



Alguien te mira: voyerismo y transición
en *Te trataré como a una reina* de Rosa
Montero

Jordan Tronsgard

Universidad de Ottawa, Ottawa, Canadá
jtron065@uottawa.ca

Resumen: El propósito de este trabajo es explorar cómo la dinámica voyerística de mirar y ser mirado representa la sexualidad cambiante del posfranquismo en *Te trataré como a una reina*, una sexualidad no romántica ni idealizada que, de manera simbólica, enfatiza la ambigüedad y falta de idealismo de la transición.
Palabras clave: Rosa Montero, voyerismo, transición democrática española

Entre todas las escritoras españolas que se presentaron en la escena literaria después de la muerte de Franco, Rosa Montero sobresale como una de las más reconocidas y aclamadas. Publicada en 1983, su novela *Te trataré como a una reina* ejemplifica tal éxito crítico y comercial. La trama multifacética de ésta gira alrededor de Bella, una cantante de boleros en un club cerca del barrio chino en Madrid, y sus amigos de niñez, los hermanos Antonio y Antonia. Al frecuentar el club, Antonio se enamora de una cantante joven, Vanessa. Al mismo tiempo, no obstante, le prohíbe a su hermana que tenga relaciones con Damián, el joven sobrino del portero. Bella, por su parte, sueña con escaparse de Madrid e ir al famoso club cubano, la Tropicana, con el Poco, un hombre mayor que parece vivir en el Desiré, el club madrileño. El sueño, sin embargo, es inalcanzable, dejándola amargada y enfadada. En este estado de ira, Bella se entera de la situación oprimida de Antonia, se encara con Antonio para defender a su amiga y acaba atacándolo. Aunque sobrevive el ataque, Antonio es hospitalizado y Bella es detenida. Al haber perdido a su novio, su hermano y su amiga, Antonia decide coger el primer tren que sale de Madrid, cuyo destino resulta ser su pueblo natal.

En las novelas españolas escritas entre 1975 y 1985, la primera década posfranquista, el Franquismo aparece ante todo como un poder social además de una fuerza que forma la interpretación simbólica del mundo (Winter 179). En otras palabras, la época de transición es caracterizada por la sombra omnipresente, pero ausente, del dictador fallecido. Así es la dinámica socio-cultural representada en *Te trataré como a una reina*. En su artículo “Rosa Montero y Pedro Almodóvar: Miseria y estilización de la movida madrileña,” Javier Escudero explica que la novela de Montero constituye “un lúcido testimonio de la problemática social y vital que enmarca los años de la transición” (150). Además de cambios políticos, desde una dictadura hasta una democracia, la transición también da lugar a una liberalización creciente de actitudes sociales en cuanto a los roles tradicionales del género y la libertad sexual. Después de casi cuarenta años de ultracatolicismo institucional bajo Franco, la sociedad española de los años ochenta cuenta con la promesa de cierta liberación moral. No obstante, la nueva sexualidad de la mujer representada en esta novela carece de idealismo ingenuo; demuestra, en cambio, un juego ambiguo de la emancipación, la objetivación y los vestigios del pasado franquista. Comentando el rol que juega la influencia franquista en *Te trataré como a una reina*, Ulrich Winter resume que Montero subraya, si bien es cierto sin referencias históricas, las consecuencias psicológicas de la represión sexual de la dictadura (182). El ideal de la libertad sexual es socavado por la herencia franquista.

Al examinar la progresión de actitudes y acciones sexuales en *Te trataré como a una reina*, notamos que el sexo, algo normalmente privado, aquí se ha vuelto público como resultado del voyerismo y exhibicionismo. El propósito de este trabajo es explorar cómo la dinámica voyerística de mirar y ser mirado representa la sexualidad cambiante y ambivalente en *Te trataré como a una reina*. Cabe mencionar, no

obstante, que no empleamos el término voyerismo en este estudio según su uso científico como un trastorno y/o fenómeno psicológico, sino que hacemos hincapié en la relación entre el poder, la vergüenza y el sexo como espectáculo. Si bien es cierto que los ojos constituyen zonas de placer erótico (Freud 84), también dan lugar a una jerarquía del poder que se establece entre el que mira y escudriña y la que es mirada y juzgada [1].

