



TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

AUTOFICCIÓN Y MEMORIA EN LA *RIDÍCULA IDEA DE NO VOLVER A VERTE* DE ROSA MONTERO

ALEJANDRO MARTÍ MATA

amarti159@alumno.uned.es

[Castellón]



DIRECTORA: Brígida M. Pastor Pastor

LÍNEA DE TFG: Línea 7. Literatura Española Moderna y Contemporánea

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2024-25 - Convocatoria: junio

DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DEL TRABAJO ACADÉMICO TRABAJO FIN DE GRADO

Fecha:

Quien suscribe:

Nombre y apellidos:

DNI/NIE/Pasaporte:

Hace constar que es el/la autor/a del trabajo:

Título completo del trabajo.

Y manifiesta ser responsable de la realización del trabajo, de la interpretación de los datos y de la elaboración de las conclusiones. Asimismo, afirma que las aportaciones intelectuales de otros autores incluidas en el texto han sido debidamente citadas y referenciadas.

En este sentido,

DECLARA:

- ✓ que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ que el abajo firmante asume la responsabilidad de la elaboración y los contenidos del trabajo y garantiza que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ que, durante la realización del trabajo, no se han utilizado herramientas de inteligencia artificial generativa con la intención de hacer pasar como propio cualquier contenido generado por esta tecnología. Del mismo modo, se certifica que el uso de estas herramientas para otros fines ha contado con la autorización expresa del director/a, especificándose a continuación las herramientas empleadas, si así fuese el caso:

Herramientas de IAG empleadas:

- ✓ que el abajo firmante es consciente de que, si se demostrara lo contrario, incurrirá en la responsabilidad disciplinaria que corresponda

Fdo.

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Autoficción y memoria en La ridícula idea de no volver a verte de Rosa Montero investiga a través de un análisis textual la inclusión de este libro en este género literario y la aportación de la memoria como hecho científico a la construcción del relato.

Palabras clave: *literatura española – autoficción – memoria – duelo – análisis – literatura contemporánea – escritura autobiográfica – género literario – neurociencia*

Keywords: *spanish literature – autofiction – memory – mourning – analysis – contemporary literature– autobiographical writing– literary genre – neuroscience*

ÍNDICE DE CONTENIDOS

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 3 |
| 2. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS | 5 |
| 3. METODOLOGÍA | 6 |
| 4. AUTOFICCIÓN Y MEMORIA COMO PUNTOS DE ARRANQUE | 7 |
| 5. EL PUNTO DE VISTA DE ROSA MONTERO | 12 |
| 6. REALIDAD, FICCIÓN Y MEMORIA EN <i>LA RIDÍCULA IDEA DE NO VOLVER A VERTE</i> | 15 |
| 6.1. AUTOFICCIÓN EN EL TEXTO | 15 |
| 6.2. MEMORIA EN EL TEXTO | 23 |
| 7. CONCLUSIONES | 31 |
| 8. BIBLIOGRAFÍA | 33 |

1. Introducción

Autoficción y memoria en La ridícula idea de no volver a verte de Rosa Montero trata de analizar la posible inclusión de este libro publicado en 2013 por la escritora madrileña dentro del género conocido como autoficción y abordar, además, la importancia del proceso de construcción de lo que la ciencia califica como memoria autobiográfica dentro de la escritura del libro. A través de un análisis textual conectaremos ambos conceptos con la obra analizada, así como el punto de vista y la propia biografía de la autora.

Rosa Montero (Madrid, 1951) estudió Periodismo y Psicología y es autora de más de 15 novelas, tal y como recoge su propia página web www.rosamontero.es. Montero forma parte de la cantera de periodistas que dan sus primeros pasos en el periódico *El País*, símbolo de la democracia española que nace en 1976 con el fin de la censura en España y con el comienzo de la democracia de finales de siglo XX.

Los periodistas de aquella redacción se convierten en poco menos que estrellas ya que el rotativo se transforma en “una de las fuerzas democratizadoras de España” (Montero, 2024, p. 10) y, en el caso de la madrileña se especializa en el reportaje y la entrevista, sobre todo la entrevista en profundidad a grandes personajes, publicados en el suplemento *El País Semanal*, del que llegó a ser directora en 1980. “Más de 2.000 entrevistas, muchas, quizás demasiadas. De las de profundidad, de varias páginas cada una” cuenta la propia autora (*En primicia*. RTVE. 2024. 3m09s).

Fruto de aquel trabajo, Montero y su método de entrevistas llamadas de personalidad forman parte de la historia del periodismo español, como se recoge en obras como *El arte de la entrevista* (2019) donde explica la necesidad de “honestidad” para no manipular la conversación, no ficcionar lo que ha sucedido (Montero, 2019, p.15).

Hasta el momento, la escritora ha compaginado su tarea como articulista, después de abandonar por completo las entrevistas, con la publicación de varias novelas. *Crónica del desamor* (1979) supone un hito en la novela

sentimental en una recopilación de historias de mujeres de forma contemporánea a la transición española y se convierte en un éxito editorial.

Tras esta novela llegan *La función Delta* (1981), *Te trataré como a una reina* (1983), *Amado Amo* (1988) y en 1990 publica *Temblor*, una de las novelas en las que la autora ya investiga acerca del tiempo y el espacio en un libro de ciencia ficción. *Bella y Oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997, Premio Primavera), *El corazón del tártaro* (2001), *La loca de la casa* (2003, Premio Qué leer y Premio Grinzane Cavaour), la colosal *Historia del rey transparente* (2005, Premio Qué leer) —novela histórica narrada en presente continuo—, *Instrucciones para salvar el mundo* (2008), *Lágrimas en la lluvia* (2011), *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), *El peso del corazón* (2015), *La carne* (2016), *Los tiempos del odio* (2018), *La buena suerte* (2021), *El peligro de estar cuerda* (2022) y *Animales difíciles* (2025). Asimismo, ha escrito libros de relatos y se han recopilado varias ediciones con sus cuentos y reportajes. En 2017 recibió el Premio Nacional de las Letras Españolas.

Según cuenta la escritora en 2013 en una entrevista en *Onda Cero*, tras el fallecimiento de su pareja sentimental, el también periodista Pablo Lizcano, llegó a sus manos el diario que la científica Marie Curie escribió tras la muerte de su marido, Pierre Curie. Después de leerlo, Montero empezó a redactar *La ridícula idea de no volver a verte* donde “trato de usar la vida de Marie Curie como un espejo de aumento sobre ideas y reflexiones que van más allá del duelo” (Montero, 2013).

El libro va intercalando fragmentos del diario de la científica con reflexiones a modo de ensayo y su propia biografía unido por la prosa. La singularidad del libro radica en que, además, introduce fotografías en medio del relato y el uso del *hashtag* a modo de elemento paratextual lo que dota a la obra de una gran originalidad y complica su posibilidad de encasillar en un solo género al contar con partes que se asemejan a un reportaje, otras a un análisis junto a un marcado carácter de obra de ficción.

2. Justificación y objetivos

La ridícula idea de no volver a verte (2013) es una obra en la que se solapan varios géneros literarios fruto de la experiencia investigadora de la propia autora, su paso previo por el periodismo y el momento vital de Montero. En el libro convergen dos voces: por un lado, la de la científica francesa Marie Curie (1867-1934) en una mezcla de ensayo novelístico de sus memorias y, por otro, la de Rosa Montero, que aprovecha la peripecia vital de Curie para exponer su propia biografía. Asimismo, el texto concluye con un apéndice que es el diario íntimo de Marie Curie.

Nuestra investigación trata de abordar dos cuestiones capitales que conforman la creación del libro. En primer lugar, la autoficción, género literario acuñado en la última parte del siglo XX por Serge Dubrovsky (1928-2017) y que supone la coincidencia entre el narrador y el protagonista de una obra de ficción. Es decir, ficcionalizar la propia biografía como recurso narrativo y que Rosa Montero utiliza en *La ridícula idea* después de una primera y exitosa experiencia con *La loca de la casa* (2003).

Rosa Montero aporta no solo su visión del mundo en primera persona, sino que se convierte en la protagonista del texto que, podemos intuir, en muchas ocasiones está ficcionando y lo hace a través de un juego: el lector conoce los datos de su biografía que son como huellas luminosas que conducen el relato. Además, esta es una característica que queremos demostrar como clave en la categorización de la autoficción: la notoriedad pública del autor para construir este género.

Por otro lado, el segundo concepto sobre el que se asienta esta investigación es la *memoria*, entendida como el proceso cognitivo de creación de la personalidad. Los avances en la neurociencia conceden a la memoria la capacidad de inventar la biografía personal como manera de estar en el mundo, por lo que realidad y ficción se unen en la configuración del ser humano, tal y como queda patente en *La ridícula idea de no volver a verte* donde los recuerdos de Rosa Montero se confunden con la ficción.

