

Rosa Montero: la alienación de la literatura

University of Stirling
Anna-Priscila Magriña

Índice

I. Viajando por los mundos de Rosa Montero	1
Estudios anteriores	1
Una nueva mirada	3
Nuestros objetivos	4
II. Toda literatura viene de la experiencia	7
Dos motivos contra la realidad cotidiana	8
¿Qué es lo real?	9
III. Interiores comunes, escritores profetas	10
Mundos universales	10
Universalizar tabús	12
IV. Palabras	13
El hogar de Montero	14
Palabras para entendernos	15
V. Con la palabra se aprende a soñar	18
Imaginación al poder	19
Pon azafrán en la silla y se te quedará clavada en la memoria	20
VI. La escritura como alienación contra la muerte	21
Contra el destino marcado, cada cual se inventa lo que puede	21
¿Quién no teme a la desdentada?	23
Alienación contra los traumas	26
Los que eligen la alienación de la escritura	27
Sahrazad, patrona de los escritores	28
VII. Escribir contra la muerte. Pero ¿qué es la muerte?	29
Somos lo que creemos recordar	32
A falta de memoria, buena es la literatura	33

VIII.	El azar y el destino, de un futuro negro a un túnel con lucecita al fondo	34
	<i>Crónica del desamor</i> , 1979	35
	<i>La función delta</i> , 1981	36
	<i>Te trataré como a una reina</i> , 1983	37
	<i>Amado amo</i> , 1988	37
	<i>Temblor</i> , 1990	39
	<i>Bella y oscura</i> , 1993	41
	<i>La hija del caníbal</i> , 1997	42
	<i>El corazón del Tártaro</i> , 2001	44
	<i>Historia del Rey Transparente</i> , 2005	45
	<i>Instrucciones para salvar el mundo</i> , 2008	46
	El ave Fénix tiene forma de lagartija	47
IX.	La literatura nos hace mejores	48
	Suerte que la literatura existe	49
X.	Conclusión	52
	Lodge y Montero van de la mano	52
	Un mensaje siempre optimista	52
	Contarnos nos hace más felices	53
	Los productivos se alienan con el arte	54
	La literatura enseña a comprender	54
	Leer nos hace poderosos	55
XI.	Apéndice	56
	<i>¿La Loca de la casa?</i>	56
	Las preguntas posmodernas del yo	57
	¿El “yo” escritor nos puede dar respuestas?	59
	¿Auto qué?	61
	La estantería de <i>La loca...</i>	62
	Autoficción o no, todo viene de la experiencia	63
XII.	Notas	64
XIII.	Bibliografía	80

I. Viajando por los mundos de Rosa Montero

Estudios anteriores

Rosa Montero lleva mucho trabajo literario sobre sus espaldas. Lejos quedan los tiempos en que la escritora y periodista necesitaba de una presentación a modo de introducción. Diez novelas, tres cuentos infantiles, una novela juvenil, varios relatos breves, además de crónicas y entrevistas a borbotones han hecho de esta madrileña de 57 años todo un referente literario. Se ha vertido mucha tinta sobre ella, y se sigue haciendo. De hecho, se ha estudiado su obra desde el primer día, pues con el boom que causaron sus primeras novelas, la autora no tuvo que esperar demasiado para ver publicados trabajos sobre su obra. Sólo cuatro años después de la publicación de *Crónica del desamor*, primera ficción larga, se empezaron a publicar estudios sobre su obra.ⁱ

Sobre Montero se han divulgado curiosos estudios, como el que Alma Amell llevó al mercado en 1994. *Rosa Montero's Odyssey* es una suerte de viaje por los temas universales que Montero trata en sus novelas y que Amell mezcla con los pensamientos de otros escritores o de grandes pensadores de la Historia. Vencedores y vencidos, amor y desamor, soledad y envidia son algunos de las grandes cuestiones de los que habla Amell en un recorrido metafísico entre el universo y el ser humano.

Pero sobre lo que más se ha escrito alrededor de Montero en los noventa, aparte, claro está, de los artículos sobre sus novelas que nos ayudan a leer en profundidad el significado de cada una de ellas, es la supuesta postura feminista en la obra de la autora. Catherine Davies, en 1994, escribe *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. La autora analiza, desde una perspectiva feminista, las seis primeras novelas de Montero, la novela juvenil *El nido de los sueños* y el cuento "Paulo Pumilio". Davies llega a la conclusión que Montero y Roig practican un "feminismo humanista" en sus obras. Aunque le es muy cómodo hacer

esta conexión con las primeras novelas de Montero, hay que apuntar que le resulta más difícil de hacer con las últimas obras por la autora.

Siguiendo la línea feminista, Vanessa Knights presenta, cinco años después, *The search of identity in the narrative of Rosa Montero*, un libro en donde se analiza el movimiento feminista español desde la muerte de Franco y, de nuevo, se relaciona este pensamiento con las novelas de la autora. La búsqueda y construcción de la identidad de la mujer, el análisis de los distintos roles que puede adoptar la mujer en la sociedad (como la maternidad o la soltería), la división entre realidad y ficción y el papel que ejerce el lenguaje en este juego de sombras, son algunos de los puntos estudiados en el libro. A lo largo del estudio, las ideas de Knights siempre se leen desde el punto de vista femenino y el grosor del trabajo se centra en las primeras novelas de la autora y en el contexto de la época postfranquista, momento que ya queda lejos de la actualidad.

Pero el de Knights no es el único libro que sale sobre Montero en 1999, ya que Haydée Ahumada publica *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*, un análisis sobre los distintos libros publicados por Montero hasta la fecha, en donde se centra la idea, otra vez, de feminismo. Esta vez, pero, también se habla del poder que ejercen algunos personajes (generalmente masculinos) sobre otros personajes (generalmente femeninos). Ahumada, que escribe una larga introducción sobre Foucault y sus ideas en relación al ejercicio del poder, el saber y la subjetividad, analiza los ambientes recreados en las novelas de Montero y los protagonistas que se pasean por esos escenarios, normalmente gente frustrada por culpa de relaciones amorosas fallidas, trabajos poco agradecidos y visiones de futuro muy pesimistas.

Y ya entrando en el nuevo milenio, debemos buscar el próximo libro sobre la obra de Montero en el año 2004, con la publicación de *Rosa Montero: estudio del personaje en la novela*, un trabajo de Inmaculada Torres Rivas, de la Universidad de Málaga. En este estudio, Torres no abandona la idea de lo femenino y estudia la obra de Montero haciendo hincapié en la diferencia entre feminismo y feminidad. También analiza de manera exhaustiva el tipo de personajes que aparecen en las novelas de la autora y estudia el uso que hace la escritora de la ironía y la parodia en su novelística.

Una nueva mirada

Finalmente, cabe destacar el trabajo de Javier Rodríguez Escudero, publicado en 2005 con el título de *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. En este estudio podemos encontrar un análisis sobre la ideología política y humanista de Rosa Montero. Alejándose del escrutinio feminista hecho hasta el momento sobre la obra de Montero, el trabajo de Escudero demuestra que “la temática feminista no es tan relevante como se ha venido sustentando hasta ahora en la mayoría de los estudios mencionados, defendiendo específicamente la necesidad de recontextualizar críticamente los temas predominantes en sus novelas” (Escudero, 2005, 14). Escudero considera que “la problemática de la mujer debe enmarcarse bajo una reflexión ideológica más general que se centra en el análisis y la crítica de los distintos sistemas de poder que cercan y doblegan al individuo en la sociedad contemporánea” (Escudero, 2005, 14).

En *La loca de la casa*, Montero se queja de que siempre le hagan la misma pregunta. Para evitar repeticiones, la escritora dice que “no existe una literatura de mujeres” y que ella, además, no tiene “ningún interés en escribir sobre las mujeres”: “Quiero escribir sobre el género humano, pero da la casualidad de que el cincuenta y uno por ciento de la Humanidad es de sexo femenino; y, como yo pertenezco a ese grupo, la mayoría de mis protagonistas absolutos son mujeres, del mismo modo que los novelistas varones utilizan por lo general personajes principales masculinos”. (Montero, 2003, 170). De esta forma, la autora deja claro que ella no practica una literatura femenina o feminista, sino que ejerce literatura a secas.

Siguiendo esta premisa, Escudero analiza las causas y las consecuencias de los temas universales y actuales que la escritora trata en su obra y que afectan directamente al ser humano como parte de una sociedad, como puede ser el capitalismo, el paso del tiempo o las relaciones de pareja. El autor afirma que, con su obra, Montero busca alcanzar un conocimiento esencial sobre el ser humano y su entorno, investigar e interpretar la realidad circundante, hecho que se corresponde con lo afirmado por la escritora respecto a la función que ha de tener la literatura, la cual “es

una vía de conocimiento, de intentar sacar a la luz los fantasmas del ser humano” (Escudero, 2005, 14).

Por poner un primer ejemplo, podemos apreciar la importancia que le da Montero a la literatura a través de uno de sus personajes, el octogenario Félix de *La hija del Caníbal*, que, ya hacia el final de la novela, dice:

“Somos sólo palabras, palabras que retumban en el éter (...). Palabras musitadas, gritadas, escupidas, palabras repetidas millones de veces o palabras apenas formuladas por bocas titubeantes. Yo no creo en el Más Allá, pero creo en las palabras. Todas las palabras que las personas hemos dicho desde el principio de los tiempos se han quedado dando vueltas por ahí, suspendidas en el magma del Universo. Esa es la eternidad: un estruendo inaudible de palabras” (Montero, 1998, 317).

Nuestros objetivos

En el reciente estudio nos adentraremos en esta visión terapéutica y creadora de sentido que tiene Rosa Montero sobre la literatura. Como veremos más adelante, estas impresiones se puede relacionar con las ideas de escritores como David Lodge, cuyos pensamientos se acercan a una visión optimista del posmodernismo. Autores como Lodge se alejan de las ideas catastrofistas que profesan Jean Baudrillard, Fredric Jameson o académicos como Gonzalo Navajas. No sorprende la disparidad de opiniones sobre lo que representa o deja de representar el posmodernismo, pues Vance R. Holloway comenta en su libro *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* (Holloway, 1999, 40) que hasta el propio concepto de posmodernismo tiene polémica, pues sigue reñido con clasificaciones universales por falta de consenso entre formulaciones pesimistas y optimistasⁱⁱ. A lo largo del trabajo iremos viendo como la literatura de Montero se amolda en mayor o menor medida a este caos posmodernista, pues queremos comprobar cómo la autora pasó de la opinión apocalíptica de Navajas a la más amable de Lodge. Aunque, hay que apuntarlo, no pretendemos centrarnos en la idea de posmodernidad *per se*, puesto que, como bien

dice Montero: “[L]a crítica intenta siempre delimitar, se intenta siempre poner etiquetas, siempre es más fácil, para controlar la realidad, ponerle etiquetas, y simplificar la realidad” (Heymann, 1991, 92) y, puede resultar peligroso catapultar el presente en fórmulas desniveladas por la falta de distancia temporal.

Puesto que a Montero se la ha estudiado muchas veces desde la perspectiva feminista, invitamos a aquellos que estén interesados en este prisma a leer las publicaciones arriba especificadas. Siguiendo la tesis de Escudero, en este trabajo nos centraremos en una contextualización más amplia de la obra de Montero centrándonos, sobre todo, en su visión terapéutica sobre la literatura. La autora ha dicho en repetidas ocasiones que ella escribe por necesidad, que ella es “una escritora orgánica” porque “para mi escribir es como respirar, comer o beber agua. He llegado a la conclusión de que uno se dedica a escribir porque no puede vivir sin escribir. Es una necesidad básica: la sensación de que si no escribes no puedes llegar a soportar la vida.” (Hermosilla, 2007)

Escribe porque así se lo dicta el cuerpo, pero queremos averiguar porque Montero considera que el hecho de contarnos, nuestra razón de ser según la autora, es un arma tan poderosa contra el tedio y, en última instancia, la muerte. También queremos descubrir porque siempre se escribe precisamente contra ella, la más temida (Montero, 2006, 299). Finalmente, intentaremos analizar cuáles son las razones por las que Montero considera que “todo arte es la búsqueda de esa belleza capaz de agrandar la condición humana” (Montero, 2006, 299).

Para intentar hallar respuestas a estas preguntas, viajaremos por sus novelas y observaremos los pensamientos de sus personajes, pero las ideas principales a seguir las hemos sacado de *La loca de la casa*, un libro que podríamos calificar de autoficción en el que Montero expresa sus ideas acerca de la literatura. Para conocer más sobre el fenómeno de la autoficción, se puede consultar el Apéndice, donde se explica exactamente lo que es y se apuntan algunas posibles causas del actual crecimiento de este tipo de literatura. En *La loca...* aparecen muchos temas interesantísimos. Desde qué es lo que opina Montero sobre la inspiración hasta sus ideas alrededor de las peligrosas políticas de las editoriales, este libro es una pequeña joya para los amantes

del juego literario. El espacio, pero, es reducido y nos hemos visto obligados a elegir entre tanta buena oferta.

Empieza el viaje hacia la búsqueda de la inmortalidad.

II. Toda literatura viene de la experiencia

En *La loca de la casa* se tratan muchos temas, todos alrededor de la literatura, todos alrededor de la vida. Rosa Montero sentía que “no podía hablar de la literatura sin hablar de la vida; de la imaginación sin hablar de los sueños cotidianos; de la invención narrativa sin tener en cuenta que la primera mentira es lo real” (Montero, 2003, 11). En el libro habla largo y tendido de los temas que tratan los escritores. ¿Hablan de sus vidas encubriéndolas con nombres ficticios o realmente todo lo que escriben surge de su imaginación?

Una cosa es cierta: siempre se escribe desde la propia experiencia. “Es imposible hacer un libro de la nada, que no tenga relación con la propia experiencia. Imposible. Por definición. (...) [N]o se pueden hacer libros más que de la propia experiencia”, comenta Montero, que afirma que “tus libros evidentemente son lo que tú eres” porque nacen de las propias vivenciasⁱⁱⁱ (Heymann, 1991, 83). Ahora bien, no es lo mismo escribir desde la óptica de un evento vivido que relatarlo con pelos y señales. “El novelista habla de la aventura humana, y la primera vía de conocimiento de la materia que posee es la observación de su propia existencia. Pero el autor tiene que salirse de sí mismo y examinar su propia realidad desde fuera, con el meticuloso desapego con el que el entomólogo estudia un escarabajo” (Montero, 2003, 268). Uno escribe en base a lo que vive, pero debe hacer uso de la imaginación porque, según Montero, el uso de ésta es lo que define la lucidez del o la novelista: “[L]a madurez de un novelista pasa ineludiblemente por un aprendizaje fundamental: el de la distancia con lo narrado” (Montero, 2003, 266).

La autora nos habla de distancia con lo contado en una narración en la que el nombre de la protagonista es el suyo propio. Todo parece un poco contradictorio, pero en realidad, esta declaración es tan solo una clave más que nos da la autora para decirnos que la Rosa Montero del libro es tan sólo un personaje, porque la Rosa Montero escritora sabe bien que “[a]lcanzar la distancia exacta con lo que cuentas es la

mayor sabiduría de un escritor; tienes que conseguir que lo que narras te represente, en tanto que ser humano, de un modo simbólico y profundo, del mismo modo en que los sueños lo hacen; pero todo eso no debe tener nada que ver con lo anecdótico de tu pequeña vida” (Montero, 2003, 266-267). Recordando a Marguerite Yourcenar, Montero dice que la novela siempre parte “de una realidad de la que ya tienes la distancia suficiente y te has desprendido de ella” y aclara que no habla de anécdotas o hechos en concreto, sino “de reflexiones, de sensaciones, de traumas tuyos a lo mejor, que ni siquiera conoces” (Heymann, 1991, 85). La autora considera que “si lloras escribiendo (...), si lloras porque estás poniendo tu vida, algo que te duele a ti y te hace llorar, esa lágrima es una lágrima antiliteraria; esa emoción mata la literatura” (Escudero, 2000, 214).

Dos motivos contra la realidad cotidiana

La escritora recomienda este alejamiento con la realidad por dos motivos principales. Uno, y muy comprensible, es el de la autocensura. Si estamos hablando de nuestra vida, habrá muchas cosas en las que no nos expresaremos con total libertad para no herir los sentimientos de nuestros allegados. Familiares y amigos pueden ser un gran estorbo a la hora de crear ficción, porque, como dice Montero, “(e)l ruido de la propia vida siempre entorpece” (Montero, 2003, 268). El segundo motivo, apunta la autora, es porque, por contradictorio que suene, “cuanto más te alejas con el caleidoscopio de tu propia realidad, cuanto menos puedes reconocer tu vida en lo que escribes, más sueles estar profundizando dentro de ti”^{iv} (Montero, 2003, 265). Así pues, si creíamos que contando nuestras propias peripecias a modo de diario estábamos abriendo nuestro corazón al mundo, vamos muy equivocados. La verdadera experiencia de entrar en uno mismo no tiene porque darse reflexionando sobre las pequeñas cosas del día a día. La metáfora llega sin que ni siquiera la hayamos buscado. Y es en las alegorías donde realmente vemos lo que nos está sucediendo o donde podemos encontrar pequeñas respuestas a grandes preguntas.

¿Qué es lo real?

Los escritores cogen de la realidad, pero no sólo de eso. Puesto que la primera mentira es lo real^v, la vida se convierte en muchas cosas más. Montero ha afirmado en más de una ocasión que el término real es tan sólo un costumbrismo, puesto que la realidad también son “los sueños^{vi}, los fantasmas, los deseos, las pesadillas” (Escudero, 2000, 217). Para la autora, la realidad es “todas las dimensiones del ser. Las dimensiones del ser son enormes y plurales y paradójicas y además se dan a la vez lo que es y lo que no es” (Knights 1994, 220).

Marcel Proust decía que lo que llamamos realidad no es más que “cierta relación entre las sensaciones y los recuerdos que nos circundan simultáneamente” (Marina, 2006, 129) y Carl Jung consideraba que el inconsciente contenía recuerdos de “experiencias pasadas, experiencias reales o imaginarias, además de un sentido cuasi místico del futuro” (Percival, 1997, 18).

Porque la verdad en literatura no se consigue con la explicación de hechos acaecidos, sino que, como dice Borges, “[t]oda literatura es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo ‘fantástico’ o a lo ‘real’, a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en 1914 o a una invasión de Marte” (Rivadeneira, 1997, 57). O, como comenta Mario Vargas Llosa en su artículo “El arte de mentir”: “Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque ‘decir la verdad’ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‘mentir’ ser incapaz de lograr esa superchería” (Gutiérrez, 2007, 285). Los escritores hablan de ellos mismos y de los demás pero desde la distancia de lo aprendido y, de esta manera, consiguen universalizar los temas que preocupan a sus sociedades. Así, todos nos podemos ver reflejados en sus escritos en muchas ocasiones y encontrar en estas similitudes cierto cobijo para nuestras preguntas con posible respuesta.

III. Interiores comunes, escritores profetas

¿Por qué la literatura nos ayuda tanto o más que la filosofía a entender aquello que nos rodea y a nosotros mismos?

La literatura no sólo nos cuenta el mundo en el que vivimos, sino que también nos explica quienes somos nosotros. Alberto Manguel considera el acto de leer como una función esencial porque dice que “[t]odos nos leemos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea para poder vislumbrar qué somos y dónde estamos. Leemos para entender, o para empezar a entender. No tenemos otro remedio que leer. Leer, casi tanto como respirar, es nuestra función esencial” (Manguel, 2002, 21). El catedrático de filología griega Carlos García Gual considera que la lectura es imprescindible para entendernos porque “[n]uestro mundo está hecho de palabras, figuras, imágenes, experiencias, que rebasan con mucho el presente, y que no vienen de los medios informativos del mismo. Y una parte de las mismas (...) viene de nuestras lecturas serias, solitarias, del silencioso trato con los textos” (García, 1999, 16). Pero antes de hablar de palabras, parémonos un momento en los conceptos universales.

Mundos universales

Montero lo dice muy claro: “[U]na novela es el reflejo del mundo, es el intento de representación del mundo conforme a la idea que tiene el escritor o la escritora de ese mundo” (Heymann, 1991, 91). El buen novelista, según la autora, es aquel que sabe seleccionar “imágenes del subconsciente colectivo y las saca a la luz” (Montero, 2003, 120). Los literatos cuentan lo que le pasa a la humanidad, sentimientos y pensamientos, intenciones escondidas y deseos innombrables. La escritora cree que la universalización es el ingrediente fundamental de la obra de arte y que, consecuentemente, es el objetivo de todo artista el intentar representarla. La autora

aclara el término de esta manera: “[C]uando hablo de esto [la universalización], (...) hablo de intentar no contar tu historia, sino de contar *la* historia. Lo que intentas es contar, desentrañar, en las vivencias de los seres humanos, qué hay debajo, en todos nosotros, investigar y bucear en la condición humana, en las relaciones interpersonales, en lo que es el vivir, el existir” (Heymann, 1991, 89).