La figura central de este análisis es Antonia, “con 44 años y aún doncella” (20), como la describe el narrador. Desde el primer capítulo, ella encarna la castidad tradicional de la dictadura, si bien es cierto, con curiosidad sexual. “Ahí estaba Antonia,” comenta el narrador cuando ella primero aparece, “la bata abierta, mirándose en el espejo el húmedo canal sobre el esternón, el desfiladero entre sus carnes intactas, virginales” (21). No cabe duda de que la inocencia que Antonia todavía demuestra a los 44 años proviene de la educación católica de su niñez y la posición social elevada de su familia. A diferencia de las otras chicas de su pueblo, por ejemplo, ella nunca tuvo novio. “Tú eres mi hija,” le decía su padre, “y te tienes que comportar como una señorita, como corresponde a tu clase y condición” (20). La reputación del padre como cacique del pueblo, una figura pública y prestigiosa, dependía de la castidad de sus mujeres; es decir, la de su esposa y de sus hijas. Por lo tanto, de acuerdo con la educación y control de su padre, Antonia reprime su propia identidad como ser sexual para ajustarse al ideal tradicional de la buena hija católica española. Al nivel socio-político, la opresión sexual que caracteriza la dinámica familiar de Antonia se relaciona con la de Franco, como señala Escudero, “los años de la dictadura franquista aparecen simbolizados en la figura del padre ‘todopoderoso’ de Antonia y Antonio, el cacique ya fallecido, cuya presencia garantizaba ‘el orden’” (“Rosa Montero” 150). En otras palabras, la represión institucionalizada de la dictadura de Franco es personificada en la figura del padre de Antonia: la familia como microcosmos de la nación.

Con la ausencia del padre/Franco en el periodo de la transición, Antonia empieza a dudar un poco de la rigidez de su comportamiento. No obstante, como nota el narrador, “Cuando llegaba a tales dudas, Antonia corría a confesarse. Pero la confesión no la aliviaba como antes; el mundo había cambiado tanto que ni siquiera la absolución conservaba sus poderes habituales” (20). A pesar del mundo cambiante y sus dudas iniciales, la Antonia del primer capítulo todavía permanece bajo el control de la religión y la tradición de su padre, símbolos de la religión y tradición de su país. Además, de la misma manera que hay ecos de Franco hasta en su ausencia, “los peores valores” del padre de Antonia, como explica Escudero, “se encarnan ahora en su propio hermano” (“Rosa Montero” 150). Antonio no sólo demanda que Antonia cocine para él y haga todas las tareas domésticas como una “buena mujer”, sino que también le prohíbe que mantenga su propia vida amorosa. La aplicación de una ley para él y otra para ella destaca el carácter de niña sometida de la que Antonia todavía padece aunque tiene 44 años. Como resultado de la presencia constante del poder patriarcal, la actitud de Antonia hacia su propia sexualidad es de pecado.

Tales sentimientos de culpa dominan la escena de su masturbación en el primer capítulo. En ese sentido, Mary Harges aclara, “Because she sincerely believes desire is sinful, she must fantasize that she is being raped” (45). Además, no se toca con la mano, sino que emplea a Lulú, su perro de peluche, para darse placer: “Antonia, para no pecar más de lo estrictamente necesario,” explica el narrador, “no se permitía tocarse con la mano (que eso hubiera sido guarrería muy grave), y se limitaba a fantasear con violaciones, porque juzgaba que la aceptación del sexo, siquiera imaginaria, debía ser un pecado tremebundo” (22). La fantasía de la violación y los “esfuerzos” de Lulú sirven eficazmente para darle placer a Antonia. No obstante, es en el momento del pos-clímax, caracterizado - como describe el narrador - “por la suciedad y por la culpa” (23-24), cuando ella nota los ojos escrutadores del otro: “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” (24).

