fracaso emocional y artístico.

La novela empieza con un trozo de una de las novelas de aventuras que Elia, la protagonista principal, leyó de niña:

Una oscura llamada. En primavera un extraño perfume invade la selva, y los simios superiores rondan inquietos las guaridas de sus parejas. Debe de haber sabor a polvo--un polvo fino, ligeramente amargo, que reseca los labios y se adhiere tenaz al paladar--y una curiosa laxitud o languidez que impone a los movimientos un ritmo insólito, un tiempo especial, como a cámara lenta (los simios ventean el aire con las narices dilatadas y vagan entre los árboles con la pesada torpeza de una pantomima), y hay también este olor inconfundible, olor a flores carnosas y malélicas...(7)

Este trozo contiene ciertos rasgos eróticos que aún Elia misma piensa "quizá sólo los niños españoles de la burguesía de los primeros cincuenta pudieron leerlas como procaces y lujuriosas" (12) pero esto llega a ser la inspiración de su aventura sexual que la novela cuenta. Elia es una mujer rica que "se aburre a trechos con fruición, con entusiasmo y con deleite, acaso también con desesperación"(18). Así cuando su amiga, Clara, le dice que Ricardo, un amigo de la universidad, quiere que Elia sea la mujer que le inicie en la actividad sexual, Elia ve la idea como una manera de vivir la fantasía inspirada por ese fragmento del libro de aventuras. Con el tiempo, Elia y Ricardo llegan a ser amantes, y, además, Ricardo le convence a Elia que tenga una relación sexual con Clara. Al final de

la obra, Elia consigue por medio de halagos que Clara participe en un menage á trois con ella y Ricardo.

Según Catherine G. Bellver, cuando la protagonista, Elia, era joven, "fell under the spell created by fable and fairy tales which projects an image of men as prince charmings who choose, woo, and carry off their loving and passive maidens to their castles where they both live happily ever after" (13). La protagonista no identifica específicamente cuáles de las varias formas de los textos sentimentales llegaron a ser su "guión" pero piensa que "le dijeron que lo suyo era el matrimonio y la cultura general, o a que en cualquier caso no tuvo luego el coraje, el ánimo o las ganas para salirse de esto (que otras, pocas, sí lo tuvieron)" (64). Durante su edad madura, es aislada de su marido e hijos, y permanece completamente sola. Había tratado de vivir entre los límites de los textos sentimentales pero a ella no le sirven. En su lugar aparece un recuerdo juvenil de un texto erótico que reemplaza la ilusión amorosa con la ilusión sexual pero con el mismo mito de la espera pasiva de la mujer. Ella ha dejado la lucha contra el poder de los textos sentimentales y se ha apropiado del hermano gemelo, lo erótico.

Lo erótico

El hecho de que hay escenas de erótica explícita en la obra no sólo tiene ramificaciones textuales sino también sociopolíticas. En cuanto al texto, siempre existe una fina división entre el texto sentimental y el texto erótico. ¿Dónde termina la ilusión amorosa y empieza la ilusión libidinosa? Por ejemplo, hoy en día, la novela rosa habla de parejas que pasan el día "desnudos...viviendo de [sus] cuerpos", (Tellado 17) o, que "se besaron en la boca largamente" pero en la próxima línea los héroes ya han acabado el acto sexual ("más tarde, pasado el momento, se iban al salón y comían" [28]). Dependiendo del subgénero o del medio, los textos sentimentales de hoy en día han oscurecido la distinción entre lo sentimental y lo erótico. Tusquets en su obra elimina la ambigüedad entre la ilusión amorosa y la ilusión sexual.