El estudioso Santos Alonso considera que “la novela es una forma de conocimiento del mundo, una red de incógnitas y búsquedas, que contribuye a la formación integral de las personas en la racionalidad y la sabiduría” (Alonso, 2003, 302), pero también considera que “es un testimonio y una expresión de las experiencias universales del ser humano y un medio para comprender su lugar en el mundo y sus relaciones con la realidad” (Alonso, 2003, 302). Muy entusiasmado con la idea de universalización, Jung consideraba al creador como una suerte de “persona colectiva” que expresaba ideas universales a través de sus obras. El psicólogo suizo creía que los creadores, más que expresar sus propias opiniones, utilizaban materiales del inconsciente colectivo y, de esta forma, expresaban las formas arquetípicas que todos compartimos (Percival, 1997, 18).

Acerca de esta capacidad de universalización, David Lodge afirma que la novela crea modelos científicos acerca de lo que significa ser un ser humano, cosa que la historiografía no consigue lograr (Lodge, 2004, 22). El teórico y escritor también afirma que la literatura es el registro de la conciencia humana más rico y exhaustivo que tenemos (Lodge, 2004, 20). Por esto no resulta nada raro pensar en todas las veces que hemos estado leyendo libros y, con relatos más o menos parecidos a nuestras vidas, hemos tenido la sensación de que esas líneas estaban hablando sobre nosotros. El catedrático de literatura Juan Carlos Rodríguez dice que nos reconocemos en la literatura porque ésta pertenece a nuestro inconsciente ideológico (Rodríguez, 2002, 279).

Universalizar tabús

No hay que olvidar que parte de esta universalización de ideas también se encuentra encerrada en los tabúes, y en este caso la literatura abre brechas en los lados oscuros de la humanidad. En todas las épocas ha habido tabúes. ¿Qué hace la literatura con estas sobras de las que nadie habla y todo el mundo rehúsa? Pues encender un poco de luz sobre esos temas que, por un motivo u otro, han quedado encerrados en el baúl de los malditos. Montero cree que “[d]e lo que no se puede hablar, hay que soñar” (Montero, 2003, 120), porque esta es la mejor forma de romper con las conversaciones prohibidas. Y es aquí donde entra el mito, ya que, según la escritora, éste ha sido la mejor manera de hacer hablar a los silencios del escrúpulo (Montero, 2003, 120). En otras palabras: la literatura seca las lagunas que dejan los tabúes por todas partes, porque la literatura “es una vía de conocimiento, de intentar sacar a la luz los fantasmas del ser humano” (Escudero, 1997, 340), como dice Montero. Por eso la escritora también comenta que “escribir novelas es una actividad increíblemente íntima, que te sumerge en el fondo de ti mismo y saca a la superficie tus fantasmas más oscuros” (Montero, 2003, 120), porque el buen escritor es aquel que plasma sobre el papel los pensamientos escondidos que todos hemos pensado alguna vez pero que nunca hemos sabido expresar en palabras.

En definitiva, para Montero la escritura es “el esfuerzo de trascender la individualidad y la miseria humana, el ansia de unirnos con los demás en un todo, el afán de sobreponernos a la oscuridad, al dolor, al caos y a la muerte” (Montero, 2003, 151). La literatura nos cuenta como somos y nos ayuda a entender lo que nos pasa, que suele ser lo que les pasa a los demás más o menos, porque todos tenemos las mismas inquietudes y dudas, aunque con diferentes nombres. Montero resume esta idea de forma muy clarividente: “(...) escribir ficción es sacar a la luz un fragmento muy profundo de tu inconsciente. Las novelas son los sueños de la Humanidad, sueños diurnos que el novelista percibe con los ojos abiertos”. (Montero, 2003, 117)

IV. Palabras...

“(...) només qui posseeix les paraules posseeix l’univers”.

Montserrat Roig (Roig, 1996, 41)

Fabulamos sobre nuestras propias vidas y sobre aventuras ficticias, rehacemos los recuerdos que guarda nuestra memoria y soñamos con cosas que nunca nos han pasado. “Para ser, tenemos que narrarnos” (Montero, 2003, 10) piensa Montero, que todavía va más allá y dice que dentro de todos nosotros hay un escritor, pues nuestra identidad es nuestra memoria, nuestros recuerdos y estos recuerdos que nos hacen quien somos cambian con el paso de los días y pasan de realidad a literatura para formar nuestra personalidad. La escritora cree que “los humanos somos, por encima de todo, novelistas, autores de una única novela cuya escritura nos lleva toda la existencia y en la que nos reservamos el papel protagonista”^{vii} (Montero, 2003, 10-11). Novelistas todos pues; aunque casi todas las novelas las escribamos tan sólo dentro de nuestras cabezas y nunca las pasemos al papel. El psicólogo Alfred Adler decía que todos tenemos a un creador dentro de nosotros, que cada uno es “artista de su personalidad” (Percival, 1997, 21), y la personalidad se construye con las palabras. Eco apunta que al contribuir a formar la lengua, la literatura “crea identidad y comunidad” (Eco, 2005, 11).

Peter Brooks considera que vivimos inmersos en la narrativa, “recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome of our future projects situating ourselves at the intersection of several stories as yet not completed” (Christie, 1995, 42) y el académico Samuel Amago dice que, en el fondo, el arte de contar historias es la metáfora más grande de la humanidad, ya que “in the face of the chaotic disorder that sometimes threatens to overwhelm us, narrative allows us to reorder and interpret the many histories that comprise our experience of reality. Stories make sense even when reality does not” (Amago, 2006, 64). Así que no sólo aprendemos sobre el mundo, sino que no hay otra forma que aprender sobre nosotros

mismos que a través de la palabra. Como dice Wittgenstein: “Los límites de mi mundo son los límites de mi lengua”. (Navajas, 1987, 23)

El hogar de Montero

Montero sabe de la importancia de la palabra y lo refleja en su literatura de forma incesante. Cristina de la Torre cree que, de hecho, el verdadero “hogar” de Rosa Montero es la lengua: “Su obra se distingue por la inigualable fruición, rayana en el erotismo, de la palabra” (Torre, 2000, 270). Algunos posmodernistas consideran que, aunque “el yo se acoge al lenguaje como el único corpus semiótico fiable desde el que entenderse a sí mismo y situarse en un mundo contrario (...) ese lenguaje es una estructura ficticia y gratuita, compuesta de signos cuyo significado y valor tienen una entidad sólo provisional” (Navajas, 1987, 23). El teórico Gonzalo Navajas afirma que muchas novelas posmodernas propugnan “la no-palabra”, es decir, el silencio, puesto que el lenguaje no atina a reflejar la realidad. (Navajas, 1987, 19) Por el contrario, Rosa Montero opina que la palabra es lo que nos hace humanos^{viii} y que sólo a través de ella podemos crear nuestra identidad: “La identidad, primero, son miles de identidades que nosotros cosemos para hacer el espejismo de una sola y no sólo no nos posee sino que nosotros creamos la identidad. (...) La identidad es lo que narramos de nosotros mismos.” (Montero in Knights 1998). Como Félix, uno de los personajes protagonistas de *La hija del caníbal*, que clama que, en el fondo, los humanos sólo somos palabras:

“Somos sólo palabras, palabras que retumban en el éter (...). Palabras musitadas, gritadas, escupidas, palabras repetidas millones de veces o palabras apenas formuladas por bocas titubeantes. Yo no creo en el Más Allá, pero creo en las palabras. Todas las palabras que las personas hemos dicho desde el principio de los tiempos se han quedado dando vueltas por ahí, suspendidas en el magma del Universo. Esa es la eternidad: un estruendo inaudible de palabras.” (Montero, 1998b, 317)

O la medieval y mágica Nyneve, en *Historia del Rey Transparente*, que es de la misma opinión que Félix:

“(…) debemos ser respetuosos con las palabras, porque son la vasija que nos da la forma. (…) Ya lo dice la Biblia: al principio fue el Verbo. Es la palabra lo que nos hace humanos, lo que nos diferencia de los otros animales. El alma está en la boca.” (Montero, 2008a, 187-188)

De hecho, en la misma *Historia del Rey Transparente*, el personaje principal, Leola, va recopilando palabras con la intención de hacer una enciclopedia. Un día se da cuenta de que lo que realmente la mueve a hacer esta recopilación es la búsqueda de una comprensión más amplia del mundo: “Pobre de mí; quizá en mi deseo de hacer una enciclopedia no hay sino el anhelo de construir un nido de palabras en el que guarecerme y asentarme.” (Montero, 2008a, 406-407)

Montero coincide con las ideas de teóricos como Patricia Waugh, que cree que, como nuestro conocimiento del mundo está mediado a través del lenguaje, la ficción literaria (que no es otra cosa que mundos contruidos enteramente de lenguaje) es un modelo muy práctico a la hora de aprender sobre la realidad (Amago, 2006, 62). El pensador José Antonio Marina afirma rotundamente que las palabras son “un instrumento para analizar la realidad y que, por eso, hay que ser muy cuidadosos a la hora de utilizarlas (Marina, 2006, 15); el filósofo Emili Lledó considera que “[l]as palabras son la sustancia de la cual se nutre la inteligencia (Lledó, 2002, 14) y Amago dice que la identidad es la historia que nos contamos sobre nosotros mismos (Amago, 2006, 57), pues no tenemos otra que conocer lo que nos rodea y lo que nosotros somos que a través de las palabras, como opina también Montero.

Palabras para entendernos

Y no es sólo que la palabra nos crea, es que con ella conseguimos el entendimiento con los demás. En más de una ocasión, Montero defiende el uso de la palabra como arma de entendimiento y comprensión a través de sus novelas^{ix}, pero es sobre todo mediante sus artículos periodísticos donde ha alarmado acerca del

preocupante uso de la palabra en todas las esferas de la sociedad en general^x y entre algunos de los teóricos del posmodernismo en particular. En su artículo "<http://>" (Montero, 1998c), Montero ataca duro contra algunos pensadores posmodernos por considerar que abusan de las palabras al utilizarlas de forma indiscriminada y pomposa, pero sin ningún tipo de sentido.^{xi}

Nyneve, en *Historia del Rey Transparente*, tiene su propia teoría sobre los teóricos que escriben en un lenguaje poco comprensible:

"Cuando los sabios necesitan protegerse con palabras que nadie más que ellos entienden, no aspiran a la sabiduría, sino al poder, y a un poder que utilizan contra los demás mortales. Ya te dije, Leo, que la pérdida del sentido de las palabras era el comienzo de todos los males. Los alquimistas, con vuestros juegos secretos, estáis haciéndole un flaco favor a la verdad." (Montero, 2008^a, 275)

En *Tembler*, las sacerdotisas del Talapot han escrito una Historia totalmente nueva a su medida para poder controlar a los ciudadanos y sus pensamientos porque son "conscientes de que el saber es la llave del poder" (Montero, 2004a, 305). Estas ideas nos recuerdan al magnífico *1984* de George Orwell, donde el poder está sustituyendo el inglés por su propia lengua, el *Newspeak*, un idioma que es la negación propia de lengua, pues su mayor característica es que cada día tiene menos palabras. Con un vocabulario que mengua a cada instante, la gente va dejando de ser menos libre por momentos, pues sin palabras uno pierde la conciencia de sí mismo y de lo que le rodea y se convierte en presa fácil del sistema dictatorial del Gran Hermano.^{xii}

Montero aprecia las palabras y las respeta, porque la periodista considera que "[l]a palabra es lo que nos hace humanos, y está siempre cargada de sentido. No hay palabras neutras: todas nos conforman de algún modo. Las palabras falsas y las palabras necias terminan construyendo realidades mentirosas o estúpidas" (Montero, 2004b). Por eso, la escritora intenta respetarlas y no encasillarlas, no amoldarlas al discurso de lo políticamente correcto para que no pierdan su sentido. "Las palabras son como peces abisales que sólo te enseñan un destello de escamas entre las aguas negras. Si se desenganchan del anzuelo, lo más probable es que no puedas volverlas a pescar. Son mañosas las palabras, y rebeldes y huidizas. No les gusta ser

domesticadas. Domar una palabra (convertirla en un tópico) es acabar con ella” (Montero, 2003, 17), nos advierte en *La loca de la casa*. Lledó, de acuerdo con esta idea responsable del uso de la palabra, cree que no hay que acostumbrarse a ser inconformistas con los vocablos, porque esto sólo nos llevará a ser inconformistas con los hechos. (Lledó, 11)

V. Con la palabra se aprende a soñar

“El món millor no és enlloc, si no és en la imaginació.”

Jordi Soteres (Roig, 1996, 160)

La literatura nos abre puertas, nos enseña, nos ayuda a conocer nuestro entorno, pero también nos ayuda a soñar. Freud era de la teoría que si el mundo hubiera sido perfecto, nadie habría necesitado de la expresión artística. (Percival, 1997 17) Emili Lledó considera que la lectura es el principio de libertad más grande del que goza el ser humano (Lledó, 2002, 13), Vargas Llosa cree que las mentiras de las novelas sirven para llenar las insuficiencias de la vida (Gutierrez, 2007, 287) y para imaginar la vida que cada uno quisiera tener y no tiene (Gutierrez, 2007, 282) y Fernando Pessoa dijo que la literatura “es la sencilla demostración de que la vida no basta” (Tabucchi, 2003).

Para explicar una de las múltiples facetas de la literatura, Montero expone la teoría del “y si”. Esta suposición, que la autora coge prestado del escritor portugués José Peixoto, considera la literatura como la explicación de todas las cosas que podrían pasar en nuestras vidas (Montero, 2003, 20). ¿Y si en vez de ir por este camino hubiera elegido ese otro? ¿Y si esta persona no hubiera conocido a su pareja en aquella fiesta? Como la negra espalda del tiempo de Javier Marías, el “y si” de Peixoto contado por Montero viene a desembocar en el mismo río de incertidumbres inventadas: la literatura está formada por todas las historias que podrían pasar un día, que nosotros imaginamos, que el azar no ha decidido poner sobre la mesa pero que nosotros hemos querido escribir en un papel.

La autora comenta que “(t)al vez llevemos dentro otras posibilidades de ser; tal vez incluso las desarrollemos de algún modo, inventando y deformando el pasado una y mil veces. Tal vez cada uno de los acontecimientos de nuestra existencia se haya podido dar de diez maneras distintas” (Montero, 2003, 264). Montero dice que el novelista, probando las infinitas tramas que ofrecen los “y si”, experimenta con las vidas

que podríamos haber tenido si las circunstancias hubieran variado ni que fuera un poquito.^{xiii}

Imaginación al poder

La autora advierte que no se puede hablar de literatura sin hablar de la imaginación que es, al fin y al cabo, la creadora de los mundos paralelos que se fabrican en cada libro de ficción. ¿Qué es el “y si” más que fabulación y utilización de la imaginación? Considera Montero tan ligado este término al de literatura, que el nombre de la novela que nos está sirviendo de columna vertebral lleva escondido, en la trastienda, la palabra imaginación, pues la loca de la casa es como Santa Teresa de Jesús llamaba a la imaginación (Montero, 2003, 27-28), en referencia directa a la naturaleza desordenada y sin explicación científica del funcionamiento de ésta. “Nuestra imaginación, ese talismán secreto que se oculta, qué casualidad, bajo la lengua, inviste de belleza lo que toca. Soñamos, escribimos y creamos para eso, para intentar rozar la hermosura del mundo” (Montero, 2003, 207), confiesa la autora.

Para Montero la imaginación es vital para la vida, para transportarnos a todos esos mundos que nos abren la mente y nos hacen la vida un poco más alegre. Antonia, uno de los personajes protagonistas en *Te trataré como a una reina*, vive una existencia desdichada por culpa de su hermano, que la controla de forma dictatorial, pero también porque ella no sabe imaginarse otra vida que la que tiene. Está atrapada en su mísero día a día porque no puede salir de él ni tan siquiera en sueños:

“Se imaginó de pie sobre el andén vacío, agarrada al neceser, contemplando como el tren pitaba y se perdía a lo lejos, camino de Malgorta; intentó ir más allá y verse a sí misma saliendo de la estación hacia lo ignoto, pero la escena se desvaneció: era incapaz de imaginar aquello que no conocía.” (Montero, 1984, 111)

En *Temblor*, Agua Fría es represaliada por tener demasiada imaginación:

“Tienes demasiada imaginación, Agua Fría -solía decirle la tutora, Tierra Negra-. La imaginación puede ser una cualidad positiva para los seres inferiores, pero resulta

perturbadora para las mentes bien entrenadas que conocen la totalidad de las respuestas. Recuerda que fuera de la Ley no existe nada. ¿Para qué perder el tiempo imaginando peligrosos embelecos? Es un juego arriesgado, Agua Fría.” (Montero, 2004a, 78)

Los mundos dictatoriales, ya sean controlados por gobiernos como en el caso de Agua Fría o por figuras caciquiles como Antonio en *Te trataré...*, no gustan de la imaginación, porque ésta te hace inventar vidas mejores, te hace ver sueños de prosperidad que no gustan al poder porque debilitan la fe ciega de los subordinados.

Pon azafrán en la silla y se te quedará clavada en la memoria

La imaginación es importante para la gente. Todos deberíamos ser capaces de imaginar, de inventar nuevas vivencias, de buscar más allá de lo que hay para no caer en el tedio de la monotonía. Y para entrenar la imaginación, no hay mejor manera que la lectura de buena literatura. Pero, ¿cómo se lo hacen los escritores para avivar nuestra imaginación? Porque si para la gente corriente la imaginación es importante, para los literatos es imprescindible.

Los escritores y las escritoras hablan de otros mundos y, para que nos entren en la cabeza y nosotros, lectores, podamos evocarlos en nuestro rincón fabulador del cerebro, nos los llenan de adjetivos que les convierten en objetos y personas vivas en nuestra mente.

Montero dice que “novelar consiste en gran medida en vestir narrativamente lo que cuentas, en inventar mundos tangibles” (Montero, 2003, 95). Para que se entienda mejor, la escritora recuerda una de las explicaciones que el Premio Nobel Naipaul le hizo a Paul Theroux: “Escribir es como practicar la prestidigitación. Si te limitas a mencionar una silla, evocas un concepto vago. Si dices que está manchada de azafrán, de pronto la silla aparece, se vuelve visible” (Montero, 2003, 95). También recuerda Montero una burbuja de aire en un cristal de la novela *Mirall Trençat* de Mercè Rodoreda, un detalle que evoca sentimientos y recuerdos pasados a uno de los personajes de la novela (Montero, 2003, 229). Los objetos nos crean o nos hacen

evocar sentimientos muy íntimos, y la novela es capaz de transmitirnos las sensaciones de los personajes y de hacernos recordar emociones pasadas. ¿Cómo? David Lodge apunta a la metáfora y el símil, dos de los medios primordiales de los que dispone la literatura para plasmar los *qualia*^{xiv}:

“La blancura es blanca, la frialdad es fría. No existe descripción literal o referencial de cosas como éstas que no sea tautológica. En cambio, en literatura, al describir cada uno de los *qualia* en términos de otra cosa que es a la vez similar y diferente - ‘una cueva salina’, ‘un teatro de blancura’, ‘como olas heladas’-, el objeto y la experiencia resultan vívidamente simulados. Se evoca una sensación para dar especificidad a otra. Se verbaliza lo no verbal.” (Lodge, 2004, 22)

Para evocar hay que describir, comparar, unir conceptos distintos entre sí pero que juntos crean sensaciones en el lector. Pero, ¿de dónde nos viene esta necesidad eterna de querer recordar?

VI. La escritura como alienación contra la muerte

Contra el destino marcado, cada cual se inventa lo que puede.

“[D]esconfía de aquellos que poseen más respuestas que preguntas. De los que te ofrecen la salvación como quien ofrece una manzana. Nuestro destino es un misterio y quizá el sentido de la vida no sea más que la búsqueda de ese sentido.” Nynvee, en *Historia del Rey Transparente*

(Montero, 2008a, 93)

“¿Por qué morimos? ¿Por qué existe el mal? He aquí dos preguntas que han torturado a los humanos desde el principio de los tiempos. Para intentar responderlas se han inventado las religiones, se han escudriñado las diminutas células del cerebro y se han investigado remotas galaxias” (Montero, 2003b). Así empezaba Montero hace un tiempo uno de sus artículos periodísticos. La gran pregunta, el gran miedo: la muerte. Sabernos mortales nos diferencia del resto de animales que habitan la Tierra, pues ellos no tienen este conocimiento fatal del final de sus días, pero éste “es el trágico precio de la conciencia que tenemos de nosotros mismos”, (Lodge, 2004, 31) señala Lodge. Y es que, con la palabra encontramos la conciencia, pero nadie dijo que el conocimiento nos iba a hacer felices.^{xv} El escritor y filósofo Eduardo Subirats dice que “[l]a pregunta por la muerte, bajo sus múltiples figuras, desde la angustia de la existencia al caos originario del universo o la noche de la historia, ha sido, desde las mitologías antiguas, la pregunta por el sentido constitutivo de la vida humana y de la cultura. Es el dilema de su integración en la sociedad y la naturaleza” (Escudero, 2005, 106). El temor a la muerte es tan natural en el ser humano como la respiración.

¿Quién no teme a la desdentada?

En *La hija del caníbal*, Lucía está observando a su perra y piensa: “La Perra-Foca carece de tigres enemigos, pero no carece de miedo. De hecho, no hay criatura viviente que no tenga miedo: se diría que la sustancia misma de la vida es el temor” (Montero, 1998a, 96), es decir, actuamos ante la vida con el miedo de sabernos perecederos. En otro artículo titulado “La Muerte”, la periodista lo deja bien claro:

“Los seres humanos somos seres definidos por la muerte. Todo lo que hacemos lo hacemos contra la inmensa oscuridad que nos espera: amar, crear, mentir, lanzar opas hostiles, conquistar imperios o parir.^{xvi} La nada de la muerte es nuestro todo, hasta el punto de que creo que un buen final puede justificar una existencia entera” (Montero, 2005b).

Pero no sólo en sus artículos podemos ver, de vez en cuando, estas reflexiones sobre *la desdentada*, pues muchos de sus personajes son totalmente conscientes del futuro que nos espera a todos algún día que otro.

En *Crónica del desamor* se repite constantemente el temor a la soledad y al ir muriendo día a día:

“(…) lo peor será cuando estemos viejos, nosotros, que vivimos solos, que envejeceremos separados, que con los años iremos perdiendo poco a poco la capacidad de salir y de movernos, la posibilidad física de ayudarnos y encontrarnos, que poco a poco, al compás de las arrugas y los primeros dolores artríticos o reumáticos, nos iremos encerrando en nuestras cuatro paredes, cada día más irreversiblemente consumidos” (Montero, 1979, 73).

Lucía, en *La función Delta*, sabe que está muy enferma y sabe que seguramente no saldrá de esta con vida. Discutiendo con Ricardo, el único amigo que le queda a su lado, ella le replica: “Me dan igual tus elucubraciones, Ricardo. La muerte existe, existe, no seas absurdo” (Montero, 1991a, 274).

En *Amado amo*, César recuerda los momentos más tiernos que había vivido con Clara, la novia con la que no funcionaron bien las cosas, pero con la que había compartido el miedo por el paso imparable del tiempo:

“No me vas a dejar nunca, ¿verdad?, decía Clara; envejeceremos juntos, ¿no es así?, pasearemos al sol de media tarde cogidos del brazo y renqueando con nuestros bastones de abuelitos, ¿qué te parece? Y se aferraba convulsivamente a él, asustada de sí misma. Porque había algo más que les unía, y era la avidez de ambos por el tiempo; el modo en que celebraban ansiosamente cada semana, cada mes, cada año que pasaban juntos, como si el simple transcurso de los días pudiera dar entidad y justificación a la pareja que formaban, como si necesitaran de una memoria común para sentirse irremediabilmente unidos: Yo estaré enfermo de próstata y tú serás una viejecita insoportable. Estos eran sus mejores momentos” (Montero, 1991b, 106).

La abuela Bárbara, en *Bella y oscura*, se extraña de que no existan los cumpleaños pues, después del cumpleaños

“la otra fecha más importante de nuestras vidas, que es la de nuestra muerte, la ignoramos por completo. Y, sin embargo, pasamos por ella cada año, atravesamos ese día crítico completamente ciegos e ignorantes, y a lo peor incluso nos aburrimos, y nos irritamos, y perdemos el tiempo, sin saber que ese mismo día, veinte años después, o cinco, o uno, daríamos cualquier cosa sólo por alcanzar la madrugada...” (Montero, 2005b, 75).

Y Baba, una vez ha perdido a su abuela, reflexiona sobre la muerte y su significado: “Yo ya sabía lo que era la muerte. (...) Era no ver, no oler, no tocar, no estar. Era desaparecer para siempre jamás. Un vértigo, un miedo mayor que el de las escaleras más oscuras, o el de cruzar el club entre tinieblas.” (Montero, 2005b, 201) De hecho, Baba sabe que la muerte es lo único seguro que hay en la vida: “[S]i hay algo seguro en este inseguro mundo es que el tiempo siempre se cumple y que el final siempre nos atrapa” (Montero, 2005b, 88).

Con la ironía que la caracteriza, Lucía, protagonista de *La hija del Caníbal*, piensa amargamente en “(...) el pánico de saberte viva y condenada a muerte. Quién no ha visitado ese pozo del miedo alguna noche, en el entresueño antes de aletargarse. Dormir es ensayar la muerte, por eso atemoriza” (Montero, 1998a, 67). O, observando de nuevo a su perra, piensa en si el animal tendrá conciencia de finitud:

“Yo no sé si en su obstinado cerebro de mosquito la Perra-Foca sabe que se está muriendo, o si esa percepción de la fatalidad nos pertenece sólo a los humanos, egocéntricos como somos, atosigados por el yo, empeñados en tener recuerdos y futuro” (Montero, 1998a, 95).

En *El corazón del Tártaro*, Montero hace que uno de sus personajes parafrasee a Perry Smith, uno de los famosos asesinos protagonistas de la novela *A sangre fría*, de Truman Capote:

“Si no supiéramos que vamos a morir, seríamos como niños; al saberlo, se nos da la oportunidad de madurar espiritualmente. La vida sólo es el padre de la sabiduría; la muerte es la madre.’ Estas palabras las escribió Perry Smith en la penitenciaría de Kansas mientras esperaba ser ahorcado, cosa que sucedió en 1965” (Montero, 2001, 254).

Zarza, acercándose a la idea de cumpleaños de la abuela Bárbara de *Bella y oscura*, se pregunta si sabrá reconocer el día de su muerte:

“Lo peor es que las desgracias no suelen anunciarse. Caminaba Zarza a paso vivo por las calles heladas y se preguntaba si sería capaz de reconocer el día de su muerte. ¿Amanecería esa última jornada igual a todas? (Montero, 2001, 253)

Una de las palabras que Leola añade a su recién iniciada enciclopedia en *Historia del Rey transparente* es la de melancolía, a la que dedica esta explicación:

“[A]guda conciencia del latir de la vida en su carrera veloz hacia la muerte, turbadora emoción ante la belleza que se nos acaba” (Montero, 2008a, 499).

Cuando el rey Helios, preocupado por la desaparición de su reino, pide consejo al dragón, que es *la criatura más sabia del mundo*, éste le contesta lo siguiente:

“Qué incompresibles criaturas sois los humanos. No entiendo por qué os espanta tanto morir hoy, por qué hacéis lo posible y lo imposible por seguir viviendo un día más, cuando todos vosotros desapareceréis mañana irremisiblemente, en un tiempo tan breve que es inapreciable. ¿Qué importa morir antes o después, si sois mortales? Claro que tampoco entiendo cómo podéis levantaros todas las mañanas, y comer, y moveros, y luchar, y vivir, como si no estuvierais todos condenados” (Montero, 2008a, 581-582).

En *Instrucciones para salvar el mundo*, ya en temprana página, nos encontramos con esta pregunta retórica:

“¿Has sentido alguna vez el terror de las noches, el ahogo de las pesadillas, la oscuridad susurrándote en la nuca con su aliento frío que, aunque no sepas el tiempo que te queda, no eres otra cosa que un condenado a muerte? Y, sin embargo, a la mañana siguiente vuelve a estallar la vida con su alegre mentira de eternidad” (Montero, 2008b, 9).

Más adelante, Daniel, para justificar su actividad médica poco cuidadosa, se dice a sí mismo:

“(…) en algunos casos creía recordar que quizá su práctica médica no había sido del todo maravillosa. Pero Daniel era un profesional veterano y ya hacía tiempo que había aprendido que no era Dios. Había errores. Y había muertos. Además, todos acabábamos muriendo. Todos éramos proyectos de cadáveres. Tampoco importaba tanto terminar un poco después o un poco antes” (Montero, 2008b, 121).

Alienación contra los traumas

Sabemos que vamos a morir y, para superar este trauma, o mejor dicho, para aprender a convivir con él, cada uno se debe buscar un motivo para vivir. Están las religiones, que ofrecen un más allá muy prometedor; están las pasiones desaforadas por todo tipo de cosas, desde el fútbol hasta la música; y está la pasión desaforada hacia una persona. El amor incondicional^{xvii} puede ser un buen motivo por el cual levantarse cada día. Montero tiene presente que “todos los humanos (...) buscamos

una 'alienación', algo que dé un sentido a la vida frente a la muerte. Pueden ser creencias religiosas, científicas, políticas, (...) [y] cuando no tienes ninguna de estas creencias, el truco que mejor funciona, sobre todo para las mujeres, es la creencia pasional, concebida como pasión; es algo alienante, realmente te abrasa, te llena de otra cosa, te desocupa y te convierte en alguien que no eres tú" (Regazzoni, 1984, 50).

Montero, pero, para alienarse, para encontrar un motivo por el que levantarse de la cama, no necesita de los espejismos del amor, pues tiene la novela. "[L]a novela es alienante, te llena, te ocupa, quieres pasar las catorce horas del día escribiendo. Te desplaza de ti misma, te ocupa con otra cosa. (...) El amor es un truco para vivir, y el sentimiento pasional y el escribir tienen características parecidas. Escribir (...) te hace olvidar" (Regazzoni, 1984, 49). En *La loca...*, Montero también compara la escritura con el amor: "Al enamorarnos, no vemos nada más y todo es positivo y todo brilla, cuando se escribe una novela se viven momentos de gran éxtasis y el paso del tiempo pasa a un plano inferior, pues dice Montero que mientras inventas historias "eres eterno"^{xviii} (Montero, 2003, 13).

Los que eligen la alienación de la escritura

De esta forma, hay mucha gente que busca el sentido de la vida, una válvula de escape donde dejen atrás todo mal momento, en la escritura. Montero cuenta que un rasgo común entre muchos escritores es, precisamente, notar el paso del tiempo con especial virulencia. La autora dice que los literatos tienen una obsesión con la muerte más disparatada que la mayoría de personas, que el pasar de los días y las noches les resuena en la cabeza con gran estruendo y sin descanso, "como si los segundos nos tictaquearan de manera ensordecedora en las orejas" (Montero, 2003, 13). Con la literatura uno trata de parar el tiempo, de encastarlo en la tinta de las páginas y hacer que la vida se quede quieta ni que sea durante unos instantes. Azafranes y burbujas en los cristales son algunos de los trucos contra "ese dragón de piel impenetrable que todo lo devora" (Montero, 2003, 31). Y es que más claro no se puede decir: los escritores disparan palabras incesantes contra la muerte (Montero, 2003, 31).

Sahrazad, patrona de los escritores

En más de una ocasión, Montero ha hablado de lo mucho que le gusta la historia oriental de *Las mil y una noches*. De hecho, en su artículo “Contra la muerte” la autora considera que Sahrazad debería ser la patrona oficial de los escritores ya que esta mujer y su peripecia representan la función de la literatura: “[R]escatarnos de la desesperación, ganar tiempo en el despiadado combate contra el fin, de la misma manera que Sharazad va venciendo noche a noche al verdugo y conquistando un aplazamiento de la condena. Porque siempre se escribe contra la muerte” (Montero, 2006a, 299).

El psicoanalista y escritor austríaco Otto Rank, en su libro *Art and Artist*, divide a los individuos en tres categorías. En un grupo secundario, Rank une a los personajes *normales*, tipos que se aceptan a sí mismos con tranquilidad y que no sufren conflictos agudos cuando se encaran a preguntas existenciales. En los dos grupos principales están el neurótico y el productivo, que temen la muerte de manera grave. Tanto neuróticos como productivos tienen el sentimiento de que deben cambiar lo que son. Siguiendo este impulso, los neuróticos intentan afirmarse como personas, pero no tienen la suficiente determinación como para hacerlo. Tienen tan poca voluntad, que acaban encerrándose en sí mismos y actuando de forma compulsiva. Sin embargo, los productivos, más abiertos y extrovertidos, gozan de mayor espíritu de superación y llevan a cabo actos creadores a través de los cuales sienten que han superado la muerte. Pero todo se convierte en un espejismo, pues, una vez acabada la obra de arte también se acaba la sensación de perdurabilidad, de infinitud (Percival, 1997, 19-20). Rank ve a los artistas, pues, como personas productivas que crean para superar su miedo a la muerte, para sentirse algo más que prescindibles.

VII. Escribir contra la muerte. Pero, ¿qué es la muerte?

Només existeix allò que ha estat escrit.

Montserrat Roig

(Roig, 1996, 166).

Todos debemos encontrar nuestros motivos para ganar la batalla anímica a la muerte (porque la batalla en sí sabemos que está perdida) pero, ¿qué es la muerte para nosotros? Ricardo, el amigo de Lucía en *La función delta*, tiene muy clara su respuesta cuando la enferma le dice que la muerte existe:

“Existe sólo en los demás, en la muerte de los demás. La muerte propia es mentira. Una vez muerto no puedes lamentar el haber muerto. Una vez muerto se ha acabado todo. De modo que sólo existe la vida, porque después no hay nada, porque después tú ya no estás en tu muerte, y por lo tanto tu muerte no es tuya y ni siquiera es muerte” (Montero, 1991a, 274).

Si la muerte, como comenta Ricardo, nunca es nuestra, ¿qué es lo que nos preocupa en realidad? Más que la muerte en sí, más que el hecho de morirnos, lo que más miedo da es el hecho de olvidar, de que los que quedan, los que viven nuestra muerte, se olviden de nosotros y de nuestra vida. La muerte es la desaparición de nuestro recuerdo y de nuestras memorias. La muerte es la muerte de la memoria. Se escribe contra la muerte, que es el olvido de lo que fuimos, para permanecer en el tiempo. En el libro de Anthony Percival sobre la creación literaria, Montero reflexiona sobre la desaparición paulatina de nuestros mundos a medida que crecemos y muestra cierto miedo al olvido de esta vida pasada que ya no volverá más. Para ejemplificar esta pérdida, la autora habla sobre las baldosas de la casa donde vivió de niña:

“De niña, por ejemplo, viví en un piso alquilado, modesto y antiguo de suelo de baldosas. Los dibujos de aquel embaldosado acompañaron muchos de mis juegos infantiles: en ellos veía abismos, monstruos, montañas y caminos, y yo era una viajera que vivía aventuras entre tantos peligros. Pues bien, mi familia dejó ese piso

hace mucho, los nuevos inquilinos sin duda habrán cambiado esas baldosas tan rotas y tan baratas, ese suelo ya no existe y yo *he olvidado cómo eran los dibujos*^{xix} (Percival, 1997, 307).

Somos lo que creemos recordar

La memoria es importante para retener lo que somos, mantener lo que fuimos. Lo sabe Montero con sus baldosas y lo saben sus personajes, que continuamente muestran sus temores a ser olvidados.

La protagonista de *La función Delta*, es uno de los personajes que más reflexiona sobre la muerte por motivos obvios, pues es consciente que está viviendo sus últimos días porque su enfermedad no remansa. Lucía tiene presente que cuando muera, con su cuerpo desaparecerá también todo su mundo, todo lo que un día fue su vida, y no quedará nadie que recuerde el significado de objetos valiosos para ella, de sentimientos que tuvo hacia otras personas. Sus *qualia* se irán con ella:

“Al morir no sólo muerdo yo, desaparece también mi vida entera. Desaparece aquel muñeco de peluche que tuve siendo niña y al que tanto quise. Desaparece la ternura de Miguel en mi memoria. Desaparece la casa en la que nací, que fue derruida hace tiempo y que sobrevivía guardada en mi recuerdo. Dentro de muy pocos años, cuando mueran Ricardo, y Rosa, y pocos más, nadie sabrá de mi existencia. Será como si no hubiera nacido tan siquiera. Qué estúpida sinrazón la de la vida” (Montero, 1991a, 339-340).

En *Temblo* se ve claramente la idea de desaparición de nuestra vida a través de los objetos que la poblaron, pues, cuando una persona muere, desaparece con ella el paisaje que más quería, la casa donde vivía, los objetos que tenía, a no ser que antes de morir haya trasladado sus recuerdos a alguien que los piense por ella cuando esta falte. Los habitantes de Magenta utilizan la Mirada Preservativa para intentar mantener cada cosa en su sitio, pero la destrucción cada vez es más severa y Agua Fría emprende un viaje en busca de la solución que consiga que los objetos no desaparezcan con la muerte.

La abuela Bárbara, en *Bella y oscura*, tiene, en el nombre de sus gatos, un pequeño homenaje a aquella gente que ha muerto, pues los bautiza con nombre y apellidos de gente que ha traspasado recientemente. Para ella es un ritual importante y, cuando ella ve cerca su día, le hace prometer a Baba que no se olvidará de ella:

“Prométeme que te acordarás de mí. Y que dirás mi nombre en voz alta de vez en cuando, como yo digo los de mis gatos, los de todas esas personas que un día vivieron y que hoy sólo me tienen a mí para nombrarlos. Prométemelo” (Montero, 2005b, 77).

Montero opina que somos lo que recordamos y lo pensamos. En su artículo “El alma”, la periodista habla sobre la importancia del cerebro en nuestra identidad: “Supongo que todo lo que soy cabe en un puñadito de neuronas: estoy allí donde la memoria se almacena, y eso ocurre en una zona concreta del cerebro que tampoco es muy grande” (Montero, 1999). Pero la memoria no está hecha de ceros y unos y nos puede jugar buenas y malas pasadas lanzándose a la invención o a la eliminación. Malas, porque nos despoja de momentos que fueron especiales para nosotros y nos los llena de nieblilla, y buenas porque borra situaciones, o les suaviza el tono, que fueron muy duras para nosotros. Si en la literatura todo es un juego de verdades y mentiras, en parte también es porque la memoria, o sea, lo que nos da sentido de ser, nos da y nos quita y nos pone nubes donde antes había claros.^{xx}

En su ensayo sobre literatura, Montserrat Roig cita a Walter Benjamin, que creía que el deformar los recuerdos era cuestión de supervivencia: “Mai no podrem rescatar del tot allò que oblidem. Potser així està bé. El xoc que produiria recuperar-ho fóra tan destructor que a l’instant hauríem de deixar de comprendre la nostra nostàlgia. La comprenem d’una altra manera, i és millor com més profund jeu en nosaltres l’oblidat” (Roig, 1996, 166). Marina lo tiene bien claro: “(...) recordar es construir el recuerdo” (Marina, 2006, 121), es decir, nunca podremos recordar ninguna experiencia con exactitud, todos somos novelistas porque nos inventamos nuestros recuerdos, que son los que construyen nuestra personalidad. Estamos hechos de pequeñas mentiras.

A falta de memoria, buena es la literatura

Milan Kundera dice que porque no podemos retener el presente en nuestras memorias ni reconstruirlo mediante la imaginación, la literatura compensa en alguna medida por esa información perdida: “(...) el presente, lo concreto del presente, como fenómeno que ha de examinarse (...) es para nosotros un planeta desconocido; no sabemos, pues, ni retenerlo en nuestra memoria ni reconstruirlo mediante la imaginación” (Lodge, 2004, 36). La literatura nos permite observar la experiencia con un hilo conductor que en la realidad nunca podríamos seguir, porque, como dice Lodge, “todo recuerdo es ineludiblemente parcial y fragmentario” (Lodge, 2004, 36).

Necesitamos escribir para poder ordenar nuestros recuerdos, aunque estos sean medio invención medio evocación, y poder ver nuestra vida en un sentido lineal y ordenado. No sólo los escritores escriben, muchas personas anotan en sus diarios personales pensamientos, actividades e ideas para ellos mismos y, quizá, para que aquellos que vengan después puedan mantener una parte importante de lo que fue aquella persona: sus pensamientos traducidos en palabras escritas. Muchos de los personajes de Montero sienten esta necesidad de escribir para traspasar las fronteras de la muerte y imaginarse que no desaparecerán del todo cuando ellos falten porque sus memorias habrán quedado para siempre en el papel.

Lucía, en *La función delta*, sabe que va a morir pronto y por eso se pone a escribir un diario:

“Tengo que terminar de escribir mis memorias, tengo que conseguirlo. Para que quede algo de mí, para salvar parte de mi misma de la nada. Para fijar en el tiempo aquellos días en los que existía intensamente, los instantes agudos de mi función Delta. He de terminar mis memorias, he de sobrevivirme. Aunque, en realidad, ¿qué importa todo eso? Es un esfuerzo inútil el escribir unos papeles que no existirán para mí cuando yo no exista.” (Montero, 1991a, 340)

Haydée Ahumada considera que “[l]a mujer y la escritora logran derrotar a la muerte, transustanciándose en la escritura, puro ejercicio, pura voluntad de vivir más allá de todo silencio” (Ahumada, 1999, 69). En *Bella y oscura*, gracias a la plasmación

de su experiencia sobre el papel, Javier Escudero considera que Baba “aspira a trascender el olvido” (Escudero, 1999b, 96), pues si no hubiera inmortalizado esos personajes que la rodearon durante su infancia, con sus muertes hubieran desaparecido sin dejar ni rastro.

Leola, la heroína de *Historia del Rey Transparente* empieza a escribir la historia de su vida cuando se ve atrapada y sin salida, cuando sabe que no hay otra escapatoria que la muerte. En esos últimos instantes, la mujer necesita contar lo que ha sido, sobrepasar los límites de su vida y dejar testimonio de lo que han visto sus ojos, como si de esta forma, plasmado lo que ha vivido, nada hubiera sido en vano y todo tuviera más sentido. Su último impulso es escribir.

VIII. El azar y el destino, de un futuro negro a un túnel con lucecita al fondo.

"Creía que mis novelas eran de perdedores y son de supervivientes, algo totalmente distinto porque estos últimos no se rinden jamás"

Rosa Montero

(Intxausti, 2008).

Futuro, destino, azar. Los humanos conocemos nuestro destino final, la muerte, y este conocimiento es el que marca nuestra vida, pues sabemos que el tiempo del que gozamos es finito y, por lo tanto, valioso como lo que más. Hay muchas maneras de afrontar la vida, hay muchas filosofías a seguir. Se puede creer que todo está escrito y que no vale la pena hacer esfuerzos porque el curso de nuestra vida está predestinado y no hay nada que podamos hacer para cambiarlo. Se puede creer que cada día es una nueva oportunidad para tirar adelante y para experimentar vivencias por las cuales vale la pena vivir. Se pueden pensar muchas cosas y Montero las piensa todas.

"Yo soy hija del posmodernismo y considero que esa es una visión más acertada de la realidad. Eso no tiene que llevar obligatoriamente al escepticismo o a un escepticismo paralizante. El que uno no crea en respuestas globales de la vida y de la historia no quiere decir que uno sea un nihilista, ni un escéptico paralizante, ni un ser pasivo" (Escudero, 2000, 220), comenta Montero, que afirma que las etapas de modernidad son momentos en donde se construye un mismo futuro para todos, un futuro uniforme que tiene respuestas unívocas. Por eso, cuenta la autora, ella se ve más cerca del posmodernismo, porque considera que "el mundo es fragmentario, inconexo, plural, que no hay una sola respuesta al mundo (Escudero, 2000, 220).

El teórico americano Charles Jencks piensa que, de todos los *-ismos* posibles, el que mejor define al posmodernismo es el de Pluralismo: "The post-modern celebration of pluralism represents the end of a single monolithic worldview and the death of the

traditional colonial cultural hegemonies. (...) The postmodern is, in short, characterized by hybridity, mixture, ambiguity, and double coding” (Amago, 2006, 52) David Lodge está de acuerdo, pues opina que “[p]osmodernismo” es un término a veces empleado en sentido muy amplio, que abarca una muy variada gama de estilos, actitudes y argumentos culturales: la deconstrucción, el postindustrialismo, el consumismo, el multiculturalismo, la física cuántica, Internet, etcétera. La mayoría de estos fenómenos y modos de pensar deniegan la existencia de universales en la naturaleza humana.” (Lodge, 2004, 81) Así, Montero se une a las ideas, una vez más, de teóricos que ven en el posmodernismo una respuesta abierta y optimista sobre la vida. Pero no siempre ha pensado así la autora, puesto que la visión del mundo que se podía leer en sus primeras cuatro novelas era oscura y decadente, siguiendo las postulaciones de teóricos como Gonzalo Navajas.

Crónica del desamor, 1979

Crónica del desamor, escrita poco después de la muerte del dictador Franco, es un recorrido muy negro por la primera época de la Transición en donde Montero habla del día a día de una mujer periodista de treinta años y sus amigos. La visión que tienen estos jóvenes frente a la vida siempre es desesperante y deprimida y no ven un futuro más allá de la juventud:

“¿Os imagináis toda la vida así? Cumplir los cuarenta, los cincuenta, los sesenta... a los sesenta seremos menos capaces de reunirnos a comer. A los sesenta estaré sola, arrugadita y consumida, intentando tragar un plato de sopa porque ya no me quedarán apenas dientes, y cenaré en un comedor oscuro y enorme, lleno de mesas ocupadas por una sola persona en cada una, ¿qué os parece?” (Montero, 1979, 194).

El miedo a la soledad, la falta de un motivo para vivir más allá de los sesenta, donde ya se ven todos en un asilo (¡los sesenta!) reflejan las ideas de Navajas, que considera que el posmodernismo se enfrenta a la vida con “actitudes de indiferencia ante una situación que se considera como no modificable (...)” (Navajas, 1987, 30). Por

si fuera poco, el amor, para estos jóvenes, nunca puede llegar a buen puerto y siempre se recuerda como una mala experiencia. Montero escribe en un estilo muy directo, sin adornos, para poder transmitir el asco por las cosas de manera más efectiva.^{xxi}

La misma protagonista, al conseguir acostarse con el hombre que ha estado deseando durante toda la novela, se siente vacía y estúpida porque sabe que “este amor es sólo una invención, ¿y qué importa? ¿No son todos los amores -a excepción quizá de los primeros- una simple construcción imaginaria? Es posible que tras los pequeños desencantos cotidianos me sienta necesitada de inventar un cándido romance, recuperar el fulgor de los amores al maestro, crearme todavía joven, algodónar la monótona existencia olvidando que ya tengo treinta años, que la vida se escapa, rápida y banal, hacia la muerte que llevamos dentro” (Montero, 1979, 72). No hay, pues, ni salvación en la persona a la que amamos. Todos nos dirigimos hacia la muerte y no hay nada que pare este hecho. La vida no tiene ninguna finalidad, “el hombre aparece como una figura sin *telos*, no sólo sin un principio *a quo* sino sobre todo sin un objetivo *ad quem*. El apocalipsis como perspectiva absoluta se apodera del texto” (Navajas, 1987, 17), afirma Navajas sobre muchas novelas posmodernistas.

La función delta, 1981

Lucía, en *La función Delta*, hace balance de su vida desde la cama de un hospital y no está demasiado contenta con lo que ve. Su carrera profesional, que parecía destinada a ser exitosa en el mundo del cine, no pasó de una película, la primera, y ella achaca este fracaso a la devoción que dedicó a su pareja a la que, precisamente, eligió porque la trataba mejor que el amante casado por el que ella estaba realmente loca. “La posibilidad de la satisfacción y la dicha legítima aparece como inviable”, (Navajas, 1987, 33) dice Navajas, pues los personajes que retrata Montero en estas primeras novelas tienen sólo una cosa por segura: la felicidad no se puede lograr, porque es tan sólo un espejismo. Cuando piensa en su muerte, Lucía siente pánico porque sabe que después de eso no hay nada más y que no pasa nada, que el mundo puede acarrear con ello porque nadie es imprescindible: “Siempre

produce cierta angustia constatar que la realidad es algo ajeno a ti, que tiene su propia vitalidad, que el mundo existe fuera de una misma, sin necesidad de tu presencia” (Montero, 1991a, 89). Si no somos imprescindibles, ¿qué sentido tiene la vida?

Te trataré como a una reina, 1983

En *Te trataré como a una reina*, ninguno de los personajes consigue ser feliz. Bella, que había soñado con ser una cantante de boleros famosa, no sólo no lo consigue sino que acaba en prisión por desatar toda su ira a causa de un desamor contra Antonio, el prepotente novio de la infancia. En la pelea, que acaba con el hombre cayendo por una ventana, Antonio pierde lo único que hacía que su vida tuviera sentido: su olfato. Antonia, su hermana, se ve despojada del único amor que ha tenido nunca (y ya está en los cuarenta) y en el único instante en el que decide rebelarse contra la figura cacical de su hermano, se ve obligada a regresar a su pueblo natal, donde todavía vive su madre enferma, como si se tratara de un aviso del destino: nadie puede cambiar su sino. Finalmente, el Poco se suicida después de darle una paliza mortal a Vanesa, la chica que quería y que no le correspondió. Un panorama poco alentador. Navajas afirma que es sólo la negación lo que se percibe como un método válido de aproximación a la realidad (Navajas, 1987, 36), y en *Te trataré... a todos los personajes que se les rompen sus ilusiones. Además, todavía se puede ver la dureza de las descripciones que tanto angustian en Crónica...*^{xxii}

Amado amo, 1988

En *Amado amo*, las descripciones ya no son tan atroces, pero no lo dejan de ser las historias que se cuentan. César, publicitario creativo de la empresa multinacional *Golden Line*, fue una vez un hombre de éxito. Hasta con un cuadro en un museo, él se creyó importante durante una época, porque en su empresa así se le consideraba. Ahora, pero, a sus cuarenta más que cumplidos, se ha convertido en un creativo sin creatividad. Y, tras su fracaso amoroso con Clara, la novia con la que él quería pasar el

resto de su vida, el trabajo lo es todo para él. No le queda nada por lo que levantarse cada mañana de la cama.

“Pero César había perdido la fe en las pequeñas rutinas; y se le antojaban absurdos los gestos cotidianos que para otras personas formaban el entramado de la vida. Por eso se despertaba siempre tan tarde y, lo que era aún peor, se pasaba después horas y horas intentando cargarse de convicciones para ponerse en pie; para escapar de esas sábanas tibias y un poco sudadas que le abrazaban como abraza una amante celosa: dulce pero asfixiantemente. Un café, un café y un cigarrillo. La una y veinticinco. Quizá mereciera la pena levantarse para tomar un café y fumarse el primer cigarrillo de la mañana” (Montero, 1991b, 21).

Su vida se ve regida por las opiniones de sus jefes, que son como los dioses que deciden sobre destino: “¡Los jefes eran los dioses de un mundo ateo, los reyes absolutistas de una sociedad republicana! (...) Los jefes eran los dictadores de la democracia.” (Montero, 1991b, 39) Además, César está envuelto en la idea del determinismo. El publicista piensa, (o con esta idea se consuela), que todo viene determinado por el nacimiento. Él, de familia humilde, nunca podrá llegar a ser como Nacho, su mayor adversario en la compañía, que proviene de familia rica.

“Del mismo modo que los gimnastas de élite comenzaban a contorsionarse siendo críos, o que las grandes figuras del ballet empezaban a ejercitarse en la niñez, así los ricos trabajaban la musculatura de su sentido estético desde la infancia, de suerte que al llegar a la madurez estaban muy por delante de los demás mortales, tan inalcanzables en eso como lo eran Nuréiev o la Comaneci en el dominio de sus cuerpos” (Montero, 1991b, 50).

La única esperanza que le queda a César es la fría relación (pero, al fin y al cabo, relación) que mantiene con Paula, una compañera de trabajo. Pero lo echa todo a perder cuando la delata al jefe y, consiguiendo que la despidan, él vuelve a estar entre los más valorados de la empresa. César vende su alma a la compañía. De tanto decírselo se lo ha acabado creyendo: el futuro ya no depende de él, sino de su jefe.

Temblor, 1990

Temblor se convierte en un alto en el camino. Hasta ahora, todos los personajes sienten miedo frente a la muerte y sufren relaciones amorosas fracasadas. Pero es con este *bildungsroman* sobre Agua Fría, una niña que se ve arrastrada al oscuro mundo del Talapot para convertirse en sacerdotisa, con la que Montero hace un giro sobre el destino de sus personajes, siempre tan negativos y tristes. Si hasta ahora sólo había muerte, a partir de *Temblor* los personajes “manifiestan un marcado deseo por lograr una revelación que facilite la comprensión personal y cósmica, la necesidad de reemplazar la idea del no-ser con nuevas concepciones que permitan enfrentarse a la vida y a la mortalidad con renovadas energías” (Escudero, 1999a, 352).

Agua Fría vive en un mundo distinto al contemporáneo. La sociedad está controlada por el poder de las sacerdotisas y el lema máximo es la Ley es la vida. Todo está controlado y vigilado, no hace falta pensar porque las sacerdotisas ya lo hacen por ti. Lo único que se debe hacer para *ser feliz* es obedecer la ley. Siguiendo esta idea catastrofista posmoderna del no futuro, la gente que ejerce el poder tiene muy claro que el único camino en la vida es el de obedecer y hacer lo que uno deba hacer en función de la decisión de las sacerdotisas. Por ejemplo, Océano, una de las grandes sacerdotisas, le dice a la protagonista: “En realidad, la Ley también tiene su parte benefactora y altruista: un universo eterno y ordenado resulta mucho más consolador que esa atroz estupidez del ciego azar” (Montero, 2004a, 300). Es decir, algunos ven en el libre pensamiento tristeza y sinsentido. En cambio, no tener elección, para Océano es esperanza pues no hay que sufrir por nada que no se sepa ya.

Agua Fría es elegida para convertirse en una sacerdotisa, lo que debería ser un honor para ella según la ley; pero la chica duda porque su anterior, la sacerdotisa que le pasó todos sus conocimientos a la niña, le dice que las cosas no son lo que parecen y que no vaya al Talapot, el centro donde viven las sacerdotisas. “No puedes negarte. Todo está escrito. No es posible cambiar el destino” (Montero, 2004a, 35) le dice el sacerdote que la ha de acompañar a su destino más inmediato. Pero, al cabo de un tiempo encerrada en el centro de aprendizaje sin poder ver la luz del día, la niña se

rebela y se escapa empezando así un viaje para intentar encontrar respuesta a una gran pregunta: qué se debe hacer para evitar que el mundo desaparezca.

Cuando los rebeldes consiguen derrocar al gobierno de las sacerdotisas, se instauro otro: “un orden impregnado por las características del Negro, tan viriles; un mundo disciplinado y duro, eficaz y desolador, carente de reflexiones y sentimientos. El triunfo de la fuerza” (Montero, 2004a, 312), Agua Fría decide iniciar otro camino, el suyo propio, para encontrar “algún lugar remoto en donde se pudieran soñar los nuevos sueños” (Montero, 2004a, 317). El final no es el mejor de los finales, pues un régimen no muy alentador se ha hecho cargo de Magenta, pero por lo menos Agua Fría tiene la opción de decidir si quiere pertenecer a esa sociedad o no. Además, la muerte ya no es esa visión tan terrible de la nada, pues Agua Fría cree en la armonía cósmica. La protagonista sabe que algún día morirá, pero se consuela pensando que su cuerpo se regenerará y, de esta forma, siempre formará parte del universo. Javier Escudero ve en esta introducción de la “armonía cósmica” el gran cambio de Montero respecto a su literatura anterior:

“Esta aceptación implica una evolución realmente significativa en la narrativa de Montero, no sólo porque representa la superación de una idea de la muerte dominada por el vacío y la nada, por la victoria del mundo excremental, sino, especialmente, porque anuncia la aparición de un naciente anhelo de unión cósmica, una aspiración trascendental que apunta hacia lo sagrado y lo absoluto.” (Escudero, 2005, 108)

Al contrario que Navajas, David Lodge considera que en el posmodernismo si bien no se encuentra una finalidad clara de la vida, sí se conciben algunos términos que ofrecen esperanza como “los conceptos de “alma” o “espíritu”, e incluso la idea laica del “yo” desarrollada por el humanismo desde la tradición judeocristiana, como algo histórico y culturalmente determinado (Lodge, 2004, 81). En una entrevista realizada el año pasado, Montero, comparando nuestra sociedad con la americana, decía esto: “Nosotros (...) somos mucho más orientales y católicos en ese sentido, teniendo en cuenta que somos copartícipes de la idea de la posibilidad de la

regeneración y podemos ser perdonados en el último momento, lo que configura y construye una sociedad mucho más humana, en mi opinión” (Hermosilla, 2007).

Bella y oscura, 1993

No es que la vida le sonría a Baba, la protagonista de *Bella y oscura*, que se ve envuelta en las andanzas de su familia real cuando ya es una niña, pues hasta el momento había vivido en un orfanato. La *nueva* familia vive en “el barrio”, un sitio inhóspito situado en las afueras de una gran ciudad. Aunque la abuela Bárbara da miedo, a la niña le cae bien y se siente segura bajo su mandato. La mujer, muy vital aunque seguramente no ha tenido una vida fácil, le transmite a Baba que siempre vale la pena tirar hacia adelante:

“No lo olvides nunca, no te olvides jamás de que estás viviendo. Entre el mar de tinieblas del tiempo que fue y el interminable mar del tiempo que vendrá, tú estás viviendo ahora, justo ahora, una chispa de luz y de casualidad entre la nada. Un privilegio. La verdad es que no sé por qué viven los idiotas. Y los miserables. Por qué tanto derroche de vida con la gente. Con todas esas personas que ni siquiera saben que están vivos. Cuando yo podría hacer tan buen uso de todos esos años que otros malgastan. No es racional, no es justo ni económico. Si hay alguien ahí arriba, lo ha hecho todo muy mal” (Montero, 2005b, 39).

Baba también tiene a Airelai como referencia moral, una enana que le cuenta historias en donde la niña aprende sobre el sentido de la vida. Pero todo se tuerce para Baba, pues la abuela muere y también lo hacen Airelai y el padre desconocido, que sólo podrá ver durante unos segundos antes de que éste huya con la enana con una buena cantidad de dinero en los bolsillos.

Así que las andanzas de la chica no han sido agradables que digamos, pero Baba encuentra en la escritura una manera de proyectarse hacia un futuro mejor. Mientras ella escribe, consigue ordenar el caos que ha sido su vida, por lo menos su infancia, pues nada sabemos de su estado actual. Como comentábamos más arriba, Montero considera que cada uno debe encontrar un motivo para estructurar su vida y

llenarla de sentido. La autora escribe, y algunos de sus personajes también, como Ana o las dos Lucías. Este también es el caso de Baba y la escritura de su historia, donde Escudero dice ver la aceptación de que “los seres puedan refugiarse, aunque sea temporalmente, en el amor, en sus sueños e ilusiones, en la escritura, un consuelo que les permite creer en la posibilidad de recuperar la felicidad perdida, un refugio que otorga cierto significado a una existencia irrazonable” (Escudero, 1999b, 97). En su nueva vida, Baba escribe sus “saberes esenciales” (Escudero, 1999b, 94) buscando comprensión y también intentando dejar constancia de su pasado.

La hija del caníbal, 1997

Si el cambio de actitud frente a la vida en los personajes de Montero empieza en *Temblor*, en *La hija del caníbal*^{xxiii}, su séptima novela, ya es radical. Lucía, una escritora de cuentos para niños fracasada, vive la gran peripecia de su vida el día en que secuestran a su marido. Aunque más tarde se descubrirá que se trataba de un falso secuestro y de que Ramón, el conyugue en cuestión, lo había hecho por cuestiones de dinero, la escritura de esta experiencia (porque ella también decide escribir como bálsamo para comprender la vida) le servirá a Lucía, que se queda sin hombre y sin trabajo, para descubrir que la vida es algo más que amodorrarse con lo que tenemos, aunque esto no nos guste. Y a ello le ayudan sus dos compañeros de aventuras: el viejo Félix y el veinteañero Adrián.

La protagonista tiene algo que hasta ahora ningún personaje de importancia había tenido con tanto entusiasmo: ironía. Y esta es una arma que la ayudará a ir superando todos los baches con una media sonrisa en los labios. Lucía sabe que la vida es la lucha constante contra la muerte: “La pérdida, cualquier pérdida, es un aperitivo de la muerte” (Montero 1998a, 107), pero aprende que “[v]ivir no es sólo perder. Vivir es viajar. Dejas unas cosas y encuentras otras. ‘La vida es maravillosa si no se le tiene miedo’”(Montero 1998a, 108) como dice el joven Adrián, citando a Charles Chaplin. Félix también aporta su grano de arena a las buenas vibraciones

intentando serenar a Lucía, que no para de pensar en el reloj que corre sin pararse ni un instante:

“Te voy a dar una buena noticia, Lucía, porque te veo demasiado obsesionada con el paso del tiempo y con la muerte. La belleza siempre existe, incluso en el horror, incluso en la vejez” (Montero 1998a, 318).

Félix, que es una persona al borde de la muerte, Félix, que ha vivido mucho y ha perdido mucho (hasta una guerra), considera que la belleza se puede encontrar allá donde queramos. Si volvemos la vista atrás y pensamos en la moribunda Lucía de *La función delta*, ¡cuánta diferencia encontramos entre estos dos moribundos”. Y todo por una cuestión de actitud frente a la vida, o frente a la muerte, como se quiera ver. Así habla Félix de hacerse mayor:

“(…) la ancianidad no es un lugar tan desolado. Hay algo en la misma edad que te protege, algo que te compensa: cierta aceptación, cierto entendimiento. Por ejemplo, cuando llegas a vivir tanto como yo, empiezas a comprender la muerte un poco mejor. Los hombres no creemos que la muerte es un enemigo que está fuera de nosotros, un extranjero que nos acecha y que intenta invadirnos una y otra vez por medio de las enfermedades. Pero no. En realidad, no morimos de algo exterior y ajeno, sino de nuestra propia muerte. La llevamos con nosotros desde el día que nacemos y es algo cercano y cotidiano, tan natural como la vida” (Montero 1998a, 319).

Ni punto de comparación con el miedo que muchos de sus anteriores personajes mostraban ante la vejez, una idea que les horrorizaba hasta ponerles los pelos de punta. Jugando constantemente con la metaficción^{xxiv}, Pero el optimismo no se queda aquí, porque gracias a la escritura de sus aventuras, Lucía decide coger su vida por los cuernos y redireccionarla hacia algún sitio que la haga feliz. Ya ha tenido suficientes medias tintas con su marido y con su profesión de escritora infantil:

“A veces resulta difícil de creer, pero es verdad que viviendo se aprende. Evolucionas, te haces más sabia, creces. Y la prueba de lo que digo es este libro. Gracias a que he vivido todo lo que acabo de contar he sido capaz de inventarme esta novela” (Montero, 1998a, 337).

Con ella tenemos a otra protagonista que crece en conocimiento con la escritura de su vida, pero que también crece en optimismo, al contrario que Ana o la primera Lucía, que escribían, pero no encontraban la *belleza* que ha encontrado esta Lucía en el acto de escribir.

El corazón del Tártaro, 2001

En *El corazón del Tártaro* Montero recupera las ideas deterministas de César de Amado amo. Zarza, una ex heroinómana que ha conseguido reengancharse en la sociedad (aunque de manera poco sociable), sufre el acoso de su hermano gemelo, que acaba de salir de prisión donde ingresó por un chivatazo de su hermana. Ahora, Nico, enfadado por la traición de su hermana, la persigue y le mete miedo en el cuerpo porque le quiere devolver el dolor que ha sufrido él en la cárcel. A lo largo de la novela, Zarza se pregunta si podrá dejar de ser lo que es algún día: una chivata, una traidora:

“(…) ¿hasta qué punto es posible escapar del propio destino, de una vida tan cerrada y mutiladora como los dientes de hacer de una trampa para osos? Los hijos de los borrachos se alcoholizan, los hijos de los dementes enloquecen, los niños apaleados apalean” ((Montero, 2001, 255).

Pero ella consigue salir de esta rueda viciosa porque, aunque sabe del acoso de su hermano, ella decide valientemente tirar hacia adelante e intentar ser feliz, dejándose llevar por primera vez por el sentimiento del amor. Porque ella, como tantos otros personajes de los cuales ya hemos hablado, sabe que va a morir, pero...

“(…) Zarza pensó que, en realidad, sólo había una cosa que supiera con total seguridad, y era que algún día moriría. Pero tal vez para entonces hubiera descubierto que, pese a todo, la vida merece la pena vivirse” (Montero, 2001, 268).

Ella, que ha vivido en uno de los infiernos más negros, comportándose despiadadamente para conseguir dinero para la heroína, malviviendo y haciendo malvivir a su hermano disminuido por culpa de su adicción, ella, decide perdonarse y darse una segunda oportunidad. Dejar atrás las llamas y empezar de cero con alguien

a su lado y redimir sus pecados intentando ser feliz e intentando hacer feliz a aquellos que aprecia porque el hijo maltratado no tiene porque ser maltratador también.

Historia del Rey Transparente, 2005

Leola, la protagonista de *Historia del Rey Transparente*, es el ejemplo máximo de afán de superación. Habiendo nacido en una Edad Media llena de trifulcas y sangre, la chica, desde tempranísima edad, decide hacer lo que sea por sobrevivir. Porque ella quiere experimentar, viajar, ver. Por eso se enfunda en una armadura masculina y se hace pasar por hombre. Toda su historia es un continuo deseo de vivir y de superación. Hasta el último momento, en el que le espera una muerte horrible en una hoguera, decide *dormirse* con un brebaje que le ha preparado su compañera de viaje, Nyneve.

Ella no quiere morir cruelmente por ninguna causa santa, ella intenta salvarse de la muerte abrasadora del fuego con la pócima de su amiga, que ya la ha tomado previamente y a la que ahora ve pintada en el dibujo de su pared. Como la historia que cuenta Montero de Marguerite Yourcenar en *La loca...* sobre el pintor Wang-Fô (Montero, 2003, 204), que se salvó escapando de las garras del malvado rey a través de un lago que había pintado en uno de sus cuadros. Porque “todo arte es la búsqueda de esa belleza capaz de agrandar la condición humana.” (Montero, 2003, 204) Así, con la promesa de salvarse a través de una pintura, con la ilusión de que exista algún tipo de reencarnación, muere Leola.

Antes de tomar el veneno pero, la mujer ha escrito la historia de su vida, para permanecer en el tiempo, además de ir recopilando palabras para crear una enciclopedia. La última, felicidad:

“Lamento sobre todo no haber sido capaz de terminar mi libro de todas las palabras. Pero aún puedo añadir una más. La última: Felicidad. No me puedo creer que vengamos a este mundo para ser desdichados” (Montero, 2008a, 568).

Instrucciones para salvar el mundo, 2008

Para acabar, sólo nos queda comentar el último libro de Montero hasta la fecha: *Instrucciones para salvar el mundo*. Matías, un taxista que está destrozado de dolor por la muerte de su esposa, emprende una aventura en la que descubrirá, al final de ella, que hay que seguir adelante aunque la vida nos dé la espalda. Su historia se mezcla con la de Daniel, un mediocre médico de urgencias que es más feliz en su vida virtual de Second Life que en la realidad, y con la de Fatma, una joven de Sierra Leona que se prostituye para ganarse el pan. Como en las últimas novelas de Montero, en esta hay mucha verdad demoledora, como las redes de prostitución o el terrorismo, pero el mensaje final de la historia es, si no optimista, positivo. Matías encuentra las ganas de vivir, Fatma se aleja de su antiguo proxeneta y, aunque continua prostituyéndose, esta vez es bajo sus propias reglas.

Hay un símbolo especial en *Instrucciones...*, pues Fatma no se separa de una lagartija que se trajo consigo desde Sierra Leona porque cree que lleva el alma de su hermano asesinado por los guerrilleros de su país. De hecho, el animal muere cuando Fatma se queda embarazada, pues ella cree que el niño que espera no es otro que su hermano. Como Agua Fría, como Baba, como Lucía, Zarza, como Leola, Fatma cree en una regeneración del alma. A lo mejor ella es la que más claro lo tiene, pero los otros personajes, dejando atrás sus penurias y decidiendo continuar adelante, creen en la regeneración de su propia vida. O Leola, que sueña con vivir en una pintura con su mejor amiga después de muerta. El círculo se cierra. De hecho, Montero comenta que “[l]os lagartos son como los dragones infantiles pero de verdad. (...) [L]a lagartija en la novela ocupa un papel importante porque es vida y regeneración.” (Intxausti, 2008)

El ave Fénix tiene forma de lagartija

Javier Escudero habla del historiador de la religión rumano Mircea Eliade, que “sugiere que la defensa que muchos artistas modernos hacen de la concepción mítica del eterno retorno, postulada por Nietzsche y Spengler, que se basa en la idea de que a toda destrucción sigue un renacimiento, es un intento de reinvestir la historia con un

cierto sentido de finalidad” (Escudero, 1999a, 356). Escudero concluye que la conciencia de saber que nacemos y morimos como parte de un “ciclo cósmico” supone un cierto alivio frente a la sinrazón aparente de la existencia (Escudero, 1999a, 355).

Como un ave Fénix, podemos decir que a partir de *Temblor*, la literatura de Montero es un mensaje a la regeneración, a la supervivencia de cualquier problema porque la vida vale la pena. Ella, que se considera “luchadora y vitalista, y tal vez por eso mis libros sean también así. Al final de mis obras literarias hay una especie de celebración de la vida. Hay oscuridad, pero al final aparece un rayo de luz. Tengo esperanza en la belleza del mundo” (Intxausti, 2008). De ver el mundo de forma totalmente negativa, con los años Montero ha ido cambiando su literatura hacia postura vitalista y siempre con un mensaje optimista al final de la historia.

IX. La literatura nos hace mejores

“Un mundo sin libros es un mundo sin atmósfera, como Marte. Un lugar imposible, inhabitable” (Montero, 2003, 200), cree Montero. Los libros, pero primero las historias contadas de forma oral, han nacido y crecido con la humanidad. Y es que la literatura no sólo sirve para pasar un buen rato de la mano de personajes fantásticos y extraordinarios, sino que forma parte de nuestra manera de ser, va integrada en nuestro ADN.

En *La loca de la casa*, Rosa Montero habla sobre la importancia de la literatura y de ella dice que “es el arte primordial de los humanos”^{xxv} (Montero, 2003, 10). La autora reflexiona sobre la idea de que los humanos somos precisamente humanos porque nos rodeamos de historias inventadas^{xxvi}. Sólo la especie humana tiene la capacidad de hablar con palabras (Montero, 2003, 101) y de inventar con ellas y eso nos diferencia del resto de animales. Las historias que nos contamos nos ayudan a entender mejor el mundo que nos rodea^{xxvii}. La filósofa Martha Nussbaum sostiene que estar envuelto de historias y cuentos desde la infancia es muy importante para desarrollar una visión más amplia y completa del mundo^{xxviii} (García, 1999, 33-34).

Lodge también habla sobre la importancia de saberse meter en la piel del otro, pues “[i]maginar cómo es el hecho de ser alguien distinto de quien uno es constituye la esencia misma de su humanidad. Es la esencia de la compasión, el principio de la moralidad” (Lodge, 2004, 44). No en vano cultura significa “cultivo” en latín. Así, como dice García Gual, “cultivar lo humano” no es otra cosa que el “afán de estimular y perfeccionar las aptitudes de los individuos, hombres y mujeres, para convivir en libertad y con una conciencia crítica y responsable del mundo y la época en que les toca existir” (García, 1999, 30). En otras palabras, la literatura nos hace más comprensibles con los demás.^{xxix}

Montero considera que “sin el entendimiento de nosotros mismos y de los demás, sin esa empatía que nos une a los otros, no puede existir ninguna sabiduría, ninguna belleza” (Montero, 2003, 153). Por eso es importante la compasión, el

entendimiento, por eso es importante la ficción. Nynaeve, en *Historia del Rey Transparente*, le dice a Leo que añade la siguiente palabra a su enciclopedia:

“- (...) quería regalarte una palabra. La mejor de todas.

- ¿Ah, sí? ¿Cuál es?

- Compasión. Que, como sabes, es la capacidad de meterse en el pellejo del prójimo y de sentir con el otro lo que él siente” (Montero, 2008a, 549).

Más adelante, Leola escribe su propia definición de compasión:

Compasión: capacidad para sentir el sufrimiento del otro, el miedo del otro, la necesidad del otro. Entendimiento profundo del dolor de los demás que sólo se consigue tras haber entendido el dolor propio” (Montero, 2008a, 551).

Suerte que la literatura existe

La literatura “produce efectos vitales que difícilmente logra la vida misma” (Rivadeneira, 1997, 55) consigue uno de los prodigios más asombrosos de la vida humana: “[L]a posibilidad de vivir otros mundos, de sentir otros pensamientos, de pensar otros pensamientos que los reiterados esquemas que nuestra mente se ha ido haciendo en la inmediata compañía de la triturada experiencia social y sus, tantas veces, pobres y desazonados saberes” (Lledó, 2002, 13-14). En el artículo “Leer”, Montero escribe:

“Menos mal que, además de guerras y de hambrunas, además de criminales y fanáticos, existen también libros en el mundo. Decía Camus que la literatura era la mejor arma que tenemos los humanos para comunicarnos y para luchar contra el horror y el caos”^{xxx} (Montero, 2006).

Aunque, no todo el mundo dentro del bullicioso mundo de la literatura opina lo mismo. Harold Bloom, por ejemplo, cree que la lectura no sirve para mucho:

“Reading the very best writers –let us say Homer, Dante, Shakespeare, Tolstoy- is not going to make us better citizens. Art is perfectly useless, according to the sublime Oscar Wilde, who was right about everything” (Bloom, 1994, 16).

Pero los que piensan esto son minoría, pues muchos son de la cuerda que la literatura en general y la novela en particular es una herramienta tan útil como la filosofía para comprender mejor los tiempos en los que vivimos. Noam Chomsky lo dice muy claro: “[E]s muy posible (...) que siempre podamos aprender más sobre la vida y la personalidad humanas de las novelas que de la psicología científica”^{xxxix} (Lodge, 2004, 20). David Lodge considera que “leemos novelas (...) porque nos proporcionan una sensación convincente de cómo es la conciencia de otras personas distintas de nosotros. Tenemos la impresión de haber ‘aprendido’ algo de ellas; hemos adquirido nueva información” y la literatura lo consigue con la confirmación y la ejemplificación de la llamada “psicología popular”^{xxxix}, es decir, “la sabiduría acumulada, las suposiciones del sentido común en torno a por qué se comporta la gente como de hecho se comporta” (Lodge, 2004, 35).

Podemos encontrar respuestas en la literatura, porque este es uno de los compromisos del arte: “[D]otar de forma literaria a la experiencia individual y colectiva, y dotar al lector de los instrumentos que permiten iluminar mejor la oscuridad de su tiempo” (Gracia, 2001, 203). Y es que, como dice Montero, no sólo la literatura, sino que “todo arte es la búsqueda de esa belleza capaz de agrandar la condición humana”(Montero, 2006, 299). Lo dice uno de los personajes de su último libro, *Instrucciones para salvar el mundo*: “[L]a belleza suele facilitar las emociones.” (Montero, 2008b, 117)

Si con la literatura podemos congeniar mejor con el resto de la gente, es fácil pensar que nos haga personas más abiertas y más dispuestas al diálogo. Hablando sobre su última novela, *Instrucciones para salvar el mundo*, la autora afirma que cada cual debe encontrar su modo de salvar el mundo: “En este mundo de absolutas incertidumbres, creo que todavía hay algunas pequeñas verdades a las que agarrarse,

y una de ellas es ser buena persona, ¡maldita sea! Eso puede salvar tu pequeño mundo, tu integridad” (Mendoza, 2008).

Leola, al final de su vida, escribe lo que considera que es ser noble:

“Pero la verdadera nobleza, ahora lo sé, es esto. Es caminar toda tu vida con pasos atinados, con pasos que te salen del corazón; es que tus actos estén de acuerdo con tus ideas, aunque el precio sea alto. Y no imponer esas ideas a nadie, y ser modesto y compasivo en tu grandeza.” (Montero, 2008a, 517)

Esto se debe acercar a la idea que tiene Montero sobre las buenas personas.

X. Conclusión

Al empezar el trabajo, nos hacíamos ciertas preguntas sobre Rosa Montero y sus ideas sobre la literatura. A lo largo de las páginas de este estudio hemos podido leer como la literatura es para la autora madrileña muchas cosas a la vez: la explosión de la imaginación, la carta esférica de nuestros sueños, las vidas comunes puestas a buen recaudo y el psicólogo que nunca se queja ni nos reprime. Pero para Montero, hablar de literatura es, sobre todo, “hablar de la vida; de la vida propia y de la de los otros, de la felicidad y del dolor. Y es también hablar del amor, porque la pasión es el mayor invento de nuestras existencias inventadas, la sombra de una sombra, el durmiente que sueña que está soñando” (Montero, 2003, 16).

Lodge y Montero van de la mano

A través del recorrido de todos los libros de la autora, hemos podido comprobar como sus historias empezaron siguiendo las visiones negativas de autores como Baudrillard o Navajas. A partir de *Temblor*, pero, la autora dio un giro que acabó de perfilar en *La hija del caníbal* hacia una literatura más optimista y con un sentido vitalista, siguiendo las ideas del teórico David Lodge, que apuesta por la utilización de la literatura como herramienta para entender la sociedad en la que vivimos y a nosotros mismos. Así pues, la autora pasó de la opinión apocalíptica de Navajas a la siempre más agradable de Lodge.

Un mensaje siempre optimista

Cogiendo la lagartija de *Instrucciones para salvar el mundo* como referencia, se puede entender la literatura de Montero, a partir de *Temblor*, como un mensaje a la regeneración, a la supervivencia y superación de cualquier problema porque la vida vale la pena. Puesto que “tus libros evidentemente son lo que tú eres” (Heymann, 1991,

83) y Montero se considera “luchadora y vitalista” (Intxausti, 2008), no es de extrañar que sus ficciones reflejen este estado de ánimo.

Contarnos nos hace más felices

Montero considera que el contarnos es un arma contra la muerte por dos motivos. El primero es que en las historias está la imaginación y la imaginación hace que viajemos a sitios donde no hemos estado nunca o tengamos sentimientos que no habíamos experimentado nunca. Con el juego del “y si” (Montero, 2003, 20) no sólo abrimos nuestra mente a mundos fantásticos, sino que nos podemos imaginar a nosotros mismos viviendo mejor. Antonia, en *Te trataré como a una reina*, no puede cambiar de vida porque ni siquiera sabe cómo imaginársela:

“Se imaginó de pie sobre el andén vacío, agarrada al neceser, contemplando como el tren pitaba y se perdía a lo lejos, camino de Malgorta; intentó ir más allá y verse a sí misma saliendo de la estación hacia lo ignoto, pero la escena se desvaneció: era incapaz de imaginar aquello que no conocía” (Montero, 1984, 111)

Por eso debemos contarnos e imaginarnos continuamente nuevas vidas, para mejorar lo presente. La literatura es terapéutica porque nos ayuda a escapar del tedio día a día intentando atravesar nuevos mundos. “Nuestra imaginación, ese talismán secreto que se oculta, qué casualidad, bajo la lengua, inviste de belleza lo que toca. Soñamos, escribimos y creamos para eso, para intentar rozar la hermosura del mundo (Montero, 2003, 207)”, dice Montero.

Pero también debemos contarnos y escribirnos porque es la única manera de retener lo que fuimos un día. Nuestra memoria tiene altos y bajos, borra momentos y tergiversa situaciones. Una buena manera de mantener el instante de lo que somos es escribiendo nuestros sentimientos y sensaciones, como hacen muchos de los personajes de Montero. Porque la muerte no es nuestra desaparición física, sino la disipación de nuestro recuerdo y de nuestras memorias. La muerte es la muerte de la memoria y con la escritura creemos poder salvar un trocito de nuestro ser. Otto Rank ofreció una posible respuesta a la pregunta de por qué “siempre se escribe

precisamente contra la muerte” (Montero, 2006, 299). El psicoanalista austríaco habló de la gente productiva, un tipo de persona con mucho miedo a la muerte que llevaba actos creadores porque, durante el momento de creación, sentía que podía atrapar el tiempo en lo que estaba haciendo y experimentaba aliviado respecto a la idea de finitud de la vida (Percival, 1997, 19-20).

Los productivos se alienan con el arte.

Otra función terapéutica que Montero ve en la literatura es la de alienación. Montero habla de la necesidad que tiene todo el mundo de alienarse, de buscarse una razón para encontrar sentido al caos de la vida, como la religión, el amor, o, en su caso, la literatura: “Para mí [escribir] es lo único que puede sustituir mínimamente al truco del amor. El amor es un truco para vivir, y el sentimiento pasional y el escribir tienen características parecidas. Escribir es alienante, como el amor; te ocupa totalmente, es apasionante, te hace olvidar” (Regazzoni, 1984, 49).

La literatura enseña a comprender

Montero considera que “todo arte es la búsqueda de esa belleza capaz de agrandar la condición humana” (Montero, 2006, 299) porque, como dice uno de sus personajes en su última novela, “la belleza suele facilitar las emociones” (Montero, 2008b, 117). Nynveve, en *Historia del Rey Transparente*, define compasión como “la capacidad de meterse en el pellejo del prójimo y de sentir con el otro lo que él siente” (Montero, 2008a, 549). Y, ¿qué mejor que utilizar la literatura para sentir que estamos en el pellejo de otro?

La literatura nos hace vivir muchos puntos de vista distintos y, con este bagaje, podemos congeniar mejor con el resto de la gente y estar más dispuestos al diálogo. Ser buena persona, actuar con consecuencia, de hecho, es uno de los lemas de la autora: “En este mundo de absolutas incertidumbres, creo que todavía hay algunas

pequeñas verdades a las que agarrarse, y una de ellas es ser buena persona, ¡maldita sea! Eso puede salvar tu pequeño mundo, tu integridad” (Mendoza, 2008).

Leer nos hace poderosos

En este estudio hemos podido comprobar que la lectura es una de las herramientas más poderosas que une a la sociedad. Con ella se pueden transmitir conocimientos que nos enseñan a entendernos y que abren puertas a realidades que podrían quedar totalmente aisladas sin la literatura. También aprendemos a ambicionar mejores futuros para nosotros a través de las vidas de los demás y nos enseña distintas realidades que nos convierten en personas más tolerantes.

Montero ve en la lectura una manera de ratificación vital:

“Lectores y escritores (que a su vez también son lectores) formamos una larga cadena a través del tiempo y del espacio, y nos vamos pasando de mano en mano esas pequeñas llamas temblorosas que al final terminan iluminando el mundo. Leer y escribir son actos de reafirmación de la vida. Se trata de un logro colectivo, porque individualmente somos muy poca cosa” (Montero, 2006).

La literatura es una rama más del árbol que forma la sociedad.

XI. Apéndice: ¿*La loca de la casa*?

“Toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción.”

Miguel de Unamuno

(Christie, 1995, 40)

Ya que vamos a utilizar algunos de los pensamientos de *La loca de la casa*, libro publicado en 2003, como columna vertebral de este trabajo, puede resultar interesante sumergir en un contexto actual esta publicación que mezcla géneros por doquier. En las siguientes líneas abarcaremos una breve explicación de la llamada autoficción, un término con líneas muy difusas en la ficción que nos puede ayudar a entender la literatura en general.

Las etiquetas están por todas partes. Nos hacen falta para convertirnos en expertos, las necesitamos para sentirnos más seguros de lo que estamos hablando y a qué nos estamos refiriendo. En literatura vienen muy bien para ordenar nuestra biblioteca en casa: las novelas aquí, las obras de teatro allí, los ensayos a la derecha y la poesía a la izquierda. Es práctico, muy práctico, y con estos pequeños movimientos de estantería nos da la sensación que nuestra vida, o por lo menos, nuestra estantería, goza de orden y rectitud tranquilizadoras, que ya es todo un logro en tiempos de crisis. Ahora bien, la oveja negra siempre tiene que aparecer por alguna parte para afligirnos con dolor de cabeza y una decisión a tomar: ¿qué pasa con los híbridos? ¿Qué ocurre con esos libros que no son ni esto ni lo otro? ¿Dónde los ponemos?

Libros fuera de género los ha habido siempre y de muchos estilos diferentes. Cuando Montaigne empezó a escribir sus ensayos hablando, por favor, ¡de sí mismo!,

más de uno debió de apoyar la barbilla contra su mano derecha como síntoma de preocupación. «Així, lector, jo mateix sóc la matèria del meu llibre» (Montaigne, 2008, 13), advirtió el hombre ya en la primera página, pues fue toda una novedad para la época porque hizo entrar en escena al “psicológico individuo moderno, que proclama su derecho a averiguar por sí mismo quién es y que se plantea cuestiones como éstas: ‘¿Quién soy?’, ‘¿qué puedo hacer?’ y ‘¿cómo es el mundo visto por mí?’” (Zschirnt, 2004, 186).

Y para novedad, la que trajo Laurence Sterne con su *Tristram Shandy*, un libro inclasificable donde los haya, pues se trata de “uno de los más complejos tratamientos del inconsciente realizados antes de Freud.” (Zschirnt, 2004, 188) El libro se debe leer sabiendo que hay dos planos. Por un lado, leemos lo que vendría a ser la autobiografía de Tristram, pero, por el otro, el mismo «Tristram interfiere contantemente el propio proceso de narración». (Zschirnt, 2004, 188). Dos libros, dos respuestas a las preguntas de cada época pero, sobre todo, dos maneras de intentar entender la vida.

Las preguntas posmodernas del yo

Porque, si en algo se caracteriza la literatura es en el intento de reflejar las características de la sociedad en la que ha nacido. De hecho, en este punto reside la autenticidad de la literatura, pues los temas siempre son los mismos. Lo único que varía es el prisma con el que se lee lo escrito. Como dice el pensador José Antonio Marina, “creamos grandes novedades con materiales viejos.” (Marina, 2006, 124) Rosa Montero es consciente que “todo está dicho ya, todo está escrito” (Percival, 1997, 309) y de que precisamente por esto hay que poseer una perspectiva distinta “para recontar el mundo con tu voz, para remodelarlo con tus ojos.” (Percival, 1997, 309)

Cada momento en la historia tiene sus corrientes y sus influencias. Más o menos parecidas, hay ciertas preguntas que no cambian nunca, y son las que Montaigne se

hacía desde su biblioteca, en la torre de su residencia. ¿Quién soy? ¿Cómo es el mundo visto por mí?, y a la que podríamos añadir: ¿Qué sentido tiene todo esto? No ha sido casualidad, precisamente, poner los ejemplos del humanista francés y del sacerdote irlandés, pues, los dos, para ordenar sus mentes se pusieron a escribir a la vez que se centraron en el yo^{xxxiii}, es decir, en el intento de conocer su propia personalidad a través de la literatura. Cabe anotar que la literatura contemporánea cada vez se está centrando más en el yo, en la búsqueda del sentido de la vida a través de la escritura sobre uno mismo (ya sea verdad o mentira lo que se cuenta, pues, como veremos en unos instantes, tampoco importa tanto la veracidad de los hechos relatados).

Y como cada época tiene sus particularidades, a la actual le ha tocado la de la posmodernidad. Confuso término el posmodernismo, ya que dependerá de a quien preguntemos para recibir dos respuestas totalmente opuestas.^{xxxiv} Para algunos, no se pueden encontrar ni respuesta ni consuelo a las preguntas que se hacía Montaigne en sus ensayos y ni siquiera se puede contar con la ayuda de la Historia^{xxxv}, el lugar donde el humanista siempre ha buscado las claves para entender el desarrollo del mundo y, en consecuencia, del ser humano.

El teórico y escritor David Lodge considera que fue “el descubrimiento, en física cuántica, de que un acontecimiento es en definitiva inseparable de la observación del mismo (...) [lo que] minó la presuposición de que la ciencia sea absolutamente objetiva e impersonal” (Lodge, 2004, 17) y, con la caída de la objetividad de la ciencia, cayó la confianza en el resto campos de conocimiento (sobre todo de los que ya de por sí no se tenía una explicación científica donde apoyarse, como las humanidades). Ha habido momentos en los que la creencia de lo divino ha sufragado las cuestiones de la existencia humana, ha habido instantes en los que la ciencia parecía ser respuesta buena para todo pero, sin un dios al que acudir y sin una ciencia a la que apelar, ¿dónde buscamos el sentido a nuestra existencia? La respuesta para muchos críticos como Baudrillard, no vendría a ser la literatura, precisamente.

¿El “yo” escritor nos puede dar respuestas?

El posmodernismo más apocalíptico considera que el mundo es “una construcción artificial de la razón” que, a su vez, es “arbitraria y no fiable”. (Navajas, 1987, 15) Nada se puede explicar bajo el paraguas de la objetividad, sino que “la razón elabora modelos culturales ideales que sobreimpone a la materialidad indescifrable del mundo”. (Navajas, 1987, 15) La verdad no existe y la literatura se ve como una mentira. Aunque Cervantes y Unamuno asumen esta mentira de manera directa, ellos la superan porque creen que en el texto se puede leer la realidad de la época, aunque sea de manera simbólica. Por el contrario, dice el teórico Gonzalo Navajas, “el postmodernismo no cree posible trascender la mentira. (...) La función de la literatura se concibe como la revelación de los mecanismos falsos que ocultan la manifestación de la imposibilidad del conocimiento”. (Navajas, 1987, 15-16) Ni simbolismo ni alegoría ni metáfora, los más negativos consideran una persona no puede pretender conocerse a sí misma en particular ni al mundo en general, porque nada está hecho de verdades, pues todo es una creación. Así, la literatura se ve como una construcción más sin respuestas verdaderas, ya que todo es simbólico, esto es, imaginario.

Sin embargo, últimamente la literatura en primera persona está creciendo cada vez con más fuerza y muchos consideran que se está postulando como una potente arma contra el caos que siembra el miedo a lo desconocido, es decir, al futuro. David Lodge es uno de los teóricos que considera que sí se puede llegar a cierto conocimiento de la conciencia y del mundo a través de lo simbólico. Aunque solamente se trate de una representación, se puede entender lo que ocurre a nuestro alrededor con un tipo de literatura muy concreta: la de *memorias*. “[L]a voz humana singular que relata su propia historia es la única que puede aspirar a ser el modo auténtico de plasmar la conciencia” (Lodge, 2004, 80), dice el escritor inglés, que sabe que se trata de un método artificial, pero que considera esto no quita que la voz en primera persona cree “una ilusión de realidad, [ya que] propugna la suspensión voluntaria de la incredulidad del lector, pues se modela sobre el patrón del discurso propio del testigo presencial”. (Lodge, 2004, 80) De esta forma, Lodge ve en fórmulas como el diario, la

autobiografía o la memoria, una manera eficaz de encontrar cierto consuelo a tanta pregunta sin respuesta.

La literatura se adapta a cada momento de la Historia, y el actual es el momento del “yo”. El sociólogo francés Gilles Lipovetsky afirma que la sociedad contemporánea, comparada con la de los años sesenta, se ha vuelto mucho más individualista y esto ha comportado que el mercado haya tenido que modificar sus productos porque la sociedad demanda un trato más personalizado y sin la seriedad de antaño. Este nuevo escenario convierte al individuo en un sujeto social de marcada tendencia neonarcisista y, añade Lipovetsky, un narciso que está pasando por la crisis del sujeto. (Lipovetsky, 2006) Y como toda situación social tiene su eco en la literatura, no es de extrañar que el académico Manuel Alberca conecte este crecimiento del sujeto neonarcisista^{xxxvi} y su crisis de personalidad directamente con el incremento de la fórmula de la autoficción.

Alberca cree que la autoficción no es otra cosa que “un intento de plasmar ese nuevo sujeto de la sociedad neonarcisista (...) dando cuenta de la nueva configuración del sujeto, de su nueva escala de valores.” (Alberca, 1999) El crítico literario y escritor Marcos Giralt Torrente considera normal que la novela se centre en el individuo, pues las luchas que nos reserva la sociedad contemporánea son casi en exclusiva de carácter individual: “Vivimos en una sociedad individualista y los conflictos, las contradicciones y fricciones de los que la novela de hoy da cuenta, aunque sintomáticos de la sociedad, tienden a ser ejemplificados y visualizados en los efectos que tienen sobre el individuo a través de la exploración de la subjetividad. Involucrar al individuo escritor, con todos sus espejos, que es en lo que consiste la autoficción, es tan sólo un paso más”. (Manrique, 2008)

¿Auto qué?

¿Y qué es esto de la autoficción? Antes de explicar lo que es, cabe destacar lo que no es. Aunque la palabra esté formada por el prefijo auto, no se debe pensar que

se trata de un relato autobiográfico sobre la persona que escribe, sino sobre el escritor como figura literaria. La autoficción está ligada con el fenómeno de la escritura y no con la exposición de recuerdos propios, como vendría a ser el caso de la autobiografía.^{xxxvii}

Aunque el escritor o escritora hable supuestamente de sí mismo, y eso induce a pensar que debemos leer el libro según las reglas del pacto autobiográfico^{xxxviii} que cuajó Philip Lejeune en 1975 con su libro de nombre homólogo, el texto se debe leer bajo las influencias del pacto novelesco, es decir, como si se tratara de una novela más. El autor nos pide que “imaginemos” que lo que cuenta es verdad o, en su defecto, podría serlo, aunque sabemos que puede no ser cierto. Pero poco importa en el momento de leer el descifrar la verdad de la mentira, pues el lector suspende su principio de incredulidad durante el acto de leer y lo único que exige es verosimilitud (Alberca, 1999) para poder adentrarse en la historia y hacérsela suya.

José María Pozuelo apunta que la novela siempre ha experimentado con la borrosa frontera que separa realidad de ficción (si es que se puede separar de alguna manera), y pone los ejemplos de la existencia real de Ana Karenina (aunque la mujer real tuvo otro nombre) o la veracidad de muchos de los episodios contados por Proust en su obra *En busca del tiempo perdido*. La diferencia entre estos clásicos y la autoficción actual estriba, según Pozuelo, en que la segunda entreteje “la novela con la autobiografía, de forma que el límite entre lo histórico y lo inventado se rompe en la propia fuente del lenguaje, en el *origo*, en su misma raíz.” (Pozuelo, 2004) Se trata de un “juego de mostraciones y ocultaciones” (Pozuelo, 2004), de escribir ciertas verdades (como el nombre propio^{xxxix} o el hablar de trabajos literarios anteriores reales) al lado de datos falsos o novelados. Alberca habla de la autoficción como un “producto de ingeniería literaria, un híbrido^{xl} elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos, a los que ya estamos acostumbrados en la biología o en la botánica.” (Alberca, 1999)

Lodge considera este juego entre realidad y ficción que la autoficción ofrece al lector de “típicamente posmoderno” (Lodge, 2004, 28) y no considera “mera coincidencia que los límites entre ficción literaria en primera persona y autobiografía estén cada vez más desdibujados” (Lodge, 2004, 80-81), afirmando que “[a]lgunos de

los libros más interesantes y más ampliamente reconocidos en los últimos años (...) pertenecen a ese tipo de libros que a veces se denominan ‘escritura de vida’ o ‘autoficción’, memorias y confesiones que se dejan leer como novelas, que emplean muchas de las técnicas de la novela, que a menudo están escritos por novelistas (...) que han empleado materiales que en otras épocas anteriores probablemente habrían convertido en ficciones en tercera persona. (Lodge, 2004, 81)

La estantería de *La loca...*

La gente busca respuesta, consuelo o entretenimiento, y más de uno considera que es la narrativa de auto-conciencia una de las que trata los temas que más interesan hoy en día^{xii} y se habla de la autoficción como “parte del mañana de la literatura” (Babelia, 2008). Si tan a menudo sucede, pues, no nos debería resultar tan difícil escoger en qué agujero deberemos poner el libro que nos servirá de guía: *La loca de la casa*, de Rosa Montero, una ficción con mucha realidad incrustada.^{xiii} Montero, a sabiendas del momento que está viviendo la literatura, juega con la situación actual y se apunta al carro de la autoficción. “[H]oy la literatura está viviendo un tiempo especialmente mestizo en el que predomina la confusión de géneros: este mismo libro que estoy escribiendo es un ejemplo de ello. Pero para poder romper los moldes hay que conocerlos previamente”, (Montero, 2003, 180) afirma la autora en el que es su libro más interdisciplinar.

Podemos considerar *La loca de la casa* como una autoficción, puesto que Montero, que utiliza su propio nombre para designar a la narradora de la historia, mezcla episodios reales de su vida con momentos ficticios^{xiii}. Pero hay que añadir algo más a esta mezcla de mezclas, porque en *La Loca...* también hay tiempo para el ensayo, pues Montero habla continuamente de los escritores y sus ideas sobre la literatura y la vida.^{xiv} Ahora bien, no se trata de un ensayo al uso, puesto que quién narra no es la voz de la autora, sino que lo hace “un personaje que podría definirse como un ser híbrido entre la realidad de la autora y el producto de su invención, aunque

sus opiniones personales y literarias sean las mismas que las de la autora”, dice Fernando Valls (Valls, 2004, 76) en un artículo sobre el libro.

Autoficción o no, todo viene de la experiencia

El autor joven siempre habla de sí mismo incluso cuando habla de los demás, mientras que el autor maduro siempre habla de los demás, incluso cuando habla de sí mismo.

Stephen Vizinczey

(Montero, 2003, 267)

La autoficción es realidad mezclada con mentira, pero con un matiz metaficcional especial: no se esconde el juego literario sino que se aviva con la duda continua. Esta es la diferencia existente con la literatura de ficción al uso, donde al final nada resulta ni tan ficticio ni tan fabulado. Además, “entrelazar lo real y lo inventado mediante diversas estrategias es la base de la narración literaria.” (Rivadeneira, 1997, 55) De hecho, como dice Montero al inicio de *La loca...* a modo de aviso para navegantes: “[L]a primera mentira es lo real” (Montero, 2003, 11).

Seguramente hay más *realidad biográfica* (es decir, experiencias vividas en propia carne) en las primeras novelas de Rosa Montero que en esta “loca de la casa”. En más de una ocasión, la autora ha manifestado que “antes escribía sobre lo que había experimentado” (Torre, 2000, 264) y afirma que “todos los primeros libros (...) suelen ser muy testimoniales, porque escribes lo que más te duele, una mirada sin elaborar, digamos muy cercana, muy próxima a la geografía que te rodea” (Regazzoni, 1995, 253)^{xiv}, pero que se veía maniatada en esta literatura confesional y por eso se decidió por tirar más de la imaginación (Davies, 1994, 175).

Notas

ⁱ *La primera narrativa de Rosa Montero*, un estudio sobre las dos primeras novelas de Rosa Montero publicado por Emilio de Miguel publicado en 1983. En el libro, de Miguel repasa, entre otros puntos, el estilo, la construcción de los personajes, el léxico y los diálogos de *Crónica del desamor* y *La función Delta*. Un año después aparece otra publicación titulada *Cuatro novelistas de hoy. Estudio y entrevistas*. En este caso, Susanna Regazzoni se pregunta si se puede hablar de literatura femenina en España después del franquismo y hace especial hincapié en el caso concreto de Rosa Montero junto a tres autoras más.

ⁱⁱ Para una mayor aclaración sobre los postulados actuales acerca del posmodernismo, leer el apéndice (página 58)

ⁱⁱⁱ Los avatares de la vida del escritor o escritora influyen en las ideas de sus libros. Por ejemplo, el cuarto libro de Rosa Montero nació de su experiencia como redactora jefe de 'El Suplemento Dominical' del periódico *El País*. "[A]l tener que asumir un puesto de responsabilidad de ese tipo, de poder, creo que llevé más al fondo un análisis sobre la esencia del poder y de las relaciones humanas, que si no, a lo mejor -como cada uno es hijo de su vida y de sus circunstancias- si no a lo mejor no lo hubiera hecho. A lo mejor no hubiera hecho esa novela. (Heymann, 1991, 83) Otra influencia de la vida real en la literatura de Montero (por nombrar una más, puesto que no acabaríamos nunca) es el hecho de que su padre fue torero. Ella trasladó esta faceta paterna a Félix, el anciano de *La hija del caníbal*. "[E]l pasado taurino que cuenta Félix en la novela es el de mi padre. Todas las historias de toros que cuenta Félix (...) son historias reales que le sucedieron a mi padre. (Hermosilla, 2007)

^{iv} Montero cuenta que los libros más autobiográficos no tienen porque ser los que mejor te representen. Cuando acabó de escribir *Tembler*, un libro en apariencia fantástica, la escritora lo consideró su libro más íntimo hasta el momento. (Heymann, 1991, 83) "[P]ara mí, buscar vías fantásticas no es más que una manera más profunda, más compleja, menos limitadora de reflejar la realidad" (citado en Knights 1994, 220) ha dicho la autora en alguna ocasión.

^v En su libro *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Juan Carlos Rodríguez deja claro que “[e]n principio toda literatura es real, como son reales los sueños. Luego cada texto elige las convenciones de las “marcas” y nosotros las aceptamos también.” (Rodríguez, 2002, 279) El autor también considera que el término ficción no sirve de nada, puesto que sino “tendríamos que decir que el inconsciente ideológico y el inconsciente libidinal son una ficción. O sea, que la ideología o los sueños no son niveles reales de nuestra vida. Y en segundo lugar habría que aceptar la división que la propia ideología burguesa establece entre lo imaginario y lo real, como si lo real fuera sólo lo que se toca y se ve con las manos y con los ojos, y en cambio no fueran reales las relaciones invisibles del capital financiero de Wall Street.” (Rodríguez, 2002, 269)

^{vi} Montero ha reflexionado en varias ocasiones sobre los sueños. En un artículo precisamente titulado ‘Sueños’, la periodista dice que cada día ve más claro que “hay un nexo que une las fantasías nocturnas, un hilván de memoria y de causalidad enhebrado entre los distintos sueños que nos van ocupando.” (Montero, 2002, 21) La escritora considera que la existencia nocturna, como si se tratase de una vida paralela que aparece cada vez que nos dormimos, también influye en la vida diurna. (Montero, 2002, 21)

^{vii} En *Bella y oscura*, Airelai considera que cada uno escribe su novela: “Con muertes notorias y simbólicas, dignas del final de una novela: como los héroes que somos de la narración de nuestras vidas. Porque lo que nos diferencia de las criaturas inferiores es que nosotros somos capaces de contarnos, e incluso de inventarnos, nuestra propia existencia. Desde este lado de las palabras, en fin, sin sortija, sin lago y sin paciencia, desesperada por tu ausencia, te escribe para recordarte tu Airelai.” (Montero, 2005b, 25)

Lucía reflexiona sobre la invención que todos hacemos de nuestras vidas: “El cambio se me ocurrió sobre la marcha, a modo de adorno estilístico; aunque supongo que en realidad eso es lo que hacemos todos, reordenar y reinventar constantemente nuestro pasado, la narración de nuestra biografía. Hay quien cree que la música es el arte más básico, y que desde el principio de los tiempos y la primera cueva que habitó el ser humano hubo una criatura que batió las palmas o golpeó dos piedras para crear ritmo. Pero yo estoy convencida de que el arte primordial es el narrativo, porque, para poder ser, los humanos nos tenemos previamente que *contar*. La identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos.” (Montero, 1998a, 17)

^{viii} En *Bella y oscura*, en una de las historias de Airelai, la enana dice que los humanos perdimos el paraíso por culpa de la palabra: “(...) así perdimos el Paraíso y no con esas tonterías de la manzana: la palabra nos hizo desdichados y humanos”. (Montero, 2005, 188)

^{ix} En *Historia del Rey Transparente*, durante un debate entre curas cátaros y emisores del Papa, Nyneve le recuerda la importancia de la palabra a Leola: “No importa, Leo: hay que seguir hablando, hay que seguir explicando –dice Nyneve-. No hay que perder la esperanza en el triunfo de la palabra.” (Montero, 337-338, 2008a) Más adelante, Nyneve, desesperada por la pérdida de poder de los cátaros, dice: “Pero, ¿qué otra cosa tenemos sino las palabras, Leo? (...) Cuanto más difícil sea la situación, cuanto más desesperada y más confusa, más debemos esforzarnos en pensar. Que los dioses nos iluminen para ser capaces de razonar con claridad, porque dentro de nuestras cabezas tiene que estar la solución para todo esto. (Montero, 337-338, 2008a)

^x En el artículo “Derechos”, publicado en 2006, Montero dice que “[l]os humanos tenemos una increíble facilidad para manipular y retorcer lo que decimos. Torturar una palabra hasta conseguir que traicione su significado me parece algo tan repugnante como torturar un cuerpo, y además suele suceder que lo primero lleva a lo segundo. Porque las palabras mentirosas terminan amparando actos criminales y masacrando cuerpos reales.” (Montero, 2006b) En otro artículo, un año antes, Montero comenta que el lenguaje que utilizamos refleja los cambios de la sociedad: “El lenguaje está tan pegado a la sociedad como la piel al cuerpo y, por consiguiente, refleja todos los tópicos y los prejuicios. A medida que la sociedad va cambiando también va mutando nuestra forma de hablar, y sin duda hay correcciones de antiguos barbarismos que son absolutamente lógicas y necesarias. (...) Lo malo es que sobre esta revisión natural y sensata del lenguaje se ha terminado por construir un disparate. Los extremistas de lo políticamente correcto han llenado el mundo de eufemismos que son como biombos con los que se intenta ocultar y desfigurar la realidad. Es una palabrería delirante e impúdica, porque impide, precisamente, tener una verdadera conciencia de lo que se está diciendo, y eso es una obscenidad intelectual.” (Montero, 2005)

^{xi} Javier Escudero escribe que con este artículo Montero “se opone (...) abiertamente a ciertos pensadores posmodernos, hijos del mayo del 68 francés, por ser sumamente teóricos y estar desconectados del debate social y político y de las preocupaciones de un amplio público.” (Escudero, 2005, 120) Escudero también se hace eco de un segundo artículo de opinión, “El bla-bla-bla de los santones”, donde Montero critica directamente a Baudrillard, y de forma indirecta a Lacan, Kristeva,

Guattari o Deleuze, por utilizar terminología científica de manera ignorante y errónea y por crear textos que no dicen nada: “Estamos hablando de la cultura basada en la apariencia y no en el ser. Estamos hablando del poder intelectual de unos grandes santos atrincherados en sus jergas sagradas, en discursos que ‘suenan bien’, pero que no se entienden: y de todos es sabido que los lenguajes crípticos pueden ser un arma para el despotismo, porque ocultan la vaciedad del mensaje e impiden la respuesta al no iniciado. ¡Y pensar que esta bla-bla-bla dictatorial y cueco pasa por ser un producto intelectual de primer orden! Estamos listos.” (Escudero, 1999, 357)

^{xii} Como comenta Escudero, según se desprende de los artículos periodísticos de Montero, la autora considera que los discursos que utilizan los teóricos críticos con el posmodernismo “niegan al individuo la posibilidad de conocer más allá de lo establecido por los poderes (...) intelectuales dominantes, convirtiéndolo en un esclavo de sus estrategias y ambiciones. (Escudero, 1999, 357).

^{xiii} Durante la cena con la estudiante, César, el protagonista de *Amado amo*, dice a la chica que nunca ha ido en moto. La respuesta de ésta, que todavía está ilusionada con la vida y tiene mil planes de futuro, es esta: “Cómo, ¿Qué no había tenido moto nunca? Qué extraño, porque ella pensaba que César debía de haber hecho de todo en la vida. Ella, desde luego, quería hacerlo todo; participar en carreras de coches, tirarse en paracaídas, ir en canoa por la selva; y sobre todo viajar, recorrerse de arriba abajo el mundo.” (Montero, 1991b, 103)

En *La hija de caníbal*, Lucía reflexiona sobre la desaparición de este “y si” en nuestras mentes cuando la vida se acomoda a nuestro entorno, aunque no sea el que teníamos pensado (o soñado) para nuestro futuro: “Con los años, los humanos nos solemos ir achicando por dentro. De las mil posibilidades de ser que tenemos todos, a menudo acabamos imponiendo sólo una: y las demás se petrifican, se marchitan. Los escritores-profetas del sentimiento ñoño le llaman a eso madurar, aclararse las ideas y asumir la edad, pero a mí me parece que es como pudrirse. Ahí están luego esos muertos vivientes: les conozco. Hombres y mujeres cuarentones, tal vez bien situados, incluso triunfantes en su profesión, que de cuando en cuando suspiran y te dicen: “A mí antes me gustaba tanto hacer deporte...” (ahora la sedentariedad les ha convertidos en gordos infames), “de joven me encantaba escribir” (ahora no sólo no escriben ni una sílaba, sino que además el único libro que han leído en los últimos cinco años es el manual de instrucciones del vídeo (...))” (Montero, 1998a, 123)

^{xiv} *Qualia* es un término filosófico que define las cualidades subjetivas de las experiencias mentales, es decir, la manera como las cosas nos parecen a nosotros. Como es más sencillo dar un ejemplo que

explicar el término en sí mismo, se suele hablar de la rojez del rojo, de lo doloroso del dolor. En el libro *Consciousness in Modern Science* encontramos, pero, otro ejemplo igual de esclarecedor: “Look at a glass of milk at sunset; *the way it looks to you*--the particular, personal, subjective visual quality of the glass of milk is the *quale* of your visual experience at the moment. *The way the milk tastes to you then* is another, gustatory *quale*, and *how it sounds to you* as you swallow is an auditory *quale* (...)” (Marcel, 1988). Los qualia son las experiencias más íntimas que tenemos, pues solamente nosotros sabemos como nos sentimos delate de un objeto y ese sentimiento es imposible de transmitir a los demás por medio de palabras.

^{xv} Los personajes de Montero saben que hay veces en las que el conocimiento se convierte en dolor. A Bella le gustaría borrar de su cabeza sus sueños de estrella del bolero avivados por Poco: “Bella hubiera preferido que el Poco no hubiese dicho nada. Hubiera preferido no recordar que Cuba existe, porque se sufre menos sin deseos.” (Montero, 1984, 115) Baba aprende que “donde no sucede nada no hay dolor” (Montero, 2005, 70), Zarza sabe de igual modo que “donde hay aburrimiento no existe el sufrimiento” (Montero, 2001, 62) mientras Dhuoda concluye mientras habla con Leola: “[E]s posible que algún día llegues a aprender lo cerca que está el placer del sufrimiento”, (Montero, 2008a, 150) No olvidar lo que dice Airelai, en *Bella y oscura*, respecto al don de la palabra. La enana cree que con la entrega del vocabulario, es decir, del conocimiento, los humanos nos hicimos desgraciados. Una de las historias que cuenta es precisamente la de su nacimiento. Por motivos mágicos unidos a un error de su madre, estando todavía en el vientre, Airelai tiene que escoger entre el conocimiento y la vida normal, a sabiendas de que la primera opción comportará algún que otro percance, mientras que con la normalidad tendrá una vida llana y sin sobresaltos. Ateniéndose a las consecuencias, ella elige la sabiduría y nace pequeñita pequeñita. (Montero, 2005, 188) Navajas habla del ser “amargamente lúcido”. (Navajas, 1987, 38)

^{xvi} En *Temblo*, Agua Fría se da cuenta de que la vida es una lucha continua contra la muerte que, al final, siempre nos atrapa: “Agua Fría se daba cuenta de su error: había creído que los Uma morían como animales, sin conciencia de su agonía. Pero ahora comprendía que la existencia entera de la tribu era una batalla contra el fin. Lo mismo que la de todos los otros pueblos del planeta. La vida de los humanos, en definitiva, no era sino un desesperado y siempre fracasado combate contra la muerte. Cada cual luchaba como podía, como sabía. Fue por la muerte, o contra la muerte, por lo que su mundo, el mundo de Agua Fría, inventó a los sacerdotes. Y los sacerdotes inventaron el Cristal y la Ley contra la muerte, como los Uma inventaron sus cámaras subterráneas y su ritual sagrado. Todos se esforzaban y todos perdían.” (Montero, 2004, 265)

^{xvii} En *Bella y oscura* podemos leer: “El amor no es sino la acuciante necesidad de sentirse con otro, de pensarse con otro, de dejar de padecer la insoportable soledad del que se sabe vivo y condenado. Y así, buscamos en el otro no quien el otro es, sino una simple excusa para imaginar que hemos encontrado un alma gemela, un corazón capaz de palpar en el silencio enloquecedor que media entre los latidos del nuestro, mientras corremos por la vida o la vida corre por nosotros hasta acabarnos.” (Montero, 184, 2005b) El amor es una manera de pasar por la vida con un motivo.

^{xviii} Los personajes de Montero, en algunas ocasiones, también sienten que son eternos cuando aman. Como el joven Damián, que le dice a su amada: “Cuando hago el amor contigo, Antonia, me parece como si no me fuera a morir nunca.” (Montero, 1984, 162) O como en *Bella y oscura*, donde se habla de pena por aquellos que no han sentido el arrebató del amor en su corazón: “Desgraciado aquel que no ha conocido el amor. Esta clase de amor. Ese abismo al que uno se arroja felizmente. Desgraciada la persona que nunca ha sentido, siquiera por un instante, que ella y su pareja eran los dos únicos humanos que jamás habían habitado este planeta.” (Montero, 79, 2005b) O, de nuevo en *Bella y oscura*, donde se puede leer que “(...) la pasión es una enfermedad del alma que te hace perder la libertad irremisiblemente. No hay pasión sin esclavitud; y si quieres a alguien sin ese sentido de la derrota, sin esa dependencia ansiosa del ser amado, entonces es que no le amas de verdad. (Montero, 151, 2005b) En el amor, como en la escritura, hay que darlo todo para encontrar ese alivio que todos buscamos frente al sinsentido de la vida. Nuevamente, asoma la idea de que si queremos vivir, si queremos experimentar, como con la posesión del conocimiento, tendremos que pagar un precio por ello, y es el hecho de sabernos desdichados en algunos momentos. Como no hay blanco sin negro, no hay consuelo si uno no se ha sentido desconsolado antes. 137 Con el amor pasión se busca engañar a la muerte, se intenta alcanzar la agudeza del vivir, esos instantes intenso en los que llegas a creerte eterna. Con el amor cómplice se busca vencer a la muerte pero sin engaños, afrontar su existencia con el apoyo de otra persona. La función delta

^{xix} Con el olvido de esos dibujos, Montero siente que también se va con ellos una parte de su niñez. Una manera de retener las imágenes es, sin duda, escribirlas sobre papel. Para no olvidarse del todo de esas baldosas, la autora las trasladó al baño de Bella, una de las protagonistas de *Te trataré como a una reina*.

^{xx} Algunas referencias a las dudas que provoca la memoria en la obra de Montero son estas:

“Como novela está bien, pero como memorias es un fraude. Todo lo que cuentas es mentira, es una simple y llana distorsión de la realidad” (Montero, 1991a, 51).

“En mí es, por lo tanto, una opción voluntaria. Pero en tu caso es distinto: tú quieres creer y hacer creer que dices la verdad. Lo tuyo es verdaderamente inmoral, querida. Yo diría que incluso puede llegar a ser patético” (Montero, 1991a, 52).

“De lo que voy a contar yo fui testigo: de la traición de la enana, del asesinato de Segundo, de la llegada de la Estrella. Sucedió todo en una época remota de mi infancia que ahora ya no sé si recuerdo o invento: porque por entonces para mí aún no se había despegado el cielo de la tierra y todo era posible” (Montero, 2005b, 7).

“Quizá hubo sacerdotisas y sacerdotes que ignoraban el truco; o quizá prefirieron creer la narración mentirosa del hecho 86 antes que el hecho en sí. Porque a menudo el relato de un suceso es más real que la realidad” (Montero, 2005b, 85).

“Vosotros sois todavía muy jóvenes y no sabéis lo que es tener la vida a las espaldas, como un saco revuelto de restos, de tesoros y basuras todos mezclados; un bulto que va creciendo sobre tus hombros y te va pesando cada día más. Se funden los recuerdos en la memoria, los años pasados, los deseos cumplidos y sin cumplir, los sueños y las lágrimas; pierden las escenas del ayer la luz y el latido de la vida, y se empastan en una amalgama gris, en una confusión de imágenes polvorienta y lejana que se diría que ha sido vivida no por ti, sino por otra persona. Es como quien va caminando por el campo y atraviesa un valle y sube a un monte; y mira entonces hacia atrás y observa que el valle que ha cruzado ha sido ocupado por las sombras, y es incapaz de reconocer el camino que ha seguido en ese territorio en el que la noche empieza a remansarse” (Montero, 2005b, 152).

“Acaso era distinto. Ya te digo, sé que soy injusto con su memoria: pero todos somos subjetivos, no hay más realidad que la que completamos, traducimos, alteramos con nuestra mirada. Tantas realidades como ojos” (Montero, 1998a, 60).

“No soy más que una hija cuarentona y talluda, una hija a medio deshacer en el camino de la vida. Aquí estoy, inventando verdades y recordando mentiras para no disolverme en la nada absoluta” (Montero, 1998a, 316).

“Los cuentos son como los sueños. Nos hablan de nuestras vidas con imágenes oscuras que mezclan vislumbres del mundo real, como cuando te contemplas en el espejo de un lago y en la superficie del agua ves reflejada tu cara, pero también puedes ver, al mismo tiempo, el pez que ha subido a boquear” (Montero, 2008^a, 271)

“El clérigo Mórvidus, que sirve al señor de Ardres, es el escribano del castillo, está redactando la historia de la Casa de Ardes. Está el hombre escribiendo que ha llegado el sobrino del señor con su escudero y su sirviente (Gastón). El alquimista se queja porque no quiere ser recordado como sirviente diciendo que lo que Mórvidus está escribiendo es mentira, a lo que el clérigo contesta: “¿Y qué más da, mi querido amigo? Cuando yo lo escribo, lo hago real” (Montero, 2008^a, 304).

^{xxi} Como en el momento en que Elena, una de las amigas de Ana, hace una felación al chico con el que ella quería perder la virginidad porque le consideraba muy cariñoso: “Elena no sabe qué hacer, está angustiada. Él coge su mano, la dirige despacio hacia su sexo, la coloca encima (...) Ella no está excitada en absoluto, se encuentra a sí misma vacía, abandonada y sin respuestas. Le toca inhábilmente, con reparo y algo de repugnancia, “chúpamela”, dice él muy quedo, en un murmullo, “chúpamela”, insiste, Elena duda, le da asco, Miguel Ángel empuja suave pero con firmeza su cabeza, ella opone al principio alguna resistencia pero al fin consiente, se encuentra tan torpe, tan culpable por no saber, (...) ha eyaculado en su boca, siente unas náuseas violentas, se incorpora, abre la ventanilla empañada, el frío la golpea en las mejillas y resbala por su cuello, Elena escupe furiosamente una y otra vez a la tierra reseca” (...) (Montero, 1979, 55)

^{xxii} Para muestra, la imagen espeluznante de un gato que entra con llamas por todo el cuerpo en el Desiré, el bar donde Bella canta y sirve copas: “Era un gato, un gato enorme y negro que arrastraba tras de sí su rabo incendiado y crepitante, antorcha en carne y pelo, olor a piel quemada, a gasolina, y ese bramar de tortura, sobre todo. Volaba el gato por debajo de las sillas, saltaba por encima de las mesas, las llamas avanzaban, mordían ya su lomo, su barriga, cuanto más corría más se avivaba el fuego, cuanto más se abrasaba más corría, huyendo inexorable hacia la muerte. Se prendió entero en cosa de segundos, todo él era un ascua en carne viva. Comenzó a chocar contra los muros, sin duda ciego ya, sin cesar en sus quejidos bestiales, tan humanos; al fin cayó en una esquina convertido en un amasijo ardiente y tembloroso. (Montero, 1984, 88)

^{xxiii} Si todo el rato estamos hablando de dos visiones del posmodernismo, Samuel Amago cree encontrar un símil con estos dos mundos en *La hija del cannibal*: “As such, *La hija del cannibal* contains within itself two worldviews, both of which coexist in the postmodern world: (1) a nihilistic, relativistic view verbalized by the Mafioso Li-Chao, and which characterizes Lucía at the outset; (2) a more positive, pragmatic view, articulated first by Félix and later by Lucía, that accepts complexity, ambiguity, indeterminacy, and change as inevitable parts of the human experience. (Amago, 2006, 63)

^{xxiv} David Lodge afirma que “la metaficción ha sido uno de los recursos predilectos de muchos novelistas posmodernos” (Lodge, 2004, 75) y la verdad es que en la novelística de Rosa Montero este juego literario asoma la cabeza en muchas páginas. Los casos más claros son los de las dos primeras novelas de Montero, *La hija del caníbal* y, evidentemente, *La loca de la casa*. En *Crónica del desamor*, el libro se acaba cuando Ana empieza a escribir la novela que tenemos en nuestras manos. En el caso de *La función delta*, nos encontramos con que lo que estamos leyendo es, en realidad, una suerte de memorias que Lucía está escribiendo a medida que nosotros pasamos páginas. También hay un guiño en *Crónica*, pues la película que Lucía ha dirigido se llama *Crónica del desamor* y tiene el mismo contenido que el primer libro de Montero, aunque distinto final.

En *La hija del caníbal* hay continuas referencias al proceso de escritura que la protagonista está llevando a cabo: “He mentido. Llevo escritas cientos de páginas para este libro y he mentido en ellas casi tantas veces como en mi propia vida.” (Montero, 1998a, 310)

También hay referencias que recuerdan al lector que está leyendo una novela: “Aunque tal vez lo que sucedía es que ella era, sin más, una mujer de aliento vital corto. Pensaba en toda estas cosas Lucía al principio de este libro y se sentía fatal.” (Montero, 1998a, 116) Otro ejemplo: “Después de nuestra entrevista con el gran mafioso no podíamos hacer otra cosa que aguardar acontecimientos. En realidad, llevábamos toda la novela así, aguardando a que alguien nos viniera a buscar, o nos llamara, o contactara con nosotros; esto es, sumidos en una pasividad forzosa y desquiciante.” (Montero, 1998a, 249)

Hasta aparece el nombre de Rosa Montero, refiriéndose a una escritora pero, en vez de española, es de nacionalidad guineana: “O incluso podría ser la escritora Rosa Montero, ¿Por qué no? Puesto que he mentido tantas veces a lo largo de estas páginas, ¿Quién te asegura ahora que yo no sea Rosa Montero y que no me haya inventado la existencia de esta Lucía atolondrada y verborreica, de Félix y de todos los demás? Pero no. Yo no soy guineana, como la novelista (...) Y además todo lo que acabo de contar lo he vivido realmente, incluso, o sobre todo, mis mentiras.” (Montero, 1998a, 336)

Y, claro está, también tenemos *La loca de la casa*, donde Montero escribe bajo su nombre y habla de muchos de sus libros y amistades reales.

^{xxv} Lodge comenta que los psicólogos evolutivos sugieren que la capacidad de imaginar las ideas que pueda tener otra persona en cierto momento (empatizar con la situación de otro) resultó una estrategia de supervivencia desde el principio de la Historia. El hombre primitivo tenía más posibilidades de sobrevivir si sabía imaginar los posibles movimientos del enemigo antes de que este los llevara a cabo.

El teórico inglés ve en esta reflexión una posible explicación a que el instinto de contar historias sea integral de todas las culturas humanas. (Lodge, 2004, 43) Siguiendo esta línea, el filósofo Daniel Dennett dice que la literatura es para los humanos lo que la tela es para la araña o la presa para el castor, es decir, esencial para sobrevivir. “Nuestra táctica fundamental de autoprotección, autocontrol y autodefinición no consiste en tejer telarañas o en construir presas (como un castor), sino en contar cuentos, muy en especial el cuento que relata quiénes somos”. (Lodge, 2004, 23-24)

Escuchar historias abre la mente y nos hace ver otros puntos de vista, cosa que nos puede proteger en determinados momentos. Lo mismo hace la lectura, que no es otra cosa que las historias orales plasmadas en el papel. La literatura de Montero refleja en algunas ocasiones esta visión protectora de la lectura. En *Historia del Rey Transparente*, por ejemplo, podemos ver como la duquesa Dhuoda se salva de un intento de asesinato por parte de su hermanastro gracias a las lecturas de Nyneve. La acompañante de Leola, lectora de las historias del rey Arturo, ve un símil muy dudoso entre una de las anécdotas de la corte de Camelot con lo que está sucediendo en ese mismo instante, en que la duquesa Dhuoda acaba de recibir una capa como regalo en un cofre forrado de un material poco usual. “El forro de plomo del arcón me resultó chocante... Pero, además, debo decirte que el hermanastro de Dhuoda debe de ser un hombre leído... O al menos debe de conocer los hechos de la corte de Camelot, tal y como los deformó o los inventó el bribón de Myrddin... Porque Myrddin dice que Morgan Le Fay, la gran bruja Morgana, la hermanastra de Arturo, intentó asesinar al Rey con una capa emponzoñada...” (Montero, 2008a, 180) El recuerdo de esta lectura salva a la duquesa de una muerte infalible.

^{xxvi} Airelai, la mística enana de *Bella y oscura* sabe del poder evocador de la literatura cuando escribe una carta a su amado sabiendo que seguramente nunca la llegará a ver: “Por eso te escribo, aun sabiendo que nunca vas a poder leer estas líneas; las palabras crean mundos, y son capaces de crearme ahora, mientras te estoy escribiendo, la ilusión consoladora de tu presencia. (Montero, 2005, 21)

^{xxvii} La literatura da sentido a la vida. Como dice el profesor de Filología Griega Carlos García Gual, “[v]ivimos en un mundo contado por otros”. (García, 1999, 34) García Gual considera que es esencial para los pueblos tener historias que expliquen el mundo a mano, pues éstas dan “sentido humano a la existencia.” (García, 1999, 34)

^{xxviii} Los cuentos y las canciones infantiles, dice Nussbaum, hacen que los niños y niñas imaginen con facilidad el interior de los otros, que para ellos es todavía un campo totalmente desconocido. Con los relatos, los pequeños aprenden a atribuir vida, emociones y pensamientos a personas y animales y, a

medida que van creciendo, lo van haciendo de forma más sofisticada. Las explicaciones de los cuentos se mezclan con sus propias ideas de la realidad y todo alcanza un sentido más amplio. “Un niño privado de cuentos está privado, a la vez, de ciertas maneras de ver a las otras gentes. Porque el interior de las gentes, como el interior de las estrellas, no está abierto ante nuestros ojos. Nos suscitan extrañeza y admiración. Y la conclusión de que este conjunto de miembros situado frente a mí tiene emociones y sentimientos y pensamientos como los que yo me atribuyo a mí mismo no es adquirido sin el ejercicio de imaginación que el contar historias propone”, afirma Nussbaum. (García, 1999, 33-34)

^{xxix} Leola, refiriéndose a los libros que está leyendo en la biblioteca de Dhuoda, dice: “ Todos estos libros, lo noto, me están cambiando por dentro. Yo no podía imaginarme que **esto de leer era como vivir**” (Montero, 2008a, 138).

^{xxx} Montero continua en el artículo hablando de John Clyn, al cual también menciona en *La loca...*, un monje irlandés que durante la Gran Peste escribió, antes de morir también él afectado por la enfermedad bubónica, la crónica de lo sucedido y dejó papel en blanco para que alguien más pudiera continuar cuando é muriera. Cuánta esperanza se necesita para hacer algo así en un momento en que parece que el mundo se acaba” (Montero, 2006., señala Montero, que también nombra el caso de Anna Frank. Al final del artículo, Montero afirma que tanto el monje como Frank vencieron a sus enemigos: “Cada vez que leemos sus textos o les recordamos, encendemos una vela contra la oscuridad” (Montero, 2006).

^{xxxi} Desde principios del siglo XX se puede afirmar que la novela empezó a pugnar con la filosofía o, como precisa José Carlos Mainer, “con aquello que quedó de los viejos sistemas filosóficos tras el eclipse del positivismo y la efímera mediación de los neokantianos, entre aquél y el idealismo: la meditación sobre los alcances del lenguaje, la construcción de un referente moral autónomo, la posibilidad de construir ‘filosofías’ especializadas en los diferentes rangos del conocimiento.” Desde que la filosofía se convierte en tan sólo “un modo de interrogar e interrogarse”, las novelas pasan a ocupar un estatus parecido al de la filosofía. Para redondear la idea, Mainer parafrasea a Albert Camus cuando éste dijo que lo mejor que podría hacer alguien que quería ser filósofo era escribir una novela. (Mainer, 2005, 201-202)

^{xxxii} Lodge tiene una novela, *Pensamientos secretos*, en la que sus personajes reflexionan sobre la expresión “psicología popular”. Uno de los personajes, Ralph, lo define como “conocimiento recibido, suposiciones del sentido común sobre la conducta y las motivaciones humanas, lo que mueve a la

gente”. El chico afirma que si psicología popular no podríamos tener una vida social ordinaria, pero que se trata de un término demasiado vago como para considerarlo científico. (Lodge, 2004a, 35)

^{xxxiii} Ni falta hace decir que Montaigne y Sterne son los únicos que probaron suerte con el yo, pues la primera persona ha sido explorada por muchos escritores a lo largo de la historia. Por sólo nombrar a algunos, tenemos a Dante, el Arcipreste de Hita, Casanova, Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Jorge Luis Borges, Thomas Bernhard, Jorge Semprún, Marguerite Duras, Philip Roth o W. G. Sebald.

^{xxxiv} “There does not yet exist in the field of Spanish cultural studies a critical consensus as to the nature of postmodernism” (Amago, 2006, 25), afirma el académico Samuel Amago en *True Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. El autor reflexiona sobre las dos corrientes que dividen los pensamientos posmodernistas y habla de un continuo “rift” entre teóricos que mantienen una postura crítica respecto al posmodernismo y teóricos que ven este fenómeno como un movimiento positivo y optimista. Entre los críticos están nombres de la talla de Jameson, Eagleton y Baudrillard, que creen que el posmodernismo es “a nihilistic space of horror, simulacra, and death” (Amago, 2006, 28). En la otra cara de la moneda están los críticos que hacen apología del fenómeno y que son, entre otros, Jencks, Huysen, Eco, Barth, Lodge, Hutcheon, Portoghesi, y Collins. Éstos últimos creen que el posmodernismo “represents a hybrid form that grows out of modernism and can be understood as part of a coherent cultural continuum. These writers suggest that postmodernism does not have to be viewed as a frustrating cultural malaise, but should rather be seen as a welcome liberation from the hard-and-fast oppositions of truth/fiction, history/fiction, ideology/fiction, and renovation/revisitation that are the hallmarks of modernism in Spain and elsewhere.” (Amago, 2006, 27) La misma división ocurre a nivel universitario español, donde algunos estudiosos ven el posmodernismo como un concepto vacío mientras que otros lo consideran un método útil y constructivo para entender la cultura española contemporánea. (Amago, 2006, 25-26)

^{xxxv} Baudrillard y Jameson, entre otros, consideran que el posmodernismo es “an ahistorical (or antihistorical) cultural manifestation of late capitalism that alternately opposes modernism and indiscriminately cannibalizes its past forms through uncritical pastiche, celebrates frivolity, and valorizes empty simulacra” (Amago, 2006, 26). Montero reflexiona sobre la tergiversación de la Historia en su quinta novela, *Temblor*. La dictadura de las Sacerdotisas cambió a su antojo el pasado del mundo para poder eternizarse en el poder. Océano, la Gran Sacerdotisa, le cuenta a Agua Fría de esta manera sobre qué bases se creó la actual dictadura después de la muerte de casi todos los habitantes de la Tierra por

razones desconocidas: "(...) ese mundo desapareció un día abruptamente, no me preguntes como. (...) En sus anales, los supervivientes sólo se refieren a la Gran Catástrofe, sin especificar las causas concretas. Los pobres infelices debieron de creer que un hecho de semejante magnitud estaría siempre presente en el recuerdo de las gentes y que no era necesario ser más explícitos. No sabían nada de la fragilidad de la memoria y de la capacidad humana para manipular la Historia." (Montero, 2004a, 303) También ha reflexionado acerca del tema en artículos como "Historias", publicado en El País el cuatro de julio de 2000, en el que afirma que la objetividad histórica es inexistente, pero que "uno de los mayores logros de la democracia consiste en la coexistencia de múltiples versiones del pasado. De las distintas traducciones de la vida, porque cada cual vive la existencia desde sus propios ojos." (Montero, 2000), es decir, que no hace falta paralizarse por la falta de homogeneidad histórica.

^{xxxvi} Teóricos como Linda Hutcheon apuntan que esta tendencia narcisista no ha de verse como un hecho negativo, porque sólo debe considerarse narcisista en el sentido que "encourages an active personal response to itself *and* creates a space for that response within itself". (Amago, 2006, 20).

^{xxxvii} Para ampliar conocimientos sobre la autoficción, se puede consultar *El Pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, de Manuel Alberca. (Biblioteca Nueva, 2007).

^{xxxviii} Alberca dice que el pacto autobiográfico "presupone un doble compromiso o esfuerzo del autor, para convencer al lector de que quien dice 'yo' en el texto es la misma persona que firma en la portada y, por lo tanto, se responsabiliza de lo que ese 'yo' dice. Es el llamado "principio de identidad" que consagra o establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona y comparten el mismo nombre propio." (Alberca, 1999)

^{xxxix} Alberca considera que la utilización del nombre propio en la autoficción es, de hecho, el elemento clave de este híbrido literario, puesto que "sin la referencia al nombre propio la ambigüedad de la identidad, incluso el problema de la identidad personal en estas novelas, no podrían ser percibidos o expresados en su paradoja o contradicción." El teórico apunta que el nombre propio "teatraliza de manera escenográfica el desapego postmoderno del yo, levanta, sin teorizaciones abstractas, la identidad como una ficción o la ficción de la identidad." Finalmente, el autor de *El pacto ambiguo* hace notar que la identidad propia del escritor alcanza un estatuto ambiguo debido a que "quien dice 'yo' en

una autoficción es y no es el mismo autor, pues, en la medida en que se incorpora a sí mismo como un personaje de novela, se identifica y se distancia de manera simultánea y alterna.” Por este motivo se considera la autoficción como un cuestionamiento del propio yo, de la identidad propia de quien escribe. Ahora bien, no hay que pasar por alto que, para aumentar aún más la duda, el uso del nombre propio incita a la sospecha. A este respecto, David Lodge considera que “the more openly the author appears to reveal him or herself in such texts, the more inescapable it becomes, paradoxically, that the author as a voice is only a function of his own fiction, a rhetorical construct, not a privileged authority by an object of interpretation” (Amago, 2006, 44). Es decir, la utilización del nombre real en la obra de ficción convierte al autor en personaje y su nombre no es más que una ficcionalización del propio autor. Poniendo su nombre real en el texto, el autor se convierte en personaje novelesco. (Alberca, 1999)

^{xi} Charles Jencks afirma que todos los escritores posmodernos mezclan géneros porque los temas a tratar son híbridos y la audiencia muy heterogénea, es decir, la literatura se mueve en un escenario donde reina el pluralismo. (Amago, 2006, 52)

^{xii} En *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Brian Stobehill dice que “[narrative self-consciousness may be] “one of the most convincing and compelling forms available to our writers for the expression of what is truly important today”. (Amago, 2006, 21). Por su parte, Inger Christensen comenta que este tipo de literatura no sólo “sheds light on fundamental issues in connection with fictional creation in general [and] focus on questions of primary importance not only to novelists, but to man in general”. (Amago, 2006, 18)

^{xiii} Al final del libro, leemos en el *post scriptum*: “Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes.” (Montero, 2003, 273)

^{xiiii} Se puede descubrir, leyendo ciertos artículos periodísticos de Rosa Montero o la reseña que Fernando Valls escribió en *Quimera* sobre *La loca de la casa*, cuanta verdad se esconde entre las líneas del libro. Pero, como ya hemos comentado, en los libros de autoficción no es importante saber cuáles de los datos que nos ofrece el narrador son reales y cuáles sólo han sucedido en su imaginación. De hecho, parte de la gracia del juego literario consiste en no saber esclarecer la línea que separa ficción de realidad.

Manuel Alberca considera que la autoficción reclama un lector activo, que entre en el doble juego propuesto por el autor: como comentamos, se debe leer con el interrogante que crea el no saber qué es verdad y que no, pero no se pueden leer estos libros como novelas totalmente ficticias porque “se perdería ese penduleo desarrollado por el texto y que el lector debe seguir si no quiere perderse lo mejor de la autoficción: el juego de planos e identidades.” (Alberca, 1999)

^{xiv} Este uso del ensayo no es nuevo. Por poner un ejemplo, Javier Marías ya lo había utilizado unos años antes en su muy híbrida *Negra espalda del tiempo*, publicado por primera vez en 1998.

^{xv} En el caso de Rosa Montero se habla de sus dos primeras novelas (*Crónica del desamor*, de 1979, y *La función Delta*, de 1981) como de “los típicos ejemplos del género testimonial ‘feminista’ de los años del postfranquismo” (Regazzoni, 1995, 253), o como “a biographical cocktail in which real and imaginary ingredients are mixed together until they become indistinguishable from one another” (Brown, 1991, 242). Emilio de Miguel cree que la profesión periodística de Montero también tiene algo que ver con la “realidad” de sus dos primeros trabajos. “[S]i en lo técnico es clara la deuda con su oficio de periodista, en lo temático es larga la sombra proyectada por su autobiografía, haciendo que *Crónica* acabe por resultar antes que juego imaginativo, espejo de su interior y del interior del grupo social que le es fraterno.” (Miguel, 1983, 46) Con la publicación de *Te trataré como a una reina* “la autora supera la fase testimonial y expresa una búsqueda de invención.” (Regazzoni, 1995, 256)

Lista de referencias

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

Alberca, M., 1999. En las fronteras de la autobiografía. En Ledesma-Pedraz, M., ed., *Escritura autobiográfica*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999, 53-76

Alborg, C., 1987. Cuatro narradoras de la Transición. En Landeira, R. y González-del-Valle, L., eds., *Nuevos y novísimos: Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.

Alonso, S., 2003. *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.

Amago, S., 2006. *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. New Jersey: Associated University Presses.

Amell, A., 1994. *Rosa Montero's Odyssey*. Lanham: University Press of America.

Barthes, R., 2004. *El placer del texto*. Mexico DF: Siglo veintiuno editores.

Bloom, H., 1994. *The Western Canon: The books and school of the ages*. London: Macmillan.

Brown, J., ed., 1991. *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. London: Associated University Presses.

Christie, R., Drinkwater, J. y Macklin, J., 1995. *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*. Warminster: Aris and Phillips.

Cremades, R. y Ángel, E., 2002. *Cuando llegan las musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura*. Madrid: Espasa Calpe.

Davies, C., 1994. *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Oxford: Berg.

Eco, U., 2005. *Sobre literatura*. Barcelona: Debolsillo.

Escudero, J., 1998. Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2, 147-162.

---, 1999a. Destrucción y regeneración en *Temblor*, de Rosa Montero. *Revista de estudios hispánicos*, 33(2), 351-362.

---, 1999b. *Bella y oscura*, de Rosa Montero: entre el resplandor y la muerte. *Anales de la literatura Española Contemporánea*. 24(1).

---, 2000. Rosa Montero ante la creación literaria: "Escribir es vivir". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, 211-224.

---, 2005. *La narrativa de Rosa Montero: Hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva.

García, C., 1999. *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*. Barcelona: Península.

Gascón, E., 1987. Rosa Montero ante la escritura femenina. *Anales de la literatura española contemporánea*. 12(1).

Glenn, K., 1987. Victimized by misreading: Rosa Montero's *Te trataré como a una reina*. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 12(1).

---, 2000. Escritura e identidad en "La hija del caníbal", de Rosa Montero. En Villalba-Alvarez, M., ed., *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX : I Congreso de narrativa española*. 273-280.

Gracia, J., 2001. *Hijos de la razón: Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.

Grohman, A., 2002. *Coming into one's Own. The novelistic development of Javier Marías*. New York: Portada Hispánica.

Gutiérrez, F. y Martín, J. L., eds., 2007. *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*. Madrid: Cátedra.

Hermosilla, A., 2007. Rosa Montero: La vocación excéntrica. *El coloquio de los perros: Revista de literatura y cultura*. Verano, 17 (online). Disponible en: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/baskerville17.htm> (accedido en 02.07.08)

Heymann, J., 1991. *Relatos de Escritorio: Entrevistas a autores españoles*. Frankfurt: Vervuert Verlag.

Holloway, V., 1999. *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.

Ingenschay, D. y Neuschäfer, H. J., eds., 1994. *Abriendo caminos: La literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen.

Intxausti, A., 2008. "La noche existencialista de Rosa Montero", en *El País* (online). Disponible en:

http://www.elpais.com/articulo/cultura/noche/existencialista/Rosa/Montero/elpepicul/20080508elpepicul_5/Tes (accedido en 01.07.08)

Jameson, F., 1991. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Johnson, W., 2002. Eating her heart out: an anthropophag reading of Rosa Montero's *La hija del caníbal*. *Revista Hispánica Moderna*. LV(2).

Knights, V., 1999. *The search of identity in the narrative of Rosa Montero*. New York: Lewiston.

Lipovetsky, G., 2006. *La era del vacío*. Barcelona: Compactos Anagrama.

Lledó, E., 2002. Necesidad de la Literatura. En VVAA, 2002. *Una invitación a la lectura*. Madrid: El País.

Lodge, D., 1996. *The practice of writting. Essays, Lectures, Reviews and a Diary*. London: Secker & Warburg.

Lodge, D., 2004. *La conciencia y la novela. Crítica literaria y creación literaria*. Barcelona: Península.

Mainer, J., 2005. *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.

Manguel, A., 2002. *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial.

Manrique, W., 2008. El Yo asalta la literatura. *El País (online)*. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/semana/asalta/literatura/elpepuculbab/20080913elpbabese_3/Te s (accedido en 13.09.08)

Masoliver, J., 2004. *Voces contemporáneas*. Barcelona: El Acantilado.

Marcel, A. y Bisiach, A., eds., 1988. *Consciousness in Modern Science*. Oxford: Oxford University Press.

Marías, J., 1994. *Literatura y fantasma*. Madrid: Ediciones Siruela.

----, 2006. *Negra espalda del tiempo*. Barcelona: Debolsillo.

Marina, J. A., 2006. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

Mendoza, A. Rosa Montero da 'Instrucciones para salvar el mundo' en su nueva novela. *El confidencial* (online). Disponible en:

http://www.elconfidencial.com/cache/2008/05/07/63_montero.html (accedido en 07.05.08)

Miguel-Martínez, E., 1983. *La primera narrativa de Rosa Montero*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Montaigne, M., 2008. *Assaigs. Llibre Primer*. Barcelona: Proa.

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

----, 1984. *Te trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral.

----, 1991a. *La función Delta*. Madrid: Debate.

----, 1991b. *Amado amo*. Madrid: Debate.

----, 1998a. *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa Calpe.

----, 1998b. *Amantes y enemigos (Cuentos de parejas)*. Madrid: Santillana.

----, 08.09.98c. [http://. El País](http://www.elpais.com/articulo/ultima/ESPANA/PARTIDO_SOCIALISTA_OBRERO_ESPANOL_/PSOE/http/elpepiult/19980908elpepiult_1/Tes) (online). Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/ultima/ESPANA/PARTIDO_SOCIALISTA_OBRERO_ESPANOL_/PSOE/http/elpepiult/19980908elpepiult_1/Tes (accedido en 02.08.08).

----, 16/03/1999. El alma. *El País* (online). Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/ultima/alma/elpepiult/19990316elpepiult_2/Tes (accedido en 02.08.08).

----, 04.07.00. Historias. *El País* (online). Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/ultima/ENSENANZA_DE_LAS_HUMANIDADES/Historias/elpepiult/20000704elpepiult_2/Tes (accedido en 02.08.08).

----, 2001. *El corazón del tártaro*. Barcelona: Planeta-deAgostini.

----, 2002. *La vida desnuda*. Madrid: Punto de Lectura.

----, 2003. *La loca de la casa*.

----, 2004a. *Temblor*. Barcelona: Seix Barral.

----, 08/06/2004b. Palabros. *El País* (online). Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/ultima/Palabros/elpepiult/20040608elpepiult_2/Tes (accedido en 02.08.08).

----, 2005a. *Bella y oscura*. Barcelona: Seix Barral.

----, 13/12/2005b. Palabras. *El País* (online). Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/ultima/Palabras/elpepiult/20051213elpepiult_2/Tes (accedido en 02.08.08).

----, 2006a. *Lo mejor de Rosa Montero*. Madrid: Ediciones Espejo de Tinta.

----, 18/07/2006b. Derechos. *El País* (online). Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/ultima/Derechos/elpepiult/20060718elpepiult_2/Tes (accedido en 02.08.08).

----, 2008a. *Historia del rey transparente*. Madrid: Punto de Lectura.

----, 2008b. *Instrucciones para salvar el mundo*. Madrid: Alfaguara.

----, 27/09/2008. Autores muertos y requetemuertos. *El País* (online). Disponible en:
http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Muertos/requetemuertos/elpepuculbab/20080927elpbabnar_5/Tes/ (accedido en 02.08.08).

Navajas, G., 1987. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Editorial del Mall.

----, 2002. *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB.

Percival, A., ed., 1997. *Escritores ante el espejo: Estudio de la creatividad literaria*. Barcelona: Lumen.

Pozuelo, J., 2004. *Ventanas de la ficción, narrativa hispánica siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.

Reisz, S., 1995. Tropical como el trópico: Rosa Montero y el “boom” femenino hispánico de los ochenta. *Revista Hispánica Moderna*. XLVIII Junio 1995 (1).

Rivadeneira, A., 1997. *El escritor y su oficio: vivencias, experiencias y trucos de los escritores*. Barcelona: Grafein Ediciones.

Rodríguez, J., 2002. *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Editorial Comares.

Regazzoni, S., 1984. *Cuatro novelistas españolas de hoy estudio y entrevistas*. Milano: Cisalpino-Goliardica.

---, 1995. Escritoras españolas hoy: Rosa Montero y Núria Amat. En De Toro, A., Ingenschay, D., eds., *La novela actual española: autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberger.

Roig, M., 1996. *Digue'm que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62.

Said, E., 2006. *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad pública de escritores e intelectuales*. Barcelona: Debate.

Schopenhauer, A., 1996. *La lectura, los libros y otros ensayos*. Madrid: Editorial EDAF.

Schwanit, D., 2002. *La Cultura: Todo lo que hay que saber*. Madrid: Taurus.

Servén, M. C., 2000. Mujer y persona narrativa en tres novelas de siglo XX: Carmen de Icaza, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero. En Villalba, M., ed., *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX : I Congreso de narrativa española*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 201-210.

Tabucchi, A., 01.03.03. Escribir, no escribir. *Letras Libres* (online). Disponible en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8635> (accedido en 12.06.08).

Torres-Rivas, I., 2004. *Rosa Montero. Estudio del personaje en la novela*. Málaga: Universidad de Málaga.

De la Torre, C., 2000. *Abriendo puertas: la forja de la madurez en La hija del caníbal de Rosa Montero*. En Villalba, M., ed., *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Tronsgard, J., 2007. Alguien te mira: voyerismo y transición en *Te trataré como a una reina* de Rosa Montero. *Espéculo: Revista de estudios literarios* (online), 37. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/coreina.html> (accedido en 01.06.08)

Valls, F., 2003. *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.

---, 2004. Novios y libros: Rosa Montero: *La loca de la casa*. *Quimera: Revista de literatura*, 241, 75-77.

Yndurain, D., 1979. *Introducción a la metodología literaria*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

Zschirnt, C., 2004. *Libros: Todo lo que hay que leer*. Madrid: Taurus.