UCLA
Mester

Title
Temblor , de Rosa Montero: anti-utopía y desfamiliarización

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/90k6k7rn

Journal
Mester, 23(2)

Author
Pertusa, Inmaculada

Publication Date
1994

DOI
10.5070/M3232014418

Copyright Information
Copyright 1994 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Mester, Vol. xxiii, No. 2 (Fall, 1994)

Temblor, de Rosa Montero: anti-utopía y desfamiliarización

En su estudio de la novela femenina contemporánea española desde 1970 hasta 1985, Birute Ciplijauskaité dice que "la novela actual se sitúa frecuentemente en un espacio que se encuentra a medio camino entre novela y poesía.... [en donde] la vivencia personal no se supera totalmente de la actuación social" (26), añadiendo más tarde que "[l]a búsqueda de una expresión libre, tanto en el tema como en su configuración, es un juego constante en la narrativa [femenina] actual" (27), estableciendo lo que ella llama "novelas de rebelión" (28) agrupadas en novela erótica, polémica y fantástica. Dentro de la novela polémica que "denuncia la condición de la mujer en la estructura social vigente" (Ciplijauskaité 192) es donde la crítica encuadra a Rosa Montero por su primera novela *Crónica del desamor*, publicada "justo cuando el movimiento de emancipación de la mujer está llegando a su auge" en España, en 1979, por su segunda novela, *La función delta*, de 1981, donde se encuentra el mismo reclamo feminista que en *Crónica del desamor*, "el abuso, la explotación de la mujer, y .... su incapacidad para ser feliz estando sola" (Ciplijauskaité 193), y por su tercera novela publicada en 1983, *Te trataré como a una reina* en la que Montero muestra "[h]ow women, long the victims of cultural conditioning and myths that have been perpetuated by patriarchal society, also misread the men who are close to them and play dearly for their misreading" (Glenn 191), precisamente a causa de la influencia masculina que existe en sus vidas.

En otro artículo publicado en 1989, Phyllis Zatlin, al ofrecernos una perspectiva de la producción de las novelistas españolas en la España

democrática, dice que "the post-Franco period has.... given rise to a strong and diversified current of women's narrative" (29), agrupándola en cinco categorías diferentes: autobiográfica, metanarrativa, testimonial, erótica y de fantasía, en las que Rosa Montero cae bajo el grupo de narrativa de testimonio por la variedad de los temas feministas que la crítica encuentra en sus tres primeras novelas, en la de metanarrativa por el uso constante de esta técnica en las mismas novelas y en la de fantasía por su más reciente novela, *Temblor*. Ya en 1991, Joan L. Brown, al referirse a la producción novelística de Montero afirma que su obra "depict[s] the urban social status of post-Franco Spain with a careful and knowing eye" (242), y que desde la evolución del periodismo a la novela "she has maintained her preoccupation with social issues" tales como "the roles of women, relations between sexes, and the abuses committed by those with power" (255). Esto corrobora el hecho de que Montero es reconocida por su empeño en perpetuar la crítica al sistema patriarcal en el que vive, teniendo a la mujer como protagonista en casi todas sus novelas, incluso en su última obra, Bel*la y oscura* .

Con *Temblor*, publicada en 1990, y dejando a un lado lo testimonial y metanarrativo que había caracterizado a sus novelas anteriores, Montero se acerca por primera vez a la literatura fantástica convencida de que las escritoras tienen que "relearn to let fantasy be set free" puesto que con anterioridad, y para poder sobrevivir, "women [writers] had to lay aside their imaginative power, so that men would not call them flighty and whimsical, and aside by the traditional accepted male values of logic and the abstract" (Gazarian 211), motivo por el que Montero piensa que las escritoras se inclinaron más hacia el realismo que a otro género literario. Aunque Montero define a *Temblor* como "a symbolic fairy tale story for grown-ups" que se lee como una novela de aventuras pero que "is really a metaphysical voyage into life" (Gazarian 212), la parte de cuento de hadas,

lo puramente fantástico que se encuentra en ella, no es lo que nos viene a interesar en este ensayo. Las anécdotas por las que habrá de pasar la protagonista principal, Agua Fría, para poder salvar a su mundo de la niebla que amenaza por destruirlo no nos deben desviar de la crítica social que se esconde precísamente en la niebla y detrás de las sucesivas aventuras de la heroína. Coincide con Rosemary Jackson, para quién los mundos fantásticos son un reflejo del mundo real en el que vive el autor de los mismos, queremos ver a Temblor como un espejo deformado de nuestro mundo y del mundo del autor implícito, es decir una anti-utopía, que por medio de la fantasía y la técnica de la desfamiliarización, intenta proponer la existencia de un mundo mejor y el camino hacia una nueva utopía.

En la descripción que hace Montero de *Temblor*, llama a un público lector compuesto de adultos acercándose con ello a uno de los dos tipos de creaciones fantásticas que Michael Moorcook diferencia. Para este autor y crítico existen aquellas fantasías que confortan *(comfort)* frente a las que inquietan *(disturb)*. Las primeras se encuentran especialmente entre los cuentos de hadas para niños; las segundas, en las obras destinadas a un público lector adulto. Es en éstas, dice Moorcook, que "adult story rarely produces a comforting end. Whether the hero wins through or not, the reader is left with the suspicion or knowledge that all is not quiet on the supernatural front" (9), en donde al decir 'supernatural' nos invita a incluir lo subconsciente. Desde el primer capítulo de *Temblor*, el autor implícito presenta al lector un mundo en aparente desequilibrio y que corre el riesgo de desaparecer por la invasión de la "niebla de la nada". La aparición de Agua Fría, la heroína que habrá de luchar contra el avance de la niebla y salvar con ello a su mundo, ofrece al lector la ilusión de que existe una solución para este mundo en peligro y con ello un final feliz para la novela. Pero, conforme se va progresando en la lectura, conforme se va llegando a las últimas páginas de *Temblor*, el lector va reconociendo que la niebla no es

el verdadero problema de este mundo futuro y que su destrucción no significará la salvación automática del mismo. Después de haber descubierto el origen y la descomposición a la que había llegado el imperio, así como la destrucción del mundo anterior, Agua Fría parece comprender también que la bruma estaba actuando como un regulador del equilibrio perdido. La ignorancia de Océano frente al certero origen de la niebla y su deleite por mantenerse en el poder a pesar de la corrupción que éste lleva consigo, serán las señales por las que Agua Fría sabrá que su lucha no iba a terminar con la niebla. Para el lector, la figura de Terremoto, entusiasmada por el reconocimiento que pronto va a alcanzar por haber sido ella quién destruyó el poder de la gran Sacerdotisa, será quien aporte ese elemento de inquietud ante la idea de que no todo está en orden nuevamente en esta fantasía y que el desequilibrio que comenzó a destruir el imperio sigue existiendo dentro de él. La marcha de Agua Fría hacia un futuro incierto, buscando la culminación de nuevos sueños es la evidencia de que incluso la heroína duda de que el final al que llegó tras la destrucción de la niebla sea el final feliz que esperaba. En la última linea de la novela podemos leer:

> Respiró hondo Agua Fría, deshaciendo la pesadumbre de su pecho. Y echó a andar, con la perra trotando alegremente a sus talones, hacia el sol incandescente e inmemorial. Hacia un lugar remoto en donde pudiera soñar los nuevos sueños.... (251)

La atención del lector es dirigida no hacia lo que se acaba de concluir, sino a lo que puede llegar a alcanzarse en un lugar remoto, una posible utopía.

Considerando la fantasía no como un género literario sino como un modo narrativo, una manera de percebir la experiencia humana, que "traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered and made *absent*" (Jackson 4), y ante la evidencia de que el final que se escribe y se lee en Tem*blor* no es el final definitivo que el lector percibe como consecuencia de un sentimiento de inquietud, nos

interesa destacar cuáles son los aspectos que el autor implícito de *Temblor* intenta mostrarnos a través de esta anti-utopía, ver cuáles son las "conditions of [its] production, to the particular constrains against which the fantasy protests and from which it is generated" (Jackson 3).

En *Temblor*, fantasía y anti-utopía surgen juntas al considerar que ambas formas literarias pueden verse como el producto de una protesta o el recurso para desvelar lo que permanece invisible. Concibiendo a la literatura fantástica como una literatura del deseo ya que tiende a compensar "a lack resulting from cultural constraints...[and] seeks that which is experienced as absence and loss" (Jackson 3) y la anti-utopía como una forma por medio de la cual "the writer condemns his own society by exaggerating its evils and transposing them to an imaginary place" (Wagar 6), necesitamos dejar a un lado una vez más la anécdota que caracteriza a las aventuras de Agua Fría, y fijarnos en los modelos que invierte o que reproduce en el intento de expresar lo no dicho, o lo reprimido.

Por definición, utopía significa *ningún lugar*, pero el concepto se amplió en 1516 cuando Tomás Moro introdujo el término *eu-topía*, es decir *buen lugar*. Kathe Davis se acerca al concepto de utopía presentándonoslo como

> ...a kind of romance [that] presents a country or world that is not our own—no place—and a set of experiences that commuters rather than copies ours. They do so in order to make a point about our world.... Utopias points up the effects of our actual condition by illustrating alternatives, but our reality's failures are mostly just implicit in the contrast. (32)

Por analogía, y siguiendo las ideas expuestas al respecto por Eric S. Rabkin, aquellas obras que presentan una sociedad mala como futuro a la del propio autor están creando la llamada anti-utopía, es decir un "mal lugar". Babkin sintetiza el concepto de utopía al decir que "those works of the genre utopias which really are eu-topias present societies that seem to carry the author's

approval, while dystopias seem to carry the author's disapproval" (140).

En *Temblor* se nos presenta un mundo que no coincide con el nuestro, aunque tiene mucho en común. Como sabemos por la conversación de Agua Fría y Océano (237-42), Magenta es la capital del imperio que se fue construyendo poco a poco después de la Gran Catástrofe que obligó a los antiguos habitantes de la Tierra a abandonarla hasta que su superficie se hubo enfriado. Se trata pues de un mundo futuro que se desarrolla miles de años después de nuestra actual civilización. En este nuevo mundo, existe una sociedad jerárquica en donde las mujeres por su capacidad reproductora "en un mundo acosado por la esterilidad" (242) son las que dominan sobre los hombres y las que poseen la capacidad de manipular al resto de la sociedad, por el control que ellas tienen del conocimiento y la sabiduría. Océano admitirá:

> Conscientes de que el saber es la llave del poder, nos apropiamos de los conocimientos existentes. Los adelantos técnicos, los logros de nuestros antepasados, pasaron a ser patrimonio secreto y privado. (241)

El empleo que hace el autor implícito de una sociedad matriarcal que reproduce los mismos modos de conducta (en lo referente a los roles sexuales) de nuestra sociedad, no ha de entenderse como un intento de proponer que el mundo del futuro sería mejor si la mujer ocupara la posición privilegiada que ahora ocupa el hombre. Más que una propuesta, debemos leer una protesta: la de que el éxito de la humanidad no reside en situar a un sexo determinado sobre el otro, sino en buscar un modo de cooperación en entre ambos sexos. Agua Fría, después de haber experimentado el tipo de sociedad 'primitiva' de los Uma, después de haberse habituado a vivir bajo la dominación del hombre, se dio cuenta de que aquella vida "de espaldas al mundo" (204), no iba a salvarlo de la desaparición porque también hasta ellos estaban llegando la brumas de la

nada. Es en este momento en donde la novela empieza a dirigirse a la resolución temporal del conflicto, y en donde se propone que la cooperación entre los sexos puede lograr más que la supremacía de uno de ellos. Agua Fría vuelve al Talapot a luchar contra la niebla, pero no lo hace sóla, sino que es acompañada por los guerreros de Uma: hombre y mujer juntos por primera vez en una lucha común. La competición da paso a la cooperación, y como dice Khanna, "we are led to believe that the spirit of co-operation, rather than competition, can be fostered by the sensitivity to individuals and to human relationship within these societies" (50).

Otra de las críticas que podemos reconocer en la creación de esta anti-utopía es en lo que se refiere al abuso de la tecnología en el que está cayendo nuestra civilización. Con el tema tecnológico en mente, Judith L. Fisher diferencia dos tipos de utopía, la *utopía urbana* y la *utopía pastoril*. Mientras que en la primera la tecnología juega un papel principal, la segunda

> ...avoids mechanization and technology by limiting its communities to small communes...[the pastoral utopia] demands an individual freedom which encourages creativity, as do the attendant quantities of simplicity and integration with nature. (329)

Fisher considera que han sido precisamente la tecnología y los avances tecnológicos del siglo XX los que han creado el desarrollo de multitud de obras anti-utópicas sobre todo después de las dos grandes Guerras mundiales en donde el poder de la máquina se demostró con inusitada violencia (Fisher 329). Recordemos que el motivo de la existencia de la sociedad de Agua Fría es precisamente la destrucción del mundo anterior por culpa de una guerra nuclear, "una Gran Catástrofe". El empleo de una civilización 'primitiva' (de vuelta a los orígenes) en el que se han desarrollado las capacidades de la mente como sustituto de los adelantos tecnológicos, puede aportar la idea de un grito ecologista por parte del autor implícito.

La evocación de la naturaleza como rechazo a los adelantos tecnológicos,

es parte también de ese tipo de utopía pastoral o como Krishan Kumar la denomina, *utopía primitivista*. La aparición de bosques, montañas, desiertos se compagina en este tipo de utopías con viajes por medio de paisajes naturales. Son unos paisajes que dentro del mundo fantástico nos recuerdan a nuestro propio mundo. Dice Kumar "[t]he natural settings, exotic in detail, are strangely familiar overall. They are strongly reminiscent of the natural environment of mountain thrives and peasant villages" (62). En el mundo de *Temblor* se pueden reconocer formas primitivas de vida entroncadas estrechamente con la descripción de ambientes naturales. Fuera del círculo de la Gran Roca, los pueblos viven sometidos a un tipo de economía primitiva agraria, donde tienen que cazar para alimentarse y vestirse, y donde depende de los recursos naturales para su supervivencia. En su peregrinaje en busca de la Gran Hermana, Agua Fría habrá de pasar una temporada con un caravana dedicada a la venta de diversos productos, lo que nos recuerda el sistema medieval de comercio. Más tarde, pasará un largo período en el campamento de Torbellino, Renacimiento, donde habrá de aprender a cazar para sobrevivir a los duros inviernos y cuyo nombre nos remite a la edad pastoril por excelencia. Finalmente, habitará con la tribu de los Uma (172), quiénes, mucho más parecidos al mundo de nuestra actualidad por la regulación patriarcal en la que están basados, son considerados sin embargo como los más primitivos de todo el imperio:

> Los Uma no eran sino una tribu perteneciente a un pueblo primitivo.... Adoraban... al sol y a la luna, el fuego y el agua, a los bosques, a las tormentas y a los animales que cazaban.... Sus ritos eran complicados y herméticos....Los Umas eran un pueblo tan primitivo que glorificaban la violencia. (182-3)

Naturaleza, bajo el concepto de utopía primitivista, "denotes those modes of human desires, emotion, or behavior which are instinctive or spontaneous, in contrast with those which are due to the laboring intellect,

to premeditation, to self-consciousness or to instruction" (Beauchamp 89). El extraño contraste que ocurre en *Temblor* cuando el lector descubre las huellas de la tecnología, "the laboring intellect", en este mundo protagonizado, y hasta cierto punto amenazado, por la naturaleza, enfatiza el hecho de que la vida de esta sociedad residió por largo tiempo en su convivencia con lo más instintivo de sí misma. El desarrollo de la capacidades de la mente puede verse también como la positiva alternativa empleada por esta civilización a su falta de medios tecnológicos que, en su conocimiento, más que otorgar facilidades, otorgaría esclavitud.

Utopía y desfamiliarización parecen no ser una conjunción nueva dentro de la narrativa utópica fantástica. Más concretamente, el tipo de inversión de los roles sexuales que caracteriza a *Temblor*, es uno de los que más empleado en la construcción de anti-utopías femeninistas. En cuanto al empleo de la técnica de la desfamiliarización en mundos fantásticos, Daphne Patai dice:

> ...rather than prepackaged knowledge delivered to a passive reader, desfamiliarization functions as a discovery that occurs through the reader's imaginative participation in the world created by the text. In breaking through the crust of what is considered obvious and natural, defamiliarization, regardless of the particular writer's overt ideology carries with it a critical potential whose reverbera tions need not stop when the book is closed. (61)

En *Temblor* la técnica de desfamiliarización se emplea a dos niveles: hacia el interior, es decir, en la diégesis de la novela y hacia el exterior, hacia el lector. En la diégesis, la niebla es el catalizador del proceso de desfamiliarización para los personajes. Aunque ya conocían la existencia de la niebla, no la habían visto con todo su poder y no es hasta que la niebla comienza a deborar su entorno cuando empiezan a percibir la importancia de la naturaleza. Agua Fría contempla casi por primera vez esas montañas,

esos bosques que sabe que no estarán allí una vez que la bruma pase por ello. La niebla despierta el sentido de la muerte en Agua Fría, el sentido del futuro, al tiempo que le hace pensar en que las cosas son mutables y que todo puede cambiar, como la Ley en la que había creído desde siempre y las relaciones humanas.

Para el lector, el proceso de extrañamiento no viene tanto por parte de la niebla, como por la presentación del cambio de roles sexuales. Lo que *Temblor* hace es ofrecer un espejo al lector en donde se ve invertida la situación social de la mujer con respecto al hombre, dándole a éste "a state of affairs that is usually regarded as more o less inevitable or at least natural for women" (Patai 59), por lo que despierta el juicio crítico del lector quien podrá ver lo inhumano y degradante de cada situación. En este espejo, sin embargo, no se proponen soluciones puesto que la finalidad de este recurso es la de recuperar la atención en un aspecto que, por habitual, ha dejado de percibirse. Al acabar *Temblor*, el lector ya no piensa tanto en el futuro, sino en su presente y quizás encuentre una contestación a la pregunta de Perdernal, "¿Qué tienes tú que yo no tenga, en qué eres tú mejor que yo?" (53), que no reciba la respuesta de Agua Fría: "Me importa poco que estés o no de acuerdo: las cosas son así. Y siempre han sido así, ésa es la norma." (54)

Al final de *Temblor* el autor implícito nos ofrece la posibilidad de una nueva utopía, un lugar, un buen lugar, en donde Agua Fría pudiera "soñar los nuevos sueños", mejores que los anteriores, un lugar para ella y para su hijo que puede significar la continuación de su especie. Pero esta utopía que se entreve en las últimas lineas no es para el lector un lugar en un tiempo futuro, sino que representa la capacidad de ver de una forma nueva, con una mirada transformada, el presente; la esperanza de conseguir nuevos sueños ya no reside exclusivamente en Agua Fría, sino en la sociedad que el autor implícito ha devuelto reflejada al lector. La fantasía de *Temblor* ha

servido para algo más que vivir al lado de Agua Fría durante 10 años, pasando por sus aventuras y desventuras, experimentando su evolución interna. Ha servido para hablar de lo que está pasando desapercibido (la destrucción de la naturaleza, la invasión de la tecnológia) y lo que se ha tomado como norma y puede ser comprendido desde la perspectiva del oprimido, desde la posición de la mujer.

Inmaculada Pertusa
University of Colorado

OBRAS CITADAS

Beauchamp, Gorman. "Cultural Primitivism as Norm in the Dystopian Novel". *Extrapolation*. 19. I (1977) 88-96.

Brown, Joan L. "Rosa Montero: From Journalist to Novelist". *Women Writers of Spain: Exiles in the Homeland*. Ed. Joan L. Brown. Newark: U of Delaware P, 1991. 241-258.

Ciplijauskaité, Biruté. *La novela femenina contemporanea (1970-1985)*. Barcelona: Antropos, 1989.

Davis, Kathe. "The Days of Future Past". *Patters of the Fantastic*. Ed. Donald Hassler. Mercer Island, WA: Starmont, 1982. 31-40.

Fisher, Juthith. "Trouble in Paradise: The Twentieth-Century Utopian Ideal". *Extrapolation*. 24. IV (1983) 329-339.

Gazarian Gautier, Marie Lise. *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, IL: Dalkey, 1991.

Glenn, Kathleen. "Conversaciones con Rosa Montero". *Anales de literatura contemporanea*. 15 (1990). 275-283.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Methuen, 1981.

Khanna, Lee Cullen. "Women's Worlds: New Directions in Utopian Fiction". *Alternative Futures*. 4. I-II (1981) 47-60.

Kumar, Kristan. "Primitivism in Feminist Utopias". *Alternative Future*. 4. II-III (1981) 61-66.

Montero, Rosa. *Crónica del desamor*. Madrid: Debate, 1979.

——. *La función delta*. Madrid: Debate, 1981.

——. *Te trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

——. *Amado Amo*. Madrid: Debate, 1988.

——. Temb*lor*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

——. *Bella y oscura*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

Moorcock, Michael. "Aspect of Fantasy". *Exploring Fantasy Worlds*. Ed. Darrel Schweitzer. San Bernardino, CA: Borgo, 1985. 5-34.

Patai, Daphne. "When Women Rule: Defamiliarization in the Sex-Role Reversal Utopia". *Extrapolation*. 23. I. (1982). 56-69.

Rabkin, Eric. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton UP, 1976.

Wagar, Warren. "Utopian Studies and Utopian Thougth: Definitions and Horizonts". *Extrapolation*. 19. I. (1977) 4-12.

Zatlin, Phyllis. "Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective" *Anales de literatura contemporanea*. 12 (1987). 29-44.