El amor es un juego solitario es la primera novela publicada en España con descripciones explícitas del acto sexual según la cubierta de la versión inglesa. Durante la época de Franco, la pornografía estaba censurada. Por eso, el trozo del libro de aventuras puede parecer lascivo a la niña Elia y a sus compañeros. Elia misma piensa que este trozo es un "malicioso capricho" o "juego privado" del autor "para escapar del aburrimiento de escribir" (8). Hablar sobre el acto sexual entre los simios era la única manera de aludir al sexo en la época franquista. (17) *El amor es un juego solitario* atrevidamente hace gala de su nuevo poder de presentar el acto tal como es, pero, a la misma vez, la sombra del recuerdo de este fragmento sobre los simios en la jungla ya niega la posibilidad de que la protagonista puede escapar sin repercusiones de la influencia represiva de los textos que representan los valores del sistema patriarcal.

La ilusión

La interpretación de Elia del fragmento sobre los simios en celo asevera que la hembra rezuma "un aroma único, inconfundible, y desde el otro extremo de la selva aprehende el macho este aroma...y macho y hembra se buscan a partir de ahí, desde kilómetros de distancia sin vacilaciones y sin impacencias..." (11). Ricardo es el simio de otro lado de la selva que huele el olor inconfundible de Elia.

Se encuentran en un cafetín por muchas semanas y hablan sin presión alguna de la literatura y del arte para luego empezar sus relaciones sexuales. Además, la primera vez que están juntos y solos en el apartamento de Elia, ella aplaza su unión por tres días más, inicialmente para tranquilizar a Ricardo; sin embargo, el aplazamiento llega a ser una manera de prolongar la ilusión para Elia. Durante estos días, Elia le espera sin impaciencia, recostada en su cama e, imaginándolo recostado en su cama y pensando en el momento de su unión carnal. Sólo esta estimulación de la imaginación y de los sentidos--"muy remotamente relacionable con el sexo" (64)--puede disfrazar su asquerosa existencia.

Al igual que la protagonista de Martín Gaité, la de Tusquets goza más de la ilusión que de la unión. La diferencia entre las dos es que a la de Martín Gaité le gusta la anticipación del amor y a la de Tusquets le gusta la anticipación del sexo. Tusquets también presenta el deseo de mantener la ilusión lo que es una toxicomanía para la protagonista. Elia piensa que es "como una droga única y total, que le resulta sin embargo de día en día más difícil de conseguir y de la que necesita aplicarse paulatina, fatalmente una dosis siempre mayor para lograr tan sólo los efectos semejantes" (65).

La búsqueda por la madre cariñosa

Como asegura Radway, la atracción hacia los textos sentimentales está basada en el hecho de que el sistema patriarcal no provee a la mujer de estructuras sociales en las que pueda duplicar su primera experiencia íntima con la madre. *En El amor es un juego solitario* lo que provoca el malestar de los protagonistas es la falta de amor maternal, y la razón por la cual ellos se buscan es para aliviar esta deficiencia.

Lo que propone Tusquets es que ni las protagonistas ni aún el protagonista han experimentado nunca el amor maternal, y su búsqueda consiste en una tentativa de obtenerlo por primera vez. Elia, por ejemplo, sentía que la vida bohemia de sus padres causó que fuera descuida por ellos porque durante esa época, estaba en contra la ley de la patria que se enfocaba en la santidad de "la familia española." El hecho de que sus padres nunca iban a la iglesia los domingos, que se bañaban desnudos en el mar, hablaban de divorcio, y que dejaban a Elia caminar en el bosque con los muchachos sin acompañante, la dejaba aislada de sus compañeros. En algún momento habría creído que su marido proveería la intensidad del amor que le faltó porque todos los textos sentimentales de su época adolescente lo aseguraban, pero ahora cree que "no hay amor en el mundo para

nadie" (29). Ella ha admitido que el mito la engaña y la alivia el dolor de comprenderlo con "la droga" de la ilusión sexual.

La madre de Ricardo, una viuda tradicional, ha mantenido siempre distancia entre ella y su hijo. Sus besos asépticos y formales incitan rencor en Ricardo. El ha leído los mismos libros que Elia (pero a base de la literatura "legítima," lo cual muchas veces refleja el mismo mito del amor) y él cree que su madre (o las mujeres en general) debe amarlo. Su misión es escribir una nueva historia en la cual él es amado como es su derecho; quiere que las mujeres se conformen con su deseo. El no está reescribiendo el mito sino que está tratando de vivirlo. No tiene ningún motivo de resistirlo y puede conseguir por lo menos, la participación de Elia porque el nuevo texto de ella es bastante similar al suyo.

Clara tampoco tuvo suficiente amor maternal; su madre se obsesionaba con ir de compras en vez de cuidar a su hija. Ni cree Clara en los textos sentimentales en los cuales la mujer espera un hombre que vaya a amarla. Todavía busca el amor y el sexo en la misma persona pero, esta persona no es un hombre, sino una mujer. Ha creado su propio mito en el cual una mujer, la "Little Queen of the Cats" salvará todos los gatos perdidos, abandonados, y salvajes y los deja dormir a su lado. Por supuesto, Elia es la reina y la persona con quien Clara, la gata perdida, busca el amor. Tal vez, Clara represente la nueva joven española que se ha creado sin la fuerte propaganda patriarcal de la postguerra. No hay indicaciones en el texto de que su mito sea una subversión del texto sentimental sino que es algo creado, tal vez, en su ausencia.

Al principio de la novela, Elia está ya desilusionada de los textos sentimentales. Clara, su amiga mucho más joven, cuida a Elia durante sus peores momentos--cuando se parece a una niña que está tratando de "escapar acaso del pantano...del pasado y las quimeras" (51). Además, Clara la anima a emprender una carrera de escritora, de pintora o de ceramista. En los momentos que Elia puede salir de su desgana, disfrutan juntas de una cena en Sitges o salen con amantes o amigos de Elia. Clara se enamora de Elia y la trata con ternura pero Elia no está enamorada de Clara. Clara inicialmente le da el mensaje de Ricardo para divertirla pero Elia toma en serio la propuesta de Ricardo. Clara desconoce "la ambigua fascinación que puede ejercer en algunas mujeres una aventura turba, a caballo entre lo sórdido y lo fantástico, entre lo más mezquino y mísero y el más suntuoso ejercicio literario" (32).

Para Ricardo, no obstante, Elia no parece una mujer de este mundo sino una ninfa (de acuerdo con la idea corriente de la mujer en la literatura moderna). Ellos intercambian ideas sobre el arte y la literatura y se hacen confidencias aunque las de Elia le parecen a Ricardo "ligeramente banales." Al principio, ella ha pensado que "quizás él, válido interlocutor" pueda tenderle una mano, y sacarla de su dolor (34). Y, por más que Ricardo crea haberla escuchado con auténtico amor, el dolor de Elia le espanta. Elia reconoce que la imagen que Ricardo tiene de ella no puede soportar su sentido de perdición así que "luego Elia se ríe, y le oprime la mano con ternura y rompe a hablar sobre Rimbaud..." (35).

El acto sexual y la desilusión

En la escena final se unen los tres por primera vez. Clara trata de participar en la orgía planeada para contentar a Elia pero no puede, y Elia la protege de Ricardo. Ricardo se enoja por el rechazo de las mujeres y su ira provoca un fuerte sentido de lujuria en Elia. Mientras que Ricardo le hace el amor a Elia como el "macho enfurecido en la selva encelada," (141) Clara sale de la casa. Este triángulo no es satisfactorio pero es el mejor que estos niños perdidos pueden conseguir y, alivia de alguna forma su malestar. Elia piensa después que todo será lo mismo porque "los juegos como éste sólo terminan cuando los participantes dejan de encontrar en ellos cualquier tipo de compensación o gusto, cuando no queda ya una sola ficha sobre el tablero..." (148).

Elia entiende que Ricardo y Clara, los dos jóvenes, van a seguir con su vida y a encontrar otras maneras de aliviar su dolor y falta de amor. Ella también, buscará la ilusión de sexo en otras personas y otras aventuras hasta que "algún día...deje de producirse definitivamente el milagro y...la sucia historia solitaria, termine felizmente para siempre" (150). Aunque este último renglón de su novela refleja la esperanza al final de la mayoría de los textos sentimentales, su esperanza por un último alivio, la muerte, refleja su desilusión con el amor que prometen estos textos.

Esta desilusión afecta la voz narrativa de la novela. Desde al principio hasta casi al final parece que la novela está escrita en la tercera persona omnisciente. Sabemos lo que piensa Elia, Ricardo y Clara pero después de su menage á trois, la voz de Elia aparece. Según Gold: "after the erotic/textual climax, it finally becomes apparent that the narrator... is Elia, [and] we believed it because Elia told us so, whether through her own thoughts or through thoughts she constructed for Clara with the authority of a deceptively omniscient narrator" (345).

El lector nunca es testigo del momento en que la protagonista podría tomar la pluma y escribir la novela que ha acabado de leer porque sabemos que la transformación de Elia es efímera. En los momentos después del acto que ha satisfecho su obsesión, la voz narrativa de Elia puede emerger de una manera muy engañosa y, todavía en la tercera persona. Aunque su voz es débil y casi irreconocible Elia llega a escribir esta novela a pesar de la influencia de los textos sentimentales que niegan lo artístico en la mujer. Su nuevo mito mantiene todavía la imagen de la mujer pasiva aunque esto subvierte el mito de los textos sentimentales de otras maneras, especialmente cuando se trata del deseo de la mujer por el acto sexual y de la engañosa esperanza del hombre tierno. Sin embargo, nos deja con la esperanza de que Clara tiene más posibilidades de conseguir el amor, una vida autónoma y, su voz artística.

Además, hay contraste claro entre Ricardo y Elia. El, aunque es joven, se considera un "poeta" en la novela pero ella piensa que sus "inicios de novelas, bocetos de narraciones, [y] fragmentos de poemas" son solamente unos "recuerdos de su incapacidad" (63). El conoce los mitos, las reglas y las formas de la literatura y, de alguna manera, esto basta para que su poesía sea exitosa (según Elia) aunque no se permita a sí mismo tener ni una emoción espontánea. Su papel era crear una historia en la que él pudiera demostrar a sí

mismo "la fuerza de su inteligencia y de su voluntad--acaso su genialidad creadora-[y]...lanzarse a la conquista de otras hembras y acaso del universo.."(148). Por su parte, la experiencia es victoriosa. Para Elia, por otro lado, el libro que llega a escribir narra su falta de habilidad de salirse de su pasada lectura: la lectura que refuerza el mito de los textos sentimentales. Para el joven escritor este mito facilita su ascenso literario pero para la escritora significa su límite.

Podemos ver en *El amor es un juego solitario* que el mito de los textos sentimentales afecta no sólo a la lectora sino también a la escritora. Como en la novela de Martín Gaité, la protagonista de Tusquets trata de "escapar los esquemas literarios de su primera juventud." En *El cuarto de atrás* esta lucha es un juego literario e intelectual entre los textos sentimentales y la literatura fantástica. *El amor es un juego solitario*, sin embargo, refleja las consecuencias emocionales y artísticas de un mito que niega el talento y la autonomía de la artista. En vez de reescribir el mito, Tusquets desafía los textos sentimentales demostrando los efectos que pueden tener sobre sus lectoras.

"The one thing she can do and by God she does it and does it and does it, over and over and over again. She is the protagonist in a Love Story."
From "What Can a Heroine Do?" -Joanna Russ

Conclusión

Las mujeres en el estudio de Radway leen tres o cuatro novelas rosa cada semana. Para ellas, es un placer. Esto no es un fenómeno sólo encontrado en Estados Unidos; los textos sentimentales son el género literario más popular de muchas culturas del Oeste. Sin embargo, uno no puede hallar en las bibliotecas las obras de Corín Tellado, la escritora de este género que ha sido la más leída que ningún otro autor. Existe un fuerte prejuicio contra los textos sentimentales. Primero, se trata de la vida femenina (poco interesante para el sistema patriarcal) y segundo, muchas veces estos textos son escritos por mujeres (como si solamente los hombres supieran escribir). Por lo tanto, decir que algunas de las pocas escritoras que han llegado ser reconocidas por los defensores de arte "legítimo" utilizan el mito o las técnicas de los textos sentimentales, puede sugerir que ellas han fracasado en su arte.

Esto no es nada verdad. Tenemos que investigar más profundamente la relación entre los textos sentimentales y las obras de las escritoras por dos razones importantes. Primero, la escritora es una mujer que participa en la sociedad y por lo consiguiente es afectada por la mitología, las fantasías, y los sueños producidos por esta cultura. Estos textos limitan su papel a un rol en el cual ella está contenta de ser esposa y madre. La frecuencia de estas fantasías ayuda en la reproducción del sistema patriarcal en que vivimos, pero al mismo tiempo desanima a la mujer creadora. Para cada mujer, el mero acto de tomar una pluma (¿presionar las teclas de su ordenador?) para crear algo nuevo es un implícito acto de reescribir los textos sentimentales. Cuando reescribe su futuro, ella está rechazando la hegemonía del mito de estos textos.

Segundo, la escritora--igual que el escritor--toma las ideas necesarias de la cultura general para crear una obra de ficción y, para ella hay pocos mitos disponibles que reconocen la vida femenina. Por ejemplo, no vemos el proceso de llegar a ser mujer como una crisis tan importante como el de llegar a ser hombre. ¿Es por qué en el desarrollo de la mujer, esta transición no ocasiona una crisis como en la vida masculina, o es porque no hay un mito que sugiere que este momento puede ser una crisis?

Para dirigirse hacia una crítica más justa, los críticos tienen que reconocer el texto sentimental como un mito legítimo de la misma manera que el del "'Gangster as Tragic Hero' or the inflated claims made for...the detective novel which fills the pages of the *Journal of Popular Culture*" (Modleski 11). Necesitamos más estudios como el de Radway en el cual se investiga la relación entre la lectora y los textos sentimentales y se desarrolla una manera de documentar el cambio de las fantasías y los sueños representados en estos textos.

Además, tenemos que analizar la fuerte atracción al tema de la ilusión de las escritoras como si la fantasía siempre fuera mejor que la realidad. ¿Es esto simplemente un elemento predilecto de nuestras autoras o puede ser una verdad (o, mejor dicho, un mito) de la vida femenina? ¿Qué relación hay entre esta desgana con la realidad y la imaginación femenina? Para nuestras protagonistas, la desgana produce el motivo de escribir. Representa, sin embargo, cierto tipo de inercia y una falta de inclinación de la protagonista para llegar a ser el agente activo en su vida. En la ficción (¿y, también en el mundo verdadero?), si la mujer es poderosa o exitosa; es también malvada (por ejemplo, Doña Barbara, Doña Perfecta, o Imelda Marcos).

En cuanto la mujer llegue a intergrarse más en la vida pública, se necesitará desarrollar nuevos mitos para la vida femenina. Esto es específicamente la tarea de la escritora. Cuando estos nuevos mitos lleguen a ser integrados en las obras de las escritoras, sabremos que un cambio trascendente ha ocurrido para la vida de la mujer de este mundo. Podemos ver los principios de este cambio en las obras de Martín Gaité y Tusquets en que sus protagonistas llegan a ser escritoras que producen obras desafiantes del mito de los textos sentimentales en los cuales las protagonistas llegan a ser escritoras a pesar de la influencia de estos textos.

Notas

(1) La frase exacta de Barros-Lémez es "romantic literature," no obstante, es difícil traducir esta frase porque las palabras cognadas cambian el sentido. La traducción es mía. Además, "los lectores" consisten en personas que consuman los varios tipos de textos sentimentales.

(2) Según Janet N. Gold, "It is obvious that this list is potentially endless and infinitely variable dependent as it is on the range and kind of experience of the reader" (339).

(3) Cada crítico tiene su propia descripción de la "fórmula" del texto sentimental porque, en general, limita sus estudios a un sub-género u otro. Hay diferencias entre los sub-géneros, por lo tanto, sus análisis no funcionan aquí. Esta descripción está basada en los elementos que nos interesan en este estudio y reflejan la ideología patriarcal del régimen de Franco.

(4) Amorós, en su libro, es muy despreciativo de lo que él define como lo femenino y si examinamos sus prejuicios podemos entender las raíces de la desdicha de los críticos por analizar el papel de los textos sentimentales en las obras de las más importantes escritoras contemporáneas. Por ejemplo, dice que la novela rosa está "en las antípodas del teatro de Brecht" (72) porque se trata de "un mundo esencialmente femenino, ampliamente irracional, basado en la exaltación sin límites del sentimiento... " (73). Además, en su discusión sobre la belleza de la heroína, él nota que "ya no se trata de la ponderación en abstracto de la belleza femenina (un rasgo del modernismo-literatura legítima) sino de una belleza que engendra poder sobre los hombres, que encadena. ¿No es éste un eterno deseo femenino siempre que se conciba el amor como una secreta guerra de los sexos?" (22). Su crítica define el sentimentalismo como algo femenino y si se pudiera aceptar la lógica de Amorós, los textos sentimentales serían una vergüenza femenina a la cual el crítico no querría acercarse.

(5) Los temas incluyen: "la promotion de la femme par la culture. Le mariage bourgeois. L'hypocrisie de la société. L'amour fondé sur l'estime réciproque. Les faux militants qui se servent de leur popularité pour satisfaire leurs ambitions. La justice légale" (Magnien 250).

(6) Es la organización para mujeres del partido político de Franco que tenía la responsabilidad de enseñar a las mujeres durante su servicio social. La ley obligó a las mujeres solteras o viudas sin hijos desde los 17 a los 35 años de participar en este programa de enseñanzas cuyo propósito fue formar la esposa ideal. Este servicio social fue un requisito para obtener trabajo, un título, un pasaporte, un carnet de conducir, hacer el negocio con el Estado, o pertenecerse a los centros o asociaciones artísticas o recreativas. Esta organización tenía mucha influencia, sin embargo, más por su función administrativa que por la popularidad de su política (Martín Gaité, "Los usos" 59-60).

(7) No tenemos bastante espacio aquí para desarrollar las teorías de Chodorow. Su libro, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley: University of California, 1978, sin embargo, es una obra importante sobre el desarrollo emocional de la mujer.

(8) Se le socializa a la mujer en una manera que sabe cuidar a otras personas. Por eso, la estructura de la familia patriarcal asegura que las necesidades emocionales del hombre puede ser satisfechas por su esposa. Por otro lado, el hombre que no ha sido socializado en cuanto al cuidado de otras personas, normalmente no puede satisfacer las necesidades emocionales de la mujer (Radway 137).

(9) El héroe normalmente no empieza así. La tarea de la heroína es domesticarlo y si ella fracasa en su deber--si el héroe no aprende a demostrar la ternura--la responsabilidad es suya (Radway 148).

(10) Aquí tenemos otro aspecto que no explican adecuadamente las teorías de Kellman. Dice que los protagonistas tienen que matar su pasado y recrear su vida como Horatio Alger de Charles Foster Kane o Jay Gatsby de F. Scott Fitzgerald; son historias de "self-made men" (8). Sin embargo, la lucha de las protagonistas de Martín Gaité y Tusquets existe para entender las consecuencias de su pasado dentro del texto.

(11) Para una discusión más profunda sobre la manera en que la literatura está basada en los mitos estandarizados y masculinos y el impacto sobre la escritora, puede leer: Nina Baym, "Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors" *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, Theory* Elaine Showalter, ed., New York: Pantheon Books, 1985.

(12) Vea también, una discusión similar por Manuel Duran, *El cuarto de atrás: imaginación fantasía, misterio; Todorov y algo más*, y por Kathleen M. Glenn, *El cuarto de atrás: Literature as Juego and the Self-Reflective Text* encontrado en *From Fiction to Metafiction Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, ed., (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska, 1983).

(13) En 1987, Martín Gaité actualmente publicó un libro de ensayos que se llama *Usos amorosos de la postguerra española* en el cual habla más profundamente sobre este tema.

(14) En el discurso con el "hombre de negro," él le dice que otra obra de la autora, *El balneario* (1954) hubiera podido ser una buena novela fantástica pero al final se resuelve la incertidumbre cuando la protagonista se despierta de su sueño.

(15) Radway propone que los textos sentimentales son iguales que los cuentos populares (como la *Canción de Roland*) en que los lectores o los oyentes saben el desenlace antes y que su función es reforzar los valores de la sociedad. El mito funciona también así. Por ejemplo, en la antigüedad, el público sabía lo que iba a pasar al ver un drama de Esquilo antes de que la tragedia comenzara.

(16) Su estudio se trata de diez novelas de Corin Tellado, publicadas en los años sesenta. Las características de estas novelas no son necesariamente las mismas que las de los libros en los cuales habla la protagonista, pero en estos instantes, la descripción de Amorós coincide con la de Martín Gaité.

(17) Como hemos dicho, los censores no tenían criterios escritos pero sus decisiones tendían a cambiar las frases eróticas por frases amorosas (Abellán 17).

Obras Citadas

- Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España 1939-1976*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- Amorós, Andrés. *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Cuadernos Taurus, 1968.
- Barros-Lémez, Alvaro. "The Love Pentagon." *Studies in Latin American Popular Culture* 5 (1986): 172-79.
- Cawelti, John G. *Adventue, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago, 1976.
- Coste, Dider. "Installments of the Heart: Text Delimitation in Periodical Narrative and Its Consequences." *Sub-stance* 11 (1982): 56-65.
- Fernández, Renata Lellep. "Reflections on the Fotonovela and its Readers' Response." *Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials Papers* 1 (1985): 385-96.
- Gold, Janet N. "Reading the Love Myth: Tusquets with the Help of Barthes." *Hispanic Review* 55 (1987): 337-46.
- Kellman, Steven G. *The Self-Begetting Novel*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Lipman Brown, Joan. "A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atrás*." Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, ed. *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Lincoln: University of Nebraska, 1983. 13-20.
- Magnien, Brigitte. "La novela del pueblo." *L'infra-littérature en Espagne aux XIX^e et XX^e Siecles*. Université de Paris VIII Vincennes: Presses Universitaires de Grenoble, 1977. 247-93.
- Martín Gaité, Carmen. "La búsqueda de interlocutor." *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo, 1973. 2-26.
- _____. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1988.
- _____. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1987.
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. New York: Methuen, 1982.
- Ordoñez, Elizabeth J. "Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's *El cuarto de atrás*." Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, eds. *From Fiction to Metafiction:*

Essays in Honor of Carmen Martín Gaité. Lincoln: University of Nebraska, 1983. 173-84.

_____. "Rewriting Myth and History: Three Recent Novels by Women." *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Roberto C. Manteiga, Carolyn Galerstein, and Kathleen McNerney, eds. Maryland: Scripta Humanistica, 1988. 6-28.

Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

Russ, Joanna. "What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write." *Images of Women in Fiction*. Susan Koppelman Cornillon, ed. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972. 3-20.

Tellado, Corín. *La conciencia de Lucia*. Barcelona: Libros y Publicaciones Periódicas, 1984.

Todorov, Tzvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

Tusquets, Esther. *El amor es un juego solitario*. Barcelona: Editorial Lumen, 1979.

_____. *Love is a Solitary Game*. Trans. Bruce Penman. New York: River Run, 1985.

© Copyright to this work is retained by the author[s]. Permission is granted for the noncommercial reproduction of the complete work for educational or research purposes.