3. Metodología

Para desarrollar este Trabajo de Fin de Grado (TFG), titulado *Autoficción y memoria en 'La ridícula idea de no volver a verte' de Rosa Montero*, hemos apostado por tratar de definir los dos grandes conceptos que son el motor de la reflexión de la investigación. En primer lugar, el origen de la autoficción y sus aplicaciones en la literatura contemporánea española, así como en la obra de Rosa Montero seleccionada. Para ello, tras la concreción de cinco grandes características vamos a intentar demostrar su aplicación en *La ridícula idea de no volver a verte* para decidir si es o no un relato autoficticio.

De forma paralela acotaremos el polisémico concepto de *memoria* a aquel que hace referencia a configuración de la identidad, del recuerdo, como recurso literario en el motor del libro analizado a través de una revisión bibliográfica de la autora y de ensayos divulgativos y académicos sobre la memoria. En ambos conceptos se intentará hacer un análisis crítico textual de la obra seleccionada de Rosa Montero y de su propio contexto como autora.

En las dos partes del análisis vamos a intentar establecer un diálogo entre la obra investigada con la esfera biográfica de la autora y su corpus creativo. Y es que la obra de Montero se caracteriza por romper con los géneros y una constante exploración del tiempo en sus diferentes perspectivas: desde lo más contemporáneo, como *La carne* (2016), a mirar al pasado en *Historia del rey transparente* (2005) e, incluso, atreverse con distopías con la tetralogía de la replicante Bruna Husky que sucede en el Madrid de dentro de cien años: *Lágrimas en la lluvia* (2011), *El peso del corazón* (2015), *Los tiempos del odio* (2018) y *Animales difíciles* (2025).

En este análisis vamos a intentar profundizar en cuestiones como los personajes, el tiempo y el punto de vista de Rosa Montero con diferentes estudios académicos y obras divulgativas para alcanzar, al final, unas conclusiones lo más concretas posibles.

4. La autoficción y memoria como puntos de arranque

Autoficción es un neologismo acuñado en el último tercio del siglo XX por el escritor Serge Dubrovsky (1928-2017) para referirse a su novela *Fils* (1977). Un concepto empleado “para definir una obra en la que se combinaba la narrativa de ficción con la autobiografía” (Agustí, 2012, p. 9). Es decir, “una ficción de hechos y acontecimientos estrictamente reales, si se quiere, una autoficción” (Alcaraz, M. J., 2012, p. 61) como traduce esta profesora de la contraportada de la novela *Fils*. A juicio de esta investigadora, este nuevo género nace de un ejercicio en el que confluye la voz del narrador con la del autor.

Dubrovsky tenía como antecedente a Philippe Lejeune (1938) quien publica *Le pacte autobiographique* (1975) y aborda la existencia de un tipo de relato “que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, a la historia de su personalidad” (Foix, 1999, p. 133). Es decir, una obra de ficción, entendida la ficción como ejercicio imaginativo, inventado, en la que el narrador o el protagonista coinciden con el autor o posee al menos características similares a las del escritor.

La autoficción, pues, es una expresión teórica de Lejeune que materializa Dubrovsky en su novela, como defiende el profesor Pozuelo Yvancos (2022) que “quiebra la entidad de la narración [...] del personaje y la persona representada en ella”. (Pozuelo Yvancos, 2022, p. 5). Este autor vincula el nacimiento de este género a dos premisas: la crisis del personaje como entidad narrativa promulgada por corrientes literarias francesas como la *Nouveau roman* y, en segundo lugar, la influencia del psicoanálisis lacaniano (Pozuelo Yvancos, 2022. P. 5, 7 y 8). Es decir, el agotamiento de un molde narrativo y un nuevo concepto del yo estrechamente vinculado al lenguaje como forma de interpretar el pensamiento.

El nacimiento de la autoficción en Francia coincide con la desaparición de la censura (1977) en España tras 40 años de dictadura de Francisco Franco lo que supuso el auge de nuevas voces narrativas, así como un nuevo estilo de periodismo basado en la recién recuperada libertad de prensa. Al calor de la nueva democracia nacen nuevas editoriales y una generación de jóvenes

escritores que tratan de poner voz al momento como es el caso de Rosa Montero.

Tanto la teorización de Lejeune como la materialización de la misma en una novela de manos de Dubrovsky han tenido un gran éxito en la literatura contemporánea y, además, se han publicado varios estudios teóricos sobre la autoficción. Por ejemplo, Manuel Alberca desarrolla en *El pacto ambiguo* (2007) un fundamental estudio sobre este género en el que caracteriza este tipo de narrativas en cuatro elementos: la existencia de una identidad visible o reconocible del autor/narrador como personaje, la materialización de una sintonía con el lector a través de un relato ambiguo, la confusión de la persona con un personaje y, por último, el hecho de que no es una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica. Es decir, se simultanea lo ficticio con lo real (Alberca, 2007, p.27-35).

A estas cuatro características, este estudio quiere abundar en una más: la necesidad de un reconocimiento público por parte del lector respecto del autor sobre el que está leyendo, esto es, que el escritor sea una personalidad pública para que el artefacto funcione. En el caso de *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) Rosa Montero construye un libro desde su yo reconocido como escritora: la narradora oficial del texto es una periodista experta en entrevistas como se presenta en la primera página del libro, con lo cual debemos creer que todo lo que nos va a contar es algo real. “Como no he tenido hijos, lo más importante que me ha sucedido en la vida son mis muertos” (Montero, 2013, p. 9) comienza el texto.

Es decir, el pacto al que alude Manuel Alberca parece que se cumple en este libro pues el narrador es una persona real a la que reconocemos que se convierte en personaje: “Me cambié de domicilio cuando murió Pablo” (Montero, 2013, p. 89) en una evidente confusión de la persona y el personaje, si bien en ningún elemento —ni siquiera paratextual— se confirma que sea una autobiografía sino un “análisis” y la “memoria de todos” en una “evocación íntima”, según consta en la contraportada de la cubierta del libro.

La autoficción, además, comparte ciertas características con la autobiografía ficticia o las memorias ficticias como puede ser *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, donde el narrador en primera persona busca, desde un punto de vista confesional, ganar en verosimilitud. (Alberca, 2007, p. 93) así como con la novela autobiográfica, que es “ante todo una novela que tiene un pacto con la ficción, según el cual el autor no puede ser identificado ni con el narrador ni con el protagonista” (Alberca, 2007, p.111), como por ejemplo la popular *No digas que fue un sueño* (1986), de Terenci Moix sobre la recreación de un capítulo de la vida de Cleopatra.

Por último, hemos de referirnos a la autobiografía o las memorias y la propia biografía y el diario íntimo. Un género literario que se caracteriza por su carácter de veracidad ya que “reproducen la vida real y puede someterse a pruebas documentales” (Yllera, 2006, p.163). En el caso de *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) de Rosa Montero, la complejidad crece ya que tiene partes de biografía de la científica Marie Curie y el libro acaba con el diario íntimo que la francesa escribió tras la muerte de su marido, Pierre Curie, a modo de apéndice.

La memoria de Marie Curie se fusiona con la de Rosa Montero en *La ridícula idea*. Pero, ¿qué entendemos por memoria? El *Diccionario de la Lengua Española* evidencia la polisemia del término con catorce acepciones que van desde la capacidad de recordar, las potencias del alma en la filosofía escolástica, dispositivos electrónicos de almacenamiento hasta llegar a la “relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien escribe” (DLE, [En línea]). Y esa es la acepción, la de la articulación del pasado en un texto narrativo la que se desarrolla en este libro de Rosa Montero que resbala por diferentes géneros literarios.

La memoria, además, forma parte de la historia del pensamiento. Ya Aristóteles le prestó especial importancia puesto que dentro de los *Parva naturalia* dedicó uno a *Sobre la memoria y la reminiscencia* donde se recoge una de las primeras teorías sobre la presencia del pasado en el ser humano, especialmente interesante para la psicología (Fernández Rodríguez y Sánchez González, 2018, p.8).

Según el profesor en Psicología José María Ruiz-Vargas, la memoria “construye historias que acabarán alumbrando a un individuo con una identidad y una biografía” (Ruiz Vargas, 2022). Es decir, la memoria constituye un colosal registro que permite trazar una biografía ya que “nuestra memoria conserva la verdad suprema sobre quienes somos”, explica este profesor en el ensayo *La memoria y la vida* (2022).

Los avances en neurociencia apuntan a que es la memoria lo que nos hace definitivamente humanos, la conciencia de ser se desarrolla en el cerebro, y “esto permite que la vida propia se memorice y, acto seguido, se organice en forma de historia” (O’Keane, 2021). Para esta profesora en Psiquiatría la construcción de la memoria humana es similar a la de un relato, a una narración. Siguiendo esta premisa la escritura de unas memorias, como las de Marie Curie o las de Rosa Montero que nos ocupan, sería un proceso de reescritura.

Entre sus recuerdos de infancia Montero destaca su condición de niña con tuberculosis que la dejó varios años en cama sin ir al colegio. Un recuerdo vívido al que la autora atribuye el comienzo de su proceso creativo como escritora ya que, asegura, siempre se recuerda creando historias, como cuenta en el *podcast Por el principio*. (Oliva, A y Medina T 2022-presente. 5m45s).

Un recuerdo que, además, forma parte de *La ridícula idea no volver a verte* si bien advierte que “consta en la leyenda familiar” (Montero, 2013, p. 18) y aprovecha este fragmento iluminado de su pasado para relatar con todas las armas de la literatura sus vistas al médico quien le hacía radiografías para compulsar el avance de la enfermedad. Una situación que le provoca “una rara intimidad con aquella ceñuda científica polaca” (Montero, 2013, p. 19). Estas imágenes junto al diario de Marie Curie con la materia prima del libro. La memoria es el combustible que hace arder el relato.

La memoria como realidad científica es un complejo proceso en permanente construcción que no se ubica en un sitio concreto del cerebro, como atestiguan los últimos avances en neurociencia. Simplificando muchísimo, el profesor Ruiz-Vargas, que lleva investigando décadas su funcionamiento, lo define como “redes de neuronas corticales interconectadas que se han formado por

asociación y que contienen nuestras experiencias” (Ruiz-Vargas, 2022). Al tiempo que se experimenta un suceso, se construyen significados e inferencias y esas construcciones se almacenan en la memoria, según este investigador.

Una construcción que se desarrolla a lo largo del tiempo en diferentes etapas: mucho más abundantes en la infancia o con un interesante proceso que la psicóloga Verónica O. Keane califica de *proceso de poda* que comienza en la niñez y que hace que “creamos que somos algo más que un proceso neuronal [...] en el reto más grande que es el poder de abstracción de tener una identidad” (O’Keane, 2021).

Existen, tal y como se expone en *La memoria y la vida* (2022), varios tipos de memoria que la ciencia divide en tres: la memoria semántica —saber que, si sale el sol, es de día—, la memoria autobiográfica —recordar experiencias personales, incluida la episódica— y la memoria procedimental —tocar la guitarra o conducir—.

Esta memoria, la autobiográfica, es la que nos interesa desarrollar en este estudio en relación al análisis de *La ridícula idea*, libro que surge de la memoria autobiográfica de la científica Marie Curie y de Rosa Montero. Un tipo de recuerdos que permiten, como ya hemos avanzando, construir la identidad, pero también ser una garantía de la transmisión de la cultura “y de la evolución que hace crecer el aprendizaje de la especie en virtud del conocimiento compartido” (Kandel, 2007). No en vano, la pérdida de la memoria es una enfermedad neuronal y sus alteraciones conducen a las dolencias mentales, como se explica en *En busca de la memoria* (2007).

En el libro que vamos a analizar, además, se alude al abismo que suponen los problemas de salud mental ya que “en mi adolescencia padecí varias crisis de angustia” que supusieron una “desconexión con el mundo” y una auténtica “soledad monumental” (Montero, 2013, p. 23-24).

Y resulta reseñable, además, que el libro se centre en rescatar partes del pasado de Pablo Lizcano, marido de la autora fallecido años antes y que, como asegura la escritora, está “en el centro del silencio” (Montero, 2013, p. 196) a la vez que Marie Curie trata de acercar el pasado de su esposo, también fallecido, Pierre Curie.

5. El punto de vista de Rosa Montero

En Rosa Montero confluyen varios elementos que justificarían el uso de la autoficción dentro de su carpintería literaria. En primer lugar, llega a la ficción desde el periodismo que siempre parte de la verdad de los hechos y donde destaca en el género de la entrevista personal. En ellas aporta una sagaz mirada en los retratos que construye sobre sus entrevistados,

La madrileña comparte generación con autores que desarrollan su obra en el periodo democrático —su primera novela, *Crónica del desamor* es de 1979— y que emplean la *autoficción* como recurso literario —como Javier Marías en *Todas las almas* (2005), Maruja Torres en *Esperadme en el cielo* (2009), Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (2011) o Elvira Lindo en *Tinto de verano* (2001)— y ha investigado de forma evidente todos los géneros narrativos de actualidad en su prolífica carrera como escritora.

Asimismo, considera que antes que escritora es lectora como atestigua en la introducción a uno de sus ensayos periodísticos titulado *El amor de mi vida* (2011). En esta obra recopila las lecturas que más le han marcado y apuntala su opinión sobre la literatura:

Cuando nos gusta un libro, siempre nos parece que sus páginas nos hablan directamente al corazón, que sus palabras son nuestras y solo nuestras. Y en alguna medida es cierto que es así, porque al leer completamos la obra, la interpretamos, la enriquecemos con nuestra necesidad y nuestra pasión (Montero, 2011, p. 14-15).

Su tesis se enmarca dentro de la conocida como teoría de la recepción en la que el lector está en el principio y final de la obra. Un punto de vista que está en el corazón de *La ridícula idea de no volver a verte* donde se propone una especie de juego interactivo con el lector como veremos en el análisis (§6) de la obra.

En una entrevista en el programa de televisión *Encuentros*, la periodista asegura a su entrevistador, Jesús Marchamalo, que *La ridícula idea* es uno de

las obras que rompe con sus novelas de ficción ya que es uno de sus libros “raros, fronterizos” como “artefacto poco clasificable” (*Encuentros*. RTVE. 2m25s).

Montero tiene una visión particular respecto de la ficción. Como explicaba en una entrevista en el *podcast Lo que tú digas*, “para mí la realidad y la imaginación son un continuo, lo que creemos como real tiene mucho de fantasía y creación” (Fidalgo, 2024-presente. 59m40s). Una tesis que la autora ha ido arrastrando a lo largo de su corpus ficticio en el que uno de los elementos básicos de su literatura es la de sorprender al lector. Para ello se ayuda de diferentes mecanismos estilísticos tanto en la arquitectura de las novelas, como en las propias tramas.

Sin embargo, la escritora irrumpe en 2003 con un libro destinado a hacer pensar al público, sobre todo a sus lectores, que eran unas memorias literarias. Tomando los versos de Santa Teresa de Jesús titula esta obra como *La loca de la casa* (2003) para explicar su punto de vista sobre la vida, reflexionar sobre la literatura o el impacto de la biografía en su propia obra.

Explica en ese libro su método creativo ante una idea que va creciendo —Montero lo llama el *huevecillo* (Montero, 2013, p. 15)— hasta convertirse en un borrador para luego acabar siendo una novela. Asegura en este ensayo que:

Siempre he pensado que la narrativa es el arte primordial del ser humano. Para ser, tenemos que narrarnos y en ese cuento de nosotros mismos hay muchísimo cuento: nos mentimos, nos imaginamos, nos engañamos. Lo que hoy relatamos de nuestra infancia, no tiene nada que ver con lo que relataremos dentro de veinte años (Montero, 2003, p. 10).

Para ilustrar esta idea fuerza de la obra, el fingimiento del ser humano de la propia realidad y los recuerdos, narra la forma en que se le ocurrió la idea que luego dio pie a una de sus novelas, *Bella y oscura* (1993): un angustioso capítulo en el que la escritora, junto a su hermana Martina se pierden una noche en una ciudad desconocida.

La hermana de la escritora forma parte de una gran cantidad de escenas del libro, como cuando un ex novio le pregunta por ella y Montero empieza a dudar de si las confunde, de si ella desconoce alguna faceta oculta de su hermana o, incluso, no la conoce. La realidad es que Rosa Montero no tiene ninguna hermana y en la última página del libro admite que, si bien lo narrado sobre hechos históricos y literarios es real, “me temo que no puedo decir lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida” para concluir que “toda autobiografía es ficcional y toda ficción, autobiográfica” (Montero, 2003, p. 249). En el propio juego narrativo de este libro está dedicado a Martina: “que es y no es. Y que, no siendo, me ha enseñado mucho” (Montero, 2003, p.8).

Dentro de su narrativa, la autora ha compaginado el articulismo con la ficción y obras ensayísticas en las que rodea los mismos temas: la memoria, la literatura y la relación entre la locura y el arte. Junto a *La loca de la casa* y *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), en 2024 publicaba *El peligro de estar cuerda*, donde se retoman los mismos temas que obsesionan a la escritora y donde vuelve a recurrir a la autoficción como estrategia.

En este último libro, advierte desde el principio de que muchas partes pueden ser irreales. En concreto, narra a través de varios capítulos la persecución que sufre por una impostora que se hace pasar por ella a lo largo de los años. Su doble va actuando a lo largo de la historia como hilo conductor en una tesis sobre la locura, sobre la enfermedad mental, y donde advierte desde la primera línea del texto: “siempre he sabido que algo no funcionaba bien en mi cabeza”. (Montero, 2024, p. 9). Montero alerta al lector al decir que; “déjame que te confiese algo: en este libro que estás leyendo también hay ficción” (Montero, 2023, p.228).

En un libro-entrevista titulado *Diez horas con Rosa Montero* con el periodista Antonio Lucas confirma que “a través de las mentiras de la ficción llegas a verdades mucho más esenciales” a las que cuesta “poner palabras” (Montero 2022, p. 54). Una auténtica declaración de principios de su propósito con la autoficción.

En cuanto a la memoria, la escritora atestigua en *El peligro de no estar cuerda* (2023) que “los humanos somos una pura narración” ya que “lo que le afecta al ser humano no es lo que le sucede, sino lo que se cuenta de lo que le sucede”. “Somos todos novelistas de un único libro, el de nuestra existencia” (Montero, 2023, p.228).

6. Realidad, ficción y memoria en *La ridícula idea de no volver a verte*

La ridícula idea de no volver a verte (2013) es una obra cuya estructura externa se divide en 16 capítulos, seguidos de unas páginas de agradecimiento, un índice de *hashtags* y un apéndice final que es el diario personal que la científica Marie Curie escribió durante un año. En la primera edición publicada en 2013 por Seix Barral cuenta con 237 páginas e incluye, además, diferentes fotografías en cada capítulo. En cuanto a la estructura interna es interesante esbozar que cada uno de los capítulos cuentan con dos perspectivas: la de contar la biografía de la física polaca y la de reflexionar acerca de la propia experiencia de Montero en una especie de juego literario comparativo entre ambas.

6.1. Autoficción en el texto

Una de las primeras características (§ 4) de un texto autoficticio consiste en la existencia de una voz reconocible del autor como narrador, según detalla Manuel Alberca (2007). El libro comienza con una declaración de intenciones al asegurar que “como no he tenido hijos, lo más importante que me ha sucedido en la vida son mis muertos” (Montero, 2013, p.9). El uso de la primera persona y el contenido confesional de la primera frase del texto dibujan el de una mujer que comienza atestiguando algo tan vinculado a la experiencia vital como es la maternidad y que sabemos, por la propia biografía de la autora, que tampoco ha tenido hijos. Una cuestión que retomará en el tercer capítulo para exponer que una generación de mujeres no ha tenido hijos por mandato materno.

Además de forma inmediata cuenta una anécdota sobre una entrevista hecha por esa primera persona del singular al también periodista Iñaki Gabilondo con

lo que nos sitúa ante otro halo de luz biográfico del narrador: el de hacedora de entrevistas. Desde el primer momento entendemos que ese yo no es otro sino Rosa Montero: reconocida periodista y novelista española.

La presencia de Rosa Montero es omnipresente en el texto. Cuenta sus capítulos de angustia de joven —“estudié psicología justamente por eso” (Montero, 2013, p.23)— para de inmediato introducir otro mojón fluorescente que da sentido al libro y la construcción del narrador. En la página 25 advierte que tras la muerte de Pablo —entendemos que Pablo Lizcano, periodista y pareja sentimental de Montero fallecido en 2009— trató de “portarme bien en mi duelo [...] no quería sentirme avergonzada por mi dolor” (Montero, 2013, p. 28-29).

Desde el primer capítulo no solo el lector entiende que el narrador es Rosa Montero, sino que explica, incluso, la intencionalidad del libro al expresar: “en realidad no sé muy bien qué es o qué será” para introducir de forma clara que su objetivo es recuperar la biografía de Marie Curie, sus éxitos como descubridora del polonio y la radioactividad, pero en la página 15, vuelve a poner la atención en ella misma, en su duelo, para apuntar que tiene ganas de usar la vida de Curie “como vara de medir para entender la mía” (Montero, 2013, p. 18). Desde ese momento, el relato se va entremezclando dando saltos de una vida a otra de forma comparativa.

No hay dudas sobre que el narrador y el autor coinciden en este caso, pero por si acaso recursos paratextuales del libro facilitan esta estrategia. En la página 44 se inserta una fotografía de una joven Rosa Montero con un pie de foto debajo de la imagen que dice: “foto mía de la época en la que había que ser uno más de los muchachos” (Montero, 2013, p.44) para demostrar, con esta imagen, su forma de vestir andrógina en los años 70. No solo eso, sino que también contiene una fotografía de un grupo de niños en una barca en la que, asegura que “Pablo es el más pequeño, el que ladea al fondo la cabeza” (Montero, 2013, p.68) en un momento en que alude a cómo echa de menos a su pareja y confiesa que le gustaría saber todo sobre el pasado del malogrado Lizcano.

El uso de elementos paratextuales como estas fotos es un recurso analizado por la crítica en la autoficción. Según el estudio *El diálogo paratextual de la autoficción* incluir fotografías, elementos publicitarios y citas en la portada “resultan claves para capturar la trama de ambigüedades” (Arroyo, 2014, p. 32). En el caso de *La ridícula idea de no volver a verte* esa trama de ambigüedades es una constante en el libro ya que, como trataremos de demostrar, muchas escenas presuntamente biográficas permean en ficción de manera evidente,

Asimismo, la construcción del narrador/autor como rasgo claro de la *autoficción* se completa con varios datos más que conocemos sobre Rosa Montero: la publicación de varias de sus novelas, como *Instrucciones para salvar el mundo* en la página 138, o *Historia del rey transparente* que cita en la página 197 con lo que es una evidencia que el narrador es Rosa Montero.

La segunda característica que hemos convenido como constructor de una *autoficción* es la sintonía con el lector en la cimentación de un relato ambiguo. En ese sentido, hemos de referir que desde la primera página el narrador del texto se vislumbra como la propia Rosa Montero quien asegura que “te confieso que tengo una idea clara de lo que quiero hacer con este libro” (Montero, 2013, p.10).

No solo nos encontramos ante la voz de Rosa Montero, reconocida escritora y periodista española, sino que SE interpela directamente al lector con el uso de pronombres deícticos de cercanía, construyendo un diálogo, una complicidad cercana con el lector al que tutea y le expone en el primer capítulo, *El arte de fingir dolor*, sus intenciones con el libro.

La complicidad con el receptor del relato es una constante en *La ridícula idea de no volver a verte* desde cuestiones banales como en “me gustan guapos” (Montero, 2013, p.60) en referencia al tipo de hombres de sus sueños, hasta en “detesto las coles y me pellizco los pellejos de los dedos hasta hacerme sangre” (Montero, 2013, p. 71), así como cuestiones de una gran profundidad como en “Pablo, qué pena que olvidé que podías morirte, que podía perderte. Si hubiera sido consciente, te habría querido no más, pero mejor” (Montero, 2013, p. 174).

La escritora apela de forma directa al lector en todo el texto de forma cercana y a la vez abrupta, como por ejemplo en “¡Y ahora escucha!” (Montero, 2013, p. 119) con imperativos y el uso de un campo léxico confesional estableciendo una estructura dialógica que, quizás en este fragmento queda muy bien ejemplificado: “Y entonces, me preguntarás, ¿estás siendo de verdad libre en este texto? Y yo te contesto: pues no. Tampoco aquí, pero me esfuerzo” (Montero, 2013, p.143).

El lenguaje no está exento de expresiones coloquiales como “menudo aburrimiento” (Montero, 2013, p94) o “¡Guau! No entiendo nada, ¡pero como suena!” (Montero, 2013, p.164), “y un cuerno” (Montero, 2013, p.161) por citar algunos ejemplos. Estos recursos directos ayudan en la construcción del relato ambiguo. Como ya hemos explicado (§ 4) el propio concepto de autoficción aparece por primera vez en la cubierta de la novela *Fils* (1977) de Dubrovsky. Es decir, en un elemento paratextual y en la contraportada del libro de Montero la editorial lo califica de libérrimo, original e inclasificable. Además, ya hemos apuntado la inclusión de fotografías personales de Montero como elemento paratextual.

Tal y como advierte Susana Arroyo en la recopilación de estudios sobre autoficción publicado por Ana Casas en el ensayo *El yo fabulado* (2014), los elementos paratextuales suponen “auténticas instrucciones” (Arroyo, 2014 p.65) para la interpretación y, en el caso de la autoficción se usan “con fines ambiguos” (Arroyo, 2014, p.66). De ahí que la definición de la contraportada gane peso al asegurar que es un libro “a medio camino entre el recuerdo personal y la memoria de todos”.

Una ambigüedad propia, según Alberca (2007), de los relatos de este género y que compone la caracterización del mismo: la delimitación ambigua del relato entre realidad y ficción, según afirma el crítico. Y esta es una de las piedras angulares de *La ridícula idea de no volver a verte*, sin duda: la fina línea que separa la realidad de la ficción ya que el texto se nos presenta como una autobiografía de Rosa Montero, pero, ¿es así? La tercera gran característica de la autoficción pasa por el borrado de límites entre realidad y ficción.

En el primer capítulo del libro, Montero explica que “yo estaba escribiendo una novela” (Montero, 2013, p. 15) con la selva como protagonista en 2011, pero la novela dejó de interesarle ya que coincidió con el periodo tras la enfermedad de su pareja. Sin embargo, en una entrevista radiofónica durante la promoción de su obra *Lágrimas en la lluvia* (2011) advierte que la enfermedad de Lizcano coincidió con la escritura de esta novela de ciencia ficción “y se ralentizó y perdió convicción y estuvo a punto de morir”, si bien consiguió acabarla.

Es evidente que las diferentes versiones entre lo que cuenta en el libro y la realidad responden al propio artificio de la autoficción. Si bien el fin de esta investigación no es contrastar cada una de las afirmaciones que aparecen en *La ridícula*, sí tenemos que tener en cuenta este hecho como característico de la construcción del texto. Además, “la verdad es un concepto escurridizo” (Vásquez Rodríguez, 2014, p. 79), tal y como afirma este investigador en su estudio sobre la autoficción *Condición de verdad y ficción*, también incluido en el libro de Casas,

La ambigüedad, pues, radica en la dificultad de saber si lo que leemos es real o ficción basado en que el narrador y el autor coinciden. Por ejemplo, cuando explica como en pleno proceso de escritura de la novela *Historia del Rey Transparente* (2005) el no encontrar el nombre de una pieza de una armadura le obligó a dejar el relato y, tras tumbarse en la cama y abrir una revista, encontró un reportaje sobre cómo eran las armaduras en el siglo XIII (Montero, 2013 p.168-169). Una fantástica coincidencia, muy literaria.

La sospecha puede acompañar al lector en el tránsito de la lectura, como cuando está narrando la biografía de Rosalind Franklin, científica, y a través de un paréntesis advierte: “(Increíble: mientras redactaba estas líneas anteriores me han mandado un mensaje)” (Montero, 2013, p. 14) en el que una lectora le envía un artículo sobre Franklin. Otra coincidencia literaria.

En este punto es interesante añadir que *La ridícula idea de no volver a verte* ha sido calificada como una “autofiguración” (Pozuelo Ivancos, 2022, p. 679) que son las obras en las que un autor propende a hablar de sí mismo en el espacio definido como novela “estableciendo un tipo de figuración que, aunque sea un

yo imaginario e indisimuladamente literario, no siempre es ficcional en el pacto establecido o buscado con el lector”. (Pozuelo Ivancos, 2022, p. 679).

La ambigüedad no solo emerge por lo que cuenta el libro, sino por cómo se cuenta. Ya hemos advertido de la falta de compromiso con la verdad objetiva dentro de los relatos de autoficción, sin embargo, es un tipo de relato emparentado con la verdad, que parte de ella, como lo es el propio periodismo. La formación periodística de Rosa Montero marca su propio estilo narrativo. No en vano, su debut literario es *Crónica del desamor* (1979), siendo la crónica uno de los géneros interpretativos del periodismo escrito y en *La ridícula idea* la pulsión del periodismo está presente.

El libro, por ejemplo, no solo es una novela, sino que también es un análisis de la vida de Marie Curie y de la propia Montero, entendido el análisis como “género en el que predomina la interpretación y la información queda en segundo plano. Y además no tiene por qué ser nueva” (Grijelmo, 1997). Por ejemplo, hablando de Curie señala que “como todo lo que hizo en su vida, este segundo título también fue una proeza y se sentía culpable por abandonar a su padre para perseguir la quimera de los estudios” (Montero, 2013, p. 79) en una clara muestra de interpretación o de novelizar la vida de la científica como en “la segunda cosa más difícil de Marie Curie es su silencio sobre los problemas añadidos por ser mujer” (Montero, 2013, p. 128). La opinión y la interpretación en la construcción del libro son una constante.

Hemos de advertir en este punto, además, que la propia autora considera la crónica su género favorito porque “cuenta lo que no cuenta la noticia, va más allá, requiere de literatura, pero con el tiempo de la noticia” (*En Primicia*. RTVE. 23m26s). La crónica, pues, parte de la verdad para crear literatura. Rosa Montero, estima el periodismo “un género literario como cualquier otro que puede llegar a las cuotas más altas” (*Encuentros*. RTVE. 27m35s). La interpretación de la realidad que está en la crónica es la génesis de la ambigüedad.

Según Ana Casas, la autoficción es consecuencia del hibridismo genérico, producto a su vez de la progresiva ampliación del espacio autobiográfico

(Casas, 2022, p. 11). La ambigüedad que atestigua Alberca, entonces, se refiere no solo a los hechos mismos del relato, sino a una tendencia en la literatura actual y de este libro.

No cabe duda de que la autora de *La hija del canibal* (1998) asume el libro como un dispositivo ingenioso que debe completar el lector. Tanto es así que tras relatar uno de los últimos momentos con su pareja en el hospital da un giro en el relato y asegura: “Lo que acabo de hacer es el truco más viejo de la Humanidad frente al horror” (Montero, 2013, p. 119). Es decir, aportar belleza entendida como arte o literatura a un momento doloroso. Un truco entonces que genera sospechas sobre la veracidad de la anécdota.

La cuarta característica que hemos decidido analizar, según el estudio de Alberca, es la confusión entre persona y personaje. A lo largo de las páginas del libro las peripecias del yo se convierten en las de un personaje y en este caso lo hace por partida doble: tanto Montero como su marido difunto (Pablo) se convierten en dos personajes como en la conmovedora escena en la que cuenta uno de los ingresos del periodista “ya muy cerca del fin” y “muy inquieto” y que tras administrarle sedantes “en un instante de pura eternidad” con “el peso del aire y el silencio” donde “éramos los dos únicos habitantes del mundo y me parecía notar bajo mis pies la pesada y chirriante” rotación de la tierra. En ese momento, Pablo sonrío para decirle “con la mayor ternura con que jamás me habló: ‘mi perrita’” (Montero, 2013, p. 118).

En varias partes del libro, la autora es el personaje principal y, casi siempre, es en la recreación de escenas del duelo, vinculadas a la muerte, por ser el afrontar la pérdida del ser amado uno de los temas principales del libro. Sucede cuando narra el fallecimiento de su suegra y lamenta que todos los objetos que decoran la vivienda van a perder parte su existencia con el fallecimiento de su dueña (Montero, 2013, p. 175). Y, también, los últimos días de vida de Pablo siendo “uno de los momentos más bellos de mi vida” cuando “entraron en tromba” los amigos de la pareja hasta el fallecimiento final de Lizcano. (Montero, 2013, p. 178) o en los capítulos de la infancia, como sus visitas al médico por tener tuberculosis (Montero, 2013, p.19).

Además, ya hemos advertido que queremos aportar una característica más a los relatos autofictivos: que la imagen pública del escritor es un elemento clave en el género. Es evidente, como hemos demostrado hasta ahora, que en *La ridícula idea de no volver a verte* funciona como estrategia, pero, ¿y si no supiéramos que la autora es Rosa Montero? Defendemos que la capacidad pragmática y de conocimiento previo del lector es un elemento axial para la construcción del relato autofictivo.

Es decir, el escritor cuenta con la seguridad de que el receptor dispone de un mínimo de información biográfica para desarrollar el libro. Por ejemplo, *El Lazarillo de Tormes* (1554), cuya autoría hoy desconocemos y que hemos asumido como una novela, ¿podría ser una autoficción si las investigaciones revelaran que su escritor fue, en realidad, un joven ayudante criado en Tormes? Aunque es entrar en el terreno de la hipótesis, es evidente que la relevancia pública del autor es una clave evidente para entender este género.

Por ejemplo, Elvira Lindo (Madrid, 1962) publicó en el periódico *El País* durante varios veranos una serie de columnas en las que aprovechó para crear un personaje ficticio, pero que se parecía a ella: escritora, casada con un escritor y académico como Lindo lo está con Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956), con hijos y veraneando en la sierra de Madrid. “Pensé que si escribía estas pequeñas historias camuflada por el disfraz del humor nadie se iba a tomar en serio que eran un retrato de mi vida” (Lindo, 2001, p.12). Pero no fue así y los lectores creyeron que el ejercicio de la escritora era una biografía, pese a las evidentes escenas esperpénticas, siendo una clara muestra de autoficción, pero, ¿habría ocurrido lo mismo si en lugar de llevar la firma de Lindo hubieran llevado la de Rosa Montero o Almudena Grandes (Madrid, 1960-2021)? La respuesta es que evidentemente nadie habría creído que estos artículos tuvieran que ver con ellas y el artificio no habría funcionado.

Sin embargo, esto no sucedería con otros géneros literarios. Por ejemplo, si al leer la última novela de Grandes, *La madre de Frankenstein* (2020) en lugar del nombre de la desaparecida escritora apareciera el de Rosa Montero, ¿implicaría algún cambio en la lectura? La respuesta es evidentemente no. De la misma manera que si un lector no conoce nada de la vida y obra de Javier

Marías (Madrid, 1951-2022) y lee *Todas las almas* (1989) podrá disfrutar de la lectura como de una novela, perdiéndose el efecto autoficticio.

En este sentido, defendemos que la autoficción funciona como un juego, una maniobra compleja entre un emisor determinado con esa voluntad de construirla y un receptor en un contexto determinado por un conocimiento público del escritor y de algunos datos biográficos que forman parte del sendero de la propia narración.

6.2. La memoria en el texto

Anteriormente (§ 4) hemos abordado de forma muy resumida y tangencial el funcionamiento de la memoria como hecho científico desde el punto de vista que nos interesa abordar en esta investigación. La memoria como creación de esta especie de memorias, de novela biográfica, de análisis del duelo, de la construcción híbrida que es *La ridícula idea de no volver a verte*.

El profesor Ruiz Vargas hace un exhaustivo estudio divulgativo sobre los diferentes tipos de memoria hasta hacer una distinción entre la memoria episódica que es la responsable de construir recuerdos específicos —el qué, cuándo y dónde— de una experiencia y la memoria autobiográfica que es “exclusivamente humana que se expande más allá de lo que es el recuerdo de un acontecimiento para refrendar que ese acontecimiento lo viví yo” (Ruiz Vargas, 2022). Es decir, es una capacidad de representar el yo que experimentó el pasado y que este científico llama *conciencia* autoonoética.

Para tener esa conciencia de ser humano, por lo tanto, debemos partir del presente para poder recordar. El texto que estamos analizando parte desde el propio momento en que está escrito: Rosa Montero aborda este libro desde su presente inmediato que entendemos que son los años que van desde el fallecimiento de Pablo Lizcano (2009) hasta el de publicación (2013), pero más allá del tiempo externo y como hecho físico, Montero redacta el texto en presente. “Aquí lo tengo ahora, en la punta de los dedos, apenas unas líneas

en una tableta” (Montero, 2013, p.10) en referencia al texto que está escribiendo.

El tiempo verbal de *La ridícula idea* es el presente de indicativo, la escritora se dirige a un lector contemporáneo al que alude en una suerte de monólogo lleno de apelaciones. “Vivimos tiempos radiactivos” (Montero, 2013, 11) cuando explica al envenenamiento del espía ruso Alexander Litvinenko (1962-2006), un hecho que conmocionó y acaparó la información española tras su muerte. Es decir, la autora recurre al presente reciente del lector, un lector que conoce el *hashtag* o Facebook.

Este presente desde el que escribe acompaña la lectura: “creo que entiendo a qué se refiere y supongo que tiene razón” (Montero, 2013, p. 193), pero esa posición temporal es utilizada cuando se dirige el lector. Ya hemos explicado antes (§ 6.1.) que la periodista propone un juego al lector basado en sus propios datos biográficos y este uso del presente de indicativo es una muestra más de que Rosa Montero dialoga con un lector concreto al que intuye, al que dirige el libro para que lo reciba y lo desentrañe.

Una apelación en presente que, en cambio, varía cuando interviene el uso de la memoria: la propia y la de Marie Curie. “Al fondo de la consulta, don Justo tenía una especie de cuartito” (Montero, 2013, p. 18) cuenta en pretérito imperfecto propio de los recuerdos de infancia de la escritora, así como “Marie sabía hablar del gozo” para añadir “lo que no me extraña” (Montero, 2013, p. 87), demostrando que el pretérito es la memoria del libro y el presente, marca la estructura dialógica directa con el lector.

La ridícula idea de no volver a verte es un libro que se construye desde el presente, pero con un espejo retrovisor para analizar, justificar y entender el pasado. Es un libro donde los verbos vinculados a la memoria salpican todo el relato: recordar, añorar, reconstruir, etc. y que se basa en los recuerdos de Rosa Montero, sobre todo los vinculados al duelo, que es el gran tema del texto.

“El autorreconocimiento es el principio de la memoria autobiográfica, así que, desde el propio comienzo de la vida, el ser consciente de uno mismo se

entrelaza con la memoria de ser alguien”, explica la doctora O’ Keane. La memoria funciona, entonces, como un mecanismo para construir el yo, de la misma forma que el escritor construye un personaje y en el caso de *La ridícula idea*, tres de los cuatro personajes principales están contruidos a base de recuerdos.

En el libro aparecen cuatro grandes personajes. El primero es Rosa Montero, periodista y escritora que reflexiona sobre cuestiones varias de la vida y su construcción se articula desde dos puntos de vista: el del momento presente y el de lo que se va recordando; muestra una gran preocupación por la creación literaria y, además, con una conciencia feminista evidente: “Cuántas mujeres bien dotadas han debido de romperse frente a la presión” (Montero, 2013, p. 52). Tanto es así que reconoce que es hija de los años 60 “y entonces era verdaderamente difícil que te tomaran en serio siendo mujer” por lo que “había que parecerlo poco” incluso en su creación: “Escondí durante décadas mi parte imaginativa y fomenté la lógica por ser el territorio del varón [...] solo pude liberarme con mi quinto libro, *Temblor*”. (Montero, 2013, p. 44-45).

Hay que reseñar, además, la presencia de la maternidad —en este caso su ausencia— en varias partes del relato: comienza explicando que no ha tenido hijos, apunta a que la imposibilidad de acabar una novela en 1984 fue “un verdadero aborto” (Montero, 2013, p. 16) y apunta a que hay una generación de mujeres que no han tenido hijos a consecuencia de la recomendación materna, como es su caso (Montero, 2023, p. 39). Lamenta, además, no sentir el amor infinito de la maternidad: “yo no moriría por nadie” (Montero, 2013, p. 76).

El segundo gran personaje es Marie Curie. La construcción de este personaje se basa no solo en la perspectiva de Montero, sino en fuentes documentales que aparecen desglosadas en el libro en la parte de agradecimientos en la página 209. A través de diferentes biografías y textos contemporáneos a la científica se recrea su vida y, tal y como señala la escritora todos los datos sobre ella están documentados, si bien se ha permitido “volar” en la interpretación (Montero, 2013, p. 209).

El resultado es el de una científica valiente que ocupa cuotas hasta el momento impensables para una mujer, como obtener dos premios Nobel. Pero la escritora trata de ahondar, además, en la perspectiva personal de la polaca valiéndose del diario íntimo que escribió al quedarse viuda, en fotografías o el testimonio de las hijas de Curie para retratar a una mujer libre, fuerte y enamorada.

De forma paralela, los dos personajes masculinos se crean a través de la memoria de las dos mujeres. Pierre Curie se incorpora en el libro desde la mirada de su viuda como un científico leal, trabajador y brillante, pero pese a su inmensa presencia como desencadenante de la historia, la biografía de Pierre Curie ocupa un segundo lugar frente al de su mujer. Es más que evidente, además, el recurso del paralelismo entre ambas mujeres no solo metafóricamente, sino de forma literal: “a nuestra empollona le gustaban los guapos [...] y a mí también” (Montero, 2013, p. 59-60). Incluso compara las manos de ambas asegurando que hay estudios que apuntan a que tener el dedo anular más largo que el índice es fruto de un cerebro más masculino como Marie Curie y ella misma (Montero, 2013, p. 133) que completa con una foto de su mano.

El cuarto gran personaje es Pablo Lizcano que se alumbra desde la narratología de Rosa Montero. Su construcción no es la de un personaje al uso, no se describe su comportamiento o su forma de pensar, pero su existencia y su ausencia son el motor del texto. “No es fácil saber dónde pararse, hasta dónde es lícito contar, cómo manejar la sustancia siempre radiactiva de lo real” (Montero, 2013, p. 194) confiesa la escritora cuando reconoce que un amigo, tras leer el borrador del texto, le advierte de que apenas aparece Pablo.

Admite la madrileña el pudor que le causa hablar de su pareja, que se ha censurado eliminando párrafos en los que hablaba de él (Montero, 2013, p. 194), si bien se alude a su muerte en todos los capítulos del libro. En la página 195 de *La ridícula idea* se permite la concesión de explicar cómo era en una bella descripción para terminar con “le recuerdo feliz paseando por los montes. Le recuerdo, ésa sí es la pura verdad. Dentro de mi cabeza está todo él”

(Montero, 2013, p. 195). Su presencia está: “en el centro del silencio” (Montero, 2013, p. 196).

El recuerdo, la memoria, es el motor de la creación de los personajes que han sido, son, personas reales. Y el verdadero asunto del libro es el duelo. En el duelo, en la pérdida, en el final de la vida vuelve a intervenir la memoria como eje crucial. La doctora experta en cuidados paliativos Iona Heath apunta en el libro *Ayudar a morir* que “es importante que la persona que cuida al paciente sea testigo de un relato de vida, legitime su interpretación y afirme su valor” (Heath, 2008). Es decir, la necesidad del ser humano de construir su propia biografía, un relato consolador ante la pérdida que es el auténtico motivo del libro de Montero: poner palabras ante un dolor indecible, inexplicable, que sepulta. Así lo explica la madrileña: “Es como si hubieras sido sepultada por un alud. Y así estás. Tan aterrada bajo esas pedregosas toneladas de pena que no puedes ni hablar” (Montero, 2013, p. 23). Un duelo que, en este caso, proviene de la muerte de Lizcano y que ella asumió como “una enfermedad de la que había que curarse” (Montero, 2013, p.28), si bien recuerda que, pese a la tenacidad de la vida, “la pena también sigue su curso” (Montero, 2013, p.30).

La propia narradora nos explica que durante años consideró una indecencia hacer un uso artístico del propio dolor. “Deploré que Eric Clapton compusiera *Tears in heaven* y me incomodó que Isabel Allende publicara *Paula*, la novela autobiográfica sobre la muerte de su hija” (Montero, 2013, p. 31) si bien con el tiempo ha cambiado de opinión. Considera que sus novelas se alejan de lo autobiográfico, aunque “en el origen de la creatividad está el sufrimiento, el propio y el ajeno” y considera que “Clapton y Allende utilizaron el único recurso que conocían para poder sobrellevar lo sucedido” (Montero, 2013, p. 32) en una especie de justificación de esta especie de memorias que comparte, pese a que más tarde insiste en que “no me gusta la narrativa autobiográfica, es decir, no me gusta practicarla. Leerla es otra cosa” (Montero, 2013, p. 193).

El estudio científico de la memoria autobiográfica es inabarcable en esta pequeña investigación, sobre todo ante los avances en neurociencia, pero sí parece demostrado que es el grado de contexto personal el que ayuda a almacenar recuerdos (Manzanero y Álvarez, 2015). Estos dos divulgadores

aseguran que los recuerdos no solo se olvidan con el tiempo, sino que se distorsionan cada vez que los recordamos y, además, explican diferentes experimentos que han alumbrado que los sentidos ayudan a fijarlos, como se recoge en *La memoria humana* (2015).

En varias ocasiones en *La ridícula idea* los sentidos hacen trabajar a la memoria o, quizás, sea un recurso literario para atrapar por las solapas al lector durante el proceso de lectura. Por ejemplo, “un ligero aroma a hierro” (Montero, 2013, p. 19) retrotrae a la protagonista a las radiografías que le hacían de pequeña estando enferma, o como el hecho de que Marie Curie besara las ropas de su difunto marido con restos de vísceras supusiera una especie de trauma “grabado” en la memoria de la escritora Úrsula K. Le Guin (Montero, 2013, p. 28), así como ver una primavera le despierta un vivo recuerdo de Pablo (Montero, 2013, p. 148) o “el calor sofocante” de una tarde de verano (Montero, 2023, p. 202).

Pero nuestra masa gris trabaja en dos líneas opuestas. Hay partes del cerebro que intentan aprovechar al máximo la información para ahorrar espacio, mientras que el hipocampo lucha por mantener los detalles únicos de los acontecimientos (Østby y Østby, 2019). Tal vez de esa lucha de la querencia de atesorar el pasado y construir el futuro surja la necesidad humana del género confesional. Además, en un contexto editorial donde abundan los llamados *libros del duelo* (Pozuelo Yvancos, 2022, p. 679). *La ridícula idea de no volver a verte* es un libro con voluntad de diario, de memoria que se quiere atrapar.

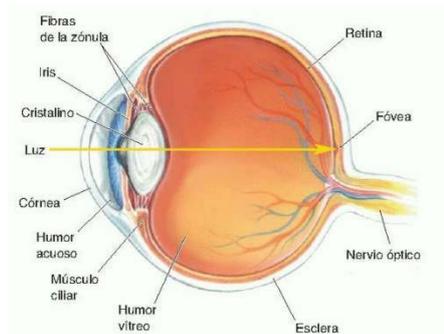
Desde esta perspectiva cobra significado el libro: “Pablo, te habría dicho más veces que te amaba [...] Ya está. Ya lo he dicho. En efecto, consuela” (Montero, 2013, p. 174) a la vez que “déjame que te cuente el momento más bello de mi vida” (Montero 2013, p. 177) donde explica los últimos días de vida de su pareja al que desde que se le diagnosticó un cáncer, solo vivió diez meses más. El propio título del libro es una confesión: la sensación que le acompañó tras la muerte de su pareja de que era una especie de broma el no poder volver a verle nunca más (Montero, 2013, p. 25).

Para concluir hemos de advertir la importancia que da a la memoria Rosa Montero en el libro. Por ejemplo, cierra el texto con un recuerdo que le había contado su pareja y que ella ha convertido en propio a través de la imaginación: el de una niña cantando bajo la sombra de una higuera en la infancia de Lizcano en su pueblo durante una tarde de verano. (Montero, 2013, p. 202). Se lamenta, al final, que los humanos tendemos a fijarnos en grandes acontecimientos, como la llegada a la luna, cuando eso no construye la existencia. “Pero supongo que vivir mucho y aprender de lo vivido para llegar a comprender que no hay nada tan espléndido como el canto de una niña bajo una higuera” (Montero, 2013, p. 206) acompañado de una foto del árbol que, suponemos, es el del paisaje de Pablo Lizcano.

La memoria es engañosa. Hay diversas enfermedades que la distorsionan y, además, la ciencia confirma que existen los falsos recuerdos y que es un proceso de reescritura constante en nuestras vidas. “Si la función de la memoria biográfica es hacer un relato coherente de la vida propia a partir de las coordenadas de tiempo, lugar y persona de las retículas de los grupos de células neuronales”, (O’Keane, 2011), entonces también el relato va cambiando a medida que cambian esas células. Una tesis que maneja la propia Rosa Montero en *La ridícula idea de no volver a verte*.

Nuestra memoria es en realidad un invento, un cuento que vamos reescribiendo cada día (lo que recuerdo hoy de mi infancia no es lo mismo que recordaba hace 20 años); lo que quiere decir que nuestra identidad también es ficcional puesto que se basa en la memoria (Montero, 2013, p. 117).

La memoria, los recuerdos, son una construcción ficticia, narrativa, según el profesor Ruiz Vargas. La neurociencia ha demostrado, además, que la anatomía interna del ojo del ser humano, como se aprecia en la imagen adjunta, tiene un punto ciego en cada uno de ellos en la inserción del nervio óptico con la retina. Científicamente está demostrado que el disco óptico carece de fotorreceptores de 4 grados, cuando la visión que tenemos de la luna, por ejemplo, equivale a medio grado de visión. “El cerebro y la corteza visual crean la imagen continua” (Venett, 2008, p.361)



Representación del ojo. Crédito imagen: Wolters Kluwer Health España. (2008).

Es decir, el poderoso cerebro humano completa, crea o ficciona una gran parte de la realidad que vemos. Además, la vista es el más potente sentido humano y con la imagen que percibimos se construye nuestra memoria, según explica Michael V. L. Bennet, profesor de neurociencia, en un artículo dentro del libro coral coordinado por Mark F. Bear titulado *Neurociencia: la exploración del cerebro* (2008). Por lo tanto, no solo lo que recordamos tiene parte de ficción, sino también parte de la realidad que vemos.

Tanto en *La ridícula idea de no volver a verte* como en varios de los libros de Rosa Montero la memoria se entiende así, como algo frágil y poco fiable, pero necesario en la construcción del ser humano y, sobre todo, para la construcción de la obra literaria.

Es complicado para la autora deshacerse del peso de la memoria, pero reivindica que “no hay buena ficción que no aspire a la universalidad” y desprecia al escritor que escribe para contar su vida: “regodearse en ella, ponerse medallas o vengarse”; significará crear “un texto abominable”. (Montero, 2013, p. 194).

La diferencia entre estos textos y su uso de la memoria es “la distancia” que implica “analizar la propia vida como si estuvieras hablando de la de otro”. (Montero, 2013, p. 194). En definitiva, el propósito de la escritura y de este libro es alcanzar un proceso de análisis de la propia biografía, de la memoria individual, superando todas las pequeñas singularidades para retratar una memoria universal: lo común a todas las vidas.

7. Conclusiones

Tras esta investigación, podemos afirmar que *La ridícula idea de no volver a verte* es una obra que usa la autoficción al cumplir con las características necesarias para constituirse como tal, si bien se escapa del género matriz novela para convertirse en un libro difícilmente clasificable, por lo que también encajaría con el concepto aportado por Pozuelo Yvancos de autofiguración. En definitiva, el libro aúna realidad con ficción y el narrador es la propia Rosa Montero que se convierte en personaje.

Rosa Montero construye el libro y su obra en un contexto en el que la autoficción es un género editorial en auge y varios de los escritores coetáneos a la madrileña lo han utilizado en sus creaciones, lo que ahonda en la utilización de este recurso dentro de su propio libro por propia tendencia como lectora en su momento vital.

Otra de las conclusiones que extraemos es que la base periodística es fundamental en esta ficción. El recurso del análisis o la crónica periodística que domina la escritora ayudan a la elaboración de *La ridícula idea de no volver a verte* puesto que son métodos de escritura que parten de la verdad, de los hechos aparentemente objetivos, para convertirse en un texto interpretativo, literario, es decir, con elementos ficcionales. La autoficción también parte de la verdad objetiva biográfica para desdoblarse en una ficción.

En realidad, podemos afirmar, que la autoficción es un camino ensanchado de la crónica en el que se han ido desdibujando las fronteras. Asimismo, la propia visión que tiene de la literatura Rosa Montero como un diálogo con el lector hace que la autoficción cobre un mayor sentido. Es evidente que el texto nace y se redacta con el propósito de alcanzar a un receptor imaginado, pero real, al que propone trucos autoficticios.

La literatura, entonces, se convierte en *La ridícula idea de no volver a verte* en un diálogo expresivo y una especie de retención de la vida. Hemos apostado por la realidad científica de que la memoria es un elemento frágil, una creación del propio ser humano y que es, en realidad, la propia esencia del ser humano: en ella está la personalidad y las acciones futuras.

Concluimos, por lo tanto, que la memoria es un proceso similar al de la narrativa de ficción y que el ser humano se convierte en un relato desde que nace y, a medida que crece, ya que de lo que recuerda depende su presente y su futuro. Por lo tanto, la literatura es en realidad la forma más primogénita de expresión artística de la especie humana.

Antes de inventar incluso métodos de escritura o alfabetos, el proceso de creación de identidad es similar al de la narración lo que muestra la potencia de la literatura como arte original de la especie humana. La ciencia demuestra que, además, tenemos una tendencia a adecuar la realidad a nuestras necesidades.

Si toda obra literaria se basa en la memoria, todo proceso de creación no es más que una reescritura de algo ya interpretado. Es decir, de la misma forma que la autoficción es un género que reelabora la propia biografía de forma consciente, la memoria reelabora de manera intuitiva e inconsciente la realidad que nos rodea. En el libro los dos conceptos investigados, autoficción y memoria, se enfrentan como dos caras de la misma moneda y se completan el uno al otro.

Para terminar: todo ese ingenio está presente en *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero al ser una obra que se basa en el recuerdo y, a partir de él, crea una ficción mezclada con la realidad con el objetivo de comunicar y, sobre todo, como proceso de recuperación ante el duelo: la necesidad humana, vital, de relatar para cicatrizar las heridas convertidas en luz creativa.

9. Bibliografía

- AGUSTÍ FARRÉ, A. (2006). Autobiografía y autoficción. *Revista Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios*. Nº 6. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377596>
- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid. Editorial Estudios Críticos.
- ALCARAZ LEÓN, M. J. (2021). El lector ante la autoficción. *Revista Thémata revista de filosofía*. Nº 63. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7992815>
- CASAS, A. (2014) *El yo fabulado*. Madrid. Iberoamericana libros.
- CASAS, A. (2022). *Pensar lo real*. Madrid. Iberoamericana.
- F. BEAR, M. (2008). *Neurociencia: la exploración del cerebro*. Barcelona. Wolters Kluwer Health España .
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, T. y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, J. C. (2018). Aristóteles sobre la memoria. *Revista de la historia de la psicología*. [En línea] <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Dialnet-AristotelesSobreLaMemoria-6976564.pdf>
- FIDALGO, A. (Rosa Montero). *Lo que tú digas. Periodistas, neuróticos e impostores*. Nº 386 [Episodio en podcast]. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/0nvS5wIYZc2nUh93fHtuOS?si=X63FX727RhWwJKR5D26hsw>
- FOIX, D. (1999). *La autoficción como teoría de uso práctico en la enseñanza*. Universidad Eötvös. Budapest. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. [En línea] https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/pdf/budapest_2013/14_faix.pdf
- GONZÁLEZ. M. (13 de junio de 2024). *En primicia*. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/en-primicia/rosa-montero/16145951/>
- GRIJELMO, A. (2014). *El estilo del periodista*. Madrid. [EPub]. Taurus.

- HEATH, I. (2008). *Ayudar a morir*. [Epub]. Madrid. Katz Editores.
- KANDEL, E. (2006). *En busca de la memoria*. [EPub]. Madrid. Katz Editores.
- LINDO, E. (2001). *Tinto de verano*. Santillana Ediciones Generales.
- LUCAS, A. (2022). *Diez horas con Rosa Montero*. Madrid. La Fábrica.
- MANZANERO, L., ÁLVAREZ, M. A. (2015). *La memoria humana*. [EPub]. Ediciones Pirámide.
- MARCHAMALO, J. (20 de octubre de 2022). *Encuentros*. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/encuentros-en-rtve/rosa-montero/6715464/>
- MONTERO, R. (2003). *La loca de la casa*. Madrid.
- MONTERO, R. (2011). *El amor de mi vida*. Madrid. Alfaguara.
- MONTERO, R. (2013). *La ridícula idea de no volver a verte*. Madrid. Seix Barral.
- MONTERO, R. (2022) *El peligro de estar cuerda*. Madrid. Seix Barral.
- MONTERO, R. (2024). *Cuentos verdaderos*. Madrid. Alfaguara.
- O' KEANE, V. (2021). *El bazar de la memoria*. [EPub]. Madrid. Siruela.
- OLIVA, A y MEDINA T. (Rosa Montero). *Por el principio*. Cadena Ser. Nº 42. [Episodio en podcast] https://open.spotify.com/episode/5ny0RjRYpBw4aifpHHxiNk?si=Bl4itu_mQDiorTTTCIWHhw&context=spotify%3Ashow%3A66eT55zEfZmcJS67mJJQUB&nd=1&dlsi=ac5636ae1ce74ddd
- OTERO, J. (19 de julio de 2011). Entrevista a Rosa Montero: Lágrimas en la lluvia. *Onda Cero*. [En línea] https://www.ondacero.es/programas/julia-en-la-onda/audios-podcast/entrevistas/entrevista-rosa-montero_201107195546a7020cf25695d433cc40.html
- OTERO, J. (4 de marzo de 2013). Rosa Montero: Es el libro más libre que he escrito. *Onda Cero*. [En línea] <https://www.ondacero.es/programas/julia->

[en-la-onda/audios-podcast/entrevistas/rosa-montero-libro-mas-libre-que-escrito_20130304554bd72e0cf213d34a276c3f.html](https://www.rosamontero.es/en-la-onda/audios-podcast/entrevistas/rosa-montero-libro-mas-libre-que-escrito_20130304554bd72e0cf213d34a276c3f.html)

- ØSTBY, H. ØSTBY, Y. (2019). *El libro de la memoria*. Madrid. [EPub]. Ariel.
- POZUELO YVANCOS, J. M^a (2022). Autofiguras: de la ficción al pacto de no ficción. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 31(31), 673–696.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29418>
- Rosa Montero Oficial: <https://www.rosamontero.es/>
- RUIZ-VARGAS, J. M. (2022). *La memoria y la vida*. [EPub]. Madrid. Debate.
- YLLERA, A. (2006). La autobiografía como género renovador de la novela. Edición digital a partir de: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Vol. IV (Año 1981)*, pp. 163-191. Biblioteca Cervantes. [En línea]. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-autobiografa-como-genero-renovador-de-la-novela-lazarillo-guzmn-robinson-moll-flanders-marianne-y-manon-0/>