

# Las niñas de Rosa Montero

## *Some girls in Rosa Montero's writing*

**María del Rosario Keba**

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

mkeba@fhuc.unl.edu.ar

Recibido: 20/10/2020. Aceptado: 18/12/2020

### **Resumen**

Nos proponemos trabajar con algunas niñas en la escritura de Rosa Montero. Analizaremos cómo opera la representación de la infancia en ella y en qué medida estos personajes infantiles hablan acerca del posicionamiento de la autora dentro de una sociedad que ha empezado a discutir los roles masculinos como las únicas voces dominantes posibles dentro de las familias. Estas niñas, que son habladas por la mirada de un narrador externo o por la propia evocación, siempre están atravesadas por un conflicto identitario.

**Palabras clave:** niñas; padres; crisis identitarias; Rosa Montero

### **Abstract**

We have decided to work with some girls in Rosa Montero's writings. We will analyse how the representations of childhood affects her and to what extent these childish characters speak about the author's position in a society which has started to discuss male roles as the only possible dominant voices within families. Spoken through an external narrator or by their own evocation, these girls are always crossed by an identity conflict.

**Keywords:** girls; parents; identity crisis; Rosa Montero

Antes de comenzar con el desarrollo del tema, estimamos pertinente presentar una breve referencia sobre Rosa Montero. Escritora y periodista, nacida en Madrid en 1951, ingresó a finales de los sesenta en el mundo del periodismo y no lo ha abandonado aún, a pesar de que paulatinamente su oficio de escritora ha ido ganado espacio, ocupando hoy un lugar central esta tarea. Desde 1979, con la novela *Crónica del desamor*, trabaja en el ámbito de la ficción. A lo largo de su extensa labor como narradora, incursionó en diferentes géneros y supo visibilizar en ellos recurrencias temáticas vinculadas, entre otras, a la mirada femenina de la condición humana en un mundo dominado por hombres y a la preocupación por constituir a sus personajes en identidades potentes. Su labor narrativa fue reconocida con múltiples premios.

Ahora bien, estas páginas se proponen explorar el o los modos en que algunos textos de la autora trabajan con niños, más precisamente con niñas. Abordaremos cómo opera en ellos una representación de infancia que dice más sobre Rosa Montero y su mirada del mundo que de los propios personajes (niños o niñas).

Roger Chartier (1996) recupera de Louis Marin la idea respecto de que la representación denota, comporta un doble efecto: permite hacer presente lo ausente y autorrepresentarse. Como veremos en el corpus seleccionado, esta imagen aparece de la mano de niñas que no son ni buenas ni malas, sino niñas conflictuadas, niñas en crisis. Por ellas, la representación de la infancia emerge caracterizada por el conflicto como componente central. Se las textualiza como seres sujetos a transformaciones, en las que el intercambio permanente con el mundo adulto provoca en ellas reacciones y reflexiones sobre sus propias vidas y sobre la de los otros.

Nuestro corpus serán las novelas *El nido de los sueños* (1991), *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997) y *El corazón del Tártaro* (2001) y el cuento "La otra", que integra la colección *Amantes y enemigos* (1998).

Nos preguntamos qué es lo que se procura con el artificio de narrar asumiendo la perspectiva de una niña como estrategia recurrente en la escritora madrileña.

Comenzaremos por asediar *El nido de los sueños*. Es un texto de 1991 y nos presenta la historia de Gabi. Ella aparece como una niña con una inmensa imaginación que se siente conflictuada, que vive disgustada con su propia vida. Siente que los otros (sus padres, sus hermanos, sus compañeros de colegio) no la comprenden, percibe poco afecto por parte de ellos. Sentirse rara e incomprendida la lleva a desear mucho, y esos muchos deseos la transportan a un mundo paralelo y extraordinario, en el que las cosas –como en *Alicia en el país de las maravillas*– funcionan con sus propias reglas. En ese mundo, Gabi experimenta aventuras increíbles que más tarde la devolverán a su realidad cotidiana como otra. Ese regreso la encontrará cambiada, convertida, de niña enojada y fastidiada, en otra más adulta, con mayor sabiduría, pero también más feliz.

Este texto participa, al igual que otras producciones de Rosa Montero, de una difícil clasificabilidad genérica (texto infanto-juvenil, novela, cuento largo, cuento maravilloso)<sup>1</sup> al que suma la particular presencia de una niña como protagonista. Esta casi adolescente (tiene doce años) se enfrenta a la pérdida de las seguridades que la cotidianidad le ofrece y se sumerge en un viaje hacia lo desconocido. Como bien sabemos, estos rituales iniciáticos son elementos simbólicos que conducen al personaje a una experiencia vital que le resulta angustiante en la medida que la obligan a enfrentar diferentes etapas pero que al final la devuelve superada, modificada.

Esta historia puede leerse bajo el paraguas de las marcas propias del cuento maravilloso contemporáneo. A través del juego intertextual sitúa a la historia dentro de un género y lo posiciona dentro del marco de una tradición. Así, Gabi abandonada de manera accidental por sus padres en un campo, halló “la caperuza roja de un rotulador barato” y la “apretó

---

1 Esta tesis está en línea con la que sostiene Villar Secanella (2019).

dentro del puño tan fuerte que se le clavó en la palma y le hizo daño” (Montero, 2006: 18). Este pasaje devuelve a la memoria del lector la imagen de una Caperucita actualizada, transformada por las marcas de un espacio real cotidiano y cercano a la contemporaneidad. El gesto intertextual habilita el reconocimiento de que, a partir de ahora, ella deberá atravesar pruebas para volver (después de sortearlas) transformada. El auto no está, los padres y hermanos se han ido, el resto de la gente se retira de ese lugar sin notar la orfandad al que este olvido familiar la ha empujado.

En el marco de estas circunstancias de la historia, el narrador se encarga de señalar que la protagonista presenta características singulares: es marcadamente vulgar, posee la capacidad de invisibilizarse ante los ojos escrutadores de los guardias que custodian El Bosque donde se ha perdido, es la menor dentro del grupo de los hermanos mayores y la mayor dentro del de los menores. Este lugar particular la hace transitar un no lugar, no pertenece a ninguno. Es la excluida. Además, su extrema imaginación la presenta como una niña solitaria y hasta extraña. Sus padres eran los encargados de marcarle justamente ese rasgo de manera recurrente: “Estas siempre distraída, no mirás por dónde vas, pareces boba, en qué estarás pensando” (19).

Frente a esta particular historia, la autora apela al lugar común de los cuentos maravillosos, donde las protagonistas son huérfanas, no se repara en ellas de manera importante o bien se las presenta con un rasgo físico o social particular, para modelar una reactualización del género en el que la crítica a la sociedad contemporánea aparece solapadamente. En *El nido de los sueños* es Gabi la rara, pero en *Bella y oscura* será Baba, y en el cuento “La otra”, las niñas sin madres las que padecen una orfandad que las lleva a creer o en relatos mitológicos<sup>2</sup> o supersticiones como formas de salvación y protección frente al acoso y la hostilidad que padecen desde el mundo

---

2 Compartimos con Escudero (1999) que la intertextualidad en estos textos permite plantear una mirada femenina sobre aspectos vinculados al discurso masculino. Al respecto, Gascón Vera (1992) señala la marca femenina como una manera de indagación frente a las dificultades que conlleva la dominancia del discurso masculino entre los sexos.

adulto. Puntualmente en el caso de Gabi, ella es una de las once hijas del matrimonio. Lo raro no queda acotado a la niña sino que también se vuelve trasladable a la presencia de una familia contemporánea con tantos hijos. Si bien aquí el personaje tiene una madre, ese abandono al inicio de la historia la conduce a vivenciar la desprotección y se inaugura así el deseado pero también no menos temido descubrimiento del yo. Por otro, se hipotextualizan otras narraciones para sostener los procesos que la crisis inaugura en el personaje. En los otros dos textos señalados la orfandad las obligará también a ir descubriendo ese yo que las configura como seres singulares. Cada una encontrará maneras de inventarse formas de resistencia frente al presente.

En *El nido de los sueños*, Gabi buscará que esa vida secreta, que ese otro mundo configurado por el mundo de los deseos le permita huir de la realidad cercana, de las imposiciones que convencionalmente la han marcado. Vivir en esa otra realidad, le posibilita darse un nuevo bautismo que la aleja de su identidad primera. El acto de poder nombrarse a sí misma como Balbalú en el marco de un ritual iniciático al que denomina hápax le permite inventarse una lengua mucho más permeable a distintas interpretaciones. Todo esto constituye un gesto de alejamiento de su mundo conocido para explorar nuevos horizontes en el que ella tomará las riendas de su existencia. En este mundo paralelo, la libertad de crear palabras y nombrar las cosas de esta nueva realidad encuentra en el juego lingüístico del criptograma la forma de revelarse a las normas del código tradicional. Se configura en el nido o escondite en el que Gabi busca forjar su nueva identidad, libre de la mirada de los otros. El juego del nombrar todo de nuevo le impone volver a decir un espacio vital: el hogar. Espacio que se presenta como el nido que protege a eso que llamamos infancia. Gabi, ahora devenida en Balbalú, es consciente de ese gesto irreverente y peligroso de cruzar los límites de lo seguro que es el hogar y alejarse de la protección maternal; pero prima la inclinación a la transgresión en ella. Transgresión que habilita ese viaje en búsqueda del conocimiento exterior y del autoconocimiento que el nuevo orden en el que vivir le depara. El retorno a la realidad se da inexorablemente, pero ella ya es otra. Aquí la confirmación a ese regreso lo da la expresión “¡Zascatummmmm!”

(Montero, 2006: 42). Este retorno configura el inicio un nuevo camino donde la mirada del otro dejará de afectarla como la distinta.

Si Gabi en *El nido de los sueños* fue lanzada a un viaje transformador, algo similar sucede en *Bella y oscura*. Aquí la protagonista y narradora es Baba. A partir de ella la novela ahondará en los temas que angustian al ser humano y provocan infelicidad. La primera angustia que reconocemos viene de la mano de la narradora: una niña huérfana que a la salida de su estancia transitoria en un orfanato llega a un hogar nuevo habitado por tíos y por su abuela Bárbara. Desde su perspectiva reconocemos cómo funciona en términos de una testigo que asiste el desmoronamiento moral de estos nuevos miembros de la familia que la rodean. Si el nuevo hogar debía configurarse en el nido que la cobijara luego de la pérdida de la figura materna, este solo deja a los ojos de la niña la mostración de una lenta pero continua desintegración de los lazos afectivos; la muerte acecha y se va haciendo de muchos miembros de la familia. Frente a la muerte impiadosa que desconoce de edades (también mueren jóvenes), Baba nos da su mirada de la realidad: “El mundo se había convertido en una pesadilla de basura y detrito y nosotras andábamos perdidas dentro de ese mal sueño” (Montero, 1993: 96).

La imagen inaugura la desolación del personaje y, ante esto, el sueño y el deseo aparecen como los únicos refugios con los que contaba. Deseaba que su padre regresase (estaba preso) y deseaba la llegada de la Estrella. Esas dos llegadas constituían la felicidad. Estos dos deseos la llevan por un viaje interior en el que los relatos de Airelai, amante de su padre, mujer enana, la hacen recorrer e imaginar un ciclo particular. La actualización de renarraciones mitológicas funcionan como válvula para que Baba pueda permitirse pensar la muerte de una manera más positiva. Esos relatos la llenan de esperanza, ya que la imaginación actúa como mecanismo de evasión, el cual encontrará en la explosión final el nombre que exprese el nuevo sentimiento: “Zascatummmmmmm” (Montero, 1993: 42). Este descubrimiento la arrojará impiadosamente a la aceptación sobre el hecho de que está sola en el mundo y que ella ya no es la misma que bajó de ese tren que la condujo a Madrid.

Si nos focalizamos en el tramo final de la novela reconocemos la presencia solitaria de Baba, quien persiste en la esperanza del retorno de su padre y reflexiona sobre la muerte y la reticencia de aceptar que la o las muertes puedan afectar su existencia. Expresa: “Yo no podía morir: era una niña” (194).

El gesto infantil e ingenuo de aferrarse al mundo del deseo y de los sueños señala en Baba la reacción descorazonada ante los dos momentos cruciales del final. Instalada en la espera, Baba observa con atención la fotografía de su abuela, de una abuela niña, que su padre alguna vez le regaló. En ese mirar detenido, en ese viaje silencioso del reconocimiento identificador que se establece entre Baba y Bárbara estalla la comprensión transformadora. Baba acepta claramente que ella y su abuela se llaman igual, que ambas llevaron de niñas el mismo apodo, que ambas comparten similares rasgos físicos y que ambas comparten un colgante con cadena de plata. El proceso identificador le permite hacer carne no solo la continuidad que se plantea entre ella y su abuela sino generar la posibilidad de que Baba se asuma como una suerte de reencarnación de su antepasado. Ese proceso de reconocimiento la lleva a asumir que ella al igual que Bárbara podía morir, y en el intento desesperado por oponerse a esto arroja la foto. Un intento de huida que no logra eludir la finitud vital y que la obliga a reconocer que ya nada será lo mismo. No es la misma que bajó del tren, no es la misma que buceó en los relatos de Airelai como forma de vivir vidas paralelas. Ahora es otra, más huérfana que antes, pero con la total conciencia de que la muerte a ella también la acecha.

A pesar de todo lo señalado, todavía necesita seguir creyendo y esa necesidad se traduce en confusión. Es el caso de la explosión del avión. En ella mueren tanto Airelai como su papá con la llegada de “la Estrella mágica de la Vida Feliz” (197). Atraviesa distintos tipos de sufrimientos. En su infancia, estuvo profundamente marcada por la orfandad de madre y de padre (primero la distancia que impone la cárcel, después la vida siempre al límite de la ley y, por último, la muerte trágica) y la violencia. Sus días en un barrio marginal le marcan los peligros a cada instante y, frente a esta realidad, Baba hace una opción (tal vez su primer ejercicio o paso hacia la madurez): se protege en la inocencia, en la aventura de escuchar y creer

historias que la instalan en una realidad paralela en que la muerte no existe como posibilidad y en la que el sueño es el camino para alcanzar la felicidad.

Las historias intertextuales de origen mitológico constituyen un viaje de protección al principio, pero concluyen en un camino de retorno liberador y transformador, aunque no menos doloroso. En este marco, el penúltimo capítulo se presenta como un punto de inflexión. Baba niña escuchará de un personaje que tanto su padre como Airelai no solamente la han engañado, sino que también murieron. Este punto nos da la certeza a los lectores de que Baba, al iniciar la escritura de sus memorias, era conciente no solo de la imposibilidad del regreso de estos personajes sino también de que la Estrella era únicamente una ilusión. De lo expuesto podemos reconocer que Baba encuentra en la escritura el refugio o el nido que su nuevo hogar no supo darle. Es un refugio frente a las pérdidas y la destrucción, la escritura en ella opera como un instrumento para dar sentido a su vida. Se presenta como la única vida para construir futuro. Al igual que Gabi en *El nido de los sueños*, las dos protagonistas encuentran que el acto de crear un idioma, de nombrar el mundo o de escribir una vida como relato es una forma de trascendencia, un puente que deja atrás la soledad, la incompreensión o la muerte y se asegura un espacio de recuerdo en sus lectores.

*El nido de los sueños* y *Bella y oscura* se nos presentan como formas narrativas en las que los personajes ven delimitada su existencia a causa de ciertas desproporciones en sus historias o por los relatos con que otros habitantes de la ficción los constituyen. En el primero, ese olvido familiar de una hija o en el segundo, esa abuela “Mamá Grande”, potencian la distancia entre el presente de sus realidades y los sueños infantiles. Esa brecha habilita un periplo que al final las devolverá transformadas.

La presencia de estas dos niñas –huérfana simbólicamente una y la otra efectivamente– nos obliga a pensar en “La otra”, cuento de Rosa Montero incluido en la antología *Amantes y enemigos* (1998) pero que ya había sido publicado en 1994 en el suplemento del diario *El País*. Esta historia fue



considerada por su autora como uno de los tantos *cuentos cortísimos* que le “supusieron un estupendo ejercicio narrativo” (Montero: 1998: 12).

“La otra” es trabajo de escritura que bascula entre la desconfianza y la expectación: “En cuanto la conoció, mi abuela dictaminó: ‘Es un mal bicho’. A mí tampoco me había gustado nada [...]” (1998: 91). La niña protagonista de esta historia se enfrenta a la nueva pareja de su padre viudo, una mujer fría y especuladora que se disfraza con piel de cordero, pero se configura como alguien capaz de conseguir lo que quiere y a quien no le importan sus acciones para lograr ese fin. A pesar de la brevedad de la historia, queda claro que esta nueva mujer, esta otra, no considera a la familia como el núcleo de relaciones amorosas, como un espacio en el que se protege a los hijos, los cuales son juzgados como niños perturbadores que obstaculizan los planes personales: “Esta niñita tan bonita y yo nos vamos a llevar muy bien, ¿verdad?” (1998: 91). Para la niña huérfana y su abuela, la llegada de esta mujer afectará sus vidas en poco tiempo. Se hará de las riendas de la vida diaria y el hogar se anticipa como quebrado a la brevedad. Se presagia el quiebre familiar y la pérdida de la autoridad paterna. En este texto puede leerse una figuración, también presente en los dos relatos anteriormente trabajados, a partir de la cual los padres no funcionan de acuerdo a lo que se espera de ellos. Ninguno puede ejercer la protección sobre estas niñas y es este estado de indefensión el que las obliga a actuar y a protegerse en relatos o creencias supersticiosas. La magia de la creencia fundada en la inocencia opera como contención para estas niñas solitarias e incomprensidas.

La niña protagonista es la narradora y cuenta su historia, su versión de los acontecimientos siempre con la misma tonalidad. Se reconoce la expectación y la temeridad en ella, pero siempre en simultáneo con algunas posturas infantiles teñidas en algunos casos por la falta de inocencia. Las travesuras y bromas con que juegan tanto la niña como su abuela habilitan un tiempo de espera en el que el contraataque a la intrusa es la mejor defensa. Podemos notar que el punto de vista de la narradora se presenta tamizado por los ojos de una niña quien, aunque se somete casi siempre a las reglas del hogar, consigue mitigar los momentos de mayor angustia justamente por la manera con la que los infantiles suelen

castigar a los adultos. En los tres textos hasta aquí trabajados vemos cómo estas niñas invisibilizadas para sus padres recorren caminos que luego las devolverán más fuertes.

El hogar se presenta aquí como el espacio de lucha entre fuerzas antagónicas. Si bien la intrusa es reconocida como un personaje que desacomoda las vidas de los tres habitantes de la casa (abuela, nieta y padre), también es cierto que la niña y su abuela, a pesar de quedar atrapadas por las decisiones del padre, son las dinamizadoras del relato y quienes accionan con firmeza para defender su espacio avasallado. También en este cuento cualquier arma vale. La necesidad de creer independientemente de la razón las conduce a la modificación de sus existencias. La desaparición extraña de la intrusa restituye el orden alterado en la casa, pero no devuelve al viudo el poder dentro de la familia. Esta licuación del poder de la figura masculina se visualiza en las tres historias trabajadas y nos obliga a pensar en un gesto escriturario de Rosa Montero.

Al igual que en *Bella y oscura*, diez años más tarde de la desaparición de la intrusa, la protagonista convertida ahora en una mujer, evoca un momento desestabilizador de su infancia para presentarlo como un ejercicio de memoria que le permite reafirmar su propia identidad, para consolidar una posición frente a los otros. En esta operación narrativa todo cuenta, desde las miradas y las palabras que dotan de un sentido singular a cada postura corporal hasta el lenguaje, siempre atravesado por la ironía.

La construcción de la niña protagonista nos guía hacia su mundo interior, subjetivo. Una nena llena de miedos que solo logra salir de ese lugar al final, espacio donde se puede leer su evolución.

La foto de *la otra*, guardada a pesar del tiempo, es probablemente el puente para escapar de una realidad e ingresar al otro espacio, donde la creencia fetichista habilita una vida menos insegura y menos cruel. La narradora adulta se sigue reconociendo aún como la huérfana, como la distinta. Ella no tenía la belleza de la intrusa; ella, al igual que Baba, reconoce en la foto la imagen de quien es y no es a la vez.

Dentro de este recorrido por las niñas figuradas en algunas producciones de la autora madrileña asoman otras dos: Lucía, en *La hija del caníbal* y Zarza, en *El corazón del tártaro*.

Al igual que *El nido de los sueños*, *La hija del caníbal* tiene la estructura de una novela de aprendizaje. Lo interesante de la protagonista es que Lucía Romero inicia su camino a los cuarenta años. Cabe la pregunta por cómo leer esta novela desde una perspectiva infantil. La respuesta puede estar dada en el hecho de que los conflictos del presente hablan sobre otros vinculados directamente a su primera juventud, a sus inseguridades corporales, a sus miedos a la soledad y al futuro y a la visualización no aceptada de padres que no ocupan ese rol. En definitiva, a los cuarenta años puede reconocerse como una hija que en su niñez estuvo carente de padres. Orfandad que solo puede visualizar a partir de su presente y de la voz de otro, Félix, quien le permite poner en perspectiva su propia vida. Es a partir de él que puede salir de esa posición infantil cómoda y reconocer que está sola y que todo depende de ella. Hacia el final de la novela lo expresa con total claridad:

Las personas hemos de soportar una segunda pubertad alrededor de los cuarenta. Se trata de un período fronterizo tan claro y definido como el de la adolescencia; de hecho, ambas edades comparten unas vivencias muy parecidas. Como los cambios físicos: ese cuerpo que comienza a abultarse a los catorce años, [...] comienzan a desplomarse a los cuarenta [...] si en la pubertad entierras la niñez, en la frontera de la edad madura entierras la juventud, es decir, vuelves a sentirte devastado por la revelación de lo real y pierdes los restos de candor que te quedaban (Montero, 1997: 326).

Lucía transita un duelo al que ha sido lanzada por la desaparición de su esposo, pero es este duelo el que le permite pensar otras ausencias no resueltas. Recién a los cuarenta asume que no quería ser como su madre y que sus padres siempre se habían ocupado de ellos mismos y que la indiferencia frente al presente de su hija es una continuación del modo en que actuaban cuando Lucía era niña. La orfandad afectiva ha sido una constante en la vida del personaje quien solo pudo ponerla en una perspectiva comprensiva a los cuarenta años.

En este punto, el rol de un padre caníbal delinea una figura inmadura que se mueve en la búsqueda permanente de aventuras como el único camino posible para autoafirmarse en su masculinidad. Esta búsqueda personal le impide actuar como un padre y se transforma en alguien que le resta vitalidad a su hija, a su esposa y, por ende, a su familia. Esa familia ha sido para Lucía Romero un nido vacío. Su rechazo temprano solo puedo ser comprendido tardíamente:

Lucía Romero no quería parecerse a su madre. Tampoco a su Padre-Caníbal, claro está, pero era el fantasma de su madre el que la perseguía, era el destino de su madre lo que la sofocaba, eran las mismas carnes de su madre las que descubría, con horror, en el espejo de los probadores de las tiendas” (115).

Así como en *Bella y oscura* sostener la ilusión fue un salvavidas para Baba, en *La hija del caníbal* Lucía fue una herramienta, lo que la mantuvo anclada en un lugar de mujer-hija infantilizada. Asumir que “todos los humanos tenemos que enfrentarnos a la desilusión” (327) será el duro aprendizaje que debe atravesar para poder decirse como mujer independiente, corrida del rótulo de hija y de esposa. Lucía Romero analiza todas las caras de su relación con Ramón y se permite esbozar una reflexión que trasciende su presente y da lugar a pensar también su pasado:

Convivir es ceder. Es negociar con otro, pagando siempre un precio, los minutos y los rincones de tu vida. Esa entrega de tus derechos cotidianos se hace por supuesto a cambio de algo: cobijo, cariño, compañía, sexo, diversión, complicidad. Pero cuando la pareja se deteriora el negocio de la convivencia comienza a ser ruinoso” (326).

Félix representa para la protagonista la voz de la experiencia, la materialización de ese padre ausente que ahora reconoce y que no supo enseñarle un futuro. Félix llena con su narración los vacíos de esa infancia difícil de poder decir, abre las puertas para que Lucía pueda deshacerse de la imagen de sus padres:

Yo he necesitado [...] que Félix me contara su vida, para poder liberar a los padres imaginarios que guardaba como rehenes en mi interior, esos padres unidimensionales y esquemáticos contra los que estrellaba una y otra vez mi propia imagen. Ahora sé que mis padres son personas completas y

complejas, inaprensibles. [...] Ahora que he liberado mentalmente a mis padres, yo también me siento más libre. Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma (335).

Lo que a las otras protagonistas analizadas les costó menos poder hacer carne, en esta novela de aprendizaje a Lucía le llevó media vida. Asumir la soledad es asumir quizás el acto de mayor ejercicio de libertad. Vivir atada a las imágenes paternas es una manera ingenua de seguir en un lugar de confort y pretendida inocencia de seguridad, es seguir siendo niña oculta en el ropaje de una mujer adulta.

Por último, *El corazón del tártaro* nos presenta desde las primeras líneas una narración angustiosa que entre otros motivos sugiere el acoso que sufre Sofía Zarzamala, Zarza, a manos de Nico, su hermano gemelo, y probablemente también de su padre. Así como antes Gabi, Baba y Lucía Montero, esta nueva protagonista completará también su propio proceso de maduración. Esto le permitirá conocerse mejor, reconciliarse con su pasado y ordenar esa vida desgajada e inestable desde el punto de vista familiar. La reactivación de la confrontación con su hermano gemelo le impone evocaciones dolorosas. Volver a visitar los acontecimientos traumáticos la conducen a asumir un pasado oscuro. Este viaje físico y psicológico de veinticuatro horas la transforma y al final la consolida desde un lugar identitario que ha sido siempre inestable para Sofía (Zarza). Al igual que en *Bella y oscura*, la evocación del pasado infantil y juvenil lleva a Zarza a enfrentarse a hostiles y peligrosos espacios. Son estos lugares los que pone en perspectiva privilegiada problemáticas del mundo contemporáneo: la marginación social, la drogadicción, la delincuencia, la violencia familiar, el abuso sexual y hasta el incesto del que la protagonista Zarza cree sentirse víctima por partida doble: por su hermano gemelo Nico y por su padre. Los recuerdos que recupera la protagonista a lo largo de esas veinticuatro horas la llevan a verse niña escondida bajo la mesa, situación que la deja expuesta y que transparenta su orfandad dentro del hogar. Nuevamente este nido es el de los sueños, el de los malos sueños. Lo familiar para esos ojos de niña es lo horroroso y siniestro que esos espacios convocan. Para enfrentar ese pasado que vuelve, Zarza toma las riendas de su vida y regresa a su casa de la infancia, la cual reconoce como

un sepulcro (Montero, 2001: 137), un agobiante laberinto (138). Al fin y al cabo, la casa representa su propio cerebro fragmentado, un hervor de monstruos personales (138). La protagonista deberá animarse a abrir las puertas de su casa como la prueba necesaria para enfrentar sus miedos y fantasmas del pasado. Todo lo que intentó ocultar y callar volvió y no hay posibilidad de huida sin superar una niñez dolorosa. Sabe que dolerá, pero lo afronta<sup>3</sup>. Las figuras de Nico y su padre la acechan, son sus perseguidores y en un punto llegan a confundirse. Esa confusión la desestabiliza y mantiene a la narración en el plano de la expectación. Enfrentarse a los dos monstruos familiares por la rememoración permite sanar las heridas que la niña escondida bajo la mesa no pudo gritar.

Coincidimos con Carmen García Amero cuando afirma que la obra se propone demostrar que, pese al terrible ambiente en que puede transcurrir una infancia y adolescencia como las de Zarza, es posible liberarse de él; que no siempre triunfan la herencia biológica, las experiencias y vivencias familiares y la drogodependencia (2007: 64).

A través de los textos analizados podemos ver cómo estos personajes femeninos se miran en el espejo y este les devuelve una imagen de niñas conflictuadas. Esos reflejos dolorosos las lanzan por periplos insospechados que las hacen retornar mejores, capaces de ir reposicionando los retazos de memoria de forma tal que duelan menos y en los que las familias y los padres han dejado de ser los buenos o los malos para ser lo que son: seres atravesados por deseos que en muchas oportunidades hablan más de sus egoísmos personales que del efectivo cumplimiento de los mandatos culturales que presentan al hogar y a la vida familiar como el nido de los sueños.

## Referencias

Chartier, Roger (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

---

3 Los aportes de María José Punte han contribuido para el análisis de la distancia que opera entre la idea de hogar y el espacio físico de esa casa a la que retorna.

- Escudero, Javier (1999). "La presencia del 'no ser' en la narrativa de Rosa Montero". *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, vol. 12, n. 2. 21-38. Disponible en: [https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77425/EC\\_V12N2\\_021.pdf](https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77425/EC_V12N2_021.pdf)
- García Amero, Carmen (2014). "El doble y su subversión en 'El Corazón del Tártaro' de Rosa Montero". *RAUDEM. Revista de Estudios de las Mujeres*, n. 2. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.25115/raudem.v2i0.599>
- Gascón Vera, Elena (1992). "Caos y tradición como fuerza de las mujeres". *Cuadernos de Aldeeu*, vol. 8, n. 2. 153-78.
- Montero, Rosa (1993). *Bella y oscura*. Madrid: Espasa Calpe.
- Montero, Rosa (1997). *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Montero, Rosa (1998). *Amantes y enemigos*. España: Punto de lectura.
- Montero, Rosa (2001). *El Corazón del Tártaro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Montero, Rosa (2006) [1991]. *El nido de los sueños*. México: Ediciones Siruela.
- Punte, María José (2014). "Miradas que hablan: infancia y experiencia en la narrativa argentina reciente". *Cuadernos LIRICO*, n. 11. Disponible en: <http://doi.org/10.4000/lirico.1760>
- Villar Secanella, Eva María (2019). "La reactualización del cuento maravilloso en la literatura infantil y juvenil de Rosa Montero". *Ondina/Ondine. Revista de literatura comparada infantil y juvenil. Investigación en Educación*, n. 4. 62-76. Disponible en: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_ondina/ond.201944734](https://doi.org/10.26754/ojs_ondina/ond.201944734)