

Christine Wögerbauer*

▷ Intertextualidad en la novela posmoderna: el “extraño caso” de *Te trataré como a una reina*¹

El estudio de estructuras intertextuales en la literatura contemporánea es ya un repertorio básico de la crítica literaria. Sin embargo, el análisis intertextual requiere una clara definición terminológica, puesto que todavía existen diversas teorías y nomenclaturas. La definición de intertextualidad que proponen Broich y Pfister (1985), caracterizándola como un recurso implícito y explícito concebido por el autor para dar sentido a determinados textos, resulta muy útil para el análisis textual. Con la ayuda de marcas –signos gráficos, títulos, nombres propios– el autor establece la comunicación con el lector y consigue así que por lo menos parte de los receptores reconozcan las relaciones intertextuales (Broich 1985). La teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva, quien la considera un principio universal, es decir característica de todos los textos, y la concibe como relación entre textos de la cual el autor no es necesariamente consciente, puede servir como trasfondo (Kristeva 1971: 484-507). Pfister ha propuesto un modelo que engloba ambas teorías, concediendo al concepto de intertexto universal un grado mínimo, y al concepto específico un grado máximo de intertextualidad (Pfister 1985: 25-30).

En cuanto al concepto específico de intertextualidad, Broich y Pfister distinguen entre referencia de texto único (*Einzeltextreferenz*) y referencia de sistema (*Systemreferenz*). La referencia de texto único –con formas históricas como la cita, el epígrafe, la traducción, la imitación etcétera– es el núcleo incontestable de la intertextualidad. En el caso de la referencia de sistema, es decir la referencia de un texto hacia un conjunto o colectivo de textos, la referencia de género literario representa la forma más destacada. Puesto que los géneros constituyen grupos de textos vinculados por determinadas características, en este caso la intertextualidad es un elemento constitutivo. Sin embargo, un texto también puede referirse a otro género que no sea el propio. Esto sucede cuando se alude a una obra inexistente, ficticia, aunque también las alusiones, títulos, cambios de estilo o citas de una obra conocida o incluso prototípica constituyen marcas específicas de referencia de género. Cuando estas marcas son reconocidas solamente por los lectores, pero no por los personajes, hablamos de marcas de contexto externo; hablamos de marcas de contexto interno cuando la referencia intertextual se da en el interior de la diégesis (Broich 1985: 39-41).

La novela de Rosa Montero *Te trataré como a una reina*, publicada en 1983, en un momento culminante del debate de la posmodernidad en Europa, ha sido objeto de múl-

* Magister Artium por la Universidad de Ratisbona, Alemania, prepara actualmente una monografía sobre los intertextos del romanticismo alemán en la obra de Borges.

¹ Traducido del alemán por Martina Balmacz. Agradezco al profesor Jochen Mecke, de la Universidad de Regensburg, la sugerencia de escribir este artículo.

tiples estudios en cuanto a sus referencias intertextuales. Estos estudios se centran principalmente en el género del bolero como pre-texto, a cuyo sentimentalismo remite el título trivialmente romántico de la novela (Knights 1999: 115). Resulta más complejo el análisis de las otras referencias de género, aunque estén casi tan marcadas como el bolero: Vanessa Knights habla de periodismo sensacionalista y esperpento (1999: 113), Concha Alborg, además del bolero, de parodia de la novela policíaca (1988: 71-74) y Kathleen M. Glenn (1987) remite al periodismo amarillo y a las entrevistas ficticias. En las reseñas citadas por Knights se habla de costumbrismo, melodrama y novela rosa, de *pink tragedy* o *black farce* (1999: 114). Mientras que la función del bolero como comentario irónico de la acción y como contraste sentimental respecto de una realidad dominada por la violencia y la banalidad ha sido ampliamente reconocida, las relaciones intertextuales en todo su espectro, desde las referencias de texto único hasta las referencias de género, que desempeñan un papel primordial en la estructura total de la novela, no han recibido demasiada atención.

Las referencias de género remiten al campo de la cultura popular y de masas: al melodrama, el tebeo, la pornografía, la novela de aventuras y la novela policíaca –que puede ser tanto trivial como altamente literaria–. Los géneros de la cultura de masas han cobrado especial importancia a partir del famoso ensayo de Leslie A. Fiedler, escrito en 1968, “Cross the border, close the gap” (Fiedler 1971). Fiedler propone allí acabar con la distinción de la literatura elitista incorporando, adaptando y refinando las formas populares. Para Fiedler, la cultura de masas es subversiva y antijerárquica, y géneros triviales como el *western*, el tebeo o la pornografía son inocentes y formadores de mitos en tiempos en los que ya nadie cree ni en los mitos ni en la inocencia, aunque todavía seamos capaces de reconstituirlos en nuestra imaginación. La obra de arte posmoderna ideal juega con un doble código: por un lado es elitista y exigente, y por otro lado tiene suspenso, es sentimental, romántica y por tanto popular.

También en la novela de Rosa Montero encontramos esta coexistencia contrastiva de pre-textos triviales y una estructura compleja. *Te trataré como a una reina* es una novela compuesta hasta el último detalle, cuya estructura resulta del uso paródico de distintos tipos de texto: a un plano de la acción basado en el diálogo y la cronología de los acontecimientos, se opone otro plano que comenta, contrasta y distorsiona esos acontecimientos, haciendo que una lectura lineal resulte insuficiente. En el plano de la acción, los acontecimientos son reforzados mediante referencias intertextuales en el contexto interno. Cada uno de los planos es caracterizado por determinadas referencias de género, que se oponen, contradicen e incluso anulan entre sí.

1. El plano del caso: referencias de texto único y de género a la novela policíaca clásica

El hecho de que la novela se inicie con una nota periodística escrita en un estilo anticuado provocó cierta irritación en la crítica². En primer lugar extraña el obvio contraste

² Véase Knights (1999: 150). Glenn contradice a Luis Suñén, que cree encontrar en esta nota “apoyaturas [...] objetivas” (!) y la considera “lo más débil de la novela”. Destaca en cambio (la) su gran importancia

entre el sentimentalismo del título de la novela y el subtítulo que le sigue: *El extraño caso de la asesina fumadora*, que no sólo es una parodia de los titulares sensacionalistas, como ya se mencionó en otros estudios³, sino que presenta, también, rasgos anacrónicos. Hacia finales del siglo XIX, en el ámbito lingüístico anglosajón, los casos criminales se denominaban *strange cases*, de modo que la expresión “extraño caso” pasó a ser título o subtítulo típico de las novelas policíacas americanas de aquella época. *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson es un ejemplo ampliamente conocido. El subtítulo es por lo tanto una fuerte marca intertextual que nos remite a la novela policíaca clásica⁴.

La novela policíaca, considerada un género basado en la racionalidad, es deconstruida como pre-texto por la crítica posmoderna, mientras que la crítica feminista suele considerarla un “género masculino” (Modleski 1982: 11, 22). La nota periodística que abre la novela responde al intertexto de un género masculino, y presenta un punto de vista moldeado por el sistema patriarcal del siglo XIX, como destacan algunos estudios⁵. En España los mecanismos de represión patriarcales y clericales han podido perdurar durante el franquismo hasta los años setenta, y, según Rosa Montero, incluso más tarde se perciben los efectos de una educación desigual de los sexos que pueden explicar la conducta al parecer típicamente femenina, representada en la novela por el personaje de Antonia.

En la medida en que Rosa Montero pone en escena problemas vinculados con la sexualidad y con las relaciones entre los sexos, temas típicos de la sociedad española postfranquista, se la considera sobre todo como una escritora feminista⁶. Ella misma, sin embargo, rechaza una interpretación puramente feminista de su obra y aboga, en cambio, por la eliminación de las diferencias entre los sexos⁷.

para el texto entero (Glenn 1987: 197). También Andrea Rössler mantiene que estos pasajes no contienen meras reminiscencias a la labor periodística de la autora, sino que representan la mirada pública masculina ante el acto de violencia cometido por Bella (Rössler 1993: 130).

³ Davies (1994: 125), Knights (1999: 113s.), Glenn (1987: 192), Rössler (1993: 130), Febel (1999: 112). Knights ve paralelos con la novela policíaca, pero no en cuestiones de detalle, sino generales, y llega así a la conclusión de que Rosa Montero no usa el *plot* típico sino más bien el ambiente de la novela negra y convierte al lector en detective (Knights 1999: 114).

⁴ Para Alborg los artículos periodísticos constituyen una parodia de la novela policíaca (Alborg 1988: 71).

⁵ Knights: (1999: 147-150), Febel (1999: 112), Rössler (1993: 130), Glenn (1987: 196).

⁶ Véase p. ej.: Davies (1994: 123-135) y Kreis (1992: 191-204). Sobre el desarrollo desde la obra juvenil comprometida-realista hasta la literatura determinada de metaficcionalidad véase Rössler (1993). Sobre la interacción de metaficcionalidad y feminismo véase Alborg (1988).

⁷ La autora defiende su punto de vista en numerosas entrevistas. A la pregunta de Javier Escudero de si le cansa ser caracterizada como escritora feminista, contesta en una entrevista de 1996: “Sí, me parece ridículo. ¿Por qué no se califica a los hombres, con los muchísimos que hay en la literatura, de escritores machistas? Yo me considero feminista como persona pero no creo en la narrativa utilitaria, la odio, me parece que es una verdadera traición. Abomino de la narrativa utilitaria, ya sea pacifista, socialista, feminista, y todos los ‘istas’ que sea, aunque yo me considere ecologista, pacifista y feminista, pero eso no tiene nada que ver. Soy feminista y además soy latina y urbana y tengo cuarenta y cinco años. Y todo eso son influencias de mi vida que recaen sobre mi obra, como otras miles de cosas más. Como en las de los hombres recaen otras cosas. Si es machista, recae el que sea machista. ¿Qué tiene que ver eso? ¡Es una cosa que me pone enferma! La función de la literatura es la de aprender, la de conocer el mundo, la de dejar salir los fantasmas.” (Escudero 1997: 327-341).

Te trataré como a una reina explicita y critica las estructuras anacrónicas que perduran en las relaciones entre los sexos⁸ al ponerlas en relación con un género del siglo XIX como la novela policíaca clásica. La nota periodística introductoria remite al lector, ya puesto sobre aviso desde el título acerca de dicha relación intertextual, al prototipo del género de la literatura policíaca: “The Murders in the Rue Morgue” de Edgar Allan Poe. Este relato comienza con una larga descripción en la que se alaban las cualidades intelectuales del detective Dupin, seguida abruptamente por la cita de un artículo periodístico aparecido en la *Gazette des Tribunaux* sobre un misterioso asesinato. El primer párrafo describe la escena de un crimen que, además de las similitudes estilísticas que identifican el fragmento como una cita ficticia de la prensa sensacionalista de aquella época, presenta otros detalles en común con el caso de la “asesina fumadora”. Ambos artículos establecen al comienzo el tiempo y lugar exacto del crimen (en ambos casos se trata del cuarto piso de un edificio de apartamentos de alquiler), seguido por la descripción del horror que vivieron los vecinos:

EXTRAORDINARY MURDERS.— This morning, about three o’clock, the inhabitants of the Quartier St. Roch were aroused from sleep by a succession of terrific shrieks, issuing, apparently, from the fourth story of a house in the Rue Morgue, known to be in the sole occupancy of one Madame L’Espamaye, and her daughter, Mademoiselle Camille L’Espanaye (Poe 1965: 156).

El subtítulo de la novela de Rosa Montero identifica el siguiente fragmento —con obvia ironía— como un extracto de un artículo de la revista “especializada” *El Criminal*:

Los vecinos de la popular calle de La Reina de esta capital continúan conmocionados por el extraño y salvaje suceso ocurrido el pasado viernes día 16 en la finca sita en el número 17 de la citada calle. Los acontecimientos se desarrollaron hacia las seis y media de la tarde del viernes. Don Antonio Ortiz, de 49 años de edad, soltero, de profesión funcionario, se encontraba en su casa, en el cuarto piso de la mencionada finca (Montero 1998: 9)⁹.

En ambos casos el ruido atrae a los vecinos, que intentan seguir los acontecimientos desde la escalera:

By this time the cries had ceased; but, as the party rushed up the first flight of stairs, two or more rough voices, in angry contention, were distinguished, and seemed to proceed from the upper part of the house. As the second landing was reached, these sounds, also, had ceased, and everything remained perfectly quiet (Poe 1965: 156).

Esto, y los gritos que se oían, alarmaron a doña MPG, vecina de la víctima, quien salió de la suya y pudo seguir los acontecimientos desde el descansillo, a través de una rendija (p. 10).

Cuando en el relato de Poe los vecinos alarmados deciden finalmente abordar el lugar del crimen, se encuentran con una escena horrorosa: el piso de las dos mujeres ha

⁸ Para la interpretación psicológica de los personajes (con disturbios psíquicos) en relación con el papel de los sexos y su explicación en la socialización franquista véase Kreis (1992: 191-204).

⁹ A continuación las citas de *Te trataré como a una reina* sólo se indican con el número de página.

sido arrasado, el cadáver de la hija estrangulada metido cabeza abajo en la chimenea y la madre, casi decapitada, arrojada por el asesino desconocido por la ventana del cuarto piso. El texto de Rosa Montero en cambio describe con exactitud cómo ocurrió el crimen: Isabel López, una mujer de fuerza descomunal, entra en el piso de Antonio Ortiz, discute con él, destroza el piso entero y al final arroja al hombre por la ventana. Puesto que se sabe desde el principio quién es la asesina, *Te trataré como a una reina* no parece ser una novela policíaca, ya que este género requiere la solución del misterio por un detective genial. Vanessa Knights también se opone a clasificar esta novela como una *detective novel*, “since the crime and perpetrator are identified at the first page of the novel and therefore the central question becomes not who did but why she did it” (Knights 1999: 114). Pero la novela posmoderna recurre justamente en mayor medida a la novela policíaca con sus estructuras rígidas y su fe en la racionalidad, diametralmente opuesta al escepticismo posmoderno, para luego deconstruirla.

En “The Murders in the Rue Morgue” las circunstancias que se mencionan en la nota del periódico sin que los periodistas entiendan su significado (Poe 1965: 168), apuntan finalmente a la solución del crimen mediante argumentos puramente lógicos. El sinsentido de las voces que oyeron los testigos, el destrozo absurdo del piso, la obvia falta de un motivo, la crueldad inhumana del crimen y la fuerza y destreza descomunal del asesino apuntan a un “monstruo” como autor del crimen: un orangután gigantesco escapado de su encierro resulta ser el asesino (Poe 1965: 170-183). El monstruo representa lo irracional que irrumpe en la vida ordenada de la burguesía, pero que al final es vencido por la racionalidad triunfadora del detective.

También en la novela de Rosa Montero el asesino es un “monstruo” y el periodista ficticio lo describe como tal. Pero en este caso no se trata de un animal salvaje sino de una mujer corpulenta¹⁰. El artículo la describe como “mujerona”, “homicida”, “asesina” y “sanguinaria mujerzuela”, cuyo comportamiento obviamente no corresponde al de una persona “normal”: es presentada como “energúmena [...] sin principios morales y capaz de todo tipo de ensañamiento” (p. 10):

[...] parecía estar fuera de sí y de su boca soez sólo salían maldiciones llenas de rabia. La Bella tiró a la víctima al suelo y entonces, como en un rapto de locura, comenzó a destrozar toda la casa (p. 10).

Al final le sopla a su víctima humo de tabaco en la cara “dando muestras de un comportamiento verdaderamente anormal” (p. 11). Lo más impresionante es, sin embargo, la descripción de su fuerza descomunal que la aproxima al monstruo de Poe: la mujer domina a su víctima masculina desde un principio, lo coge del cuello, destroza su piso sin que éste lo pueda impedir ya que “sus fuerzas” son “insuficientes” (p. 10), y cuando el hombre trata de huir lo tira al suelo y se le sienta encima. En su segundo intento de huir, ella lo alcanza antes de que llegue a la puerta, lo levanta y lo echa “en un abrir y cerrar de ojos, sin más aviso” (p. 11) por la ventana.

¹⁰ La mujer como monstruo desempeña un papel importante si consideramos los miedos de Antonio que tienen una fuerte connotación sexual subliminal: describe a su amante Julia como “vampira” y “gorgona” (p. 102). Acerca de las alusiones sexuales y las identidades masculinas y femeninas de la novela véase Kreis (1992) y Knights (1999: cap. 5).

Este intento de asesinato, difícil de imaginar, no se puede explicar sólo por la corpulencia de Bella –descrita como “voluminosa” y “gorda” (pp. 219; 223)– y “la enfermiza fragilidad” de Antonio (p. 70); los evidentes paralelismos con el relato de Poe como prototipo creador del género nos hacen dudar de la veracidad del narrador. El supuesto relato de acontecimientos reales resulta ser ficción literaria y funciona, como la novela policíaca, con claves ocultas, que permiten al lector reconocer la verdad detrás de las apariencias. En la novela de Rosa Montero, es el periodista Paco Mancebo quien conduce la pesquisa; su nombre simbólico lo alinea en la tradición del narrador anónimo en primera persona de Poe, del primer “asistente” de la literatura policíaca. El asistente, el “personaje-Watson” funciona casi siempre como narrador y contrasta por su falta de perspicacia con el detective genial que resuelve el caso mediante una estricta deducción analítica (Nusser 1992: 46-48). Montero deconstruye también aquí posmodernamente las reglas del género: en lugar de poder apoyarse en el detective típico, el lector tiene que darse por contento con su asistente y efectuar él mismo el trabajo deductivo del detective ausente. Aun cuando los lectores no noten las relaciones intertextuales, Mancebo resulta un narrador poco creíble: tiene evidentes prejuicios y escoge a sus testigos según puntos de vista meramente subjetivos. Bajo el pretexto de no poder encontrar a Vanessa, que está en el hospital (p. 9), renuncia a un testimonio clave. Pero sobre todo miente en el punto decisivo de su relato: el supuesto asesinato no es un asesinato. En la crítica literaria se observa la falta de credibilidad de Mancebo haciendo hincapié también en su nombre que, sin embargo, sólo se lee como alusión a su estupidez y falta de experiencia, sin que se identifique la alusión a la tradición de la novela policíaca (Knights 1999: 147s.; Glenn 1987: 192). El método de Rosa Montero responde aquí a los postulados de la novela posmoderna ideal con doble codificación: las relaciones intertextuales no resultan imprescindibles para la comprensión del texto sino que ofrecen un segundo plano que confirma o bien niega el mensaje principal. En el plano del caso se refuerzan los mensajes feministas del texto y las relaciones intertextuales los profundizan.

Con el falso testimonio acerca del supuesto asesinato, Montero rompe con una importante regla de la novela policíaca: la del así llamado *fair play*, que prohíbe ocultar al lector la información que necesita para poder resolver el caso, y que debería estar formulada de tal manera que el lector no la reconozca como clave (Nusser 1992: 28-33). A pesar de los prejuicios de Paco Mancebo y de su certeza de que Bella es una asesina monstruosa, su nota periodística presenta al lector los indicios decisivos para dudar, por lo menos retrospectivamente, de la veracidad de su relato. Bella destroza el mobiliario, los papeles y frasquitos de perfume y le sopla a la víctima el humo de tabaco en la cara, un acto que para Antonio equivale a una tortura. Sólo en el transcurso de la novela, el lector se entera de la pedantería casi psicopatológica de Antonio y de su extremado sentido del orden: sólo él y nadie más tiene acceso a su piso exageradamente ordenado (p. 185) y sus diversos amoríos están clasificados en forma de fichas (p. 71). Antonio tiene además un sentido del olfato fuera de lo común, que pone en práctica y entrena con su colección de esencias, y por eso el humo de tabaco le resulta absolutamente insoportable (p. 43). Bella, entonces, lo castiga sistemáticamente con desorden y humo, que sólo para Antonio son formas de tortura. El comportamiento aparentemente irracional de Bella que destruye el mundo de Antonio, resulta ser muy calculado, mientras que el orden burgués de éste está marcado estructuralmente por la locura. El modelo de la novela policíaca clásica que identifica al malhechor como la amenaza irracional, no funciona en la novela

posmoderna de Montero, donde nada es lo que parece ser. El comportamiento de Bella denota un alto grado de sangre fría, que no se corresponde con la descripción de la asesina loca en la nota periodística, sino más bien con la imagen de ella propuesta al final de la novela: tranquila, serenamente clara antes de cometer el crimen (“Se volvió, miró a Antonia como si fuera la primera vez que la veía, se lamió la mella, sonrió”); p. 235).

Si el periodista obviamente informa mal, cabe preguntarse hasta qué punto resulta fiable su relato del crimen mismo, teniendo en cuenta que el plano de la acción lo omite. Extrañamente tanto los lectores como los críticos no parecen poner en duda la descripción básica de Mancebo. La autora, sin embargo, presenta al lector, casi al pasar, otra posible versión de cómo pueden haber ocurrido las cosas, una versión que sólo resulta comprensible en retrospectiva. Cuando Antonio entrena junto con Benito su sentido del olfato, éste deja caer una caja con esencias; a Antonio el penetrante olor le afecta fuertemente:

—¡Las fragancias! —hipó Antonio, espeluznado. Y no pudo, aunque quiso, añadir más: porque de los pomos rotos subió una nube compacta de olores **en batalla**, un vaho espeso y asfixiante de esencias refinadas que **asaltó** su delicada pituitaria. Antonio **boqueó indefenso** unos instantes, mareado por el nardo, el pachulí y las lilas, **herido** por el almizcle, la bergamota y **la crueldad** de la canela. Corrió a la ventana, **acosado** por **la tortura** de tanto aroma exquisito, y allí, acezante, acodado sobre el polvoriento alféizar, se creyó desfallecer y sintió su olfato hecho alma y el alma hecha un vahido (p. 50; los subrayados son míos).