Este encuentro súbito entre el chico y Antonia ejemplifica la dinámica del poder que Laura Mulvey describe en cuanto a los actos de mirar y ser mirada: “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female” (841). A la vez que Antonia se convierte en el objeto de placer y curiosidad de Damián, este acto voyerístico también viola la intimidad de la mujer. Como aclara Colleen McQuillen, el voyeurismo constituye un entrometido acto que, al penetrar en la esfera privada y colocarla bajo el juicio no autorizado, viola la intimidad y revela los momentos privados (419). No cabe duda de que la violación de intimidad que Damián realiza al mirar a Antonia es aun más chocante al considerar la naturaleza sexual del comportamiento de la solterona y sus resultantes sentimientos de culpa. La intimidad masturbatoria de la mujer se transforma en un espectáculo (Zambrano 95): un espectáculo que lleva al bochorno. Además de la culpa inherente de la actitud tradicional hacia la sexualidad femenina en la esfera cultural de Antonia, también existe una estrecha vinculación patente entre la vista y la vergüenza, según explica A.C. Spearing: “given the primacy of sight as the medium of perception, shame is the product of the sense of being seen, or rather the possibility of being seen” (10). Antes de masturbarse, Antonia demuestra sus propios sentimientos de vergüenza y preocupación por ser vista al volver “hacia la pared el retrato de su hermano Antonio, que la contemplaba ferozmente desde la mesilla (el de su madre no lo volvió porque estaba casi ciega)” (22). Aunque el comentario sobre la ceguera de la madre añade cierta ligereza a la escena, este acto contundente subraya el poder que el padre/Franco, encarnado aquí en la mirada imaginada del hermano, todavía ejerce sobre ella. Al final del primer capítulo, la mirada voyerística de Damián saca a la luz la vergüenza privada y la sexualidad escondida de la mujer.

Al perder de repente la intimidad de su actividad supuestamente pecaminosa, Antonia se queda traumatizada: “El recuerdo de aquellos ojos bizcos, fijados en su pecado y en sus carnes, había perseguido a Antonia a través de muchas noches de insomnio” (96). De hecho, permanece en casa tres días después del episodio “por miedo a enfrentarse con el chico” (96). No obstante, cuando por fin sale de casa y se encuentra con Damián, ella observa que “el muchacho se había puesto rojo como un cangrejo, y que su mirada no había rastro de malicia, sino un susto, un sobresalto, un desvalimiento que la dejó enternecida” (97). Para Antonia, la reacción tímida del chico es reveladora. Los ojos de Damián ya no le dan miedo; ella empieza a abrazar el poder sexual que ejerce sobre el joven:

A partir de entonces, Antonia comenzó a masturbarse en horas fijas, siempre sobre la colcha rosa de su cama, siempre bajo la ventana abierta, humedeciendo el lomo de peluche de Lulú con fantasías nuevas, con la ensoñación de que unos ojos de varón espiaban su estremecida desnudez. Eran unos ojos un poco estrábicos, idénticos a los del muchacho que estaba unos metros más arriba, en la azotea, meneando su inexperiencia y mojando de soledad las abrasadas baldosas del terrado. (97)

Aunque Antonia sigue siendo el objeto de la mirada voyerística, ya no es un objeto avergonzado: se ha convertido en una exhibicionista dispuesta. Además, ella se apropia del acto mismo de ser mirada como una fuente de su propio placer. Es decir, la naturaleza unilateral del intercambio voyerístico ya adquiere una dinámica ambivalente. Como sostiene Mulvey, “There are circumstances in which looking itself is a source of pleasure just as, in the reverse formation, there is pleasure in being looked at” (839).

Puesto que las experiencias eróticas iniciales de Antonia resultan de una relación poco convencional de mirón/exhibicionista, su despertar sexual carece de idealismo romántico [2]. No obstante, el noviazgo en desarrollo de Antonia y Damián señala la evolución de las actitudes de la “buena hija/hermana católica” a la vez que se hace eco de “las nuevas circunstancias en las que se desenvuelve la vida de la mujer española en la transición” (Escudero, “Rosa Montero” 150). Refiriéndose a la conexión entre la sexualidad de Antonia y la transición, Haydée Ahumada Peña aclara de manera sucinta, “su propia percepción del devenir histórico la obliga a reconocer los aires renovados, a cuestionarse su concepción del pecado y a asumir la impropiedad de su gesto vital, en una España que avanza decididamente hacia la posmodernidad” (84). A pesar de su nueva relación y actitud crítica, no obstante, Antonia sigue siendo incapaz de liberarse completamente de la mirada acusatoria de su familia. Por ejemplo, la primera vez que ella tiene relaciones con Damián - es decir, relaciones físicas, no voyerísticas -, “Antonia volvió hacia la pared las fotos familiares, esta vez incluso la de la madre” (125). Está atrapada entre el placer y la culpa, entre Damián y el hermano/padre, entre la España tradicional de Franco y la España moderna de la transición. Quizá lo que revele de forma más eficaz la ambivalencia de su estado de ánimo sea la primera línea de una carta que Antonia le escribe a su madre: “No soy buena, madre, pero tampoco soy muy mala” (152).

La sexualidad de Antonia se vuelve cada vez más atrevida hasta que tiene relaciones sexuales con Damián en el parque. Aunque es de noche, el lugar público del encuentro implica una ruptura del miedo y la vergüenza de ser vista. Antonia ya no esconde su comportamiento “prohibido” en casa, de ahí que ya no tenga la necesidad de volver las fotos hacia la pared para evitar la mirada. Lejos de representar la culminación del despertar erótico recién descubierto de Antonia, sin embargo, este encuentro resulta de su intento desesperado para convencer a Damián de que no la deje. Además, aunque el parque es un espacio libre del control familiar al que Antonia está acostumbrada, su amante y ella no están solos. En este último acto erótico de la novela, el inspector García - representante de una de los elementos tradicionales del poder del régimen franquista, la policía - desempeña el papel del mirón al ocultarse en las sombras y mirar con excitación a Antonia y Damián. El narrador informa al lector de que el inspector a menudo “interrumpía los torpes estrujones de los adolescentes”, que “le divertía la tarea” y, que además, “a veces se quedaba escondido durante un rato, observándoles” (203). En este episodio contundente, la exhibición erótica que proveen Damián y Antonia resulta ser demasiado excitante y el inspector empieza a masturbarse hasta que, como describe el narrador, “García regó el chopo y se ensució los pantalones. Peor era la suciedad de su conciencia, una blanca vergüenza pegajosa” (204). Aunque en el parque Antonia es libre del control de su familia, la presencia vulgar del policía representa la presencia continuada de la opresión tradicional del hermano/padre/Franco. En su supuesto momento de emancipación, Antonia otra vez se convierte en objeto del placer masculino.

Antes de concluir, cabe considerar en este momento un aspecto de la dinámica voyerística a la que todavía no se ha aludido: el lector mismo como voyeur. “To narrate, to tell,” aclara Spearing en referencia a la relación general entre emisor y interlocutor “is to make public” (1). Es decir, aunque lo que se ve es manejado por el narrador, el lector también desempeña el papel de mirón, un hecho subrayado por el cambio de enfoque que se encuentra en esta escena. La figura central de esta relación voyerística no es Antonia, sino el inspector García. Cuando la mirada del lector se mueve desde la pareja hasta el hombre, el voyeur mismo se convierte en objeto. Por lo tanto, el lector no sólo se enfrenta con la audacia sexual de la Antonia cambiada, sino que también está obligado a hacer hincapié en la presencia acechante del poder tradicional. Mientras el lector disfruta del privilegio de “ver” lo que ve el voyeur, también disfruta del privilegio de ver al voyeur mismo; acaba contemplando el comportamiento del mirón a la vez que contempla el del objeto original. En este caso,

García se convierte en el objeto de la narración para sobresalir como el vestigio “sucio” y simbólico del pasado oprimido. He aquí un ejemplo claro de la naturaleza ambivalente del intercambio voyerístico en la novela. García es el objeto del narrador y el lector a la vez que objetiva a los amantes en el parque. En términos simbólicos, el inspector constituye un representante de la tradición del nacionalcatolicismo - o sea, la represión franquista - a la vez que demuestra su propia vergüenza y debilidad moral.