Los lexemas utilizados vinculan esta escena con la nota periodística inicial: Antonio es atacado por los olores, acechado, torturado y asfixiado. Como en la “escena del crimen” trata de escaparse: corre hacia la ventana, se asoma y se desvanece. Esta secuencia permite pensar que Antonio, acosado por Bella no sólo físicamente, sino también con una mezcla de aromas y humo de tabaco, lograra escabullirse y asomarse a la ventana para respirar aire fresco. Luego puede haber perdido el sentido y caído desde la ventana. Así el supuesto acto de locura no sería más que un accidente banal. Esta sospecha nos acompaña hasta más allá del final de la novela: incluso Antonio debe admitir en su declaración, que cuatro meses después del ataque el caso aún no está resuelto (p. 237). En contradicción con el modelo clásico de la novela policíaca, que supone que cada crimen planificado por una persona puede ser resuelto por otra siempre y cuando proceda racionalmente, en la novela de Rosa Montero al lector no se le ofrece una solución inequívoca. Si en el género decimonónico los seres humanos resultan previsibles como máquinas y en la obra de Poe incluso es posible leer los pensamientos mediante “*analytical power*” (Poe 1965: 149; 153-156), la novela policíaca posmoderna nos niega en cambio la solución y subraya la casualidad y la opacidad, no sólo del crimen sino de la realidad misma.

A continuación de la nota periodística se inicia el relato de la acción propiamente dicha, interrumpido por tres testimonios que proporciona nuevamente Paco Mancebo. Estos testimonios aparecen como capítulos aparte, que junto con la nota periodística inicial forman un marco¹¹, pertenecen a un mismo contexto intertextual y se distinguen del

¹¹ El artículo periodístico está delante del capítulo 1, la declaración de Menéndez entre el capítulo 9 y 10, el testimonio de Benigno entre los capítulos 23 y 24 y la declaración de Antonio entre el capítulo penúltimo y el último (27 y 28) en el lugar donde cronológicamente debería figurar el crimen.

resto por sus títulos algo anticuados en lugar de la numeración, y por una grafía específica en mayúsculas “TRANSCRIPCIÓN DE LAS DECLARACIONES HECHAS POR VICENTE MENÉNDEZ A PACO MANCEBO, REPORTERO DE LA REVISTA *El Criminal*” (p. 93). También aquí aparecen referencias intertextuales a “The Murders in the Rue Morgue”, donde la *Gazette des Tribunaux* publica al día siguiente del crimen doce testimonios sobre los hechos¹² que aparecen presentados en estilo indirecto (Poe 1965: 158-165). Como ya se ha dicho, las explicaciones de los testigos contribuyen a la solución del crimen sin que éstos o el periodista, que les entrevista, sean conscientes de ello.

Los testimonios en la novela de Rosa Montero sin embargo son, sorprendentemente, transcripciones. Aparentemente el periodista ni siquiera ha hecho el esfuerzo de redactar un artículo, sino que ha eliminado simplemente sus propias preguntas, de manera que las entrevistas se convierten en monólogos: un género basado en el diálogo se deconstruye así casi al pasar. Las “entrevistas” relatan los acontecimientos que precedieron al crimen desde la perspectiva de los hombres. Los protocolos, que analizan en retrospectiva lo ocurrido, le ocultan al lector el hecho de que Antonio ha sobrevivido a su caída desde el cuarto piso. Se habla de la ausencia de Antonio (“Con la defenestración de mi jefe he perdido a las dos únicas personas que llenaban mi existencia: a don Antonio [...] y a su señora hermana...”; p. 203) y del dolor que su pérdida ha causado a Benigno y Antonia, pero en ningún momento se menciona explícitamente su muerte (p. 203). Benigno, en cambio, califica a Bella de “homicida” (p. 201), lo que en retrospectiva es indicio también de su falta de credibilidad o de una manipulación de Mancebo y un elemento que contradice el *fair play* de la novela policíaca.

El detectivesco lector de novela policíacas, sin embargo, sabe que no hay que fiarse de los testimonios, y que las tres declaraciones, sobre todo la de la víctima, presentan una imagen distorsionada de los acontecimientos: Menéndez inventa una relación entre Antonia y Bella y cree en un crimen pasional, en este caso por celos (p. 95), utiliza imágenes drásticas similares a las de Mancebo (“las manos manchadas de sangre”; p. 94), pero se refiere a Bella como “la acusada”, indicio de que duda de la culpabilidad de Bella. Benigno subraya su supuesta amistad con Antonio, pero no puede evitar mencionar algunas debilidades de carácter de su jefe, pasándolas por opiniones ajenas (pp. 201-204). La declaración de Antonio –sorprendente para el lector que todavía cree que éste ha muerto– evidentemente confirma la versión de la culpabilidad de Bella. Sin embargo, Antonio debe admitir –contra la impresión que se le ofrece al lector casi al final de la novela– que el caso aún no está del todo resuelto. Como Menéndez, Antonio también piensa que se trata de un atentado motivado por los celos y el amor no correspondido, pero no cree en un ataque de locura. Además oculta los detalles que a él le resultan vergonzosos, su indefensión y su llanto, y sólo admite su ya evidente inferioridad física. Lo que llama la atención es su insistencia en no haberse desmayado al caer por la ventana, al contrario de lo que afirman los médicos, otra circunstancia que despierta dudas acerca de

¹² En el relato de Poe el testimonio de una mujer es seguido por once testimonios de hombres. También Rosa Montero escoge a una mujer como primer testigo, “doña MPG” (pp. 10s.). Pero sólo se presta atención a los testimonios de los hombres, ya que según el periodista no se ha podido localizar a Vanessa (p. 9). También la concentración sobre los testimonios masculinos, que en los distintos estudios se interpretó como feminista, por ejemplo en Rössler (1993: 130) o Davies (1994: 126), corresponde al pre-texto con su orientación patriarcal.

la credibilidad de Antonio. También él califica a Bella de “bestia” y “monstruo”, exagerando la magnitud de su fuerza física (pp. 238s.). La mujer como monstruo, esta es la esencia del mensaje dominante en este plano estructural, articulado a través de las declaraciones directas de los personajes y de las relaciones intertextuales. Desde luego este mensaje no se confirma en el contexto integral de una novela marcada por valores básicos feministas.

2. El plano de la acción: intertextualidad en el contexto externo

El título, *Te trataré como a una reina*, que al principio sugiere una novela de amor, se revela gradualmente como un *leitmotiv* que recorre toda la novela. Aparece oculto desde la primera frase: Antonio vive en la “calle de La Reina” (p. 9). En sus diversos amoríos su método es tratar a la mujer como a una reina (“Hay que tratarlas como si fueran reinas. Son unas románticas, las mujeres”; p. 100). Sólo cuando aparece por tercera vez, la frase se revela como la cita de un bolero escrito por Poco y cuya autora es en realidad Rosa Montero (p. 178; Jens 1990: 898). Poco, citándose a sí mismo, le promete a Vanessa tratarla como a una reina si acepta irse con él a Cuba. Cuando ella rechaza su propuesta, la maltrata a golpes (p. 207) poniendo en evidencia la hipocresía de su canción al amor romántico. Sólo en el transcurso de la novela el título va adquiriendo la función de un indicio intertextual (como la autora escribió el texto del bolero, el lector no puede reconocerlo). Debido a su posición destacada en el título y a la importancia del mismo para la novela entera, el bolero tiene una importancia central en esta obra¹³. El bolero es un pre-texto musical. En la medida en que la música es parte constitutiva del género, el bolero nos remite al melodrama que en su forma inicial es una mezcla de lenguaje musical y verbal, pero que debido a los temas preferidos a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se convierte en sinónimo de sentimentalidad y patetismo en diversos géneros. La pieza popular sentimental y patética de los siglos XVII y XIX ha encontrado su continuación en las radionovelas y telenovelas melodramáticas del siglo XX. La radionovela tuvo sus mayores éxitos en España a partir de la Segunda Guerra Mundial hasta los años setenta, cuando la expansión de la televisión propagó la telenovela (Álvarez Barrientos y Sánchez de León 1997: 277s.). Por otra parte, los medios masivos de comunicación como la radio y la televisión adquieren una nueva centralidad en los debates posmodernos, donde no sólo los textos escritos sino todos los discursos culturales son considerados textos.

Si partimos, como en el caso de Julia Kristeva (1971) o Roland Barthes (1986), de un intertexto universal que equivale a la productividad y que convierte automáticamente a cada texto en intertexto, es decir en la confrontación consciente o inconsciente con pre-textos de los que un autor no puede escapar en la vida diaria, la televisión omnipresente adquiere una importancia central como parte integrante de la memoria cultural de una nación moderna como España. Además, en la posmodernidad la cultura de masas, el consumo y el comercio ya no son considerados como “lo otro” de la cultura, sino como

¹³ Como referencia intertextual de género en el contexto interno, la función de este bolero se analiza más adelante, en el capítulo 3 de este trabajo.

parte de un texto cultural que engloba a lectores y autores, de tal manera que este pre-texto –para utilizar el término específico de la teoría de la intertextualidad– requiere de pocas marcas para ser identificado (Kondylis 1991: 240ss.).

Dos capítulos en la novela de Rosa Montero nos proponen considerar la radionovela como pre-texto. Los capítulos 3 y 26 (o sea el tercero desde el comienzo y el tercero desde el final) se diferencian del resto por su estructura puramente dialógica, y forman un segundo marco de manera análoga a los artículos de periódico y las declaraciones de los testigos. La información de que el diálogo entre Bella y Antonia en el capítulo 3 transcurre en la calle del bar Desiré, se transmite, como en una radionovela, de manera indirecta dentro del diálogo mismo, cuando Bella alude a las reticencias de Antonia a entrar en el bar (p. 38). Lo que sorprende, sin embargo, si pensamos en la radionovela, es el uso del lenguaje coloquial (“que ni pa pipas”, “tiquismiquis”, “estás hecha una carroza”; p. 37), e incluso vulgar (“joder”, “tetas”; p. 38), que sólo proliferan en este capítulo y que no responden a las convenciones de género. Generalmente tanto la radionovela como la telenovela emplean un lenguaje coloquial neutro que no apunta a ninguna capa social determinada y tampoco sirve para caracterizar a los personajes. Hacia el fin del capítulo, cuando Antonia empieza a llorar, se incluyen onomatopeyas que el lector conoce de los tebeos: “Blurup”, “Hiiiiiii...”, “Nnnnnsssssss...”, “Frrrrrunf...” (pp. 39s.). Diversos elementos auditivos y visuales se ven contrastados y combinados de tal modo que este capítulo constituye una mezcla única y heterogénea de géneros diametralmente opuestos.

La telenovela como género¹⁴ continúa –por lo menos en su forma inicial en las así llamadas *soaps* de los Estados Unidos– la tradición del melodrama y de la radionovela. Considerada un género trivial y sentimental, tiene como principal consumidora al ama de casa y sirve en primer lugar como marco para la publicidad de determinados productos, sobre todo en el caso de los *daytime soaps* (Newcomb 1997: tomo 3, 1515)¹⁵. Como la radionovela, la telenovela tiene una estructura dialógica y una serie de rasgos formales específicos, en primer término la subdivisión de una unidad temática relativamente extensa en episodios relativamente breves. Desde la serie *Dallas*, el prototipo de la *soap* internacional, que se emitió en los Estados Unidos a partir de 1978 (Newcomb 1997: tomo 3, 453) y ya a partir de 1979 en España con gran éxito (Capilla y Solé 1999: 72) y que tuvo un inmenso éxito en todos los países –en 1982 la serie tuvo en España un promedio de 22 millones de espectadores (Spangenberg 1998: 638)– la mayoría de las series tiene una “dramaturgia trenzada” (*Zopfdramaturgie*: Hickethier 1998: 363): diversas líneas paralelas de acción se vinculan y entrelazan una y otra vez (Modleski 1982: 91s.), de modo que el relato de tipo episódico se repite en la estructura interna. De tal manera, la *soap opera* tiene una estructura circular en principio interminable (Modleski 1982: 88s.). La tensión se genera principalmente por las interrupciones en momentos clave. Al final de una semana o de una serie de episodios la acción se interrumpe en así llamados

¹⁴ Véase también Álvarez Barrientos y Sánchez de León (1997: 310-312) y Newcomb (1997: tomo 3, 1514-1524). Rosa Montero también es guionista de series televisivas, y por tanto conocedora de las reglas del género (véase Rössler 1993: 126).

¹⁵ Acerca de la telenovela como género femenino véase también Álvarez Barrientos y Sánchez de León (1997: 310). Tania Modleski estudia la *soap opera* como *female entertainment* desde la perspectiva de la crítica feminista (1982: cap. IV).

cliffhangers, momentos de especial tensión, para retener el interés del público hasta la próxima emisión (Newcomb 1997: tomo 3, 1514-1524; Modleski 1982: 101). Las diferentes líneas de acción se desarrollan en escenarios específicos, lo que facilita su reconocimiento por parte de los espectadores.

La misma estructura de las series televisivas norteamericanas se puede observar también en *Te trataré como a una reina*. El diálogo desempeña un papel central en los ya mencionados capítulos 3 y 26. Esto contrasta con el uso frecuente del monólogo interior (por ejemplo p. 41) y del estilo indirecto libre (por ejemplo pp. 42s.), de modo que una marcada focalización interna deconstruye el estilo popular basado en el diálogo, la acción y lo externo, aparente.

La novela está compuesta por 28 capítulos muy cortos, y la acción ocurre en once espacios diferentes. Las distintas líneas de acción se interrumpen siempre al final de un capítulo y se reanudan unos capítulos más tarde. Así Antonia se da cuenta al final del primer capítulo que Damián la está observando mientras ella se masturba. La última frase funciona como *cliffhanger*:

Y entonces, al mirar a través de la ventana, Antonia se dio cuenta del horror: en la azotea, apenas a un par de metros de distancia, recortando contra el cielo su canijo cuerpo adolescente, mirándola muy bizco, exorbitado y quieto, estaba Damián, el silencioso sobrino del portero (p. 23).

Sólo en el capítulo 9 el lector se entera de la continuación de esta línea argumental que describe la relación entre Antonia y Damián: “Desde que le descubrió agazapado en la azotea, Antonia había evitado a Damián del mismo modo que el muchacho la evitaba a ella (p. 91)”.

El capítulo 9, muy breve, describe un acercamiento gradual, el capítulo 13, la primera escena de amor. El capítulo 19 relata la visita de Antonia a Damián en el cuartel y el capítulo 23 la escena de sexo en el parque con sus nefastas consecuencias: el disturbio público y el fin de la relación. Las otras secuencias argumentales relatan la relación de Antonia con su hermano y con Bella, y las interrelaciones del resto de los personajes, que en un principio no aparecen relacionados entre sí. Es solamente a partir del ataque de Bella cuando las distintas líneas de acción se vinculan: el acto de venganza que Bella ejecuta representativamente en Antonio va dirigido en primer lugar hacia Poco, que le ha mentado y ha maltratado a Vanessa, y luego hacia el mismo Antonio por haber separado a Damián y Antonia (pp. 226ss.)¹⁶. El capítulo final, en el que Antonia intenta huir, pero termina tomando el tren hacia su propio pueblo, conecta con el capítulo 11. La repetición

¹⁶ De manera indirecta Bella se vengó en la persona de Antonio por todas las personas a quienes éste ha causado sufrimiento. Aparte de Antonia está Julia, a quien abandona después de tres días cuando ella está dispuesta a dejar a su marido y que Antonio ya sólo recuerda como una de sus fichas (p. 74). También Benigno, el secretario, es vengado. Antonio le prohíbe fumar y lo trata con odio y sadismo (pp. 43-45). Por eso la mención de los cigarrillos en el acto de venganza contradice una mera venganza específica de los sexos. Bella no es solamente la vengadora de todas las mujeres sino de todos los oprimidos y por tanto casi es dibujada de manera exagerada como heroína. Sus fuerzas sobrenaturales hacen pensar en el tebeo, puesto que nos encontramos en el contexto de la literatura popular. Véase en este contexto también el uso del lenguaje de los tebeos en el capítulo 3.

del viaje en tren simboliza la falta de cierre de la acción, cuya estructura circular queda abierta a un nuevo comienzo.

Los temas típicos de las telenovelas mantienen viva la tradición del melodrama: el amor y sus decepciones, celos y venganza, intrigas familiares y actos criminales caracterizan las series en la tradición de *Dallas*. En esta “dramaturgia trenzada” alteran las escenas melodramáticas y sentimentales en el seno de la familia con maquinaciones criminales en el mundo de los negocios. La exageración y la falta de verosimilitud típicas de las telenovelas las colocan en el rango inferior bajo de los géneros televisivos, y sus espectadores (y sobre todo las espectadoras) son considerados de nivel cultural bajo¹⁷.

En la novela de Rosa Montero no hay una comunidad familiar típica que funcione. Los hermanos Antonio y Antonia representan el fragmento de una familia, pero la nostalgia del amor y la solidaridad familiar, presente en toda la novela, nunca se ve satisfecha. La acción gira en torno de la frustración amorosa en todas sus variaciones: el amor de Bella no correspondido por Poco; el amor de Poco, rechazado a su vez por Vanessa; Damián se separa de Antonia y Antonio abandona a Julia justo cuando ella decide separarse de su marido. El ataque de Bella impide la boda de Antonio y Vanessa. Los celos de Bella hacia Vanessa y los de Poco hacia Antonio son el detonante de la venganza brutal, pero la venganza de Bella se sale del marco típico de las telenovelas y no responde por lo tanto a las expectativas del lector, que a esta altura de los hechos busca motivos triviales para los actos de los personajes. El de Bella, sin embargo, es un acto de venganza representativo, cometido contra alguien que es un amigo, la única persona a quien Bella va a echar de menos en Cuba (p. 131); no se puede hablar pues de un odio desmesurado hacia su víctima.

Hay otros indicios de que se trata más bien de una deconstrucción del género que de simples referencias, como la pronunciada perspectiva interior de los personajes, que deconstruye la estructura dialógica trivial. La telenovela es parodiada en tanto pre-texto, desenmascarada en su hipocresía y finalmente pervertida. Un elemento frecuente en las telenovelas es la reaparición de familiares desaparecidos o dados por muertos. En *Te trataré como a una reina*, el misterioso Poco resulta no sólo ser un suicida y un hombre extremadamente violento, sino también el padre de Menéndez que había abandonado a su familia hacía más de treinta años. La escena no carece de cierta comicidad, cuando Menéndez, dado por muerto, se encuentra frente a frente con los dos policías, pero el tono se vuelve más y más sombrío con las dramáticas revelaciones que siguen (pp. 211-217). Esta acumulación de calamidades bastante increíbles, que no se explica por la lógica de la acción, puede por eso mismo ser leída como referencia intertextual, como parodia del género.

Otra característica de la telenovela, parodiada e incluso pervertida aquí, es la “limpieza moral”. A pesar de todas las intrigas y actos malvados, al final triunfa la moral burguesa. Así como la telenovela evita los idiolectos sociales, del mismo modo evita la representación directa de la sexualidad, aunque el amor y la pasión sean sus temas centrales. Todo lo contrario ocurre en la novela de Rosa Montero: aunque al final la moral

¹⁷ “The soap opera always has been a ‘women’s’ genre, and, it has frequently been assumed [...] of interest primarily or exclusively to uncultured working-class women with simple tastes and limited capacities” (Newcomb 1997: tomo 3, 1515). Para la valoración negativa de las telenovelas véase: Modleski (1982: 86).

oficial parece triunfar en la medida en que Bella acaba en la prisión y Antonia vuelve con su madre, el lector sabe que la cuestión de la culpa no está resuelta y que la ley y la justicia en este caso están lejos de coincidir. La moral de la telenovela se revela como hipocresía no sólo en el ámbito jurídico, sino también en el de la sexualidad. Así Menéndez, siempre preocupado por el buen nombre de su bar frecuentado por una dudosa clientela, consume ocultamente pornografía (p. 29). La novela presenta escenas de sexo, rompe con tabúes sexuales y pone al lector en el papel de *voyeur* (pp. 10, 23, 198ss.). Rosa Montero aumenta con recursos triviales la tensión, de modo que el lector no puede dejar de sentirse implicado en la acción para considerarla a distancia. La autora apela para ello a la doble codificación posmoderna: con elementos de la cultura popular –suspense y sentimentalismo– reforzados por la “dramaturgia trenzada” típica del melodrama serial, se crea en la superficie una atmósfera de suspense a la cual el lector difícilmente puede sustraerse. Las escenas *voyeuristas* de sexo intensifican ese efecto, contradiciendo la tradición de un género en el que la pureza y la esterilidad desempeñan un papel primordial. El lector sólo consigue tomar distancia en la retrospectiva a la que lo obliga la revelación de que Antonio no ha muerto.

Aquí se pone de manifiesto la compleja estructura de la novela, en la que las referencias al género de la novela policíaca contrastan con las referencias al melodrama serial. Además, el plano del caso refuerza el mensaje feminista, pero el plano de la acción, que parece tener como tema la “auténtica” perspectiva femenina de una realidad banal, como ha observado la crítica literaria (Rössler 1993: 130), contradice este mensaje. Al incluirse la referencia a un pre-texto desprestigiado como el melodrama serial, la crítica feminista del patriarcado cede ante un escepticismo general respecto de la realidad. Como las referencias intertextuales en el plano del caso están más claramente marcadas, la intención deconstructiva posmoderna opuesta al mensaje central podría también quedar oculta. Debajo de su superficie aparentemente trivial la novela presenta pues diversos niveles que se contradicen y que en parte incluso se anulan.

3. El plano de la acción: referencias de género en el contexto interno

En el plano de la acción también encontramos numerosas referencias intertextuales insertas en el contexto interior y que ponen a los personajes de la novela en relación con otros textos literarios. La posición más destacada la ocupan los ya mencionados boleros que Bella canta y que, salvo el que da título a la novela, inventado como ya se dijo por Rosa Montero, constituyen referencias de texto único claramente marcadas. El papel primordial de los boleros ha sido estudiado en detalle y lo vamos a mencionar aquí sólo de paso¹⁸. Los boleros ofrecen sobre todo un comentario irónico de los acontecimientos. El contraste entre el amor romántico, tal como aparece imaginado en los textos del bolero, y la cruda realidad, revela por un lado la irrealidad de las expectativas en los boleros y por

¹⁸ Véase Knights (1999: 113-141), quien cita además otros estudios acerca del tema (p. 115). El bolero es incluso considerado elemento estructurador (Alborg 1988: 72). Según Febel, remite a la técnica metonímica que contagia las frustraciones y agresiones de un personaje a otro (Febel 1999: 111). La *soap* constituye otra posibilidad de describir la estructura.

otro lado destaca la cruel banalidad de lo real (por ejemplo pp. 29, 87). El bolero expresa una nostalgia de amor absoluto de imposible realización. Esta nostalgia no puede ser satisfecha y una promesa como “te trataré como a una reina” resulta por tanto falsa, una mentira. Este mensaje destaca claramente en la novela: Antonio seduce pérfida y sistemáticamente a sus diversas amantes y las abandona en cuanto la relación se vuelve demasiado íntima (p. 74), y Poco maltrata a Vanessa, a quien le dedicara el bolero mencionado, poco después de reiterarle su promesa de amor (pp. 207s.).

Bella por su parte está completamente inmersa en el mundo sentimental de los boleros. Cantar es para ella un monólogo (por ejemplo pp. 78, 115) e incluso sus pensamientos se componen de textos de bolero (pp. 30, 80). En la medida en que Bella se ve reducida a la interpretación de elementos textuales prefabricados e incluso imita la entonación e interpretación de famosas cantantes latinoamericanas de bolero como Olga Guillot (p. 80), pierde su identidad. Las posibilidades de autodeterminación le están negadas en una sociedad donde dominan estructuras patriarcales de poder. Sólo en tanto adopta ella misma esos mecanismos de opresión, es decir cuando contesta con violencia a la violencia –según Karl-Wilhelm Kreis un medio moralmente legítimo para la liberación de las mujeres del yugo de la dominación masculina (Kreis 1992: 201s.)–, Bella parece recuperar su identidad, pero al final sus abogados y el sistema jurídico la inducen a declararse incapacitada mental (p. 238) y a perder así nuevamente esta autodeterminación, una amarga ironía, recurrente en la novela.

En este contexto el bolero también representa un anacronismo. Habla de la Cuba de los años cuarenta y cincuenta, de una Cuba anterior a la revolución (Knights 1999: 120) y esboza una imagen del amor que corresponde más bien al ideal del amor cortés que a una relación moderna¹⁹. En el siglo xx este tipo de amor parece una farsa. También las *Rimas* del poeta romántico Gustavo Adolfo Bécquer, que Bella encuentra en el equipaje de Poco y que éste utiliza como modelo para sus propios versos (p. 232), hacen referencia al contraste entre las expectativas excesivas y la amarga realidad. Poco, el autor del bolero de la reina (pp. 177s.), anhela amar, al igual que Bella. No sólo las mujeres sufren por no poder amar verdaderamente, también Poco desea una vida junto a Vanessa de la cual no es capaz emocionalmente. Como Poco, cada personaje es identificado en la novela con un determinado género que lo caracteriza o que por contraste revela lo que no es. El bolero y la poesía sentimental son un punto común entre Bella y Poco, expresión de la nostalgia de una existencia romántica (y por tanto inalcanzable) y de una vida auténtica y creativa. También los otros personajes sienten ese anhelo de autenticidad y creatividad, que junto con las relaciones entre los sexos son el principal tema de la novela. Así Benigno, sumiso y cobarde, trabaja en una epopeya que celebra el heroísmo y se titula *De la heroica resistencia de los ampurdaneses contra las tropas invasoras del corso Bonaparte* (pp. 46, 202), pero no sabe defenderse del sadismo de Antonio. Antonio mismo sueña con crear su propio perfume, que anhela ver elevado al rango de una obra de arte, pero se limita a identificar ingredientes (pp. 44ss.).

¹⁹ “El bolero arrastra un alma de caballero a través de los nuevos caminos que abre la modernidad industrial: el discurso amatorio del bolero se recompone en la memoria; en este espacio se da expansión a la celebración lírica que se asegura el delirio amoroso. El bolero modernista es nostalgia del amor cortés en el orden de la fantasía y la sublimación” (Álvarez Barrientos y Sánchez de León 1997: 41).

El amor y la sexualidad también carecen de autenticidad. La búsqueda de Bella del gran amor degenera en actos sustitutivos insatisfactorios con hombres desconocidos o chaperos (pp. 77s.; 221ss.). La falta de autenticidad se visualiza con la introducción de determinados tipos de textos. Así Antonio clasifica sus relaciones amorosas con ayuda de fichas, en correspondencia con su carácter burocrático y su patología del orden. Sólo al principio respeta las reglas de este tipo textual, es decir su objetividad sombría e informativa junto con el uso de palabras clave:

Comenzó a escribir en la parte superior de la cartulina con letra avara, microscópica: “Julia Torres de Urbietta. 2754475. Pelayo 27. Del 28 de mayo al 3 de junio de 1982. Nombre utilizado, Félix Montoya” (p. 71).

Más tarde Antonio rompe con las convenciones llenando sus fichas con recuerdos hipócritas, en un intento de darles un carácter poético y ocultar la verdad, creando así la ilusión de que se trata de relaciones apasionadas, cuando por su parte sólo hubo engaño. La frase “Me deshice en ella sabiendo que podía ser la última vez” (p. 74) idealiza el hecho de que ya después de pocos días había decidido abandonar a su amante. El contraste entre forma, contenido y la verdad que se esconde detrás del contenido revela la duplicidad y el conflicto en el carácter de Antonio: es ordenado y pedante rozando ya el fanatismo, pero vive torturado por el deseo de llevar una vida creativa y romántica. Su vida entera consiste en mentirse a sí mismo y a los demás, y las mujeres sólo parecen tener cierto valor como recuerdos retenidos en fichas.

En el caso de Menéndez lo primordial no es la nostalgia del amor sino de la libertad sexual. Pero ni siquiera esto parece posible. Detrás de la novela *Los tres mosqueteros* lee a escondidas pornografía (p. 29), de modo que ésta reemplaza a la novela de aventuras. Tal como en la novela, la aventura sólo se experimenta de segunda mano, a través de la literatura, así Menéndez y con él toda una generación, vive la nueva libertad sexual a principios de los ochenta a través de la pornografía y el *voyeurismo*, como sexo prefabricado, “citado”.

El anhelo de amor y sexualidad determina igualmente la conducta de Antonia. Como una mala copia de su hermano también ella colecciona trofeos de los hombres que adora: colillas, la factura del gas, recetas médicas o una cerilla masticada (pp. 18s.). Utiliza la forma más primitiva del signo textual, objetos reales que para ella son símbolos personales de determinados acontecimientos. Alcanza un nivel más elevado cuando escribe cartas muy simples (capítulos 6 y 16) presentándole a su madre con palabras infantiles y sintaxis y puntuación rudimentaria una imagen distorsionada de su vida, una realidad tal como ella se la imagina (así describe a Bella como pianista de conciertos “en un sitio muy fino”; p. 63). Las cartas subrayan la ingenuidad infantil de Antonia, pero también sus deseos sexuales insatisfechos que le comunica a la madre de manera inconsciente (pp. 63; 150).

La intertextualidad en el contexto interno funciona en primer lugar como refuerzo del mensaje del texto; los personajes son o bien caracterizados a través de referencias intertextuales, o bien contrastan irónicamente sus vidas con sus ilusiones. En los textos citados –desde el bolero hasta los poemas de Bécquer– se perfila la imagen de una vida auténtica y autodeterminada que contrasta radicalmente con la realidad, y que ninguno de los personajes puede realizar puesto que como autenticidad citada es de por sí una paradoja.

4. Interrelaciones de las referencias intertextuales

Las obras literarias posmodernas, de estructura frecuentemente compleja, vinculan el placer de la lectura consumista con un alto nivel literario. El montaje intertextual de pre-textos populares que realiza Rosa Montero atrapa al lector superficial con sus ingredientes de crimen, sexo, violencia y humor lacónico: sólo la interrelación de los diversos planos y su deconstrucción recíproca, que ponen en cuestión la lectura consumista, convierten a la novela en una obra de arte que responde a las expectativas de lectores más exigentes.

Los tipos de texto utilizados constituyen un conjunto caracterizado por una pluralidad radical y por contradicciones. La novela policíaca es un género marcado por la confianza en la racionalidad y tradicionalmente orientado hacia el lector masculino. El estilo de *Te trataré como a una reina* remite a los prototipos del género del siglo XIX, cuando la novela policíaca tenía una orientación literaria más pronunciada. Con ello contrasta el plano de la acción y la oralidad típica del melodrama serial. La telenovela sentimental apunta a un público femenino. Importa señalar que en ambos planos el relato de los acontecimientos está basado en pre-textos ficticios. El relato del crimen, presentado desde un punto de vista subjetivo pero obviamente basado en un hecho “real”, se revela como referencia intertextual a un pre-texto concreto, el relato de Poe “The Murders in the Rue Morgue”, con lo cual el periodista pierde credibilidad y el crimen autenticidad. En contraste directo aparece el relato de los hechos desde la aparentemente “verdadera” perspectiva femenina. Pero en la medida en que esta perspectiva también está basada en un pre-texto ficticio, tampoco puede considerarse auténtica. La frustración de la búsqueda de autenticidad, que en la estética posmoderna no es algo negativo, ocupa un papel central en la novela y se subraya a través de variadas referencias de género.

Los fragmentos de género se contradicen y se deconstruyen impidiendo la adscripción de la novela a un subgénero específico: el título alude a la novela de amor, la nota periodística introductoria a la novela policíaca, pero el asesino es identificado desde un principio y sólo en retrospectiva el supuesto crimen resulta ser solamente un ataque (o quizá un mero accidente). Una lectura lineal resulta insatisfactoria, pero incluso en la retrospectiva las distintas perspectivas se oponen entre sí, de modo que el lector no encuentra una solución inequívoca. Tampoco se resuelven los anacronismos, puesto que la nota periodística y los diversos testimonios no sólo refieren los acontecimientos en retrospectiva, sino que además están imbuidos de la moral patriarcal del siglo XIX. Con ello contrasta la cronología continua en el plano de la acción, a su vez anulada por el uso anacrónico del bolero. Los niveles temporales y los valores morales correspondientes entran en conflicto sin ofrecer una solución.

Incluso la técnica de montaje se deconstruye en la medida en que los diversos tipos de texto son criticados y ridiculizados a través de las continuas rupturas de estilo. Al incorporar desesperadamente textos de bolero en su vida diaria, Bella actúa como el *bricoleur* de Lévi-Strauss (1968: 29s.), que saca de su contexto original lo que es viejo y ya no sirve para crear con ello algo nuevo. Pero Bella acaba destrozada por la inviabilidad de su propósito, ya que es imposible encontrar en los boleros el sentido de la vida, y alcanzar por ese medio una existencia auténtica. La novela constituye un *collage* de pre-textos previamente fragmentados por la destrucción de tradiciones de género, con numerosas rupturas y sin una resolución final. Las contradicciones en el uso de tradiciones de

géneros, anacronismos, falta de autenticidad y la imposibilidad de una lectura lineal generan dudas acerca del potencial creativo del *collage* posmoderno. La intertextualidad es considerada en la estética posmoderna como un juego con las tradiciones, un recurso para la innovación y la posibilidad de crear en un mundo configurado de antemano. *Te trataré como a una reina*, que opera con categorías posmodernas, pone en duda este optimismo: la actividad creativa resulta, por lo menos en el contexto de la novela, imposible.

Bibliografía

- Alborg, Concha (1988): "Metaficción y feminismo en Rosa Montero". En: *Revista de Estudios Hispánicos*. Montgomery, AL 22.1, pp. 67-76.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, y Sánchez de León, José Rodríguez (1997): *Diccionario de la Literatura Popular Española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España 2.
- Barthes, Roland (1986): *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Broich, Ulrich (1985): "Formen der Markierungen von Intertextualität". En: Broich, Ulrich, y Pfister, Manfred (eds.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, pp. 37-47.
- Broich, Ulrich, y Pfister, Manfred (eds.) (1985): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Capilla, Antoni, y Solé, Jordi (1999): *Telemanía: las 500 mejores series de TV de nuestra vida*. Barcelona: Salvat Editores.
- Davies, Catherine (1994): *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Oxford: Berg.
- Escudero, Javier (1997): "Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo". En: *Revista de Estudios Hispánicos*. Montgomery, AL 31.2, pp. 327-341.
- Febel, Gisela (1999): "Humor und Ironie: Beziehungen der Geschlechter und Sexualität im spanischen Roman nach 1975". En: *Iberoamericana*. Madrid 23.3/4 (75/76), pp. 94-121.
- Fiedler, Leslie A. (1971): "Cross the border, close the gap". En: *The collected essays of Leslie Fiedler*. 2 tomos. New York: Stein and Day, pp. 461-485.
- Glenn, Kathleen M. (1987): "Victimized by Misreading: Rosa Montero's *Te trataré como a una reina*". En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Lincoln, Neb. 12, pp. 191-202.
- Hickethier, Knut (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Jens, Walter (ed.) (1990): *Kindlers Neues Literaturlexikon*. Tomo 11. München: Kindler.
- Knights, Vanessa (1999): *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero*. Leviston: The Edwin Mellen Press.
- Kondylis, Panajotis (1991): *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*. Weinheim: VCH, Acta humaniora.
- Kreis, Karl-Wilhelm (1992): "Die Generation der Verlorenen. Zur Psychopathologie der Geschlechterbeziehung im Erzählwerk Rosa Monteros". En: Bierbaum, Christine, y Rössler, Andrea (eds.): *Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*. Berlin: tranvia, pp.191-204.
- Kristeva, Julia (1971): "Probleme der Textstrukuration". En: Ihwe, Jens (ed.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. tomo II/2: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Athenäum, pp. 484-507.
- Lévi-Strauss, Claude (1968): *Das wilde Denken*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Modleski, Tania (1982): *Loving with a Vengeance. Mass Produced Fantasies for Women*. London: Archon.

- Montero, Rosa ([1983] 1998): *Te trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral.
- Newcomb, Horace (ed.) (1997): *Encyclopedia of Televisión*. 3 tomos. Chicago/London: Fitzroy Dearborn Publishers.
- Nusser, Peter (1992): *Der Kriminalroman*. 2^a edición. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Pfister, Manfred (1985): "Konzepte der Intertextualität". En: Broich, Ulrich, y Pfister, Manfred (eds.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, pp. 1-31.
- Poe, Edgar Allan ([1902] 1965): "The Murders in the Rue Morgue". En: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Edición de James A. Harrison. Tomo IV (Tales Volume III). New York: AMS Press 1965 (Reproduced from 1902 New York edition), pp.146-192.
- Rössler, Andrea (1993): "Rosa Montero: Weibliche Literatur als Korrektiv der patriarchalischen Gesellschaft". En: Ingenschay, Dieter, y Neuschäfer, Hans-Jörg (eds.): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*. Berlin: tranvía, pp. 126-132.
- Spangenberg, Peter M. (1998): "Die Liberalisierung des Fernsehens. Iberische Variationen über kulturelle, politische und wirtschaftliche Interessenlagen". En: Bernecker, Walther L., y Dirscherl, Klaus (eds.): *Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt a.M., pp. 609-640.