La ambigüedad de los actos voyerísticos en *Te trataré como a una reina* refleja la evolución ambigua de la sexualidad de Antonia y, como consecuencia, la de la transición. El último paso de este proceso en la novela ocurre cuando Antonia, sola por la hospitalización de su hermano, huye de Madrid a un destino que acaba siendo el pueblo de su niñez (donde vive su madre todavía). Como nota Winter, la desaparición del poder patriarcal de Antonio ha dejado a Antonia en un estado sin orden, una situación que se hace eco de la inestabilidad posfranquista de la transición (183). En otras palabras, la libertad es socavada por la falta de un centro represivo pero fuerte y estabilizador, según resume Teresa Vilarós:

Si durante los largos años de dictadura Franco había sido para unos y otros el punto central, bien aquel contra quien había que luchar o bien aquel con quien había que pactar, muerto del dictador, España contempla y experimenta la disolución de un centro alrededor del cual se reunían y ordenaban los acontecimientos. (16)

De manera semejante, la ausencia de Antonio no crea un ambiente en el que Antonia sea capaz de realizar una vida independiente, libre para desarrollar su identidad sexual, sino que ella sufre un tipo de crisis nerviosa.

Según Kathleen Glenn, el regreso al pueblo de Antonia señala un fracaso de su nueva identidad como ser sexual y la imposibilidad de escaparse de su vida anterior:

The idea that there is no way out for any of the women is forcefully conveyed in the final pages of the novel. Bella is confined in jail, Vanessa in the hospital and Antonia - who has finally summoned the courage to try to escape - finds herself not on route to a new beginning but on the same old train that over the years has borne her back to her mother's house. (200-201)

De acuerdo con varios críticos, Glenn concluye que el destino del viaje representa un golpe de ironía determinista [3]. Pese a su progreso de comportamiento y actitud, Antonia es incapaz de liberarse del dominio de la familia y del pasado. No obstante, ésta no es una conclusión compartida por todos. Harges, por ejemplo, contradice a Glenn de manera directa:

When Antonia courageously decides to leave Madrid, her exciting train ride is a conscious choice to free herself of her illusions and dependencies rather than, as Glenn suggests, 'the same old train . . . back to her mother's house'. [...] This act initiates her revolution against patriarchal control and her desire to become the subject of her discourse. (49)

Mientras Antonia sí vuelve al lugar de su niñez reprimida, es imprescindible reconocer que regresa libre de su hermano - el representante del poder tradicional - y con las nuevas experiencias sexuales. Aunque su relación con Damián fracasó, la Antonia que coge el tren ya no es la niña virginal que salió del pueblo hace años ni la que se masturbó con el perro de peluche en el primer capítulo. La vuelta al pueblo,

como todos los aspectos de la evolución sexual de Antonia, es, en última estancia, ambigua.

En conclusión, el despertar erótico que Antonia experimenta es caracterizado por la ambigüedad de la dinámica voyerística. El poder del voyerismo resulta de su capacidad de entrometerse en la esfera privada y volverla pública. Además, como explica McQuillen: “Literary and artistic representations of voyeurism are even more powerful vehicles for violating privacy as the voyeur’s stolen glimpse is broadcast to a readership for viewing at large” (419). En *Te trataré como a una reina*, el lector tiene acceso a la vergüenza masturbatoria de Antonia, su siguiente servicial exhibicionismo, la exposición pública de la pareja en el parque y la auto-gratificación del inspector en las sombras. No obstante, estos encuentros voyerísticos no ofrecen un mensaje único en cuanto a la dinámica del poder y la libertad sexual. A lo largo de la novela, la relación del voyeur/exhibicionista implica y enfatiza la objetivación, el poder, la vergüenza, el placer, la liberación y la tradición, entre otros elementos. Mientras la sexualidad visible y pública es indicio de la nueva libertad de la España posfranquista, la naturaleza ambivalente de la relación voyerística en *Te trataré como a una reina* provee una visión no romántica ni idealizada de la sexualidad que, de manera simbólica, enfatiza la ambigüedad y falta de idealismo de la transición.

Notas

- [1] Como veremos, éste es el esquema voyerístico: el hombre mira y la mujer es el objeto de la mirada. Véase también a Mulvey.
- [2] El voyerismo ejemplifica el carácter “grotesco” de la sexualidad de Antonia, según explica Haydée Ahumada Peña: “El despertar erótico de Antonia rompe los estatutos eróticos e incursiona decididamente en las ambiguas zonas del grotesco” (83). Hasta su relación física con Damián, un intercambio más convencional, resulta del acto voyerístico: “In fact, it is the repetition of the scene in which Antonia is masturbating and Damián is watching that brings them together” (Harges 45).
- [3] Escudero, por ejemplo, sostiene, “la vuelta de Antonia al pueblo materno - a la España rural - implica la condenación absoluta a la opresión y la muerte, la imposibilidad de recuperar la infancia perdida, de detener los imparable cambios históricos y sociales” (“Rosa Montero” 157) y “La vuelta de Antonia [...] simboliza su imposibilidad de escapar de un destino impuesto, de cumplir sus sueños, de respirar. Ese viaje en tren, que cierra circularmente la vida de esta mujer, se convierte así en una metáfora de su existencia” (*Te trataré* 124). Samuel Amell añade que el viaje representa “la imposibilidad de realización de los sueños del ser humano” (15).

Bibliografía

Amell, Samuel. “El motivo del viaje en tres novelas del posfranquismo.” *Estudios en homenaje a Enrique Ruíz-Fornells*. Ed. Enrique Ruíz Fornells et al. Erie, Pa.: ALDEEU, 1990. 12-17.

Escudero, Javier. "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: Miseria y estilización de la movida madrileña." *Arizona Journal of Hispanic Culture Studies* 2 (1998): 147-61.

---. "Te trataré como a una reina: La visión excremental de Rosa Montero." *Letras Peninsulares* 8.1 (1995): 113-32.

Freud, Sigmund. "The Sexual Aberrations." *On Sexuality. Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Trad. James Strachey. Comp. y Ed. Angela Richards. Middlesex, England: Penguin, 1977.

Glenn, Kathleen. "Victimized by Misreading: Rosa Montero's *Te trataré como a una reina*." *ALEC* 12 (1987): 191-202.

Harges, Mary. *Synergy and Subversion in the Second Stage Novels of Rosa Montero*. New York: Peter Lang, 2000.

McQuillen, Colleen. "Private Pleasures Made Public: Voyeurism in *Pan Tadeusz*." *The Polish Review* 43.4 (1998): 419-28.

Montero, Rosa. *Te trataré como a una reina*. 1983. Barcelona: Seix Barral, 2000.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. 6th ed. New York: Oxford UP, 2004. 837-48.

Peña, Haydée Ahumada. *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*. Madrid: Editorial Pliegos, 1999.

Spearing, A.C. *The Medieval Poet as Voyeur*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto. Una crítica de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998.

Winter, Ulrich. "From Post-Francoism to Post-Franco Postmodernism: The 'Powers of the Past' in Contemporary Spanish Narrative Discourse (1977-1991)." *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Ed. Eloy E. Merino y H. Rosi Song. Lewisburg: Bucknell UP, 2005.

Zambrano, Wa-Kí de. "Transhistorical and Transgeographical Seductions in Rosa Montero's *Te trataré como a una reina*." *A Twice Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*. Ed. Santiago Juan-Navarro and Theodore Robert Young. Newark: U of Delaware P, 2001. 91-108.

© Jordan Tronsgard 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/coreina.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo