

Doctorado en Humanidades

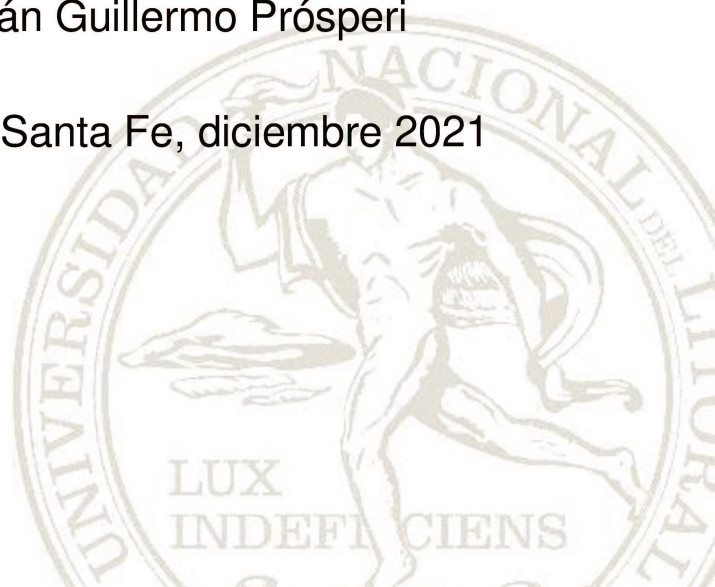
Mención Letras

**AUTOFICCIÓN E INESTABILIDAD  
GENÉRICA EN LA NOVELÍSTICA DE  
ROSA MONTERO (1993-2013)**

POR: MARÍA DEL ROSARIO KEBÁ

Director: Germán Guillermo Prósperi

Santa Fe, diciembre 2021



**AUTOFICCIÓN E INESTABILIDAD GENÉRICA  
EN LA NOVELÍSTICA DE  
ROSA MONTERO (1993-2013)**



## Resumen

El propósito de esta tesis es indagar en la novelística de Rosa Montero producida durante el período 1993-2013. Según nuestra hipótesis la autoficción opera en el corpus de la autora como matriz desestabilizadora y habilita el rasgo de inestabilidad que Montero propone en tanto poética de su escritura.

Reconocemos como un lugar de vacancia el estudio del período propuesto en lo relativo a las categorías de autoficción e inestabilidad genérica, las que leídas en diálogo, permiten revisar el lugar de Rosa Montero dentro del sistema literario español. Nuestro análisis se centrará en que esta inestabilidad genérica funciona bajo los juegos autofictivos a los fines de instalar una discusión acerca de cómo la novela para Rosa Montero debe leerse dentro del sistema.

Nuestro trabajo se organizará en capítulos. En el primer capítulo se definirán y explicitarán las categorías teóricas que vertebran la investigación: autobiografía y autoficción en tanto instauradoras de lo que la tesis define como inestabilidad genérica. El capítulo 2 se centrará en las novelas: *Bella y oscura*, *La hija del Caníbal*, *El corazón del Tártaro*, *La loca de la casa* y el volumen de cuentos *Amantes y enemigos*. Analizaremos los modos en que el yo se multiplica en las novelas y cuentos de Montero en tanto operación desestabilizadora del género y de la identidad de quien se nombre. El tercer capítulo se ocupará de la lectura de las novelas *Historia del Rey Transparente*, *Instrucciones para salvar el mundo*, *Lágrimas en la lluvia*, *La ridícula idea de no volver a verte*. Estudiaremos los modos en que las voces narradoras amplifican palabras, imaginación y memorias. El cuarto se destinará a las entrevistas y al prólogo de *Amantes y enemigos* ya que constituyen un espacio privilegiado para la exposición de una poética, la que se explaya y expande en las novelas analizadas. El quinto capítulo se estructurará en dos instancias. La primera, reunirá las dominancias identificadas, las cuales ofrecerán conclusiones sobre la tensión autoficción-inestabilidad genérica. La segunda instancia, leerá estas preocupaciones planteadas en la primera y explicitará cómo estas se suman a una interrogación sobre los procesos de gestación de la literatura que cobran forma a través de la emergencia de una metáfora recurrente en las novelas, el germen.

Palabras claves: Rosa Montero - novelas - autoficción - inestabilidad genérica - poética escrituraria

## Abstract

The proposal of this thesis is to investigate into the novels published by Rosa Montero during the period 1993-2013. According to our hypothesis the self-fiction acts in the author's corpus as a destabilizing matrix that enables the generic instability that Montero proposes in the poetic form of her writing.

We recognize as a vacancy our study of the categories of self-fiction and generic instability during these periods, which read into the dialogue, allows learning about Rosa Montero's place in the Spanish literary system. Our analysis focuses on the fact that her generic instability works with her self-fiction games as a way to show how her novels should be read into the system.

Our work is going to be divided into chapters. In the first chapter we will define and explain the theoretical categories that make the structure of our research: autobiography and self-fiction as the creators of generic instability. The second chapter is going to be centered in the novels: *Bella y oscura*, *La hija del Caníval*, *El corazón del Tártaro*, *La loca de la casa* y el volumen de cuentos *Amantes y Enemigos*. We will analyze the way in which the self multiplies itself in the novels and stories of Montero as a destabilizing act of the gender and de identity of who is named. The third chapter will focus on the novels *Historia del rey transparente*, *Instrucciones para salvar el mundo*, *Lágrimas de lluvia*, *La ridícula idea de no volver a verte*. We will study the ways in which the narrators' voices amplify words, imagination and memories. The fourth chapter will be focus on interviews and the prologue of *Amantes y Enemigos* because it is a privileged space for the exposition of the poetic used in the novels previously analyzed.

The fifth chapter will have two parts. The first one will gather the identified dominances which will bring conclusions about the tension between self-fiction and generic instability. The second part will work into the issues proposed in the first one and will move forward into making explicit how this sum up with interrogations about the gestative process of literature that takes form through the emerge of a recurrent metaphor, the seed.

Key words: Rosa Montero - novels - self-fiction - generic instability - poetic writing

## **Agradecimientos**

Si una biblioteca migrante salió a mi encuentro en las páginas de Rosa Montero, también existieron otras muchas bibliotecas que me prestaron sus páginas, sus ojos y oídos para que esta tesis encuentre la arcilla necesaria que modelara las palabras justas.

Gracias a Germán, el oftalmólogo literario, que orientó con sus aumentos la lectura acertada.

Gracias a la familia por estar ahí siempre en el medio de mis batallas con la escritura guardando el silencio y la distancia necesarias y la paciencia acrecentada.

Gracias a los amigos, a todos los que están y los que se han ido demasiado pronto, a todos por formar parte de mis largas disputas con las dudas, los silencios y las ausencias.

Y a todos, gracias por alentar con complicidad y sin disimulos el halo de locura, siempre necesario para que imaginación y palabra les ganen a las páginas en blanco.

# Índice

**Resumen**

**Abstract**

**Agradecimientos**

**Introducción / 1**

**Capítulo 1.** Autoficción e inestabilidad genérica / 9

1.1 Autobiografía y autoficción / 9

1.2 Hacia la categoría de autoficción / 20

1.3 El pacto ambiguo / 22

1.4 Autoficción, rasgos críticos y corpus seleccionado / 30

**Capítulo 2.** *Yoes* y textualidades en juegos metamorfoseantes / 34

2.1 Dilemas en torno a quién y cómo dice “soy yo” en *Bella y oscura* / 35

2.2 *La hija de Caníbal* en el sistema narrativo monteriano / 47

2.2.1 La recuperación del relato como problema / 47

2.2.2 Las múltiples versiones del yo / 56

2.3 Mixtura genérica y crisis identitaria en *El corazón del tártaro* / 65

2.4 *La loca de la casa* o la memoria de las palabras / 70

2.5 Cuentos que exponen un proyecto narrativo. *Amantes y enemigos* / 80

**Capítulo 3.** Palabra, imaginación y memoria / 90

3.1 Historias de palabras bordeando el silencio: *Historia del Rey Transparente* / 91

3.2 Una biblioteca migrante / 101

3.3 Personajes y duplicaciones fictivas en *Instrucciones para salvar el mundo* / 108

3.4 Una memoria en crisis. *Lágrimas en la lluvia* / 117

3.5 Claves autofictivas en *La ridícula idea de no volver a verte* / 126

3.6 Las niñas de Rosa Montero / 134

**Capítulo 4.** Rosa Montero en sus textos autopoéticos / 146

**Capítulo 5. Conclusiones / 158**

5.1 Las dominancias en la narrativa monteriana / 159

5.2 Rosa Montero y el germen de la escritura / 163

**Referencias bibliográficas / 169**

## Introducción

Desde que me recuerdo como persona, me recuerdo escribiendo.  
Rosa Montero

El propósito de esta tesis es indagar en la novelística de Rosa Montero producida durante el período 1993-2013. Según nuestra hipótesis la autoficción opera en el corpus de la autora como matriz desestabilizadora y habilita el rasgo de inestabilidad que Montero propone en tanto poética de su escritura.

Es importante señalar que nuestra autora ocupa un lugar de centralidad en las letras españolas desde hace muchos años. Es madrileña, ha estudiado periodismo y psicología, dos formaciones que le han dado a su pluma herramientas para delinear formas singulares de narrar. Se abrió camino de manera gradual y constante a partir de finales de los años 70 y comienzos de los '80 del siglo XX. También es importante destacar que antes ya había colaborado con grupos de teatro independiente, como Canon o Tábano, a la vez que empezaba a publicar en diversos medios informativos (*Fotogramas*, *Pueblo*, *Posible*). Hacia fines de 1976 trabaja de manera exclusiva para el diario *El País*, en el que fue redactora jefa del suplemento dominical durante 1980-1981. Esta función laboral la posiciona de manera particular en medios dominados por hombres y aprende —según sus palabras— a marcar posturas, sostener miradas y discutir decisiones de peso.

Este abrirse camino encontrará en 1978 su primer reconocimiento. Ganó el Premio Mundo de Entrevistas. A partir de allí venieron otros muchos de los que solo referiremos algunos atento a la importancia de los mismos. En 1980 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo para reportajes y artículos literarios y en 2005, el Premio de la Asociación de la Prensa de Madrid a toda una vida profesional.

Su extensa trayectoria literaria encuentra un punto de partida en el año 1979, momento en el que publica su primera novela, *Crónica del desamor*. Desde entonces no ha dejado de escribir. Hemos conocido *La función Delta* (1981), *Te trataré como a una reina* (1983), *Amado Amo* (1988), *Temblor* (1990), *Bella y Oscura* (1993), *La hija del caníbal* (Premio Primavera de Novela en 1997), *El corazón del Tártaro* (2001), *La Loca de la casa* (2003). Esta última producción le trae importantes reconocimientos a saber: Premio Qué Leer 2004 al mejor libro del año, Premio Grinzane Cavour al mejor libro extranjero publicado en Italia en el 2005, Premio Roman Primeur 2006 (Francia) y Grand Prix Littéraire de Saint-Emilion, Pomerol, Fronsac (2005-2006). Luego llegará *Historia*



*del Rey Transparente* (2005), novela con la que vuelve a reafirmar su reconocimiento narrativo. Por segunda vez, obtiene el Premio Qué Leer 2005 al mejor libro del año y el Premio Mandarache en 2007. Publica posteriormente *Instrucciones para salvar el mundo* (2008), y continúan los reconocimientos Premio de los Lectores del Festival de Literaturas Europeas de Cognac (Francia, 2011). Más tarde llegará *Lágrimas en la lluvia* (2011), *Lágrimas en la lluvia. Cómic* (octubre 2011), la reconocen con el Premio al Mejor Cómic (2011) por votación popular (Salón Internacional del Cómic de Barcelona). Dos años más tarde y en el medio de un duelo reciente no resuelto hasta ese momento publica *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), y con ella nuevos llegarán otros pergaminos: Premio de la Crítica de Madrid (2014) y Prix du Livre Robinsonnais 2016 dans la catégorie Romans étrangers de la Bibliothèque du Plessis Robinson. Su derrotero narrativo no ha cesado sino que se amplió con textos tales como *El peso del corazón* (2015), *La carne* (2016), *Los tiempos del odio* (2018) y *La buena suerte* (2020).

Además, ha publicado la antología *Amantes y enemigos*, singular producción con la que rápidamente obtiene el Premio Círculo de Críticos de Chile (1999). A esta copiosa producción deben sumársele al menos dos ensayos biográficos, *Historias de mujeres* (1995) y *Pasiones* (1999), como así también cuentos para niños y recopilaciones de entrevistas y artículos.

Debemos destacar que su obra ha sido traducida a más de veinte idiomas y fue reconocida en el mundo académico como Doctora Honoris Causa por la Universidad de Puerto Rico en 2014, año en el que también obtuvo Premio Internacional Columnistas del Mundo. Un poco más acá, en 2017 fue galardonada con el Premio Nacional de las Letras y en 2018 fue nombrada Profesora Honoraria del Departamento Académico de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En tanto, en febrero de 2019 se creó el Aula Rosa Montero en la facultad de Periodismo de la Universidad Miguel Hernández de Elche (Alicante). Ya transitando el año 2020, con *Los tiempos del odio* ganó el Premio Violeta Negra Occitanie (2020) del Festival Toulouse Polars du Sud en Francia y obtuvo el Premio de honor del Festival Panamá Negro. Y suma otro reconocimiento en la propia España ya que fue nombrada Miembro de Honor de la Universidad de Málaga.

Reconocemos que los vínculos con el periodismo los ha mantenido hasta la actualidad. La relación periodismo-literatura se ha transformado en una marca caracterizadora de su actividad profesional. La estrechez entre ambos géneros le ha permitido dar a cada uno un sello particular. Su voz a través de los medios le posibilita

discutir las preocupaciones sociales del hombre contemporáneo y es por esta militancia social que en más de una oportunidad se la ubica como una mujer feminista. Admite su cercanía a estas ideas pero niega que las mismas sean una marca caracterizadora de sus ficciones. Traza una línea divisoria entre sus concepciones ideológicas y lo que para ella es la construcción de una trayectoria narrativa. Y reconoce que sus personajes mayoritarios son mujeres pero no por ello —sostiene— son instrumento de defensas feministas.

Desde su irrupción en el mundo literario no dejó de escribir. Sus escritos orillan diversos géneros y es en esa constelación narrativa donde la riqueza de su obra encuentra potencia. Los lectores la reconocen volviéndola a elegir en cada nueva propuesta y la crítica literaria y periodística la ha premiado en más de una oportunidad. Rosa Montero es un nombre propio cuyo peso exime de mayores defensas y justifica su elección para la tesis que proponemos.

Después de haber descrito la trayectoria de quien es motivo de nuestro análisis nos centramos en explicitar desde qué posiciones teóricas y metodológicas asediaremos el corpus recortado.

La categoría de autoficción ha sido definida y explicada por numerosos críticos a partir de los desarrollos pioneros de Philippe Lejeune (1975) y Dubrovsky (1977).<sup>1</sup> En nuestra categorización retomamos los acercamientos de Manuel Alberca (2007, 2017) y en este recorrido, surgirán otros nombres importantes como los de Leonor Arfuch (2002), José Amícola (2008), Susana Arroyo Redondo (2011), Alicia Molero (2012), Ana Casas (2012), Vicente Luis Mora (2013, 2019), Laura Scarano (2014), Susana Reisz (2016), entre otros que en los últimos años han aportado y dado volumen al tema de lo autofictivo.

Al revisar los acercamientos críticos a la obra de Rosa Montero advertimos que los mismos no profundizan en la línea del análisis que proponemos pero permiten esbozar un necesario estado de la cuestión. Martínez (1983) abordó las primeras obras de la autora en el marco del auge de las escritoras de los '70. Por otro lado, Villalva Alvarez (2000, 2002) generó un espacio de discusión y permitió el desarrollo de líneas de lecturas donde se destacan las referencias críticas de Concha Alborg (1988) —una de las primeras en resaltar la cuestión metaficcional en la autora—, las de Katheen M. Gleen (2000), Cristina de la Torre (2000) y Carmen Servén Díez (2000). Estas críticas dedican especial interés a la producción de diferentes escritores que habían publicado durante los últimos veinte

---

<sup>1</sup> Dubrovsky (1977) es el primero en darle nombre a esta matriz narrativa.

años (1980-2000) diversas novelas. Piénsese el caso de Enrique Vila Matas, Almudena Grandes y la propia Rosa Montero, por citar algunos. En ese espacio, Villalva Alvarez (2002) realiza un trabajo significativo en torno a *Temblor*, novela considerada dentro de la etapa anterior a nuestro análisis. Francisca López (2003) analiza para esta última producción de la primera etapa el vínculo entre el género novela y el bolero. Este estudio es un antecedente para nuestro planteo acerca de la inestabilidad genérica. Nieva de la Paz (2004) compiló trabajos dispersos y centró su atención en la autora. La ubica dentro de las narradoras de relieve que luchó por su inserción en la sociedad literaria española durante la transición política con posiciones feministas.

Tanto Villalva Alvarez como Nieva de la Paz, plantean líneas de convergencia en torno al lugar del feminismo en las novelas de los '80 de Rosa Montero. Cabe señalar que estos recorridos de lectura impactaron y se sostuvieron hasta el presente.

Por otro lado, Escudero Rodríguez (2005) realizó importantes aportes al estudio de la obra de nuestra autora, especialmente porque señala que la temática femenina no ocupa el lugar relevante que le han conferido estudios previos, sino que debe ser estudiada desde la mirada ideológica-política y humanista de Montero. Es decir, desarrolla una reflexión ideológica mucho más abarcadora que focaliza en distintos sistemas de poder que hostigan al hombre contemporáneo.

La determinación de los textos del corpus se funda en que la primera parte de la producción literaria ha sido muy estudiada. Consideramos que desde su primera novela *Crónica del desamor* (1979) y hasta *Temblor* (1990) la crítica ha revisado con mayor detenimiento los movimientos narrativos (entendidos como géneros inestables) de estas. A modo de ejemplo, resultan ineludibles los trabajos de Ahumada Peña (1999) y los ya citados de Nieva De La Paz (2004) y Escudero Rodríguez (2005).

Si bien los textos del corpus recortado también fueron abordados, no lo han sido en la cantidad de su primer tramo ni con un acento articulador en las preocupaciones que nos mueven. Parte de los críticos mencionados previamente han revisado las novelas de los últimos años y aparecen junto a ellos Cubillo (2001), Corda (2006), Parrón (2007), Osorio (2008) y Bonatto (2012, 2014) entre otros, que han dedicado especial interés a las novelas publicadas a partir de 1993 estableciendo puntos de contacto con las consideradas de la primera etapa.

Más acá, Parrón (2007) y Osorio (2008) abordan parte de la producción más reciente desde perspectivas ligadas a cuestiones feministas también. Si bien estas no son

tema de nuestro análisis permiten apreciar cómo el corpus seleccionado para nuestro trabajo fue asediado desde diversas perspectivas.

En relación con el abordaje crítico con que la novelística de Montero es leída resulta importante el trabajo Sonia López (2008). Esta presenta un estudio sobre *La loca de la casa* en el que atiende especialmente a la cuestión genérica, plantea la problemática en clave de oscilación entre ficción, psicología y filosofía. También, Mohamed Al Sagheer Ahmed Temash (2017) en su trabajo analiza características de la narrativa de Montero que siguen por esa línea.

Si Escudero Rodríguez es una referencia, igualmente lo es el texto editado por Alicia Ramos Mesonero (2012), *La incógnita desvelada*. Este volumen reúne once trabajos sobre la producción de nuestra autora e incluye un prólogo escrito por la propia Montero. El recorrido crítico que traza *La incógnita desvelada* deja leer una sistematización importante de las primeras novelas —no incluidas en nuestro corpus— y abre camino sobre las sí incluidas. Aunque los trabajos reunidos no se centran en la cuestión de la inestabilidad genérica ni en la de la autoficción, estos aparecen tangencialmente en Raúl Diego-Rivera Hernández, Sara Fernández-Medina, Josefina Sánchez-Money y Vanessa Rodríguez-García.

En otro orden, Antonio Alvarez Neminuschiy (2010) anticipa parte de lo que de manera más exhaustiva analizará Virginia Bonatto. Este crítico aporta unas breves páginas sobre lo autofictivo aunque sin demasiado nivel de complejidad. Los trabajos de Virginia Bonatto (2010, 2012 y 2014) constituyen una línea atenta para revisar cómo piensa uno de los textos involucrados (*La hija del Caníbal*) en nuestro corpus. Su acercamiento está dado desde la perspectiva de género y los modos en que opera la narración del pasado traumático o colectivo.

Tanto *Lágrimas en la lluvia* como *La ridícula idea de no volver a verte* han sido leídas en distintas oportunidades por la crítica quienes señalan cuestiones de inestabilidad genérica. En relación con la primera novela, tres de las más recientes producciones son las de Rosa Díez Cobo (2015), Pardo-Fernández (2017) y Pratt, Dale J. (2017) mientras que para la última, el trabajo de Gonzalo Alvarez-Alija García (2016) resulta valioso en la medida que visita una constante temática en la escritura de Montero: el duelo.

Es necesario señalar una producción monográfica de Genaro J. Pérez (2019) quien analiza algunas novelas pertenecientes a nuestro corpus desde un planteo que, en principio, se focalizaría en la cuestión genérica (policial, ciencia ficción y novela de caballería) para terminar revisando la cuestión femenina: la ubica como central.

En otro orden, un relevamiento de la página oficial de la autora deja reconocer los innumerables trabajos críticos producidos, sean artículos, libros o tesis. Una constante es la poca sistematización del corpus por nosotros seleccionado y la falta de abordaje de las preocupaciones centrales que nos mueven. Lo importante es que reconocemos como un lugar de vacancia el estudio del período propuesto en lo relativo a las categorías de autoficción e inestabilidad genérica, las que leídas en diálogo, permiten revisar el lugar de Rosa Montero dentro del sistema literario español.

El corpus seleccionado está constituido por *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997), *El corazón del Tártaro* (2001), *La loca de la casa* (2003), *Historia del Rey Transparente* (2005), *Instrucciones para salvar el mundo* (2008), *Lágrimas en la lluvia* (2011) y *La ridícula idea de no volver a verte* (2013). La reflexión se centrará en analizar cómo el género novela se reconoce inestable lo que permite ubicar a la producción en una zona fronteriza, porosa en tanto se sostiene desde el juego autofictivo.

En este orden, el género que las reúne es la novela pero en ellas la diversidad de discursos domina grandes tramos. Allí radica el camino de problematización sobre el cual versará nuestro análisis. En este sentido, nuestra hipótesis se centrará en que esta inestabilidad genérica funciona bajo los juegos autofictivos a los fines de instalar una discusión acerca de cómo la novela para Rosa Montero debe leerse dentro del sistema.

Una vez trazado este recorrido será importante retomar al menos tres entrevistas que la autora concedió: la primera del año 2000, allí precisa qué entiende por novela y cómo piensa las reglas de funcionamiento del género. La segunda que tomaremos es del año 2011; en ella la autora define desde el cruce de subgéneros a una de sus novelas y explícita cómo piensa este género en relación con los otros. En la tercera, de 2013, Montero se refiere al género novela como mapa en el que circulan contenidos que suele retomar de manera cíclica. Vuelve a reiterar cómo las reglas de sus producciones se presentan y destaca su preferencia por uno o dos subgéneros. En los prólogos que escribe para su propia antología de cuentos *Amantes y enemigos* (1998) y para el texto *La incógnita desvelada* (2012), se reconocen posiciones que complementan ideas vertidas en sus entrevistas. Por lo expresado, se desprende que las entrevistas y los prólogos se constituyen en textos autopoéticos cuya lectura y análisis son clave para el tema de nuestra investigación. Igualmente lo son aquellos apartados, aclaraciones o comentarios que suma antes o después de sus novelas y que operan paratextualmente. Los aportes de Casas (2000) contribuyen a pensar este aspecto al igual que los de Lucifora (2015) y Ruiz (2018).

En términos metodológicos, el trabajo se propondrá desde una metodología cualitativa de tipo exploratorio, basada en la lectura y análisis de textos. El corpus que recorta nuestra investigación se detiene en las novelas de Rosa Montero comprendidas entre 1993 y 2013. La selección del corpus se fundamenta en el lugar que ocupan las novelas dentro de la extensa producción narrativa. Constituyen un núcleo productivo en el que se insinúan al principio los rasgos autofictivos y la inestabilidad genérica para exacerbarse con el correr de los años. De tal forma que 1993, 2003 y 2013 operan como puntos nodales en términos de manejo de las categorías antes señaladas. Se buscará determinar las características discursivas y estéticas de cada novela para posteriormente precisar las diferencias que manifiesten respecto del género canónico. Las diferencias entendidas en términos de desplazamientos ubican al corpus propuesto en una zona de borde desde el cual se discuten los discursos dominantes. Se plantearán aspectos prioritarios surgidos del relevamiento crítico del corpus seleccionado como también se puntuarán aquellas otras lecturas referidas a la producción novelística de la autora en tanto aporten a la inestabilidad genérica.

Nuestro trabajo se organizará en capítulos. En el primer capítulo se definirán y explicitarán las categorías teóricas que vertebran la investigación. Abordaremos aquí los cruces entre autobiografía y autoficción en tanto instauradores de lo que la tesis define como inestabilidad genérica. De este modo, ponemos en relación esos devenires con el corpus que la tesis lee.

El capítulo 2 se centrará en las novelas: *Bella y oscura*, *La hija del Caníbal*, *El corazón del Tártaro*, *La loca de la casa* y el volumen de cuentos *Amantes y enemigos*. En esta instancia analizaremos los modos en que el yo se multiplica en las novelas y cuentos de Montero en tanto operación desestabilizadora del género y de la identidad de quien se nombre. Estos se circunscriben a los primeros diez años del período de los veinte que se han recortado.

El tercer capítulo se ocupará de la lectura de las novelas *Historia del Rey Transparente*, *Instrucciones para salvar el mundo*, *Lágrimas en la lluvia*, *La ridícula idea de no volver a verte*. Las nombradas corresponden a la segunda mitad temporal abordada. En esta oportunidad estudiaremos los modos en que las voces narradoras amplifican palabras, imaginación y memorias a través del sostenimiento y diversificación de una biblioteca personal de Montero en tanto operación desestabilizadora del género y de la identidad de quien se nombre en ellas. El gesto autofictivo no les será ajeno y se

constituye en un componente central que se suma a la operación de inestabilización genérica.

El cuarto se destinará a las entrevistas y al prólogo de *Amantes y enemigos* ya que constituyen un espacio privilegiado para la exposición de una poética; la que se exhiba y expande en las novelas anteriormente analizadas. En la medida que el análisis lo requiere de manera espigada se convocarán distintas posiciones asumidas por la autora a lo largo de su trayectoria, las que complementarán y ampliarán la perspectiva autopoética que sostiene.

Finalmente, el quinto capítulo se estructurará en dos instancias. La primera reunirá las dominancias identificadas a las que llegamos, las cuales ofrecerán conclusiones sobre la tensión autoficción-inestabilidad genérica, tal cual se abordó en la investigación. Dará cuenta de aquellas preguntas planteadas a lo largo del primer capítulo y cómo las mismas de forma serpenteante atravesaron los restantes. La segunda instancia, leerá estas preocupaciones planteadas en la primera y explicitará cómo estas se suman a una interrogación potente sobre los procesos de gestación de la literatura que cobran forma a través de la emergencia de una metáfora recurrente en las novelas, el germen.

Nuestro trabajo pretende ser un aporte a los estudios de una parte de la novelística de Rosa Montero dentro de su extensa producción. Nos interesa estudiar cómo el período recortado impacta en su proyecto narrativo y, además, como este permite, a través de la tensión autoficción-inestabilidad genérica, constituirse en una marca distintiva de su escritura.

Asimismo, nuestra investigación intentará aportar al conocimiento de las novelas de Rosa Montero (1993-2013) desde una mirada alternativa e integradora, que profundice sobre categorías escasas y poco analizadas por las lecturas críticas desarrolladas hasta el presente. Es por eso que el análisis del derrotero crítico sobre la obra de Montero no se expone en un apartado particular, sino que se integra al análisis del corpus el cual evaluará el modo en que aquellas discusiones críticas cooperan a la caracterización del sistema narrativo de nuestra autora para quien “el sentido de escribir es buscar el sentido de la existencia” (2013).

## Capítulo 1

### Autoficción e inestabilidad genérica

#### 1.1 Autobiografía y autoficción

La categoría autoficción aparece con inusitada frecuencia en las agendas críticas contemporáneas, al menos en los últimos veinte años. Estas dan cuenta de su emergencia en distintas producciones en las que el *yo* se manifiesta para expresar diversas preocupaciones. En este sentido, abordar la autoficción como problema teórico implica describir el contexto de su devenir histórico y entender su derrotero para tomar dimensión clara de los eventuales alcances que puede implicar dentro de un corpus, en este caso el de la autora objeto de nuestra tesis. Observar las operaciones que giran alrededor de esta categoría permite dar cuenta del asedio teórico y crítico cada vez más intenso al que está sometida.

Desde este reconocimiento, el presente estudio busca poner en diálogo la categoría con movimientos de inestabilidad genérica como metodología de análisis para leer la novelística de Rosa Montero circunscripta al período 1993-2013.

El abordaje teórico sobre autoficción se torna imprescindible al asumir que la misma implica distintas aristas y marcas según las posiciones adoptadas por la crítica, muchas de las cuales pueden prestarse a confusiones interpretativas. Es así como se vuelve prioritario definir las marcas decisivas que la caracterizan, las cuales se hacen presentes ya en los aportes pioneros de Philippe Lejeune (1975) y Serge Doubrovsky (1977).

Nuestro interés por la categoría deviene de la lectura de numerosos textos de la narrativa española contemporánea que en algún punto de su desarrollo remiten a elementos de orden biográfico del autor, lo que provoca un conflicto entre los polos ficcional-biográfico al intentar discernir la presencia y función de esos aspectos. Especialmente nos interesa preguntarnos: ¿funciona la autoficción como un nuevo dispositivo genérico? ¿Resulta pertinente considerarla como un género o como una clave de lectura de textos de géneros diversos? ¿Permite salir de la encrucijada de la autobiografía o se convierte en una nueva modalidad que complejiza esa flexión? ¿Qué nuevos problemas supone en relación con la problemática del *yo* en el texto? Y cuando nos enfrentamos al corpus, las preguntas se reactualizan: ¿son novelas autobiográficas o



son novelas autoficcionales, o son textos híbridos desde un planteo genérico que encuentran en componentes autofictivos un marco bajo el cual instalarse como narraciones de nuevo tipo? Lejos de pretender resolver estos dilemas, buscamos realizar un recorrido categorial que gire alrededor de los nudos problemáticos que se ciernen sobre las preguntas antes esbozadas.

Para acercarnos y profundizar en los aspectos que entrañan dichos interrogantes, nos proponemos dar cuenta de ciertas categorías que estimamos pertinentes y operativas.

En primer lugar, recordemos que Philippe Lejeune (1994) afirma que la autobiografía es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia poniendo énfasis en su vida individual y en particular, en la historia de su personalidad” (50). Existe un componente ineludible que permite relacionar las autobiografías, los diarios, las memorias y otros textos, que es la correspondencia de identidad entre narrador/autor/personaje, a partir de la cual quien declara en el texto ser yo verdaderamente lo es.

Ya en 1975 el crítico francés señalaba que la autobiografía nunca puede ser anónima aunque no advierte un problema en el uso del seudónimo como forma de acreditar veracidad. Tanto autobiografía como autoficción reconocen en la coincidencia del nombre propio o en el seudónimo una marca distintiva; entonces, cómo diferenciar una de otra. Esta aparente pregunta sencilla, cobra complejidad en términos teóricos ya que nuestro corpus presenta en algunos casos esta correspondencia de manera nítida. Pero si leemos a Lejeune vemos que dirime el conflicto al aseverar que la correspondencia antes mencionada está resuelta en lo que llama pacto de lectura autobiográfico, construcción que también exige una caracterización precisa.

El abordaje de Nora Catelli (1991) atiende este aspecto y contribuye a empezar a despejar algunas cuestiones. Con acierto señala que Lejeune separa los textos que cumplen con el pacto autobiográfico de todos aquellos que no:

Cualquier relato en prosa, en el que sean idénticos el narrador y el personaje —y ambos coincidan con el nombre del autor—, cuyo asunto principal sea el desarrollo de una vida y esa persona desde el pasado, forma parte de “géneros” íntimos o menores: la memoria, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el discurso íntimo, el autorretrato o el ensayo. Y sin embargo, Lejeune separa aquel relato primero de todos aquellos y lo erige en género, aun reconociendo que ciertos rasgos —tanto lingüísticos como temáticos o narratológicos— pasan de unos a otros (...) con naturalidad. (60)

Ya hemos mencionado que Lejeune con posterioridad a 1975 habló de “pacto de verdad” o “pacto referencial”. Esto implica según su posición que existe un correlato de la realidad y el texto y que pueden establecerse formas de verificación de lo narrado.

En este punto empiezan a surgir las primeras diferencias. Para Lejeune el pacto supone veracidad mientras que la ficción en cualquiera de sus formas (la autoficción está incluida dentro de esta última) se sostiene por la verosimilitud. Vale citar aquí a Adolfo Garrido Domínguez (1997) quien plantea que el criterio básico que permite diferenciar a uno de otro radica en la recepción. Expresa, a nuestro entender con acierto, lo siguiente:

El cruce de fronteras entre ambos mundos (ficcional y real) es posible sólo desde una perspectiva psicológica; sentimos miedo, pena alegría odio o derramamos lágrimas, pero el lector mantiene siempre clara conciencia de su diferencia. Así se explica que, cuando vemos que van a matar a alguien, experimentamos sensaciones muy diversas, pero a nadie se le ocurre salir del cine o del teatro para avisar a un policía. En esto consiste el juego de la ficción: más que una suspensión de la incredulidad —como señala Coleridge— implica “fingir” —potenciar— la creencia o autosugestión. (18)

Debemos inferir, entonces, que aceptar sin cuestionar supone un pacto de lectura en el que desde el punto de vista formal no existe una característica que habilite la distinción entre ficción y autobiografía. Esto claramente lo planteó de Man (1984, 1991) y lo han sostenido autores como Jean Molino (1991) quien afirma que no es posible establecer una distinción esencial entre autobiografía y novela. Años más tarde, Topuzian (2003) vuelve a leer y revisar los planteos de de Man y coincide en que en la exacerbación de las paradojas que plantea el género autobiográfico está la clave para seguir problemantizándolo.

Por lo señalado hasta aquí puede inferirse, como propone Lejeune que “una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice” (234). Sobre este punto Manuel Alberca (2007) se posiciona y expresa que para hablar de autobiografía no solo se debe exigir que el autor exprese la verdad, sino que

además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, pues al anunciarle y prometerle que va a contar la verdad (...), tácitamente solicita que le crea y que confíe en la veracidad del texto. (67)

Con anterioridad Isabel Durán Jiménez-Rico (1993) marca acertadamente que la diferencia central entre un autobiógrafo y otros escritores —agregaríamos novelistas—

gira en que el primero tiene “intención de expresar la propia verdad” (30). También, Virgilio Tortosa (2001) había señalado que la autobiografía “no será definible por sus valores formales, sino por un elemento que reside fuera del texto (...): un contrato de lectura” (60). José María Pozuelo Ivancos (2006) continúa reforzando esa tesis al señalar que entre sus características centrales se debe ponderar que esta “no es leída como ficción” (30). Esto pone en evidencia que lo medular no gira en torno de si es o no ficción, sino de que no se la perciba como tal.

De lo enunciado se desprende que no existe una categoría formal que habilite la diferencia entre autobiografía y ficción. El pacto que se propone encuentra su base en una relación de confianza y como lo señala Pozuelo Yvancos (2006) esto es lo que motiva las controversias en buena medida. Una posición similar asume Javier Sánchez Zapatero (2010).

Es evidente que existen realidades íntimas que únicamente conoce quien las ha vivido y las escribe. El lector, por tanto, debe creer en el compromiso que asume el autor con la verdad que cuenta. De tal forma, este punto se presenta como relevante. El contrato o pacto se funda en que el lector debe dar por cierto lo expresado por el autor y en virtud de ello interpretar el texto.

En este orden y para continuar nuestro análisis, las posiciones teóricas de Laura Scarano (2014) resultan centrales en la medida que plantean lo complejo y poco claro del tema. Autobiografía, novela autobiográfica, autoficción; formas narrativas próximas que en sus cercanías engendran dilemas. Al respecto la especialista argentina señala que “en la brumosa frontera entre el testimonio y la ficción, entre el acto de comunicación efectivo —que la obra literaria hace posible— y su estatuto discursivo autónomo se ubica este limen tan seductor como paradójico” (11).

Es así como arribamos a los planteos de quien instala el problema en el campo teórico y crítico español, Manuel Alberca. Desde sus desarrollos y abordajes podremos recuperar a Lejeune y a Doubrovsky en la medida en que estos contribuyen a hacernos pensar cómo caracterizar a la categoría con la que interpelaremos a nuestro corpus.

De este modo, partimos de la aceptación de que tanto las autobiografías como las autoficciones son formas posibles de ser subsumidas dentro de las denominadas *novelas del yo* (Alberca, 2007). Estas últimas tienen la particularidad de ser a la vez novelas autobiográficas y novelas ficticias y, por tanto, se encuentran entre el llamado pacto autobiográfico y el novelesco. Más precisamente podemos señalar que se corresponden a un pacto ambiguo, es decir, no pertenecen explícitamente a ninguno de los dos antes

mencionados. Es posible sostener que este tipo particular de producciones se ubica en un equilibrio entre ambos pactos. Es más, ambos modos de novelar están escritos en primera persona.

Como bien lo plantea Scarano: “la seducción que provoca esta *ilussio* autobiográfica será más que un contrato de lectura, un efecto de creencia” (2004:11). Esta posición retoma los planteos de Bourdieu (1995) quien sostiene que es factible hablar de que esta ilusión autobiográfica generada excede un simple contrato de lectura y lo que en realidad provoca es la llamada “ilusión realista”. Este movimiento aumenta, tal como señala Arturo Casas (2005) la obsesión por reconocer como sospechosa cualquier alusión a la persona biográfica.

Alberca despeja el campo de la discusión sobre estos términos al plantear que existen tres formas narrativas cercanas entre sí pero de naturaleza diferente, a saber: novela autobiográfica, autoficción y autobiografía ficticia. Al ser la autoficción la categoría con la que leemos nuestro corpus se torna necesaria, en la medida que los textos sean asediados, marcar las diferencias con respecto a las otras dos. Esta aproximación requiere recuperar nuevamente a Lejeune ya que es Alberca quien lo referencia en su derrotero crítico.

Lejeune inicia *El pacto autobiográfico* preguntándose si es posible definir la autobiografía. Plantea que el foco está puesto en encontrar criterios más estrictos para tal tarea, lo que implica delimitar un aparato teórico lo suficientemente riguroso que permita identificar de manera adecuada las características del género.

La perspectiva de estudio que admite es la de la recepción en general, de tal modo que él mismo como lector queda incluido. En este sentido, el recorte que propone abarca textos escritos en Europa desde 1770 hasta mediados de la década del 70 del pasado siglo, momento de la producción de su canónico texto. La definición de autobiografía dada por el autor y recuperada en las páginas iniciales de este trabajo, involucra varias perspectivas que funcionan en término de las condiciones que toda autobiografía debe cumplir. En primer lugar, repara en la forma del lenguaje y sobre este atiende dos aspectos, la narración y la prosa. En segundo lugar, estas dos últimas deben presentar un tema. Deben tratar o una vida individual o la historia de una personalidad. En tercer lugar, la cuestión de la identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador. Por último, considera la posición del narrador y presta singular atención a la identidad del mismo y del personaje principal y a la posición retrospectiva que asume la narración.

Más allá de esta caracterización, Lejeune aclara que en otros géneros lindantes con la autobiografía (memorias, biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo), alguna de estas condiciones puede faltar totalmente. Este es un punto central en la medida en que esa ausencia habilita algunas de las preguntas sobre la naturaleza paradójica de nuestro corpus, lo cual nos permite sostener que estos vacíos provocan la inestabilidad en el género o los géneros practicados por Montero a lo largo de toda su trayectoria narrativa pero fuertemente evidenciados en el período recortado en la medida que este opera como gozne.<sup>2</sup>

El autor francés remarca que en la autobiografía los dos primeros requisitos se presentan en mayor o menor medida o se exhiben zonas de transición: “Se trata de una cuestión de proporción o, más bien, de jerarquía” (48), excepto las condiciones tercera y cuarta que resultan innegociables para él. Postula que “para que haya autobiografía (...) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje” (48). Pero indica que esta identidad no es transparente y requiere indagarse. Es precisamente esta no transparencia la que tiñe el material de nuestro análisis.

El derrotero crítico de Lejeune avanza en la formulación nuevos planteos. Se pregunta cómo se puede expresar la identidad del narrador y del personaje en el texto, identidad que en el caso de la autobiografía se resuelve con el uso de la primera persona. En este sentido, plantea que las autobiografías en segunda y tercera persona representan casos excepcionales (involucran efectos de sentido particulares), aunque habilitan a distinguir claramente dos criterios que se ponen en juego a la hora de considerar el género: la persona gramatical y la identidad de los individuos a la que reenvía la persona gramatical. Ambos terrenos involucran problemáticas separadas y según el autor esta disociación “colabora a poner en entredicho las certidumbres acerca de la posibilidad de dar una definición textual de la autobiografía” (50), ya que se pregunta: “¿cómo se manifiesta la identidad del autor y la del personaje-narrador (Yo, el abajo firmante)? En este caso habrá que oponer la autobiografía a la novela” (48).

Esto lleva a pensar que aún si se considerara como una situación potencial que todas las autobiografías estén escritas en primera persona, es posible que el lector plantee como una de interrogación válida: “¿Quién dice: «¿Quién soy yo?»?” (48), pregunta que

---

<sup>2</sup> En el período previo y hasta *Temblor* (1990) inclusive, los personajes están atravesados por el presente. No pueden pensarse retrospectivamente y eso los torna rígidos y maniqueos en su funcionamiento. Los personajes de las ficciones del período que estudiamos sí son capaces de pensar su pasado. Este aspecto será abordado en los capítulos 3 y 4.

cobra especial interés en nuestro corpus. Para el desarrollo de este aspecto, el autor se vale de lo planteado por Benveniste (1966) en cuanto a que en la primera persona se articulan dos niveles: la referencia y el enunciado. A nivel de referencia la identidad es inmediata. Pero en el nivel del enunciado, se trata de una relación enunciada, el yo reenvía necesariamente a la situación de enunciación. Propone que “la persona que enuncia el discurso debe hacer posible que se la identifique en el interior mismo del discurso, a través de otros medios” (58).

Desde Benveniste el yo no puede conceptualizarse, sino que se trata de una función que reenvía a un nombre. La justificación que da Benveniste para explicar este funcionamiento del yo, solo se explica para Lejeune en la medida en que se comprenda su remisión no a una entidad presente, sino a un nombre propio. Por consiguiente, debemos situar los problemas de la autobiografía en relación con aquel:

En el nombre del autor, se resume toda la existencia de lo que llamamos autor. (...) En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a solo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona real (con un estado civil —de existencia verificable) y su estatuto de autor, tomará entidad en su condición intermedial entre lo textual y lo extratextual. (...) El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. (51)

Lejeune expresa que cercana a la autobiografía se encuentra la novela autobiográfica a la cual define como

todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir (...) que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. (52)

No obstante, señala que la autobiografía se separa de ella porque pone el foco de la identidad en el nivel de la enunciación y secundariamente en el nivel del enunciado. Estas sospechas de las que habla el autor francés, son que las experimenta el lector en las ficciones y son las que operan con diferentes niveles de potencia en el corpus que abordamos. La emergencia del nombre del autor en el espacio textual irrumpe con nitidez, por ejemplo, en el personaje de *La hija del Caníbal* (1997). Sin embargo, reconocemos que los modos de esa emergencia escapan a las conceptualizaciones que plantea el

francés. Igualmente, estas son importantes para entender nuestra categoría marco: la autoficción.

Para Lejeune (1975) el pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de la identidad autor/narrador/personaje y sostiene que reenvía siempre al nombre del autor en la portada paratextual (52-53). Esta correspondencia opera de manera potente en al menos tres novelas de nuestro corpus: *La hija del Caníbal* (1997), *La loca de la casa* (2003) y *La ridícula idea de no volver a verte* (2013). Pero cabe la pregunta, ¿esto nos asegura poder incluirlas dentro del género o los géneros que reconoce Lejeune? Es evidente que aceptar una respuesta afirmativa reduce los conjuntos de problemas que socavan la transparencia del género (novela) al que pertenecen y desvirtúan las dominancias de las textualidades que trabajamos.

Afirmamos con anterioridad que autobiografía, novelas autobiográficas y autoficción son modalidades genéricas que sugieren roces. Entonces, dado lo brevemente referenciado, la autoficción opera como matriz desestabilizadora en nuestro corpus y desde ella se habilita el rasgo de inestabilidad genérica. Este modo de pendularidad narrativa escapa a los planteos teóricos que venimos desarrollando pero habilitan para la lectura de nuestro corpus interrogantes con múltiples derivaciones.

Para Lejeune las maneras de determinar la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje pueden plantearse de dos formas: implícita y explícita. La primera se reconoce en los títulos o en una sección inicial; mientras que la segunda funciona en el nombre del narrador-personaje. De este modo, si se tomaran únicamente las tres novelas señaladas de la autora madrileña, esta quedaría ubicada en la segunda modalidad.

Lo cierto es que la división que plantea Lejeune nos permitiría agrupar el corpus de la tesis y leer con un criterio cronológico el pasaje de una escritura donde la identidad sea primeramente implícita hacia otra explícita. Esto nos permite justificar, en primera instancia el corte sincrónico previsto para el análisis ya que se instala aquí una primera sospecha acerca de lo que sucede con el nombre propio o con los seudónimos que desbordan una posición explícita.

Lo señalado también implica abrir el camino sobre el que gira nuestra hipótesis inicial aunque no la agota: el proyecto narrativo de Rosa Montero se sostiene en un movimiento oscilatorio entre la hibridez genérica y los juegos autofictivos. Decidimos que la posibilidad expresada en el párrafo anterior —de solo quedarnos con esa opción—, reduciría nuestro trabajo y dejaría de lado la apuesta que desde estos rasgos hace nuestra autora para justificar su poética narrativa. Más allá de lo señalado, resulta igualmente

pertinente preguntarse por qué Lejeune prefiere esa vía explícita y qué busca provocar con estos gestos Montero.

El autor define también que simétricamente al pacto autobiográfico podría postularse el pacto novelesco, el cual presenta dos rasgos: práctica patente de la no-identidad (el autor y el personaje no tienen el mismo nombre) y atestación de la ficción. Esto se daría en el caso hipotético de que un autor que escribiera una autobiografía de un personaje ficticio la publicara bajo el nombre del personaje. Esta situación sería extraña, porque “hay pocos autores que sean capaces de renunciar a *su propio nombre*” (49). Pero en caso de suceder, la narración será “del orden de la mentira (la cual es una categoría *autobiográfica*) y no de la ficción” (50).

La exploración argumental planteada va en dirección a enfatizar la necesaria correspondencia del autor/narrador/personaje en la autobiografía. Porque “lo que define la autobiografía para quien la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio” (55).

Estas derivas teóricas imponen la reflexión entre el nombre propio y el *yo* que lo expresa. En el último punto se encuentra la zona de reflexión más potente del trabajo. Lejeune alude al mito que toma carácter de clisé, de las novelas de un autor como el instrumento más legítimo de exposición de su vida por sobre la autobiografía. Explica que cuando se plantea esto, lo que se hace en realidad es diseñar un espacio autobiográfico en el que se desea que se lea el conjunto de su obra.

¿Cuál es esa “verdad” a la que la novela nos acerca mejor que la autobiografía, sino la verdad personal, individual, íntima, del autor, es decir, lo mismo a lo que aspira todo proyecto autobiográfico? (...) De esta manera, el lector es invitado a leer las novelas, no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la “naturaleza humana”, sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo. Denominaría a esta forma indirecta del pacto autobiográfico el *pacto fantasmático*. (59)

Sobre estas últimas consideraciones podemos encontrar una zona de mayor cercanía en los textos de Montero cuyos análisis resultan productivos. No obstante, la propia naturaleza híbrida de los mismos no nos permite arribar a certezas sino todo lo contrario, reinstala de manera permanente el planteo acerca de cuál es esa verdad que se está circunvalando.



Habría que considerar entonces novela y autobiografía como dos términos de una relación irreductible. El efecto de relieve conseguido de esta manera es la creación, por el lector, de un espacio autobiográfico.

Al hacer un balance de su propio trabajo, Lejeune evalúa como positiva la nueva consideración de las posiciones de autor y lector. Contrato social del nombre propio y de la publicación, pacto autobiográfico, pacto novelesco, pacto referencial, pacto fantasmático; todas expresiones remiten a la idea de que el género autobiográfico es un género *contractual* (60).

La problemática de la autobiografía no podría entonces para Lejeune definirse extratextualmente o de manera inmanente, sino considerando como objeto de análisis el tipo de contrato que se pone en juego entre autor y lector y los modos y efectos de lectura que ese contrato genera.

Si pensamos tal como lo hace Lejeune en términos de contrato, es posible pensar entonces que Rosa Montero entiende muy bien las dificultades que entraña escribir sujeta a convenciones rígidas, entiende que es una empresa imposible y exhibe esa imposibilidad desde un comienzo en su novela *La loca de la casa*:

Me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida con un cómputo de novios y de libros. Las diversas parejas que he tenido y las obras que he publicado son los mojones que marcan mi memoria, convirtiendo el informe barullo del tiempo en algo organizado. (2003:9)

Esto va en línea con lo que piensa Todorov (1984) en relación con el gesto de modernidad de los novelistas escapa a los rigores de un género, rebeldía que en el caso de Montero se manifiesta en diferentes esferas.

Ahora bien, antes de adentrarnos en el terreno autofictivo propiamente dicho pensamos que la propuesta de Leonor Arfuch (2002) puede sumar al trabajo reflexivo sobre nuestro corpus. En la recuperación de los desarrollos de Lejeune, Arfuch propone la noción de “espacio biográfico” (35), a través de la cual destaca la multiplicidad y la hibridación de textualidades que caracterizan a la cultura contemporánea. Esta hibridación la podemos hacer dialogar con nuestra propuesta de inestabilidad genérica en el corpus elegido. Lo vivencial, la propia experiencia es un valor privilegiado para Arfuch. Incluye en esta denominación tanto a géneros consagrados (la biografía, la autobiografía, la historia de vida, el diario íntimo, las memorias), como nuevas formas proliferantes: entrevistas, conversaciones, retratos, anecdóticos, testimonios, relatos de

autoayuda, talk-show, reality show, entre otras más. No obstante, sostiene que el espacio biográfico no solo exhibe la exaltación narcisista o la intrusión en la esfera privada, sino que trabaja en la identificación especular sobre un orden narrativo y ético asociado a la propia vida. Apunta a la identificación de hábitos, sentimientos y prácticas que hacen a la esencia del orden social propiamente dicho. Al retomar la expresión de “espacio biográfico” de Lejeune se obliga y nos obliga a focalizar en las narraciones de vivencias y de experiencias donde lo central es la presencia y proximidad entre quien investiga/escribe y quien es investigado/escrito.

Arfuch plantea que el concepto de valor biográfico en tanto orden narrativo funciona como puesta de sentido de la vida de un sujeto. Es decir, que el otro surge como el motor para el propio conocimiento individual. Ese diálogo se transforma en el mecanismo prioritario para la construcción identitaria propia y ajena. Es desde la propia reflexión sobre la autobiografía que devine el recorte y conceptualización del espacio biográfico. El sujeto para Arfuch es incompleto, está abierto a distintas identificaciones; se presenta en una permanente tensión que va en dirección hacia lo otro, lo extraño o diferente. Es precisamente el formidable crecimiento de todo lo vinculado a lo biográfico lo que lo torna un síntoma, en un fenómeno que debe ser atendido cuidadosamente y donde puede leerse la reconfiguración de la subjetividad contemporánea.

La mencionada crítica estudia, lo autobiográfico como el lugar desde el cual se puede reconocer el cruce entre público y privado, articulación que posibilita la construcción de narrativas identitarias. Esta posición teórica contribuye a ayudarnos a pensar cómo Rosa Montero sostiene narrativamente ese cruce. Sus posiciones están vinculadas a la importancia de las narrativas biográficas como nexos comunicantes entre la identidad y el otro. Sostiene que en la pluralidad de narrativas radica la posibilidad de ampliar el conocimiento de los otros como de sí misma.

Arfuch aborda también el estudio de las entrevistas en tanto formas de conversación en las que intelectuales pensadores o escritores convierten sus experiencias en narrativas personales. En esta caracterización destaca que los escritores aparecen como casos singulares, en la medida en que en su hacer profesional crean y dan vida y voz a otros mientras que en las entrevistas se convierten en objeto de su relato. Es por eso que recuperaremos estas aproximaciones para la lectura de algunas entrevistas dadas por Montero y analizadas en el capítulo cinco.

## 1.2 Hacia la categoría de autoficción

Tal como sabemos la categoría de autoficción la propuso Serge Doubrovsky<sup>3</sup> hacia el final de la década de 1970 y Alberca (2007) la retoma al plantear la existencia de una nueva función representativa del relato.

Previo al trabajo de Alberca se destacan los desarrollos teóricos de Vincent Colonna (1990), el cual recupera la categoría y desarrolla y propone cuatro especies de autoficciones: a) autoficción fantástica, b) autoficción biográfica, c) autoficción especular y d) autoficción intrusita o autoral. Algunas de estas clasificaciones son consideradas por el propio Colonna como controversiales. Acepta la idea de que la autoficción en los primeros años del siglo XXI tiene una importante visibilidad en tanto que se siguen discutiendo las categorías contrapuestas de autor y narrador (2004). Pero más allá de las objeciones que se autoimpone, sus posiciones teóricas continúan siendo visitadas en tanto aportan a las discusiones; un claro ejemplo es el caso de Laura Scarano quien recupera productivamente el itinerario crítico del autor francés (2014).

Al retomar los amplios desarrollos de Alberca (2007) sobre el tema, se advierte una contradicción en la esencia misma de la autoficción, a partir de la cual aquello que se pretende esconder se transparenta mucho más: lo ficticio se vuelve verdadero y lo verdadero se vuelve ficticio. Es en esta “mutación” (125) de la función representativa del lenguaje donde se observa la esencia propiamente dicha de la autoficción. Si nos detenemos en el neologismo que la identifica se percibe esta vacilación entre ocultar o mostrar, entre ser o no ser. Se cuestiona

¿se trata de una autobiografía *sensu latu* con la forma y el estilo de una novela? O por el contrario, ¿se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada? (126)

Alberca sostiene que la autoficción posee ciertas características que la acercan y la alejan de la autobiografía como así también del género novela, pues “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre del autor” (2007:158). Planteadas estas preguntas surge nuevamente la necesidad de revisar de qué manera los textos de Rosa Montero aquí seleccionados

---

<sup>3</sup> El autor publicó el texto *Fils* (1977) y a partir de ese momento la expresión cobró interés entre los especialistas.

montan una encrucijada para el lector, quien atraído por la posibilidad de leer una vida hecha historia queda atrapado en el juego, en el artificio que de reconocer las operaciones de invención, mentira y reordenamiento de los hechos vinculados a la vida narrada.

Como se observa en la definición que propone Ana Casas (2005), la autoficción posee particularidades propias que pueden sintetizarse en la presencia de un carácter ficticio, el requisito de identidad nominal y la correspondencia entre nombre de autor, narrador y personaje. Es de esta manera que el nuevo género mantiene una estrecha relación con la novela y la autobiografía y, por ende, con su pacto literario y autobiográfico. Presenta como particularidad el no saber a cuál de los dos pertenece, lo que provoca una ambigüedad narrativa. Casas plantea así que podría considerarse un “híbrido literario” (2012:17), el cual pertenece a una zona fronteriza entre los relatos factuales y los ficticios. Estas postulaciones parecen describir muy bien a los textos de Montero.

Dadas las complejidades y paradojas que plantea la autoficción, es que abordamos los aspectos a los denominados pacto autobiográfico y pacto novelístico los que convergen en este nuevo género literario, dando como resultado lo que Alberca (2007) llama pacto ambiguo. En este orden, surge que el pacto ficticio puede ser caracterizado por dos cuestiones importantes a destacar y que es factible contraponer con las características señaladas para el pacto autoficcional. En primer lugar, el principio formal de distanciamiento entre narrador y autor. Este último se borra o desaparece del texto cediendo su rol al narrador, el cual asume la función de contar. Este distanciamiento trae aparejada una declaración de no responsabilidad de lo que allí se dice, se hace y se opina. Además, los nombres propios no son coincidentes entre autor/narrador/personaje. Resulta evidente que este principio de distanciamiento entre narrador y personaje se opone al principio de identidad y correlación nominal que se plantea para la autoficción en tanto rasgo predominante.

Por otro lado, el pacto ficcional plantea debe presentar un grado importante de verosimilización. Es necesario que aquí el relato ficticio, sea cual fuere el género, se narre como si fuese real, simulando que es verdadero y que aconteció verdaderamente. Es decir, se torna clave que el autor construya un mundo que solo puede ser entendido dentro de los márgenes ficticios sin tener un correlato externo. Por tanto, “el lector acepta la ficción como si fuese un relato real y le exige la verosimilitud que lo hace legible” (Alberca, 2007:72). Entonces, reconoce que este principio de verosimilitud máxima se opone al principio de veracidad propio de la autoficción.

### 1.3 El pacto ambiguo

Luego de haberse expuesto estas conceptualizaciones se reconoce necesario abordar las cuestiones vinculadas al llamado pacto ambiguo. Este tipo de pacto corresponde a una situación comunicativa que cuenta con tres actores fundamentales: autor, texto y lector. Pero surge entonces el interrogante, ¿por qué *ambiguo*? Preguntarse qué presenta de incierta, imprecisa, confusa o indeterminada la autoficción, es el eje que guía a Alberca. Para él la autoficción se ubica en un espacio intermedio entre las autobiografías y las novelas y cuentos. Esta posición no significa supremacía o mayor importancia de la autoficción respecto a los demás géneros literarios. Postula que recibe e incorpora características propias de cada uno de los géneros que la orillan. Alberca (2007) sostiene al respecto:

el pacto autobiográfico es mucho más humilde y preciso, pues responde a un doble principio o desideratum del autor: el principio de identidad y el principio de veracidad. El primero es el compromiso o el esfuerzo para convencer al lector de que quien dice “yo” en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que firma en la portada y, por lo tanto, se responsabiliza de lo que ese “yo” dice. El llamado principio de identidad consagra o establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio, que cobra el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura. (67-68)

Entonces, es dable señalar a partir de esta cita, la importancia de la identidad nominal que en la autoficción se presenta. El *yo* autofictivo cuestiona los principios del *yo* novelesco y a su vez los del autobiográfico. Por tanto, el narrador se distancia y/o se identifica con el autor del relato y además con el personaje. Este cuestionamiento se debe a que la identidad del *yo* narrativo en la autoficción es transparente, nítida, clara, “pues nada mejor que esconderse tras la propia identidad que, al hacerse explícita, resulta impenetrable” (Alberca, 2007:205). Ciertamente, este procedimiento se lee en al menos tres de los textos de Rosa Montero que venimos citando y que nos llevaron a cuestionar su naturaleza.

Por otro lado, también se debe tener presente el peso decisivo del nombre propio, específicamente la correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje pues se produce un doble movimiento: se busca establecer una identidad virtual y al mismo tiempo distanciarse de la real. Alberca al respecto manifiesta:

El signo textual más preciso de la identidad entre autor y personaje está cifrado en la común onomástica de ambos. En este sentido, la autoficción contraviene la norma autobiográfica, pues, como ya se ha dicho, introduce el principio de identidad nominal dentro de un relato de ficción. Y al mismo tiempo impugna también la poética novelesca, en la medida que anula el principio de distanciamiento entre autor y protagonista. (224)

Por último, es revelador notar que “el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura” (Alberca, 2007:223) que adquiere, está dado en el hecho de que el principio de identidad se refuerza en la autoficción. Este pues, establece una relación con la realidad exterior al texto y algunas veces con los hechos históricos, una relación que siempre será real, nunca inventada. Si lo antes dicho lo pensamos en clave de lectura, reconocemos que la autoficción pretende hacer vacilar al lector o mejor aún “pretende romper los esquemas receptivos del lector” (5) al proponer una aproximación ambigua, incierta, indeterminada, alejada de lo establecido, de lo fijado.

En este devenir argumentativo, podemos sumar algunas aproximaciones que remiten a las preocupaciones descritas por Alberca, así recuperamos Anuchka Ramos Ruiz (2015) quien pone en diálogo el último texto de nuestra autora incluido en el corpus con nociones de teoría literaria. La crítica puertorriqueña destaca que los aciertos narrativos que propone Rosa Montero se potencian por el dominio que la novelista tiene de la teoría literaria. Bajo la excusa de escribir un texto por encargo, como es *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) exhibe su propia viudez en una explicitación de los procesos de escritura que desarrolla toda vez que hace ficción. Resulta igualmente controversial que Ramos Ruiz se niegue a leer el texto como ficción. Consideramos que su planteo suma a la defensa de nuestra hipótesis. La autoficción funciona como una matriz desestabilizadora en lo relativo a lo genérico, de allí que opere una dificultad clasificatoria:

*La ridícula idea de no volver a verte* no es una obra de ficción, pero sí encierra un ejercicio inadvertido de autoficción. Para efectos de este artículo, refiero brevemente a la definición que ofrece Phillipe Lejeune de la autoficción como “lo irreal del pasado” (...) el proceso a través del cual quien escribe se imagina otro pasado, reelabora sus recuerdos y bosqueja distintas posibilidades vitales. (Ramos Ruiz, 2015:13)

Esta no sería la primera vez que, la también periodista, juega con los intersticios entre la ficción y la realidad. Su prolífica obra narrativa incluye publicaciones inclasificables, en donde la autora es también narradora, testigo y personaje. En el *post*

*scriptum* de *La loca de la casa* (2004), un collage de historias de otros escritores y de sí misma, Montero advierte:

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. (254)

La idea de ejercicio escriturario que señala nos recuerda lo que Montero escribe en su prólogo para la antología de cuentos de *Amantes y enemigos* (1998). Allí expresa sin tapujos que la experiencia narrativa que da la escritura cuentística en su trayectoria como narradora abre caminos para otros géneros. Plantea que es un pasaje productivo para llegar a la novela. La excusa de su viudez funciona como un ejercicio narrativo breve por el que recupera la temática del duelo y lo traspola a ese texto por encargo. Nada es estable en su escritura y para sostenerla los juegos autofictivos son su mejor arma.

Ahora sí de este modo podemos regresar a Alberca y trabajar su reelaboración del principio de veracidad que Lejeune denomina pacto de referencialidad el que “alude a la referencialidad externa de la realidad que el texto enuncia, es decir, su veracidad” (69). Alberca sostiene que el autor puede equivocarse, confundirse o hasta dudar, pero lo hace convencido de su veracidad. Es importante aclarar que estas omisiones del autor no ponen en duda el principio de veracidad; contrariamente refuerzan la exigencia y expectativa sobre la misma que el lector posee frente ante los textos autobiográficos. Sin embargo, se debe tener presente que al intentar alcanzar esta “perfecta veracidad” que se define desde lo autobiográfico y desde el lector, se genera una expectativa real. Es conveniente recuperar las palabras de Lejeune al respecto:

La autobiografía aunque pertenece al campo literario y le reconocemos una estructura artística, se inscribe al mismo tiempo en el campo del conocimiento histórico (deseo de saber la verdad y de comprender las razones de los hechos) y en el campo de la ética y de la justicia, pues es también un acto en el que se promete la verdad al lector y éste la espera. (1975:45)

La autoficción es entonces un híbrido literario. Es una novela y como tal posee los rasgos propios que favorecen el efecto de verosimilitud. Pero lo que desacomoda al lector es que al encontrar la identidad nominal coincidente entre autor, narrador y personaje el primero se estaría comprometiendo a decir la verdad sobre lo escrito allí y muchas veces

es justamente ese supuesto compromiso el que queda bajo sospecha. No alcanza con la correspondencia nominal y es ella más de una vez la que detona la duda.

La caracterización de los tres tipos de autoficción descriptos por Colonna puede ayudarnos a despejar el campo crítico. Recordemos que las autoficciones biográficas son un tipo de relato autoficticio, en el que la vida del escritor se encuentra ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca, que no diluye la evidencia biográfica. El autor se ubica en un lugar de centralidad por el cual se ordena la materia narrativa. La ficcionalización es mínima y se hace evidente por la inclusión en la trama de algún episodio o aspecto inventado, que podríamos llamar como autobiografismo encubierto.

En relación con las autoficciones fantásticas, Alberca cita a Colonna: “en este tipo de relato autoficticio, el escritor se encuentra en el centro del texto, como en las autoficciones biográficas, pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica” (2007:75). Destaca que lo importante es la invención, pues el autor llega a burlarse de sí mismo y de su pasado y termina convergiendo en una realidad imaginaria que no obstante lo compromete también. En este tipo de autoficción prevalece lo ficticio por sobre los datos biográficos, que se difuminan en lo narrado.

Al hablar de autobioficciones se establece una diferencia entre las autoficciones biográficas y las fantásticas que oscilan entre el pacto autobiográfico y el novelesco, respectivamente. Ambos críticos coinciden en que las autobioficciones se caracterizan por poseer un equilibrio con respecto a ambos pactos. Son novelas y autobiografías a la vez, sin que el lector pueda estar seguro en qué registro se mueve.

Como vemos, tanto la autoficción biográfica como la fantástica, reclaman un lector atento que siga las distintas estrategias y pueda comprender los elementos narrativos que utilizan, mientras que la autobioficción pretende un tipo de lector que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total y, además, que se deleite con ello. Sobre esta cuestión nos detendremos más adelante.

Establece Alberca que “la autoficción permite escenificar en el mismo texto la tensión entre ambas estrategias narrativas, sin cuyas diferentes propuestas no tendrían ningún sentido jugar con las expectativas de los lectores” (2007:49).

Llegados a este punto resulta central destacar los cambios teóricos planteados por este crítico diez años después. Alberca (2017) postula que su real propósito en el campo de la autoficción y la autobiografía no es desarrollar una defensa teórica de lo



autoficcional, sino llevar adelante una descripción por la cual se pueda leer a este fenómeno como un “desvío” o “particularidad” (15), respecto de la autobiografía. De manera clara sostiene: “Me cansa ya la autoficción, y (...) los años comienzan a darme una visión distinta de la literatura” (306). Resulta interesante cómo este texto recupera posiciones asumidas tres años antes (2014) en un artículo publicado dentro de la antología de Ana Casas, *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Titula en esa oportunidad a su trabajo “De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual”.<sup>4</sup> En esa oportunidad asoman ya cuestionamientos serios respecto a cómo leer la autoficción desde lo canónico. En el texto publicado en Málaga sostiene una crítica significativa hacia el género autoficcional. Plantea tanto en el primer capítulo como en el último las razones de su crítica y en los tres capítulos centrales se aboca a proponer un canon de la autobiografía en España. A juzgar por Alvaro Luque Amo (2017) este canon permite trazar una historiografía de lo autobiográfico en España en la medida que deja leer con claridad el desarrollo de las teorías del autor. Podemos afirmar que el eje central de su ensayo encierra como punto de partida una revisión crítica de la autoficción. Sostiene que “tiene mucho de éxito coyuntural o de moda” (2017:313).

Alberca sostiene que la autoficción entraña dos problemas medulares y los formula en los siguientes términos “su contradicción inherente y la indeterminación que se deriva de ella” (313). Expresa de algún modo la falta de compromiso de muchos novelistas que han hecho del género un campo fértil para escribir solo considerando las posibilidades de éxito en términos de ventas que el género les asegura. No obstante, la mirada revisora y crítica de sus planteos (2007) no invalida la categoría. El cuestionamiento a las formas en que algunos se han aprovechado del fenómeno no incluye —entendemos— a nuestra autora.

---

<sup>4</sup> En un artículo posterior Alberca (2019) profundiza esta cuestión y expresa cuatro razones que explican el éxito de la categoría: 1) su capacidad para saber captar el sentido de un espíritu de época, el del posmodernismo que se extiende desde el pos '68 hasta el 2007, con el auge en las ficciones lúdicas y de variadas imposturas, las cuales implosionan con la crisis del 2008 y desenmascaran las estrategias de las autoficciones producidas como un espectáculo; 2) el éxito del hallazgo del neologismo, el cual no deja fuera las contradicciones que encierra; 3) la posibilidad que la autoficción les da a ciertos autores de hablar de sí mismo sin riesgos de que esa escritura se confunda con una autobiografía; 4) el atractivo que genera para los lectores el conocimiento de rasgos vitales de los autores que producen autoficciones y 5) el atractivo que representa para el campo de la investigación literaria (2019:24-29). Prósperi (2021) recupera estas razones y se pregunta “por el estatuto de aquellos textos que, cercanos a la autobiografía, inscriptos sin dificultad en la tendencia autofictiva e incluso recuperando formas propias de la antificción, como el ejercicio diarístico, logran decir algo de aquellos temas sobre los que Alberca advierte su no posibilidad de tratarlos ficcionalmente”. Pregunta que nos ayudará a pensar la última producción de Montero que integra nuestro corpus.

La extensa trayectoria y los constantes buceos en los juegos autofictivos han hecho de la obra de Montero una marca distintiva que excede al éxito de mercado en la medida que interpela críticamente la condición humana atravesada por los problemas de la modernidad de finales de siglo y principios de milenio. Este es un aspecto que Escudero Rodríguez (2005) sostuvo y del que la crítica no reniega.

Señala Alberca (2017)

Inevitablemente el esquema de la autoficción desde el punto de vista creativo ha devenido en algunos casos en una receta adocenada, de la que el escritor se sirve para introducirse a sí mismo con su nombre propio en el relato, diseñar artificiosas incertidumbres, ofrecer versiones distintas de los hechos históricos o dar un tratamiento frívolo y fantasioso a la experiencia personal. (317)

Se puede coincidir con él en que existe una proliferación de textos que corren por este camino. Lo importante, entendemos, es destacar aquellos que no son fruto de un oportunismo narrativo, sino que obedecen a un programa escritural. Ahí la figura de Rosa Montero encuentra un lugar privilegiado. Una mujer que desde finales de 1970 merodeó caminos cercanos a lo autofictivo hasta constituirlos en una matriz caracterizadora de su narrativa.

Lo que plantea Alberca (2017) es de algún modo, la ausencia del sostenimiento por parte de los novelistas de los componentes éticos que las teorías de Lejeune implican respecto del género en cuestión (creemos que esto no es lo que sucede con nuestra autora). De este modo, sostiene que ha caído el género en lo que define como una “enfermedad pasajera de la autobiografía” (313). La reconoce como un “rodeo necesario” (315) para el reconocimiento en términos literarios de lo autobiográfico. Género que considera productivo en 2017. Es destacable, entonces, como diez años después de su reconocido texto *El pacto ambiguo. De la autobiografía a la autoficción* produce un giro significativo en términos de toma de posición. Propone con claridad ahora el concepto de antificción. Concepto sobre el que ya habla en 2014. Lo define como “la predisposición literaria de contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de la autoficción” (322).

La elección entonces resulta clara, opta por un texto que prescinda de la incertidumbre de la que el hombre actual se ufana. La posición que asume Alberca no se circunscribe a lo autobiográfico puro, sino que procura reconocer la pretensión del novelista por dar cuenta de la verdad. Para configurar un canon de lo autobiográfico

antificcional en España estudia autores que marcan un amplio abanico. Va de Azorín a Savater tratando de identificar con precisión aquellos componentes claves del género. Así, al cabo de diez años de estudio opta por una narración verdadera de lo vivido frente a los entramados contradictorios que lee en la autoficción. Si bien esta última producción se ubica en la vereda de enfrente de nuestras decisiones teóricas, resulta necesario conocer los extremos teóricos en los que se posiciona el autor para así también dar lugar a otras polémicas como las que planteara Vicente Luis Mora en 2013 y que dialogan con las categorías aquí presentadas.

El crítico cordobés sostiene que la narrativa española más reciente presenta como marca distintiva la destrucción de un “yo sólido y centrado” (2013:12). Explica desde las primeras páginas los alcances de la expresión “egódica” a la vez que circunscribe el campo de su análisis a novelas y libros de relatos. Establece así una selección y recorte dentro del universo genérico desde el cual revisará la noción de autoficción. La define como “literatura del ego excesivo, sobredimensionado o hinchado, cuya manifestación antonomástica sería la *autoficción*, pero que en sentido amplio engloba aquellas formas narrativas o poéticas donde la identidad es uno de los temas fundamentales (u obsesivos) del texto” (13) e hipotetiza que “la narración a través del mecanismo de autoficción (...) se ha convertido en un cántico del yo narciso” (128). Toma como productivas y acertadas las tesis de Gonzalo Sobejano (1988) sobre la idea de “novela ensimismada”. Plantea a modo de crítica que

la novela española se ha contaminado de esa egotista constitución interna; de ahí los numerosos procedimientos de restauración artificial del yo y de la intimidad (...). Y ese pequeño boom editorial que han sufrido o gozado los géneros más próximos al yoísmo: las autobiografías, dietarios y libros de memorias (...) entre otros géneros egódicos de los cuales la autoficción representa el apogeo. (128)

Y añade recuperando unas palabras de Virgilio Tortosa (2006) que “la ironía postmoderna se convierte en autocomplacencia” (129). Sostiene también que

la autoficción opera como un espejo narrativo, configurándose como el lugar donde los escritores ensayan gestos o posturas (...) físicas o psíquicas, colocándose en situaciones imaginarias, para no tener que mostrarlas al mundo real o para revelarlas de un modo socialmente impune. (...) La hiperpoblación actual de autoficciones (...) comienza a cobrar (...) tintes de plaga literaria. (130)

Pensamos que lo productivo de su texto es que no se centra solo en su mirada crítica, sino que recupera los argumentos de otros críticos que sostienen otras hipótesis, tales como las de Gabriela Speranza (2008). Ella postula que las escrituras narcisistas constituyen la mejor salida para la narrativa contemporánea. Mora asedia la crítica que gira en torno a este fenómeno para sintetizar que

Existe un largo debate sobre la naturaleza de la autoficción; Toro, Schlickers y Luengo apuntan hasta cinco direcciones: la que le otorga un estatus híbrido entre textos ficcionales y factuales (Alberca), la que deriva de la autobiografía ficcional (Puertas Moya), la que la sitúa entre la autobiografía y la novela autobiográfica (Gasparini), la que la entiende como una variante de la autobiografía con dosis de ficcionalidad (Darriussecq, Vilain) y la de Vincent Colonna que “la sitúa dentro del fenómeno antiquísimo de la (auto)fabulación, destacando de esta manera su origen en la ficción”. (135)

En relación con esta última postura expresa puntualmente su no adhesión. Ya en una de sus conclusiones afirma que “el yo es lo que tenemos cuando ya no sabemos de qué hablar” (141). No compartimos su postura respecto a la autoficción pero sí destacamos el trabajo de reunir posiciones disímiles en pos de argumentar por su rechazo y proponer una salida a lo que llama una “infección”. Como alternativa superadora plantea la autonovela. De esta opción, solo diremos que excede a nuestro interés (al menos en esta instancia reflexiva) y recuperamos únicamente su definición: “la autonovela sustituye la autobiografía por la autoficción, añadiendo además la imprescindible característica metaficcional” (143).

Planteados los extremos en términos de posiciones críticas consideramos necesario volver a focalizar en la autoficción a sabiendas de las críticas que esta podría recibir.

En el devenir argumentativo que venimos sosteniendo hemos mencionado tres novelas de Rosa Montero que ubicamos como textos que pueden leerse bajo el amparo de lo autofictivo. La decisión de leerlas bajo esta categoría encuentra en Angel Basanta (2011) una mirada coincidente que contribuye a ayudarnos a pensar nuestro corpus. Señala que *La loca de la casa* (2003) constituye un caso de novela autoficcional. Describe que reconoce en “la autoficción y en las cambiantes figuraciones del yo una de las tendencias más interesantes y acordes con el ámbito social de la simulación y el juego de apariencias” (194). Vale destacar que solo menciona a esta novela de Rosa Montero pero si nos atenemos a lo que caracteriza como género bien pueden incluirse otras de ella.

Los planteos de José Amícola (2008) nos permiten conjeturar con respaldo crítico que en las novelas de la autora madrileña lo ficcional y lo referencial operan como engranajes acertadamente articulados en tanto posibilitan otorgarles un sentido político de descargo autobiográfico.

Amícola coincide con Colonna en que la autoficción acierta en destacar la idolatría que el nombre propio alcanza en gran cantidad de novelas. Nosotros evaluamos que en las tres citadas de Rosa Montero la cuestión del nombre aparece jugando un papel importante pero que esta apelación excede la mirada idolátrica o en términos de Vicente Luis Mora (2013): “egódica”. De esta forma el programa narrativo de Montero obedece a una respuesta política de la novelista en la medida que le permite encontrar su lugar dentro de los textos canónicos. Que Alberca (2007) la incluya en su listado con *La hija del caníbal* o que Basanta (2011) la reconozca como un referente de lo autoficcional con *La loca de la casa*, indica que su nombre y sus textos ocupan un lugar de visibilidad aunque esto cueste ser aceptado, tal como es el caso de Mora.

#### 1.4 Autoficción, rasgos críticos y corpus seleccionado

Resulta productivo volver sobre aquellos críticos que apuntan rasgos característicos que puedan aportar operativamente al análisis de nuestro corpus. En este sentido, Reisz (2016) plantea como marca característica de la autoficción la presencia de un lector implícito que sea capaz de compartir la intimidad del autor. Este rasgo es clave para generar una ventana desde la cual leer a nuestro corpus demarcado para el período de análisis de esta tesis. La primera de este período es *Bella y oscura* (1993), texto que exige al lector acercarse al juego de lo autoficcional de un modo esquivo. Al no coincidir el nombre de autor con ninguno de los personajes, el lector debe reconocer y construir cómo los temas y problemas allí trazados asoman como una constelación semántica que luego la autora desandarará en novelas posteriores tales como (*La hija del Caníbal*, 1997 y *La loca de la casa*, 2003) también seleccionadas para nuestro corpus.

La última novela incluida en el período estudiado, *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) no escamotea la coincidencia del nombre de autor con el personaje central sino que lo exhibe sin pudor mientras juega a visibilizar los procesos de su propia escritura dentro de un marco ficcional. Mediante esa exhibición fictiva se permite recuperar los temas y problemas que germinalmente esbozó en *Bella y oscura* mientras revisita las novelas de 1997 y 2003 que aquí nos ayudaron a pensar en la autoficción.

En el texto de 2013, Rosa Montero despliega ante los ojos del lector una ficción de la ficción, o lo que es mejor aún, una historia de la ficción en la ficción de una novelista que al recuperar un diario íntimo (el de Marie Curie) se permite discutir en términos políticos el lugar que le ha cabido a la mujer en los ámbitos académicos desde comienzos del siglo XX.

Julia Musitano (2016) también se ha referido a carácter ambiguo y disruptivo de la autoficción, posición que nuestra tesis viene sosteniendo. Plantea que esta es un género paradójico y señala que pendula entre la autobiografía y la novela tal como observamos en los planteos pioneros de Alberca. Destaca que el género trabaja sobre la espectacularización de la intimidad y conjuga los espacios entre lo público y lo privado focalizando en la laxitud de cada uno. Enfatiza que las relaciones entre la verdad y la mentira o entre la realidad y la ficción nunca se pudieron diferenciar de manera sencilla y que estas, bajo los juegos autofictivos, tienden a complejizarse. La especialista reconoce que

Los relatos autofictivos son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En ellas se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica. (2)

Musitano (2018) revisa la categoría y observa que a Doubrovsky le interesa distinguir la autoficción de la autobiografía y de la novela autobiográfica en la medida que busca desambiguar la naturaleza del género. Tiende a ubicar la novela autobiográfica más cercana a la ficción y convierte, entonces, a la autoficción en una versión posmoderna de la autobiografía. Coincidimos con Musitano en pensar a la autoficción como propiamente inestable. Está en su naturaleza escapar a las formas rígidas que dicen cómo debe escribirse la propia vida. La crítica se cuestiona con acierto si la categoría no tiene la suficiente historia para ser aceptada como un nuevo género, nacido del autobiográfico.

En la misma línea Vilain (2009) propone que la realidad es en sí misma una ficción y que esta en la medida que refleja una realidad, la redobla. Sostiene que la autoficción adhiere a un proyecto en el que la operación constitutiva pasa por el juego que se juega: se exhibe el escribir una vida desde la acción inventiva de la escritura. Se puede decir que

el sujeto autoficcional tiene que crearse distintas caras y activar el juego de la indeterminación porque el pasado nunca aconteció.

Musitano (2018) señala que todas las escrituras del yo están inmersas en un fondo de indiscernibilidad entre realidad y ficción. Mientras la autobiografía rechaza la indecisión la autoficción se siente cómoda en ella. La afirma y posibilita que se haga evidente en la escritura la temporalidad del recuerdo. En las escrituras del yo destaca que este se presenta no tal como ha sido, sino como supone está siendo en el pasado. Resalta que para ella la autoficción ofrece un debilitamiento de la fuerza organizadora y totalizadora de la memoria y una potenciación del recuerdo que posee un carácter imaginario cuando pretende presentificar lo pasado, lo ya ausente. Traza un punto de diferenciación potente entre autobiografía y autoficción en los siguientes términos:

Este carácter ambiguo-imaginario del recuerdo que en las escrituras del yo se presenta como ruinas de un pasado es el que de a poco socava la urgencia constructiva de la retórica de la memoria. He aquí lo esencial de la escritura autoficticia, que se diferencia de la autobiografía. Para leer una escritura autobiográfica como autoficción — profundizando en la ambigüedad del gesto— habría que reparar en la potencia del recuerdo desbarrancando porque la autoficción trabaja con esa fuerza disruptiva y posibilita las condiciones para que eso se potencie. (10)

Coincidimos que intentar descubrir lo que presenta de verdadero la autoficción es desconocer el estatuto propiamente ambiguo del género y no aceptar que la incertidumbre es uno de los componentes básicos y caracterizadores de este tipo de narraciones. La autoficción es necesariamente ambigua y desde este rasgo es que formulamos un punto de inicio para leer a nuestra escritora.

Dentro de las escrituras autofictivas la autora acostumbra a jugar con historias contadas de diversas formas (*La loca de la casa*), a inventarse caras (*La hija del Caníbal*), nuevas personalidades (*Instrucciones para salvar el mundo*), o gusta también de contradecirse (*La hija del Caníbal*, *La loca de la casa* y quizás también *La ridícula idea de no volver a verte*). Estas operaciones suelen ubicar al lector en la zona de incertidumbre en la que pierde la creencia de encontrar algo verdaderamente cierto.

En este sentido, Todorov (1988) con su trabajo sobre la cuestión de los géneros nos facilita herramientas teóricas para pensar, analizar y reconocer los procedimientos narrativos por los cuales Rosa Montero inestabiliza sus historias. La posición que adopta Todorov es clave, en la medida que sostiene que “sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse y a la separación de géneros” (1). Se pregunta, aunque no se

atreve a responder: ¿qué ocurriría con los géneros aún más complejos todavía, como la novela? (17). Nos cabe a nosotros ir un paso más adelante y cuestionarnos: ¿qué ocurriría con las formas autofictivas que emergen en las novelas?

Ya en Philippe Forest (2001) afirmaba que la autoficción designa lo real como un imposible y, por ende, no traduce otra cosa que un sentimiento radical de pérdida (11). Entendemos que ese sentimiento de pérdida en Rosa Montero opera sobre las recurrencias temáticas asociadas a la orfandad y al duelo en sus diferentes formas.

Ahora bien, después de haber realizado este recorrido por las categorías de “novela autobiográfica”, “novela autoficcional” y “antificción” podemos afirmar que un territorio tan caro a las controversias constituye un desafío intelectual: nos obliga a tomar decisiones que seguramente abrirán otras puertas.

Para concluir, debemos manifestar que estas líneas nos ayudaron a pensar las preguntas formuladas al comienzo del capítulo y que aún quedan sin resolver. Posibilitaron el planteo que aún sigue siendo un nudo difícil de sortear: esta zona de borde entre lo ficcional y lo biográfico que en las novelas de Montero enfrentan al lector con la paradoja, desafío mayor de su escritura.



## Capítulo 2

### **Yoes y textualidades en juegos metamorfoseantes**

La decisión de organizar nuestro corpus en dos capítulos siguiendo un criterio cronológico obedece a la dinámica narrativa que los mismos plantean en función de nuestra hipótesis. En este capítulo de manera particular nos ocuparemos de las novelas *Bella y oscura*, *La hija del Caníbal*, *El corazón del Tártaro* y *La loca de la casa*. Las mismas se circunscriben a los primeros diez años del lapso temporal segmentado.

Vanesa Knights (1999) recupera de Rosa Montero una idea que creemos domina con fuerza en términos de preocupación las novelas que aquí trabajaremos. La analista señala que la narradora sostiene que “la identidad, primero, son miles de identidades que nosotros cosemos para hacer el espejismo de una sola y no solo no nos posee sino que nosotros creamos la identidad (...). La identidad es lo que narramos de nosotros mismos” (80).

Estas palabras funcionan como vector para nuestro análisis. En *Bella y oscura* leeremos cómo los retazos de memoria y su reordenamiento urdidos por la circulación de historias ligadas a lo mítico provocan en la protagonista la búsqueda de su identidad y la voz narradora dejará más dudas que certezas. Algo similar reaparecerá en *La hija del Caníbal*. La diferencia estribará en que en esta última los relatos míticos de *Bella y oscura* darán lugar a los que recuperan un pasado reciente, traumático y políticamente controversial. Este funciona como soporte de la búsqueda y construcción de la identidad del personaje central. Hasta aquí las novelas evidencian que las identidades nunca son fijas o estables sino todo lo contrario y que la construcción de una identidad no termina nunca, que esta se sostiene en el tiempo y en ella lo que se sospecha es que el nombre propio poco resuelve, al menos para nuestra autora.

Por su parte, en *El corazón del Tártaro* la tensión entre una antigua y una nueva identidad para la protagonista se resuelve mediante un periplo simbólico en el que se conjugan distintas narraciones en paralelo. Sofía Zarzamala solo será capaz de recuperar su propia voz en la medida que enfrente al pasado. El componente autofictivo asoma de manera menos tímida pero no menos importante. Reconocemos que la enumeración de autores y textos leídos están recuperados con distintas funciones dentro de la novela y estos pugnan por contribuir a la resolución de sus angustias. También destacamos la emergencia de personajes extraños los que constituyen una recurrencia temática en el

corpus seleccionado (1993-2013). Estaban presentes ya en *Bella y oscura* y en *La hija del Caníbal*. De igual modo, estos seguirán emergiendo en las próximas historias a analizar y notamos que la presencia de textos y autores circulantes hasta *El corazón del Tártaro* explotará en el texto *La loca de la casa*.

Por tanto, resulta evidente que estas cuestiones traslucen un gesto autofictivo. En la primera la protagonista se busca a sí misma y se reconoce en una fotografía rota. En la segunda, Lucía se nombra de diferentes formas mientras se escribe su propia historia. En la tercera, Sofía se reencuentra con las historias míticas y la literatura en tanto discurso maravilloso. En la última, el personaje central de la mano de una fotografía hace ingresar el rasgo autofictivo y reinstala su propio nombre que lo liga a su propia biblioteca. En las cuatro o se cuenta o se escribe, pero en todas se busca o se exhibe la fragilidad identitaria de los personajes a partir de la licuación de géneros narrativos.

### 2.1 Dilemas en torno a quién y cómo dice “soy yo” en *Bella y oscura*

La primera novela que integra nuestro corpus es *Bella y oscura* (1993). Narra la infancia vivida y soñada de una niña que viajará desde el desamparo y la soledad de un orfanato hasta un barrio marginal madrileño donde la albergará una familia conflictiva, la familia de su padre. Esta se compone a partir de la figura de Doña Bárbara, su abuela, mujer de poderosa presencia y en apariencia desamorada; de Amanda, su tía, mujer de carácter débil, siempre dispuesta a obedecer a su esposo Segundo. Este es un hombre egoísta y ligado a las actividades delictivas, busca permanentemente los conflictos de diversos órdenes. De Chico, su primo, podemos destacar que aparece como un ser taciturno, que de manera constante está atento a lo que sucede en ese barrio y funciona como una alerta en los primeros aprendizajes de nuestra protagonista. Por último, señalamos la presencia de Airelai, una enana.<sup>5</sup> Será ella el vehículo que la conecte con la fantasía a partir de sus relatos. Ocupa un lugar de centralidad que nos obliga a señalarla como vector innegociable en la construcción identitaria de esta niña recién llegada.

---

<sup>5</sup> Las figuras de liliputenses en la escritura de Rosa Montero serán una constante y aparecerán una y otra vez en las novelas que operan como corpus para esta tesis. Coincidimos con Pacheco Oropeza (2015) en que la presencia de este tipo de personajes indica una obsesión narrativa. Tanto en la novela que estamos analizando como en *La hija del Caníbal* o en *El corazón del Tártaro* aparecen ocupando páginas importantes. Esta recurrencia deviene según la autora de una fotografía que alguna vez encontró y en la que se reconoció como una niña pequeña vestida con prendas rosas, mostrando una sonrisa y llevando un pelo bastante más claro. Cree notar en la misma unos ojos siniestros similares a los de Doña Bárbara. Esto ya significa reconocer un gesto meta y autofictivo pero lo interesante es que el gesto no se agota aquí sino que se exagera al incluir la misma fotografía como portada en otra novela *La loca de la casa*.

De lo expresado, se puede afirmar que es una novela que sorprende y desacomoda al lector. Imbrica dos aspectos ya trabajados pero separadamente en *Te trataré como una reina* (1983) y *Temblor* (1990), respectivamente. De la primera recupera el mundo urbano y traidor conjuntamente con una tensión similar y cercana a las historias policiales. De la segunda, toma la fuerza de la magia y la pujanza que legendariamente tuvieron los relatos ligados con la cuestión del origen de las deidades.

Decidir qué analizar no fue tarea sencilla puesto que el texto y la producción de la autora dieron lugar a innumerables trabajos críticos. Consideramos valioso destacar los propuestos por Alborg (1988), Amell (1992), Sorela (1993), Gleen (1993 y 2000), Cubillo (2001), Markley (2011), Rodríguez-García (2012) y Pacheco Oropeza (2015) quienes desde diferentes perspectivas abordaron tanto esta novela como el resto de la producción de la autora. Todos los análisis citados hasta aquí reconocen preocupaciones y destacan aspectos importantes, muchos de ellos ligados a la cuestión del feminismo que escapa a nuestro interés y que, sin embargo, nos atrevemos a cuestionar.

Cubillo (2001) enfoca su trabajo de forma comparativa. Da cuenta del personaje principal *Baba* y lo pone en paralelo con otros dos pertenecientes tanto a *Temblor* como a *La hija del caníbal* (1997). Los analiza en términos feministas y reduce desde nuestra interpretación otros temas vitales. Rodríguez-García (2012) también lee a la novela en clave feminista y reconoce el compromiso social que desde ella se asume. Para tal fin recupera los aportes de Escudero (1997) quien mediante una entrevista consigue una manifestación explícita de Rosa Montero al respecto. Ella sostiene que por un lado corren sus ideologías personales y por otro, la función de su producción literaria. No obstante, Rodríguez-García insiste en leer en términos feminista a *Bella y oscura* y sostiene que las creencias de la autora influyen necesariamente en su literatura y que la posición declarada en 1997 supone una contradicción. Nuestro interés de trabajo se aleja de las claves de lectura asumidos por los críticos antes mencionados.

Ahora bien, sí coincidimos con Glenn (2000) en el señalamiento de que estos problemas enumerados por Cubillo están presentes pero no son los únicos. Pone el acento Glenn sobre la problemática de género textual y esto es un punto central que nos acerca a nuestras preocupaciones. Valoramos que su enfoque no lo traza en términos comparativos lo que le permite explorar la narrativa de manera más intensa. Esta crítica ha leído con detenimiento las dinámicas que en relación con la estructura policial presenta, por ejemplo, *La hija del Caníbal* y aborda también colateralmente este aspecto en *Bella y oscura*.

Sostenemos que el trabajo de Alborg (1988) es pionero en el reconocimiento de la emergencia de una autora con estilo propio. Destacamos que si bien toma como arista el feminismo instala otra cuestión: la dimensión metafictiva como un rasgo importante en la escritura de Montero. Estos planteos y los que sostiene Amell (1992) en relación con la marginación como tema en la narrativa de la escritora, contribuyen a ayudarnos a pensar que desde el tratamiento de tópicos vinculados al rol de la familia y al lugar preponderante de la figura paterna (en estrecho diálogo con el tema de la muerte y el paso del tiempo) se está gestando una matriz temática que será frecuentada en textos posteriores donde lo autofictivo se instalará como una marca recurrente.

El aporte de Sorella (1992) radica en la singular atención que presta a lo fantástico. Este aspecto circulará no solo en *Bella y oscura* sino en otros que integran nuestro corpus.<sup>6</sup> Esta mirada se suma a la atención prestada por Glenn y Alborg sobre las formas narrativas. Este conjunto analítico representa un primer antecedente en relación con la inestabilidad genérica que constituye una parte de nuestras preocupaciones. Creemos que nuestro aporte suma en la medida que propone un análisis integrado del corpus lo que ofrece una mirada más amplia en función del reconocimiento de un proyecto narrativo que en el período que trabajamos encuentra su germen y posibilidad de despliegue.

Planteadas así las líneas dominantes en relación con la novela que nos ocupa, uno de los problemas importantes a nuestro juicio radica en el desdoblamiento del *yo* y sobre él pondremos especial atención. Esto nos obliga a reconocer que coincidimos parcialmente con Amell en sus aseveraciones referidas a que en principio la narrativa de Montero se basa en el tema de la mujer que busca una identidad propia. Sostenemos que esta no se limita solamente a ello. Es en este señalamiento donde encontramos la existencia de un espacio para leer esas marcas —memoria fragmentaria, recuerdos confusos, olvidos deliberados, relatos míticos intercalados, entre otros— como indicadores de un trabajo embrionario que se inicia en *Bella y oscura* y que en *La hija del caníbal* terminará por consolidarse y abrirá paso a las novelas siguientes.

Para centrarnos ya en la dimensión narrativa que nos ofrece *Bella y oscura* es pertinente destacar que se encuentra estructurada en 32 breves secciones: 24 son narradas por Baba, la protagonista. Dos por Chico (en una relata su huida del Barrio y en la otra, describe la muerte de Segundo) y las seis restantes son contadas por Airelai, cuya presencia y su voz contrarrestan el sórdido y oscuro mundo del Barrio. Los relatos de

---

<sup>6</sup> Este aspecto será recuperado al menos en el análisis de *El corazón del Tártaro* como en *Lágrimas en la lluvia*. Esta última forma parte del siguiente capítulo.

Airelai, la enana, son renarraciones de antiguos mitos y leyendas. Estas historias atraviesan la realidad que se narra y se describe en el resto del texto: sus palabras crean un mundo alternativo o como bien lo expresa: “las palabras crean mundos” (25) donde la belleza se transforma en el medio por el que se trasciende el horror del presente.

Ella le cuenta a la protagonista quién es supuestamente o cómo es, le expresa que características tiene: “Los liliputienses somos miniaturas de la vida, muestras perfectas”,<sup>7</sup> “digamos que soy (...) especial” (55). Le narra cómo ha sido su vida en un exótico oriente, cómo los niños hablan en el vientre materno en esos lugares. Estos espacios siempre son relatados como llenos de encantos mágicos, colmados de prodigios y de felicidad, todo lo opuesto al mundo en el que se encuentran. Operan como formas embrionarias por las cuales la palabra es una forma de huida.<sup>8</sup>

Esta voz adquiere relevancia porque es de alguna forma quien le enseña a Baba que ella a pesar de sus diferencias físicas, de su condición de aparente desigualdad cuenta con un arma eficaz para ganarse su propio espacio, su propia identidad: la palabra. Los modos en que hace circular las leyendas reposicionan su vida. Su destreza para dar cuenta de la llegada de la Estrella y, particularmente su capacidad para hacer presentes recuerdos lejanos, la configuran como un personaje casi mítico. El borramiento de cualquier característica negativa desde sus propios relatos hace que se le represente a Baba niña en estos términos: “Todo lo sabía nuestra enana, todo lo había vivido” (55). Esta identidad hábilmente construida la sostiene hasta el final, hasta la explosión, momento en el que se desanudan todas las historias y la muerte demuele a la palabra.

Como contracara de Airelai (personaje que define su identidad a partir de lo que ella misma manifiesta: “nosotros somos capaces de contarnos, e incluso de inventarnos, nuestra propia existencia”, 25), la novela nos presenta como protagonista a una niña cuyo nombre nunca se explicita de manera acabada. Sí, la reconocemos bajo el sobrenombre que ella misma cree haberse dado. Esto ya es un gesto interesante: a Baba como se la conoce la nombra Baba y, por este juego constitutivo, leemos al sujeto de la narración atravesado por la falta de un otro que lo reconozca como individuo a través de un nombre propio. Para ser en el mundo ella tuvo que decirse alguna vez “Baba” porque en su

---

<sup>7</sup> La autopercepción de vida perfecta podría ponerse en duda dado que es ella la más conciente de las mentiras que dice y trabaja sobre los relatos que le cuenta a Baba para generar una expectativa que sabe no se sostendrá. La engaña a sabiendas de los dolores que provocará.

<sup>8</sup> Destacamos que en otras novelas como *El corazón del Tártaro* o *Historia del Rey transparente* las palabras detonan en los personajes huidas. En todos los casos esas huidas los conducen a diferentes tipos de aprendizajes y los obligan a preguntarse quiénes son o qué buscan.

memoria no habita el nombre que otro lo hubiere conferido. Esa ausencia, ese vacío es la carencia misma desde la que parte para armarse en tanto proceso de autoconocimiento.<sup>9</sup> Proceso que deviene en aprendizaje. Al respecto, un rasgo textual (que es reconocido por los críticos citados previamente y con los que acordamos), es su filiación con las novelas de formación o *bildungsroman*.<sup>10</sup>

Entonces, si recuperamos lo señalado en relación con las temáticas antes aludidas en este trabajo y hacemos foco en el juego de desdoblamiento del narrador, el proceso de conformación de la subjetividad del personaje Baba queda expuesto en el centro de la historia. El desdoblamiento Baba niña, Baba adulta, ambas preocupadas en decirse y en explicarse amplifica ese camino de formación y lo espeja. Por este desdoblamiento se complejiza el proceso por el cual la protagonista forja su identidad.

Así lo metafictivo queda ubicado en el centro. Al realizar el ejercicio de citar aquí las palabras que Airelai le dice a Baba (“nosotros somos capaces de contarnos, e incluso de inventarnos, nuestra propia existencia” (25); “tú te inventarás un mundo nuevo” (77)), notamos cómo se generan los planteos en relación con esa infancia. Nos cabe la pregunta: ¿hasta dónde fue tal?, esa infancia narrada ¿hasta dónde no es invención? La duda sobre lo recordado se instala como sospecha y funciona como motor de la trama pero básicamente es un signo inequívoco que todo depende de cómo se lo diga y de quién lo diga.

Por consiguiente, Baba en tanto personaje infantil, describe su mundo próximo, el contexto social en el que su vida transcurre. Ese entorno familiar y social operará con importancia capital en el desarrollo de quién es y cómo se dice. La narradora como niña nos dirá qué siente, qué piensa, cómo percibe el paso del tiempo, cómo interpreta las ausencias en el marco de una familia desintegrada, de un padre presente solo por la palabra de la liliputense y por la espera que terceros le generan. A su vez, estos últimos también lo esperan. Ese que no está pero que por su nombre se lo reubica en la escena familiar es Máximo. Un nombre que instala la presencia aun cuando el cuerpo está ausente. Vemos cómo la palabra es la que confiere identidad y existencia. Lo dicho por Airelei se materializa.

---

<sup>9</sup> Escudero y González (2000) a partir de una entrevista con la autora destacan que la misma le otorga a la novela la función primordial de ser un instrumento de autoconocimiento y autorreflexión para conocerse y conocer el mundo. Rodríguez-García (2012) lee a *Bella y oscura* en la misma línea.

<sup>10</sup> Sobre este punto volveremos cuando trabajemos novelas como *La hija del Caníbal* y *El corazón del Tártaro*.

La narradora al revisar la espera descubre que si bien todos lo esperaban, la única que lo hacía para generar un proceso de identificación filiatoria era ella. Necesitaba de él para que la dijera como hija, para que le confiriera ese rol. El cariño que siente por su padre y el deseo irrefrenable de su retorno funciona como insumo vital para sortear las difíciles pruebas que se le presentan mientras vive en ese barrio hostil.

Planteada así su vida, su relación con Máximo es central para Baba. Esto parece ser de este modo porque al haber perdido a su madre siendo aún muy pequeña, el padre se transformó en la única referencia de protección y de amor que supone puede encontrar en la vida. Dicho de otro modo, cree que es el único modelo de identificación con su origen y probablemente con ella misma.<sup>11</sup> Allí radica la fuente del temor de Baba. Pensar en la posibilidad de que su padre no la reconozca, porque su experiencia en el Barrio y la vida con la nueva familia habían hecho de ella otra persona, era lo que la inquietaba. Eso la aterra porque en ese momento no podía asumir su propia transformación. Sí, la podrá asumir recién cuando de adulta recuerde y en lo que recuerde lea con nitidez la clara conciencia de que el cambio ya era inevitable:

Yo tenía miedo de crecer demasiado, de cambiar tanto que, cuando mi padre regresara, no pudiera reconocerme (...) Yo tenía miedo de crecer demasiado y tenía también otro temor más desesperado, que era el de haber cambiado ya irremisiblemente; porque recordaba entre móviles sombras aquel tiempo antiguo (...) y creía ver borrosamente una figura alta y de color azul que sin duda era mi padre y que acariciaba en silencio mi cara con un dedo azul y tibio. Y mi cara de entonces por fuerza tenía que ser una cara diferente, porque aquello sucedió en una época remota, siendo yo tan chica que aun no era yo misma. (144)

Queda evidenciado luego que ni relación ni vínculo habrá con su padre. Algo similar sucederá como nieta. Allí aparece con fuerza la figura de una abuela sobredimensionada, que lejos de interpretar su rol se configura como la cara del miedo. Todo eso es lo que narra y recuerda Baba niña: una infancia hostil transitada en un Barrio marginal que potencia sus miedos y que la marca como sujeto. Podemos leer cómo su llegada a esa familia y los diferentes momentos por los que atraviesa poseen un valor propio y se constituyen en fragmentos relacionados a partir de los cuales estructura su identidad. Identidad luego puesta en duda por esa mujer adulta que repasa esos fragmentos y restituye significaciones no leídas mientras los protagonizó. Acepta

---

<sup>11</sup> En el trabajo referido a “Las niñas de Rosa Montero” que integra el capítulo 3 reconocemos que luego descubre otra cosa a partir de una fotografía. Esto representa su punto máximo de autoconocimiento y aceptación.

finalmente que el haber sido llevada del orfanato no fue más que un cambio espacial, siguió huérfana de padre y de familia. Aceptación tardía y reconocimiento amargo de que concretar su ilusión nunca será posible.

Que va a venir mi padre y nos salvará a todos. Que viviremos juntos, mi padre, Amanda, la enana, tú y yo, juntos felices. Que nos iremos todos de aquí, nos marcharemos del Barrio, y Segundo se quedará atrás, ahí sentado para siempre en la cocina. (158)

La realidad se encargará de mostrarle que su deseo es solo eso y la narración se hará cargo de aniquilar esa imagen paterna gestada en la espera.

De acuerdo con lo analizado, reconocemos que la perspectiva narrativa asumida coincide con los usos recurrentes dentro de las llamadas novelas de formación, es decir, trabaja desde la primera persona. Lo que aparece como estrategia potente e innovadora respecto de sus dos novelas anteriores es el juego de desdoblamiento. La presencia de un *yo*, que aún sin nombre propio sobrevive es un dato que nos conduce a otra característica de este tipo de textos y que radica en la pasividad del personaje principal. ¿Cómo leemos esa pasividad en Baba? Ella se deja llevar porque no tiene otra opción mientras es niña. Alguien decide modificar su vida para siempre y la reconocemos caminando de la mano de una extraña hacia el seno de una familia disfuncional. De alguna forma, esa niña que fue no controló su destino, sino que se acomodó y reacomodó a las circunstancias que la vida le deparó. Pero lo importante es que a través del desdoblamiento de ese *yo* sin nombre, la mujer adulta puede visitar ese origen pasivo y transformarse en una Baba que sobre la base de todo lo que está dispuesto a poner en duda se reafirmará como sujeto y redefinirá su lugar en el mundo.

Esta Baba adulta se hace cargo de la palabra de la enana y termina inventándose su mundo. Podemos pensar que la novela monta y desmonta el proceso de formación de la protagonista y en ese trabajo lo metafictivo encuentra su lugar de comodidad. Vale citar las primeras líneas de la novela:

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 rememoro o invento: porque por entonces para mí aún no se había despegado el cielo de la tierra y todo era posible. Acababa de crearse el universo (...) Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco. (5)



Llegados a este punto, consideramos pertinente volver sobre la cuestión del autoconocimiento. Es necesario recuperar otro rasgo importante que ubica a *Bella y oscura* en el marco de una novela de formación y este es el tipo de final que presenta. Se puede afirmar que respeta una de las opciones posibles para esta forma genérica. Baba niña cumple con su obligación de aceptar con resignación lo que le depara su destino, pero Baba adulta es la que puede completar la significación del final, la que asume las palabras que Airelai le ha dicho alguna vez respecto de qué y cómo contar su vida. Así pues, cuando niña lo que era interpretado como un presagio de felicidad de adulta pasa a ser asumido como signo de destrucción. Lo antes dicho es repensado únicamente por la mujer adulta. Es ella la que le da un valor especial a lo que en verdad significó: una manifestación de la muerte. La niña que vio en la magia del presagio una felicidad cercana que jamás llegará, asume pasivamente el final amargo pero la adulta que lo revisa es capaz de dimensionar hasta dónde la marcó. Es ese punto, el del recuerdo, un momento de quiebre, el que la hace tomar las riendas y decidir contar lo que ya no importa si es rememoración o invento. Final y principio se muerden la cola y la escritura circular trae al centro del espacio novelar nuevamente lo metafictivo.

Dichas estas cuestiones, resulta claro cómo se reconoce un trabajo cuidadoso ligado a componentes propios del realismo y de la fantasía que funcionan alternadamente y quitan agobio a su protagonista. La niña para sobrevivir encuentra en relatos teñidos por la fantasía la puerta para olvidar su presente, un punto de huida hacia adelante. Airelai opera como la maestra, es quien le enseña que uno es el único capaz de protagonizar su vida. De todas formas, es deber importante indicar que esos elementos son menores dentro de la trama general en la que predomina el aspecto realista. Igualmente se constituyen en un germen narrativo que contribuirá al despliegue de lo meta y autofictivo en las novelas posteriores.

Una mujer adulta narra en primera persona un momento de su vida y a partir de él abre el espacio para el proceso de su conformación identitaria. Ese momento crucial en la vida de Baba lo denota el traslado a una ciudad (podemos suponer es Madrid). En este punto, existen coincidencias descriptivas con *Instrucciones para salvar el mundo*.<sup>12</sup>

La niña en *Bella y oscura* debe vivir con su abuela, su tío, la esposa de este y un primo. La permanencia en este nuevo hogar está supeditada al regreso de su padre preso. Esa espera, es la que da lugar a la narración de episodios que reelabora la mujer adulta.

---

<sup>12</sup> Esta novela será analizada en el capítulo venidero y la ciudad y la marginalidad son claves importantes para comprender la dinámica constitutiva de los personajes centrales.

Hacia el final el padre regresa y con él la tensión propia del policial. Lo que resulta desestabilizante es el encuentro que padre e hija mantienen y el desenlace para ese vínculo. Ambas circunstancias tienen fuerza en la mirada que la mujer adulta sostendrá. Todo lo que está dispuesta a recordar o inventar pone en foco ese proceso de búsqueda de una identidad que siempre aparece inestable, asechada por un pasado complejo.

Entonces, frente al sofoco que provoca esa vida familiar la presencia de Airelai, una mujer enana le deja un resquicio a la niña para viajar por los mundos de fantasía que la liliputiense le ofrece. Así como Airelai le pone al alcance de sus oídos un mundo de fantasías también le oculta otras redes de engaños que la historia enmarcada en ese barrio marginal terminará haciéndole descubrir tanto a Baba como al lector: esa familia tiene un pasado criminal y todos juegan el juego del ocultamiento y la traición. El dinero es la llave que abre y cierra las puertas. Todos lo saben, menos Baba.

Esa familia a la que es llevada presenta integrantes particularmente complejos que le tornan una existencia difícil. Tiene una abuela, doña Bárbara que no manifiesta afecto por ella; un tío cruel, Segundo; una tía sumisa, Amanda, y su astuto y peligroso primo, Chico. Todos se hallan atrapados en los límites de ese barrio y son constantemente amenazados. El mundo violento le muestra sus caras desde temprana edad. La única opción frente a esto: someterse a las leyes del miedo y obedecer mientras espera.

En ese contexto Segundo y Airelai, magos de profesión, realizan por las noches un espectáculo de magia en un club que es propiedad de la familia. Casa familiar y Club son los espacios permitidos en los que Baba puede permanecer bajo reglas estrictas. Su mundo se reduce a esos ámbitos y allí el tiempo transcurre lentamente. Todos esperan la llegada de Máximo, padre de Baba e hijo mayor de Doña Bárbara. Así como la espera es angustiada e interminable para todos, también lo es por lo peligrosa. Y es durante ese tiempo que Segundo desaparece y al regresar su cara está marcada. Signo físico que anticipa su final. La prostitución de Airelai se instala como respuesta a la ausencia de su compañero de magia en el club. Alguien debe hacerse cargo de la familia, y quién sino la enana, la única capaz de tomar las riendas de la situación. Así como es la única que habla con convicción es la única que actúa con diligencia. Palabra y acción la definen. Rasgo diferente al resto de los personajes. Esto lo descubre Baba solo cuando es adulta.

Este conjunto de situaciones es el comienzo del fin. Todo empieza a derrumbarse: un incendio consume la casa, símbolo vacío de una familia que nunca existió; la muerte de Doña Bárbara, y la huida de Chico preanuncian la disolución de ese mundo cercano a la protagonista. Anticipan la escena final en que la enana matará a Segundo y ella junto a

Máximo huirán llevándose el dinero por el que era acosada Baba. Fuga, traición, crimen y huida acaban con la espera de la niña. Baba queda sola físicamente mientras contempla sin saber como la explosión termina con todo lo que hasta ese momento formaba parte de su vida. Contemplación y explosión que desde la mirada de la mujer adulta son interpretadas desde el lugar de la ironía. Este reconocimiento irónico lo puede terminar de configurar porque antes en su vida existió Airelai. Ella le enseñó a tener conciencia de sí, a tomar dimensión real del poder que todo ser tiene:

Pero una tarde nos explicó —se refiere a Airelai— que hay un poder que poseen todas las mujeres aunque no lo sepan, que es el poder del tránsito a la vida y a la muerte, de la sangre y de lo que carece de palabras (...) Entonces la enana empezó a contar historias de la fuerza innata de las mujeres: cómo se empañaban a veces los espejos cuando se asomaban a ellos hembras menstruantes; o cómo se marchitaban las plantas, se erizaban los gatos, se dormían en calma los niños enfermos, se cortaban las salsas, se fundían las bombillas, se pudrían las manzanas, se secaban las heridas y se enmohecían las compotas si las tocaba una mujer sangrando. (126)

Baba está dispuesta a hacer suyas las palabras que la enana le enseñó: “A menudo el relato de un suceso es más real que la realidad” (81) y lo explicita en las primeras líneas. Desde ese punto todo lo que sigue es el sostenimiento de un proceso formativo. En él lógicamente está presente su entorno social, las personas con las cuales se relaciona y la interpretación que ella misma hace del mundo. Todos estos claramente intervienen como los elementos claves que operan en la conformación de su identidad. En el marco de ese mundo agresivo que habita Baba, ella es capaz de sobrevivir gracias al poder de las palabras y al poder del amor. Amor paternal ingenuamente esperado. Ella cree en la promesa de que su padre regresará y está convencida de que esto le cambiará su vida:

Nunca dudé del regreso de mi padre; sabía que algún día regresaría inevitablemente, del mismo modo que llegaría la Estrella, nuestra Estrella luminosa de los buenos tiempos; pero temía que no me recordara, que pasara delante de mí sin siquiera mirarme, como si él fuera ciego o yo invisible. (144)

Aprende con dolor como adulta que ambas cosas (el regreso de su padre y la Estrella) no fueron más que un engaño. En la breve conversación que entabla con él su mundo se derrumba: él no era lo que ella esperaba, él no la esperaba a ella.

Desencuentro y frustración son solo leídos como evidencia en tanto mujer adulta. Como protagonista resulta ser una niña y una adulta que carece de verdadero nombre. Es

la única que no tiene nombre propio. Todos los demás personajes sí. Esto se configura en un signo de ese vacío que la identifica y del que está dispuesta a llenar reinterpretando su pasado.

Ningún personaje de la novela la llama por su nombre, ni siquiera ella misma al contar su historia se atreve a inventarse uno. Baba es la sola expresión por la que puede autonominarse. Reconoce en la expresión no su nombre, sino una forma presuntamente inventada con la que vencía el miedo cuando se encontraba en situaciones difíciles. Ese era su mundo de creencias. Mundo que también comienza a derrumbarse cuando su padre regresa. Él al verla la llama Baba y le entrega una pequeña y vieja fotografía de la abuela Bárbara. En esa foto la abuela era niña. En el reverso leyó la siguiente dedicatoria: “Para mi querido Papá de su pequeña Baba” (195). Lo que la imagen le devuelve al detenerse y mirarla la estremece. Percibe con espanto que la pequeña es casi idéntica<sup>13</sup> a ella. Se niega a aceptar tal similitud. Con la recuperación de ese episodio lo que se permite Baba es especular indirectamente y sospechar que ella estuvo convencida de que la necesidad que sentía de que su propio padre le diera un nombre era por algo. Y descubre que ese algo es la continuación deformada de una genealogía familiar.

Ella supone que ese nombre que busca finalmente le permitirá ser identificada como un ser individual y único frente a los otros. Aceptar que no llegará y que en cualquier caso es la sombra de quien huye únicamente lo podrá hacer cuando se sepa adulta. La foto en su niñez se constituye en otra explosión, la interna. De esta forma, se reconocerá a sí misma como un sujeto inestable cuando niña y cuando adulta dispuesta a transformarse aún sin las garantías de la estabilidad identitaria.

Ante todo lo expresado reconocemos que la voz narradora adulta descubre en el recuerdo de la niña que lo que le contó Airelai acerca del poder de la palabra y de la posibilidad de crear nuevos mundos e incluso nuevas personas era así. En el peso de esas palabras encuentra razón de ser del gesto de Baba niña. Ella continuó esperando a su padre hasta el último renglón de la novela y no le importó que quizás esa espera fuese eterna: “Y así, tranquila al fin, regresé al áspero borde del estanque y me senté a esperar que volviera mi padre” (197).

---

<sup>13</sup> Estas insinuaciones vinculadas al doble o a un gemelo si bien aquí aparecen fugazmente volverán con mayor intensidad en *El corazón del Tártaro* y *La loca de la casa*. Las figuras duplicadas y en un punto deformadas. Toda vez que aparecen en la escritura de Montero veremos están asociadas a discutir, poner en peligro y obligar a repensar identidades en los personajes.

Todo este recorrido nos permite ver que así como la niña no quiso ser como la abuela, la adulta no quiso quedarse con la niña y en la medida que la recordó la fue inventando para darle un dibujo propio a las palabras de la enana. Terminó aceptando la inexistencia de las verdades absolutas, la ambivalencia por la que atraviesan los hombres, reconociendo la apariencia engañosa de la realidad y de las personas. Todas estas aceptaciones son cruciales para delinear una identidad inestable, pero identidad al fin para esa vida que vivió y de la que aún no pudo librarse porque al final no dio el salto central. No pudo, no se atrevió a nombrarse. En ese gesto, se escribe el vacío del personaje.

Páginas más arriba señalábamos que el tiempo en la novela, de alguna forma es circular. Ya desde el principio se nos revelan y anticipan los últimos episodios. La novela comienza con la llegada de Baba a una estación de tren. Este hecho es descripto y percibido por la narradora como una situación traumática y punto inflexivo para definir su vida. Lo considera el principio de ella. De alguna forma, esa estación de tren es un vientre que la expulsa a la vida. De lo anterior no queda casi nada, de los primeros tiempos, fragmentos dolorosos. Estos son los suficientes para construirse una identidad y de eso se hace cargo la voz narradora. Las fantasías e ilusiones forjadas en la espera al ser recuperadas por la escritura se transforman en un paso obligado por el que atraviesa la protagonista para admitir la realidad presente: es todavía un ser sin nombre y lo será para siempre. En su no nombre es donde radica la inestabilidad identitaria.

A modo de primeras conclusiones no podemos, más que enunciar algunas certezas, conjeturar preguntas, muchas preguntas. Las certezas en esta novela de Rosa Montero giran en torno a cómo se describe el proceso de conformación de la identidad de una mujer a partir del juego de desdoblamiento de la voz narradora. Adulthood e infancia se enfrentan para decir a Baba. Se narran momentos claves en la vida de la protagonista. Se identifican con precisión momentos cruciales para la construcción de una identidad. En el texto se resalta el poder de la palabra como fundadora de la protagonista en tanto ser en el mundo. Se sostiene que las relaciones con los otros y con el entorno social son los componentes obligados en la consolidación de su identidad.

Ahora bien, son muchas más las preguntas que se generan. Algunas de ellas pasan por pensar hasta dónde el texto no está gestando una matriz temática que luego será asediada desde juegos autofictivos en novelas posteriores. ¿Por qué se queda solo en el gesto de desdoblamiento narrador y no termina de textualizar un nombre pleno? ¿Es este

juego un ensayo de escritura que reaparecerá con fuerza en *La hija del caníbal*? ¿Será que así como la protagonista recorre un camino de formación para definirse, la autora inicia con esta novela un camino de autoconocimiento como sujeto que escribe? ¿Será esa la razón por la que aquí no arriesga un nombre propio (su propio nombre) y sí lo podrá hacer recién cuatro años después? ¿Será que esta decisión de asumir desde las primeras líneas las riendas de la narración es un ensayo para otros comienzos similares? Basta pensar en *La loca de la casa* para ver que la construcción de identidad siempre la define un *yo* que asume el rol de narrador y decide cuándo y dónde comienza su vida ¿Será que en la elección de suburbios como espacios de transgresión de normas se ubica un lugar ideal donde se sentirá cómoda para narrar vidas? ¿Por qué estos espacios aparecen aquí, en *La hija del caníbal*, por qué en *El corazón del Tártaro*, por qué en *Instrucciones para salvar el mundo*? ¿Por qué la recurrencia a matrices genéricas ligadas a novelas de formación que urden contactos con las de rasgos policiales? ¿Por qué en estos juegos de licuación de las fronteras genéricas la ironía o la parodia según sea el caso se ponen en contacto? ¿En qué medida sus posiciones personales declaradas públicamente en diferentes entrevistas y referidas al rol patriarcal, al lugar de la mujer en la sociedad, al aborto, a la Iglesia, a su lugar como escritora y periodista son recuperadas ficticiamente en sus novelas bajo el enmascaramiento de juegos de desdoblamiento de narradores y en la presencia de un otro casi idéntico que desafía la identidad del protagonista? Cuentan como ejemplos: Baba/Doña Bárbara en *Bella y oscura*, los gemelos de *El corazón del Tártaro*, las hermanas en *La loca de la casa* y la *second life* de *Instrucciones para salvar el mundo*, por solo mencionar algunos. ¿No es válido acaso pensar que *Bella y oscura* es el vientre de una escritura que posteriormente será tensada por la autoficción y la inestabilidad genérica? En la medida que podamos resolver estos planteos estaremos escribiendo la tesis. Estas páginas no pretenden haber sido más que un ejercicio inaugural que nos aproxime a ella.

## 2.2 *La hija de Caníbal* en el sistema narrativo monteriano

### 2.2.1 La recuperación del relato como problema

Tal como venimos trabajando y atentos a seguir pensando las preguntas con que finalizamos el apartado anterior abordaremos *La hija del Caníbal*, novela con la que Rosa Montero alcanza un ya indiscutido éxito de ventas. No forma parte prioritaria este aspecto

para el análisis pero resulta inevitable mencionarlo. El impacto de la historia se traduce en innumerables reediciones y en su transpolación al cine<sup>14</sup> poco tiempo después de la primera edición.

En lo que respecta a esta novela es dable señalar brevemente que durante las últimas décadas, particularmente a partir de los '80, el relato en España ha manifestado distintos rasgos, configurándose de esta manera en un centro temático. Muchos textos pertenecientes a este período se han construido bajo la apariencia de un intento de ficcionalización de la historia<sup>15</sup> para experimentar desde allí los límites de esta y revisar, por un lado, tradiciones y valores del mundo hispánico y, por otro, leer desde una perspectiva singular los discursos e imaginarios sostenidos acerca de ciertos momentos de la historia política y literaria española. De este modo, definen concepciones referidas a lo literario, y en especial, a lo narrativo. A nuestro juicio Rosa Montero los aborda de manera colateral en tanto sus preocupaciones giran en torno a la identidad y a las formas de hibridación bajo las que pueda decirla.

Por consiguiente, la recuperación del relato, en tanto problemática de fines de milenio, implicaría la tematización de tradiciones y valores hispánicos en la construcción de discursos ficcionales donde los desdoblamientos del *yo* procuran la definición de cierta concepción de lo que podríamos denominar narratividad.

En tal sentido, pretendemos reflexionar acerca de los procesos discursivos operantes en *La hija del Caníbal*, tendientes a la recuperación del relato como hacer literario fundamental en la medida que estos explicitan tanto inestabilidad genérica como rasgos autofictivos.

Analizaremos distintos relatos enmarcados que funcionan de manera entrelazada dentro de una estructura que discursivamente denota rasgos propios del género perteneciente a la llamada novela policial como así también a las denominadas de

---

<sup>14</sup> *La hija del Caníbal* es una película hispano-mexicana dirigida y escrita por Antonio Serrano (2003) y está basada en la novela que lleva su mismo nombre. Entre las figuras destacadas del elenco se encuentra Cecilia Roth, Kuno Becker y Carlos Álvarez-Novoa.

<sup>15</sup> Adriana Bonatto (2013) cuenta con importantes trabajos al respecto y dedica especial interés a esta novela. Puntualmente en su tesis doctoral (2012) le destina un capítulo. Contrasta tres novelas escritas durante la década de los '90 (*El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti, *Luna lunera* de Rosa Regás y *La hija del Caníbal* de Rosa Montero), y aborda el pasado reciente español (la Guerra Civil y el franquismo). En ellas reconoce varias preocupaciones que giran alrededor de la delimitación de aspectos vinculados con la problemática del género sexual y de las identidades no hegemónicas. Suma además el tratamiento de la narrativa sobre la memoria del período antes señalado. Su hipótesis sostiene que en las tres novelas ocurren procesos de configuración de subjetividades abyectas, auxiliados por estrategias que alteran las formas literarias convencionales elegidas, y que se oponen a la construcción de un *yo* intelectual, cívico y ejemplar que ocurre en la narrativa más amplia comprometida con el rescate del pasado. Su planteo se aleja de nuestros intereses, sin embargo, contribuye a entender las formas en las que ha sido asediada la novela.

aprendizaje. Debemos destacar que se alejan de las estructuras clásicas y se diferencian de estas mediante juegos especulares. Creemos que esta operación es un rasgo disruptivo que altera y subvierte esas formas narrativas y por el mismo provoca un borramiento de los límites genéricos.<sup>16</sup> Dentro de estos relatos que la novela nos propone se instauran espacios de lecturas diferentes según sean las redes de sentidos evocadas y plantean el problema de los desdoblamientos del *yo*.

De tal modo, la narratividad se construye en los límites de una escritura donde la ficcionalidad y la referencialidad<sup>17</sup> se tensionan para imponer al lector uno u otro sentido. Para seguir esta línea de desarrollo es pertinente citar el primer párrafo con el que se inicia la novela:

La mayor revelación que he tenido en mi vida comenzó con la contemplación de la puerta batiente de unos urinarios. He observado que la realidad tiende a manifestarse así, insensata, inconcebible y paradójica, de manera que a menudo de lo grosero nace lo sublime, del horror, la belleza, y de lo trascendental, la idiotez más completa. Y así, cuando aquel día mi vida cambió para siempre yo no estaba estudiando analítica trascendental de Kant, ni descubriendo en un laboratorio la curación del SIDA, ni cerrando la gigantesca compra de accionasen la Bolsa de Tokio, sino que simplemente miraba con ojos distraídos la puerta color crema de un vulgar retrete de caballeros situado en el aeropuerto de Barajas. (9)

Este primer párrafo se puede leer inmediatamente después de *Unas palabras previas* (una suerte de nota aclaratoria que funciona paratextualmente como una guía de lectura que anticipa y aclara qué y cómo funcionan ciertos nombres y referencias en el transcurso de la novela).<sup>18</sup> Notamos que inscribe en el espacio ficcional diferentes redes de sentido por los entrecruzamientos de signos que operan en él mismo. Si nos detenemos podemos reconocer al menos la construcción de dos conjuntos sígnicos claramente opuestos pero tensionados desde lo paradójico: el primero, está constituido por sustantivos abstractos tales como revelación, vida, contemplación y realidad. Esta última

---

<sup>16</sup> Este juego textual fue señalado en el apartado anterior.

<sup>17</sup> Megan Markey (2011) recupera en su tesis este aspecto al analizar *Crónica del desamor, La función Delta, Bella y oscura y La hija del Caníbal*. Sostiene que la autora “mezcla la metaficción y otras características de la transición como el rechazo de la sociedad patriarcal, la sexualidad femenina y que esta propone una búsqueda de la identidad a través de sus novelas (9)”. Señalamos nuestras diferencias en las formas de abordaje de su análisis dado que permanentemente recurre a la expresión “usa” (9) para dejar en evidencia que está pensando la escritura de Montero como excusa para discutir problemas alejados de lo literario. Esto le resta mérito a las preocupaciones y al proyecto de escritura que la escritora traza.

<sup>18</sup> Sobre la emergencia de estas formas textuales recurrentes dentro de nuestro corpus nos referiremos más adelante.



expresión se encuentra caracterizada, a su vez, por adjetivos calificativos que denotan una carencia: insensata, inconcebible y como ya lo expresáramos, además, paradójica. Término que permite articular este primer conjunto con el segundo constituido básicamente por sustantivos comunes concretos tales como puerta, urinarios, retrete, aeropuerto, entre otros que logran, por su parte, poner en movimiento la maquinaria del contar: comienzan a construir la anécdota donde esa primera persona batallará con y por su identidad.

En este sentido, se nos presenta como una novela cuya clasificación es porosa, híbrida, mixta. Reconocemos la presencia de un personaje cuyo nombre cambia, se modifica, se metamorfosea, se miente y asume formas nominativas inestables. Así pues, novela y personaje se lanzan en búsquedas de formas que las definan y es allí donde asomará la autoficción con sus primeros destellos más claros.

Se puede leer cómo en un mismo enunciado los dos conjuntos sígnicos se contraponen. Desde la primera estructura oracional opera un mecanismo discursivo que tiende a producir amplificaciones diegéticas a partir de un enunciado que desde su despliegue implica a los dos conjuntos opositivos. Por ende, lo paradójico es definido mediante oposiciones binarias y construcciones nominales abstractas (lo grosero/lo sublime, lo horroroso/lo bello y lo trascendental/lo vacuo). Estas son tensiones maniqueas que también vimos operar en *Bella y oscura*. Las dicotomías tan nítidamente expuestas contribuyen en las dinámicas de los personajes para que estos empiecen a desandar las ataduras que los constituyen en términos identitarios.

Entonces, es a partir de aquí que el juego de desdoblamientos yo/narrador y yo/objeto de la narración comienza a ordenar las tensiones instauradas por los dos campos sígnicos. En este desdoblamiento, la mirada es la encargada de poner todo el peso de la novela en la potenciación del acto mismo de contar. A los campos configurados se le contraponen las construcciones enumerativas, regidas por la conjunción negativa ni, que repositionan a la anécdota en un marco de problematización de la cultura contemporánea de fines del siglo XX ya que denotan cada una de ellas diferentes campos del saber. Plantean las dinámicas propias de sujetos inmersos en las sociedades como la española de los '90. En ese contexto situacional el yo narrador contará la historia y será su historia más proclive a las dudas que a las certezas.

Entonces, la recuperación del relato emerge como un problema en el que el contar es el producto de una experiencia paradójica, y que como tal ha de ser construida sobre

la base de la permanente tensión que prioriza en definitiva, sencillamente el narrar una historia.

Por tanto, el párrafo citado nos permite establecer reagrupamientos de términos que conducirían a ámbitos de sentidos finitos, muchas veces opuestos pero que, sin embargo, a través del lenguaje tanto quien enuncia como quien lee los reconocen yuxtapuestos, mixturados y en pugna por imponer cada cual su universo semántico.

La referencialidad instaurada mediante diferentes formas de intertexto podría configurarse a partir de términos tales como relato, recuerdo, realidad, camino, memoria, túnel, biografía, narrativo, arte, identidad, voluntad, fragmentos, viaje, nombres propios, entre otros, que bien pueden estar leyendo tradiciones, valores y tópicos de la literatura hispana (aquí no podemos dejar de centrar la mirada en los personajes de Lucía primero y segundo de Félix). Cada uno de los términos genera asociaciones diferentes y remite a concepciones disímiles de lo que podría entenderse como literaturidad y narratividad.

Así tanto la historia literaria como la política española convergen por la potencia del pasado que se activa y se montan en un relato cuya estructura pareciera acercarse al tipo policial<sup>19</sup> aunque se aleja de este. Aquí el dinero y la ley tejen una compleja relación. El delito, el supuesto secuestro, el robo, las extorsiones forman parte de una cadena que es económica ya que está sostenida por el dinero. Es un tipo de relato ambiguo, lleno de contradicciones, y justamente al ser ambiguo produce en sus lectores, lecturas también ambiguas y contradictorias.

En este sentido, los personajes de esta novela se lanzan al encuentro de los hechos (en la medida que logran soltarse de sus ataduras impuestas siempre por el discurso del otro), se dejan conducir por los acontecimientos y sus investigaciones producen nuevos delitos, una cadena de hechos cuyo efecto es el desciframiento. Aquí se recupera del clásico policial el concepto del “fetichismo de la inteligencia pura” (Piglia, 1990:113); de este modo la figura de Adrián (uno de los personajes centrales, que funciona como el razonador, el sujeto pensante, el que aplica la lógica y descifra enigmas) se contrapone a la del viejo Fortuna, un anarquista, un pistolero y torero. Estos representan y tensionan las posiciones generacionales y en ese marco discuten cómo leer el presente. Por tanto, es un tipo de novela que leída desde el punto de vista genérico nos permite identificar que lo cotidiano se presenta como el instrumento para dar paso a lo lúdico y así discurrir en

---

<sup>19</sup> Este es un aspecto que también comparte con *Bella y oscura*. La recurrencia formal empieza a leerse como una matriz narrativa que va en línea con un aspecto de nuestra hipótesis (la inestabilidad genérica).

un contar por el contar mismo. Operación narrativa que permite ir desdibujando los límites del género canónico.

Lo antes dicho es claramente reconocible en el empleo de las formas verbales. Las formas perfectibles ven desplazadas sus predicaciones por los enunciados marcados desde el aspecto imperfectivo que tensionan y retardan la historia. Tensión y retardamiento favorecen él o los procesos de autoconocimientos de los personajes centrales. Mediante estos ingresa al espacio ficcional el mundo cuya naturaleza no es estrictamente lingüística, y con ella, el mundo de la cotidianidad para generar un marco de verosimilitud falsamente tranquilizador.

A partir de lo analizado y por la inestabilidad nominativa con la que se identifica la protagonista (aspecto que desarrollaremos más adelante) podemos pensar que la autobiografía como género discursivo está sometida como objeto de una solapada reflexión desde el género canónico novela. Novela que en este caso particular presenta rasgos de un género considerado menor: el policial. Esta forma narrativa es mirada de soslayo dentro de la literatura española del siglo XX. Este tratamiento lábil de los aspectos formales le permita a la novela en lo atinente a los rasgos autobiográficos circular en tanto hipotexto y generar su consecuente problematización en el hipertexto. En relación con lo aseverado en el párrafo anterior la emergencia del nombre de Rosa Montero hacia el final de la historia suma inestabilidad a la alternancia de nombres con los que se identifica la protagonista. Aspecto este asociado a los juegos autofictivos. Reconocemos que el lexema memoria se constituye en término clave ya que se nos plantea como uno de los dispositivos propios de la narrativa tanto autobiográfica como autofictiva. Entonces dado que su forma de operación es doble: recupera situaciones y oculta otras, es decir, que recuerda y olvida para quedarse con lo que le sirve en tanto material para la construcción de una identidad individual reconocemos cómo el estatuto autobiográfico se demuele para dejar que lo autofictivo se despliegue sin culpas. Esto es lo que realiza el yo/narrador en la novela. Sucede que mediante la operatoria desdoblada y alternada entre la primera y la tercera narradora es que se socavan los pactos que lo autobiográfico le impone al lector. Y en la permanente exhibición de una inestabilidad identitaria el pacto ambiguo<sup>20</sup> que supone lo autofictivo encuentra su mejor espacio para escribirse.

Es decir, esta supuesta autobiografía leída desde el género novela y bajo una estructura mixta, mantiene algunas marcas propias del tipo discursivo (autobiografía),

---

<sup>20</sup> Este aspecto fue desarrollado en el capítulo 1 apartado 1.3.

pero que por los juegos de *yoes* se ubica en la periferia de los cánones establecidos tradicionalmente por las poéticas. Por tanto, esto provoca así una manipulación ideológica de las categorías de análisis establecidas por la tradición occidental y ubica al texto *La hija de Caníbal* en una zona de borde. Operación que emerge como manipulación ideológica si consideramos que este procedimiento le permite atraer lectores con intereses disímiles.

Se desprende por lo expresado que esta supuesta autobiografía se enmarca dentro de una estructura aparentemente policial y emerge como el discurso de un *yo* que se instaure mediante la indagación de su vida/historia por medio de la rememoración. Esta es actualizada en y por la escritura.

Así pues, este sujeto en tanto *yo/narrador* es agente del discurso mientras que el *yo/sujeto* del enunciado recupera sus orígenes, en particular su vida matrimonial, desde la cual plantea digresiones que generan amplificaciones diegéticas por un lado y, por otro, posibilitan el ingreso de otros sujetos de enunciados que realizan similares procedimientos discursivos. Esta azarosa forma de recuperar su propia vida y los singulares ordenamientos que hace la protagonista<sup>21</sup> provocan la disolución del pacto de veracidad que impone lo autobiográfico y deja pues en el centro de la escena el pacto ficcional.

El *yo/narrador* se instaure en la tensión discursiva mediante la necesidad de contar, de confesar, de explicar, de analizar, de verbalizar, en definitiva, hace que su pasado emerja problematizado a partir de las distintas voces que lo rememoran o reinventan. Además, el énfasis denotado en el presente de la escritura exhibe más claramente la manipulación de ese pasado que permite replantear la propia identidad de su protagonista.

De este modo, estos enunciados postulan actos elocutivos porque implican desde el *yo/narrador* el para qué de su escritura: para conocerse y para hacerse conocer. Un gesto similar el lector es capaz de reconocer en *Bella y oscura*.

En este sentido, la memoria funciona como el mecanismo textual que le permite a la novela hacer circular, yuxtaponer y articular otros paquetes textuales, posibilitando explotar el sentido de aquellos en fragmentos y retazos en este. Otra coincidencia narrativa que reconocemos con la novela de 1993. Podemos intuir que en ella son los primeros escauceos sobre la revisitación del pasado y las maneras en que es rearmado en el presente. Este desanclar a los personajes de la zona de confort del presente y adentrarse

---

<sup>21</sup> Esta operación es revisitada y sostenida desde en *La loca de la casa*.

en las búsquedas de su propia existencia es el primer gesto diferenciador que el corpus recortado establece con las novelas de la autora escritas durante los '80.

Por consiguiente, la novela *La hija del Caníbal* que nos ocupa, escrita de manera fluctuante en primera y tercera persona (cuyo nombre o nombres son puestos en duda), se constituye en una extensa evocación que le otorga las herramientas necesarias a los protagonistas para construir un delicado equilibrio de tensiones entre la certeza y la incerteza, entre la reflexión y la narración, entre el *yo* y los *ellos*.

En el texto se ficcionalizan, mediante relatos enmarcados, distintos mitos, personajes, momentos de la historia y la literatura española que mixturán la tradición narrativa con diversos referentes culturales como procedimiento que le permite operar y jugar con las formas de contar y atraer por esto mismo al lector desde lo ambiguo. Este lee una novela, en la que el espacio biográfico se alza pero se pone en duda por la inestabilidad identitaria de su personaje central.

El lector lee una novela con mixturización de formas narrativas. Por un lado, se acerca aunque se aleja también mediante juegos oscilatorios al género policial (y a este le suma los procedimientos paródicos por el accionar de algunos personajes que contribuyen por su parte a ponerlo en crisis) y por otro, se aproxima a las novelas de aprendizajes sin hacer de ellas un recorrido estricto. Lee una novela que encuentra en *Las palabras previas* una exhibición de los procedimientos metafictivos que imponen la aceptación de transformaciones de hechos y personajes históricos en mera ficción.

Así, el lector lee que podrá reconocer la resituación de la recuperación del relato como estrategia para pensar temáticas diferentes, muchas de ellas vinculadas con el poder, la ideología y la palabra. Estas temáticas operan en la búsqueda denodada de su protagonista por constituir su identidad ya libre de los discursos que la hicieron y por los cuales esa mujer cuarentona sigue actuando cuál adolescente. Al respecto en el capítulo 3 cuando abordemos la temática de las niñas en Rosa Montero volveremos sobre esta Lucía/Rosa.

Por lo expuesto hasta aquí resulta relativamente claro que estas dos primeras novelas trabajadas se sostienen por una heterogeneidad de materiales y es a través de ellos que vuelven sobre la indagación, vuelven sobre el intento de acercamientos de respuestas a las preguntas que giran en torno a qué es la realidad, y por consiguiente, dónde radica no solo la verdad de esta sino fundamentalmente la de sus protagonistas pensadas en términos identitarios. No ingenuamente la escritora madrileña expresa que se siente más hija de Cervantes que de Quevedo. Así ese padre literario para la narrativa española —

que marcó hasta la actualidad que tanto la realidad como la verdad no se persiguen en tanto expresiones para ser definidas sino para construirlas desde la problematización— le permite que ella, Rosa Montero, en *La hija del Caníbal* y en *Bella oscura* recupere estas cuestiones desde un desplazamiento progresivo que parte de los temas sociales (lo urbano, lo marginal, lo económico, lo ilegal, lo prostibular, lo mafioso, etc.) para llegar a las grandes preocupaciones individuales: quiénes somos, cómo somos, cómo somos capaces de volvernó narración, una forma posible de constituirnos que siempre será dilemática. Se abandona desde un nosotros en estas novelas para ser ahora un *yo* que ve en los ellos la ausencia de certezas respecto de lo que percibe o cree por ellos llegar a evocar. Lo que se busca desde la autora, a lo que se apuesta es a la instauración perturbadora de la incertidumbre desde los ámbitos de sentidos relativamente ciertos.

En *La hija del Caníbal*, el *yo* se reconoce ficcional y lo que se discursiviza no es otra cosa que la recuperación de procedimientos y estructuras existentes en la tradición narrativa desde la mixturización e inestabilidad tanto identitaria como genérica. Se abandona presuntamente cualquier intento de originalidad y se propone en apariencia que el narrar sea simplemente eso, narrar. Lo cierto es que esa presunción primera implosiona frente al corpus elegido porque la pregunta por el quién se es, desde lo autofictivo hace estallar las formas rígidas y el volver consciente paulatinamente ese estallido es el que le otorga a la autora un lugar diferencial dentro de las narrativas del *yo*.

Si por los inicios de los 2000, algunos lectores pudieron suponer que *La hija del Caníbal* (construcción nominal a la que solo el contexto de lectura le restituye los diferentes sentidos que por ella circulan en tanto resolución del enigma), con el tiempo ingresaría en el laberinto del olvido estaban equivocados. Fue un éxito de ventas, fue llevada al cine y se siguió leyendo. Algo sucedía con ella. Alberca (2007) reconoce un rasgo distinto, distingue las marcas de lo autofictivo y en el extenso listado que propone al final de su trabajo, la incluye. Pero su inclusión, nos obliga a pensar que no es una isla en la trayectoria narrativa de Montero sino que forma parte de un proyecto escriturario que comienza a tomar forma años antes y que *Bella y oscura* funciona como punto de inflexión.

En definitiva, el texto publicado en 1997 no propone otra cosa que la manifestación y demostración desde el contar por el contar mismo de lo que señalara Bourdieu (1995) en *Las reglas del arte*: “el desmontaje impío de la ficción lleva a descubrir que el fundamento de la creencia reside en la (...) adhesión al juego como tal,

en la aceptación del presupuesto fundamental de que vale la pena jugar el juego, tomarlo en serio (5)”.<sup>22</sup>

Así, la narratividad en la novela se construye dentro de los límites de la escritura donde ficcionalidad y referencialidad pugnan por imponer al lector sus sentidos. Entonces contar, recordar, inventar y reinventar se actualizan como acciones aglutinantes. A partir de ellas, temáticas y problemáticas operantes en el imaginario de una sociedad, caracterizada por lo aparente, lo difuso, lo grosero, lo bello, lo sublime y también por lo oscuro, y enunciadas desde un *yo* falsamente autobiográfico, reordenan discursivamente los fragmentos de un espejo al cual la realidad se le ha desbordado por dar alcance a la palabra.

### 2.2.2 Las múltiples versiones del *yo*

Nos interesa abordar ahora todo aquello que hace a su hibridez genérica<sup>22</sup> y la relación singular que de ella surge en lo relativo a la relación autor/personaje. En este punto la novela no es un caso aislado, si pensamos que a lo largo del siglo XX en buena medida se demolió la certidumbre de lo real los juegos de falsas o confusas identidades no debieran sorprender (basta recordar las posiciones que sostuvieron científicos y filósofos, desde Freud a Einstein, desde Heisenberg a Husserl). Fueron estos intelectuales, entre otros muchos, quienes nos explicaron que no nos podíamos confiar en lo que los sentidos nos indicaban y que tampoco eran estables las bases fundamentales de nuestra percepción, apuntaron a las nociones de tiempo, espacio o a las del propio *yo*. Siguiendo esta línea de pensamiento reconocemos que la literatura española ofrece desde los años 80 un caudal significativo de textos en los que aborda esta problemática y de la que nuestra autora no queda excluida.<sup>23</sup> Rosa Montero, desde sus tempranas producciones, pero con contundencia en el período trabajado se sitúa en esta tradición autorreflexiva,

---

<sup>22</sup> Bonatto, Adriana (2012) leyó que tanto la escritura de Regás como la de Montero manifiestan cruces genéricos dado sus cercanías con el periodismo y, en particular con el columnismo. Propone que esta experiencia escrituraria les permite forjar una imagen de autor y discutir problemáticas sociales.

<sup>23</sup> Inmaculada Torres Rivas (2004) ubica a Rosa Montero en el marco de dinámicas narrativas femeninas. Estudia en *La función delta, Te trataré como a una reina, Temblor y La hija del Caníbal*, los eventos más importantes del movimiento feminista español y de la literatura española del siglo XX. Propone una contextualización histórica y luego analiza los personajes. Sigue criterios propios del estructuralismo lo que a nuestro juicio le resta complejidad al tratamiento. Sí, destacamos el espacio que le dedica a la función de la parodia, de la ironía y del humor en la creación de los personajes. Tres marcas que atraviesan toda la escritura de Montero.

conjuga tanto las temáticas asociadas a la pasión amorosa como la entrega al misterio de la literatura, de la creación artística en general, y al arte de escribir novelas en especial.

*La hija del Caníbal* reflexiona y ahonda en el trabajo escritural sobre la inestabilidad identitaria del ser humano y de la realidad que lo rodea. Muestra y propone cómo las fronteras entre ficción y realidad y persona y personaje son, sino imposibles, difíciles de delimitar. La reflexión sobre la propia escritura, en particular el juego de desdoblamiento de la voz narradora, y la experimentación con los géneros literarios son los que deben entenderse como constructores o desestabilizadores de la identidad del individuo y de la realidad. Esto opera en el caso particular de Lucía o de Rosa Montero según leemos asoman en distintos momentos de la historia. Cuestiones metafictivas con estrechos vínculos autofictivos funcionan como una categoría en principio la segunda subsidiaria de la primera, pero luego veremos que termina siendo en el corpus recortado la que se impone.

En el caso particular de esta novela vemos cómo se lleva adelante la textualización de la realidad próxima del *yo* quien cuenta mientras esto potencia su propio proceso de ficcionalización. Dicha operación obliga permanentemente a dudar al lector, ¿quién es verdaderamente el autor? ¿Cuál es la identidad nominal verdadera de la voz narradora? ¿Es simple coincidencia que en un principio la protagonista se llame Lucía, igual que el personaje central de *La función Delta*? Al plantearnos estos interrogantes, volvemos a pensar en aquellos enunciados formulados al principio del capítulo 1 y, por ende, reconocemos importante recuperar las palabras de Manuel Alberca (2009) respecto de la autoficción, quien postula en esta oportunidad que la novela presenta al ser humano como personaje de ficción y a su vida como una novela.

Así, reconocemos que tanto hibridez genérica como construcción inestable del autor/personaje operan de la mano. La autora (Rosa Montero) convertida en personaje, se ficcionaliza en una supuesta escritora de textos infantiles que asume el nombre de una protagonista de sus propias novelas. En este caso, el *yo*/narrador se reinventa a sí mismo en una variedad de nombres y características, algunas coincidentes con el nombre de la escritora que figura en la tapa. De esta manera, la autora/personaje reconoce las reinenciones (a las que llama una y otra vez mentiras) de episodios vinculados a su vida e interrumpe la narración de estos, para reflexionar sobre la escritura de los mismos. Vemos que lo metafictivo y lo autofictivo cabalgan juntos en el proceso de montaje del mostrar acerca de cómo narran mientras se narran. Así el *yo* multiplicado por la imaginación en personajes diversos tensiona la materia narrada y logra poner en discusión



su propia naturaleza y la del género que lo nombra. Hibridez textual y fragmentación de un personaje se conjugan para proponer que lo que se está escribiendo sobre la escritura es una imagen de la máscara o las máscaras que suponen y asumen los hombres para enfrentar su propia existencia.

Vale citarse la afirmación de Lipovetsky en palabras de Alberca (2009)

El carácter híbrido (novelesco-autobiográfico) y ambiguo (afirma y, al mismo tiempo, contradice la identidad de autor y narrador-protagonista) hace de la autoficción un terreno propicio para una contradictoria y posmoderna afirmación del sujeto actual, propio de esta época de inestabilidad de los referentes y de neonarcisismo. (6)

Por otro lado, pero siguiendo en la misma línea Inmaculada Torres Rivas (2004) cita a Santos Sanz Villanueva quien ya sostiene en la década del 90 que en *Bella y oscura* el estilo híbrido se perfilaba con nitidez. Justificamos pues que la novela que nos ocupa se caracteriza decididamente por proponer esta marca. Así *Bella y oscura* pasa a funcionar como un texto bisagra en la medida que retoma y explota procedimientos narrativos y preanuncia el despliegue de los artificios metaficcionales que desnuda en *La hija del Caníbal* cuatro años después. En este texto se reconocen tanto aspectos, huellas, como personajes que se encuentran en sus obras anteriores. Demás está mencionar nuevamente que la protagonista toma el nombre de la de *La función Delta*. La diferencia estriba en que en ella otro le escribe sus memorias.

Es importante destacar que entre los textos que operan como hipostasiados en la novela del '97 se ubican *La función Delta* (1981), *Te trataré como a una reina* (1983) y *Temblor* (1990), todos ellos sostenemos se corresponden a su primera etapa como escritora. En los dos primeros, el presente es central y es por su fuerte potencia que los personajes aparecen inmodificables. El último señalado empieza a correrse de ese lugar. *Bella y oscura* irrumpe como el texto en el que el pasado individual es visitado por su protagonista para empezar a conocerse. Esto es lo que nos permite ubicar a la novela como texto bisagra.

Dicho lo cual, es posible señalar que cada una de ellas en su singularidad ha desarrollado una faceta y que en *La hija del Caníbal* estas se recuperan y se presentan conjugadas para convertirla en un texto híbrido cuyas temáticas centrales giran en torno a la búsqueda de la identidad al juego de las apariencias. Excluimos en este punto otros temas como el de la maternidad o el de la condición de hija porque entendemos exceden este marco de análisis aunque igualmente en el próximo capítulo desarrollaremos unas

páginas focalizando en lo que llamaremos “Las niñas de Rosa Montero” dado que se entrecruzan con la cuestión identitaria.

En este punto, se torna prioritario volver sobre cómo la línea metaficticia es retomada de *La función Delta* y es explotada de tal forma que el lector asiste y participa tanto en la creación de la novela como en el proceso mismo de búsqueda y recuperación de la desestabilizada identidad de Lucía, la protagonista. Podemos reconocer que el acto de escritura se focaliza en la reconstrucción de ella frente al desorden que le impone la realidad que la circunda. Leemos en distintos momentos: “He observado que la realidad tiende a manifestarse así, insensata, inconcebible y paradójica (1997:9); “Bien, no he hecho nada más que empezar y ya he mentido (17)” o “Yo siempre he disfrutado inventando. Es algo natural en mí, no puedo evitarlo; de repente se me dispara la cabeza, y todo lo que pienso me lo creo (17)”.

De *Te trataré como a una reina*, recupera la estructura de la novela policial aunque en *La hija del Caníbal*, el suspenso y el proceso de investigación no profesional aparecen potenciados. Estos dos aspectos están ausentes o al menos poco claros en la primera. De todos modos, tampoco es precisa la pertinencia de esta novela al género policial puesto que lo mixtura con otros tan cercanos como difusos.<sup>24</sup> Es posible pensar y asociarla con la búsqueda de ciertos elementos estructurales provenientes de diferentes géneros narrativos y encuentra en la forma paródica el procedimiento dinamizador de sus preocupaciones escriturales.

De *Temblor* retoma el esquema de aventuras. La protagonista se lanza a la búsqueda primero de su marido desaparecido misteriosamente en los baños del aeropuerto y a partir de esta búsqueda se configura la excusa narrativa básica que le permite iniciar su propio camino para el reconocimiento de su individualidad.

Así pues, la hibridez genérica plantea la complejidad estructural de la novela y es esta complejidad la que habilita las diferentes lecturas que se cruzan. Es pertinente reconocer distintos niveles narrativos: las aventuras o peripecias que enfrenta Lucía contribuyen a desestabilizar, a cuestionar su propia identidad. Para llevar a cabo estas peripecias cuenta con la presencia de otros dos personajes claves: Félix y Adrián. Ambos contribuyen a sostener parte de la trama policial y pueden ser entendidos como los detonadores de las etapas de la vida que ella debe enfrentar y cuestionar para crecer. Sus problemas no resueltos durante la juventud (Adrián es quien tiene la llave para abrir las

---

<sup>24</sup> En el apartado 1.1 hemos hecho mención a estos matices genéricos.

puertas que cerró Lucía) y los vínculos conflictivos que mantiene con sus padres (Félix es el poseedor de esa otra llave) se anudan y desarman en la proximidad que asoma planteada por ciertas características que la ligan con las novelas de aprendizaje.

Por otro lado, el personaje de Félix es quien sostiene la rememoración de una etapa histórica precisa (el franquismo español).<sup>25</sup> El ingreso de estos relatos, al ser escuchados por Lucía, le propician el espacio ideal para ir progresivamente reconstruyendo y discutiendo la relación con sus padres y, de manera particular, replantearse el vínculo con el padre. Sobre este punto volveremos en el próximo capítulo cuando desarrollemos “Las niñas de Rosa Montero”.

A través de la convergencia de las formas del policial y la de la recuperación del pasado, Lucía revela su crisis identitaria y promueve los espacios para redefinirse. En este sentido, juega un papel central la alternancia de la primera y tercera persona en que narra y se narra.

En *La hija del Caníbal*, la protagonista enfrenta simultáneamente dos procesos que se conjugan en, por un lado, la investigación sobre su propio ser y, por otro, el revelar la misteriosa desaparición de Ramón, su esposo. Estas dos instancias se configuran dentro de la novela de forma tal que asistimos como lectores a la caracterización que ella misma nos ofrece de sí mientras condiciona situaciones vinculadas al supuesto secuestro de su esposo por las imposiciones que la escritura le demanda. A todo lo expuesto, se le debe sumar que el lector se enfrenta, asiste a la interpretación y corrección de los hechos narrados y a la escritura de la vida de Lucía, para quien el juego de desdoblamiento implica que Lucía Romero sea tal vez Rosa Montero, según lo sostiene hacia el final de la novela. Durante la historia, la protagonista lleva adelante un proceso de autoconocimiento que supone entre otras cosas: comprender la relación adolescente que tiene con sus padres, el matrimonio vacío y la inestable mirada que tiene de sí.

En este contexto, tanto la parodia como la ironía son dos estrategias primordiales de subversión que encuentra la autora para trabajar este carácter híbrido y ambiguo que termina postulando la novela y al que reconocemos como autoficción.

Destacamos que como forma paródica básica se trabaja particularmente dentro del esquema policial. Este surge desde la primera página y se sostiene en el marco del proceso metafictivo que permanentemente la autora foguea. En este plano, la voz narradora le hace observar al lector que ella está escribiendo una novela, su novela. Ya hemos citado

---

<sup>25</sup> Sobre este punto existe un trabajo dentro de la tesis doctoral de Virginia Bonatto (2013) muy importante en el que se explora y propone relaciones con otros textos.

algunos fragmentos que justifican estos postulados pero es conveniente de igual manera citar estas líneas:

pero me pareció que esta historia absurda quedaría más redonda si fechaba su comienzo en el Día de los Inocentes. 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. (...) La identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos. (17)

Se evidencia en el fragmento, cómo la narradora juega con el lector, lo vuelve cómplice de sus reordenamientos y reinenciones. Con cierta frecuencia, en diferentes momentos de la novela, destaca su tendencia hacia la mentira o el invento. Este corrimiento o propensión hacia la invención o mentira quiebra las fronteras de la realidad y termina enriqueciéndola. Quiebra el pacto de veracidad que supone la biografía y se instala en el llamado pacto ambiguo que en el capítulo 1 hemos referido a propósito de los aportes que nos brindara Manuel Alberca (2007).

Este juego de corrimiento o desvío es un artificio metatextual que genera el espacio suficiente y necesario por el cual tanto autor como lector se permiten escudriñar en el funcionamiento propio de las leyes de la ficción.

Al respecto, compartimos la posición que asume Kathleen M. Glenn (2000). La crítica sostiene que el juego de realidades y ficciones, de verdades y bromas que se reitera en la novela se enmarca en el juego metaficticio y que en tal operatoria subyace con dominancia el gesto paródico. Se justifica citar el siguiente fragmento que se lee hacia el final de la novela.

Ahora que he liberado mentalmente a mis padres, yo también me siento más libre. Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma. La identidad es una cosa confusa y extraordinaria. ¿Por qué yo soy yo y no otra persona? Yo podría ser María Martina, por ejemplo, la aguerrida juez con nombre de madre universal; o podría ser Toñi, la hija desaparecida de aquel viejo que se estaba muriendo en un hospital. Podría ser la mujer del iraní que compró con mi nombre, o la verdadera amante de aquel Constantino que atormentaba a su mujer con mi presencia. Claro que también podría ser Félix, y encontrarme ya al final de mi vida, con todo a las espaldas y muy poco adelante. 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 no sea Rosa Montero y que no me haya inventado la existencia de esta Lucía atolondrada y verborraica, de Félix y de todos los demás? Pero no. Yo no soy de Guinea, como la novelista, ni he escrito este libro originariamente en bubi y luego lo he traducido al castellano. Y además todo lo que acabo de contar lo he vivido realmente, incluso, o sobre todo, mis mentiras. Me parece, en fin, que hoy empiezo a reconocerme en el espejo de mi

propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble creo que yo soy yo. (336)

De esta manera, las reglas narrativas metaficticias se circunscriben a la protagonista. Esta se encuentra atrapada en un complejo entramado de contradicciones con las que pretende ordenar el material para reconstruir su identidad.

En las líneas citadas notamos que Lucía se describe como alguien no procedente de Guinea como supuestamente lo es Rosa Montero. Identifica un color de piel con una nacionalidad. Los lectores sabemos que la autora Rosa Montero es madrileña, los desvíos identitarios no hacen más que profundizar la aseveración que diera al comienzo de la novela, reinventar constantemente. Esta imagen doblemente metamorfoseada tanto la de Lucía como la de Montero le permite quebrar la contextualización que el nombre propio reenvía a la llamada realidad donde la narradora/autora cuenta con un perfil definido y reposiciona simultáneamente su inclusión intratextual en el plano metaficticio. Nuevamente lo autofictivo domina: nombre propio y características tales como atolondrada y verborraica con que algunos sectores de la crítica de forma despectiva en los '90 la han calificado para tratar de vaciar el peso y volumen que la autora logró hacerse en el espacio narrativo español se pueden leer funcionando irónicamente.

En otro orden, las relaciones con Adrián y Félix le permiten avanzar en la construcción y recuperación de su vida. Dilucidar el misterio de la desaparición de su esposo y resolver sus propios miedos e inseguridades los consigue de manera progresiva, y fundamentalmente, a partir de las intervenciones de esos dos personajes que mencionamos anteriormente. Los dos actúan cual investigadores detectivescos, coadyuvan para liberar progresivamente las propias debilidades y franquear en Lucía una identidad más estable.

La última cita realizada más arriba marca que hacia el final de la novela, la voz narradora denota su intención claramente lúdica de revelar con particular atención la exhibición del artificio metatextual que domina cada renglón de *La hija del Caníbal*, “Quien te asegura ahora que yo no sea Rosa Montero” (336).

Con esta breve pero incisiva pregunta la narradora salta de la tercera persona a la segunda. Al desdoblarse la propia Lucía y dirigirse a ese *tú* marcado por el *te*, propone un diálogo con ella misma. Esta estrategia le permite rearmar y reordenar ese *yo* fragmentado que circula a lo largo de la historia que protagoniza y cuenta en simultáneo. Por este interrogante citado consigue hacer confluir los dos temas que venimos

analizando: la cuestión identitaria inestable y el juego de las apariencias. Por ambas razones lo autofictivo se inscribe como marca caracterizadora. Al desdibujarse la figura de la autora se diluye la separación tradicional y se establece una similitud borrosa entre realidad y ficción. El pacto ambiguo que Alberca (2007) postula se disemina en las páginas de esta novela con comodidad. Como ya mencionáramos, es este mismo teórico quien la suma al listado de textos que propone en relación con lo autofictivo.

Destacamos que la narradora reinventa y parodia con fina ironía a Rosa Montero. La parodia metaficticia está implicada en la estructura misma de la novela en la medida que cruces genéricos y problemática identitaria urden un entramado singular en el que la escritora madrileña, Rosa Montero, escritora real, inventa a Lucía o a una Rosa Montero con procedencia guineana. Esta Lucía inventada funciona dentro de una trama policial que es capaz de abrir una caja de pandora. Cada uno de los que interviene tiene mucho para contar y son por esos decires que la hibridez genérica encuentra tierra fértil.

Tal como lo sostuviéramos líneas antes es la protagonista quien hacia el final de la novela vuelve sobre sus pasos y enfrenta la problemática identitaria, lo hace retando a la autora. Por medio de esta estrategia se propone el desafío mediante el cual el juego especular reconstruye ese *yo* fragmentado que se metamorfosea una y otra vez en esos múltiples personajes a los que la misma voz narradora menciona y pone en duda. No podemos dejar de leer entonces que, esta Lucía recupera el nombre de otro personaje de una novela anterior, esa Rosa Montero que ahora la dice también la refirió a aquella y ella, a su vez a esta nueva Lucía. De este modo, la última las dice a ambas. Se explicita la tensión entre yo-protagonista-autor que funciona zigzagueante de novela en novela exhibiendo que está en su propio origen la problemática de la voz que dice al *yo* y que esta aún tiene muchas cosas por resolver. Esto se debe a que el delicado borde que separa realidad de ficción en algunas oportunidades se diluye de tal forma que tanto un lado como el otro se invaden y anulan la nitidez con que deberían definirse cada uno. De aquí que reconocemos que el pacto ambiguo Alberciano muestra en este texto una de sus posibles caras.

Resulta entonces que Rosa Montero produce una novela con las mismas reglas que Lucía construye su mundo. Se convierte la escritora real de la portada en el alter ego de la escritora ficticia. Rosa Montero escribe *La hija del Caníbal* y Lucía, *la Gallina Belinda*. Ambas se necesitan porque si una no escribe a la otra y la otra no la dice, ninguna existiría. Esa construcción nominal, el nombre propio, resulta una categoría vacía que

necesita de una narración para darle un sentido singular, una identidad para que ese *yo* o esos *yoes* cuando se nombren tenga algo para contar.

Para finalizar este apartado podemos sostener como primera conclusión parcial que esta novela es una clara novela autofictiva. Le otorga tanto al artificio de la creación como al lector la libertad necesaria para creer o no en aquello que se cuenta sin cuestionar la veracidad de lo narrado. Estos juegos especulares, estos desdoblamientos, esta crisis identitaria que revela la protagonista se transforma en la imagen misma que el hombre contemporáneo enfrenta cuando advierte debilitarse el mundo de las certezas que alguna vez supo o supieron construir o construirle las narraciones colectivas.

En los últimos párrafos de la novela leemos unas líneas esclarecedoras que contribuyen a afianzar nuestra sospecha: el corpus elegido para esta tesis nos permite trazar un recorrido donde cobra conciencia el proyecto narrativo monteriano.

Ya no pienso volver a hacer un solo libro infantil: de ahora en adelante escribiré para adultos. 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. (337)

Rosa Montero desde 1997 no ha vuelto a escribir para niños, ha dejado de escamotear su nombre, despliega sin tapujos los dobleces de su propia escritura y se lo hace saber sin medias tintas a sus lectores. Al decir que escribe, lee y se lee descubre una forma autofictiva por la que empieza a reconocerse.

A modo de cierre, recuperamos unas líneas de la novela que expresa una duda y una certeza: “Convirtiéndome tal vez ahora que lo pienso, en aquella anciana con la que coincidí un día en el ascensor del un aeropuerto, esa vieja desdentada que me dijo: “Disfruta de la vida mientras puedas. De acuerdo, lo intentaré” (338). Esas palabras pronunciadas por una anciana desmejorada físicamente operan como enseñanza y denotan la conciencia que el hombre vive solo el presente porque al pasado es imposible modificarlo y únicamente resta asumirlo como tal, mientras que las dudas y la falta de certezas que ofrece el futuro deja como margen residual la defensa del disfrute de la vida mientras se pueda. Hasta el último suspiro la protagonista necesita seguir transformándose para encontrar aquello que la define pero que a su vez le huye o se le diluye.

### 2.3 Mixtura genérica y crisis identitaria en *El corazón del tártaro*

Esta novela nos provoca desde la primera lectura la sensación de agobio, zozobra e inquietud. Algo similar pero distinto en intensidad a lo que nos trae acostumbrados Rosa Montero detona con esta historia. Una primera lectura ajustada estrictamente a lo anecdótico nos presenta a una protagonista —Sofía Zarzamala, Zarza— enfrentada a un conflicto, en este caso su pasado a partir de una llamada. Situaciones similares nos ha presentado hasta aquí nuestra autora, Baba y Lucía, —antes también Agua fría en un texto que no integra nuestro corpus—, aperturan sus historias al estallarles un conflicto que las obliga a salir de sus zonas de confort.

En el caso particular de *El corazón del tártaro* la aparente sencillez de la historia se diluye rápidamente. Zarza se verá obligada a enfrentar, y recorrer un camino asociado a su propio proceso de maduración que ella ha interrumpido como forma de apaciguar sus fantasmas internos.

Pensar la novela en términos genéricos nos plantea nuevos dilemas. Por un lado, se acerca a las llamadas novela de formación o de aprendizaje (rasgo que comparte con *Bella y oscura* y *La hija del caníbal*) y por otro, se aproxima a las de aventura o incluso al mismo policial pero siempre con movimientos tendientes a subvertir las formas genéricas a las que se aproxima. Se nos presenta como un tipo de novela en la que es factible seguir y trazar el desarrollo tanto físico, psicológico como moral y social de Zarza mientras nos licua los límites de las modalidades narrativas que asedia.

Asistimos a una vuelta a la infancia para posteriormente alcanzar la verdadera madurez de esta mujer adulta de 36 años que ha permanecido atrapada en un presente vacío. Es claro reconocer el *bilungsroman*. Es mediante este dispositivo narrativo que la protagonista podrá conocerse mejor, perdonarse y reconocerse en los fragmentos de memoria que deberá ordenar para dar entidad a su propia existencia. En este punto coincidimos con Javier Escudero (2005) quien señala a este dispositivo como un factor importante, no obstante, aparece otro operante también al decir de Carmen García Armero (2014). Esta crítica lo plantea como el *doppelgänger* y a nuestro criterio permite hacer luz sobre conflictos claves que asolan a Sofía. Sobre él volveremos líneas más adelante.

Entonces si desandamos la escritura monteriana a partir de lo que llamábamos antes *bildungsroman*, notamos que en las novelas hasta aquí analizadas se focalizan en protagonistas solitarios que asumen una búsqueda personal permanente que les permita



dar un sentido a la vida y en ese encontrarse se distinguen de las reglas dominantes de la sociedad de la que forman parte.

Hablamos de mixturización genérica en *El corazón del Tártaro* dado que este procedimiento opera emparentándola con las novelas de caballería aunque se aleja de ellas en la medida que su protagonista sale transformada, con las novelas autobiográficas —aquí a través de los artificios metatextuales se activan temáticas coincidentes con las novelas antes abordadas— pero se distancia de ellas en la medida que lo autofictivo asoma subrepticamente por lo que hemos destacado en emparentarla con otras producciones ya analizadas. Leemos que se aproxima a la novela picaresca de igual modo —viaje, aventura y prueba— pero se aleja también de ella y la refuncionaliza en tanto aborda problemáticas muy disímiles y a su vez rehuye de la posibilidad de tener alguien que funcione no ya como un amo sino como un tutor en quien ampararse.

Ahora sí podemos volver al *poppelgänger* como un dispositivo más que viene a mezclarse con lo anteriormente expresado. Este término debe ser entendido como un doble fantasmagórico o un sosia malvado encarnado en un personaje. Debe ser pensado como un doble andante, un gemelo malvado. Es en esta historia que Sofía se enfrenta a su hermano gemelo, símbolo de las peores maldades y perversiones en una primera instancia. La emergencia de este doble se da con fuerte primacía en novelas ligadas a la ciencia ficción. Género que también frecuentará la autora y que abordaremos en el próximo capítulo.

Como ya señaláramos García Armero (2014) desarrolló un importante artículo en el que aborda el *poppelgänger* y en el que sostiene que

El corazón del Tártaro se puede leer también como una novela de doppelgänger con una fuerte carga psicológica y simbólica. Desde esta perspectiva, la amenazante figura de Nico constituye un claro ejemplo de doble, ya que personifica las tendencias más oscuras, antisociales y destructoras inherentes tanto en la personalidad de la protagonista como de todo ser humano. (219)

La presencia inquietante de este hermano gemelo la obliga a Sofía, Zarza, a correrse de un estado de aletargamiento o de vida anestesiada en el que se recluyó por decisión propia durante un largo período como modo de defensa. La voz escuchada a través del teléfono la desacomoda, le da la posibilidad aunque preferimos sostener que la obliga a actuar y darse la oportunidad para madurar y desarrollar una identidad más

armónica. García Armero postula que alcanza una personalidad más integrada y estable. Nos permitimos poder en duda tal afirmación en la medida que la historia plantea un final abierto. Es justamente ese final el que no clausura ni el retorno del hermano/padre ni la aparición de aquellos vínculos tortuosos que generó en el mundo de la droga. Sí, compartimos con la crítica que Rosa Montero al dejar con vida a la protagonista y hacer que esta encuentre un horizonte superador mediante el amor provoca un cuestionamiento y subversión de las narrativas dominadas por el doble. Sobre este último punto, debemos destacar un trabajo precursor de Pilar Valero-Costa (2007) quien leyó con criterio sistematizador la narrativa de nuestra autora y sostiene que “desde los últimos veinte años ha intentado manipular, ridiculizar y cuestionar los mitos perpetuados por el patriarcado, especialmente en lo referido a las posiciones de poder, identidad y relaciones genéricas” (167).<sup>26</sup>

Una apretada síntesis de la historia nos indica que la protagonista tiene 36 años, ha transitado la cárcel y transcurre sus días en su nueva prisión: la rutina. Forma de sobrevivir autoimpuesta, replegada en el trabajo de editora y correctora de libros medievales. Las palabras “Te he encontrado” (16) hacen estallar la vida anodina en la que estaba instalada por elección propia y al decir de Josefina Sánchez-Money (2012)

*El corazón del Tártaro* es una novela en la que se narra la extraña huida hacia delante de Sofía Zarzamala, una antigua adicta a la heroína que, al igual que Lucía,<sup>27</sup> se verá obligada a reencontrarse con su pasado y a enfrentarse a él. Zarza emergerá del viaje con una nueva identidad y un nuevo conocimiento vital. (112)

Como lectores asistimos a que la rememoración de un pasado percibido traumáticamente y el hacerse cargo de los errores perpetrados le posibilitarán enfrentar sus propios temores y avanzar en un proceso de reconciliación con su propia memoria silenciada hasta el llamado telefónico. Esto además le permite cuestionar de manera clara su identidad y le genera el espacio para plantearse cómo salir de ese mundo “gelatinoso e inestable” (12). Yéssica A. Folkart (2014) plantea que la identidad y sus límites para Rosa Montero adquieren espesura en diferentes novelas. Particularmente ella señala que

---

<sup>26</sup> En una línea similar Genaro Pérez (2007) analizó las formas en que Montero subvierte de manera paródica las estructuras policiales, procedimiento que también opera como otra matriz narrativa en *El corazón del Tártaro*. Reconoce que este aspecto funciona además en *Te trataré como a una reina* y en *La hija del Caníbal*.

<sup>27</sup> Nombre de la protagonista de *La hija del Caníbal*.

esto se percibe desde *La hija del Caníbal* y se intensifica en *El corazón del Tártaro*. A nuestro entender lo señalado es una constante en el período que estudiamos y denota un proyecto narrativo que encuentra en este aspecto y a través de la autoficción y la inestabilidad genérica un lugar de anclaje dominante.

Como sabemos el tema del doble presenta en su esencia múltiples variaciones que se pueden leer desde el aspecto físico de los sujetos enfrentados a los juegos con la sombra, el posible reflejo en el espejo, la fotografía,<sup>28</sup> el cuadro, las formas estatuísticas en cualquiera de sus materialidades pero el caso más claro es el de los gemelos. En esta novela, Nico y Sofía son gemelos. En este punto podríamos afirmar que representan al modelo tradicional del doble, sin embargo, se reconoce cierta subversión a la norma en la medida que el gemelo masculino funciona con características misteriosas y por momentos pareciera se aleja del marco realista que sí denota su gemela. Nico, en tanto segundo *yo*, funciona entre las sombras. Se constituye en esa voz que proviene desde algún lugar impreciso y le advierte que Sofía ha sido encontrada. Representa todo lo que puede ser leído como siniestro por Sofía a partir del llamado. Es entonces que el lector lo reconoce como el punto de encuentro y conflicto entre dos gemelos que parecen estar en dos realidades distintas. Este segundo *yo* enigmático propende a dominar a Sofía. Aparece como el más fuerte en esa relación y esa dominancia es la que hace que Zarza lo perciba como su *sombra* (79). Esta forma eficaz de operar es la que acrecienta el matiz ambiguo de él como personaje. Este juego se sostiene a lo largo de toda la novela.

Esta relación de tensión entre ambos *yoes* se visibiliza con mayor potencia a partir del ingreso de dos leyendas medievales. La primera es *El traidor Mirval* y la segunda *El Caballero de la Rosa*. La primera en esta historia lo que hace es potenciar la idea que ronda en Sofía. Cada uno lleva dentro de sí a su enemigo. Ella lo supo desde siempre pero lo acalló con el motor de la rutina y es Nico el encargado de recordárselo. Él es el otro amenazante, el que está al acecho y esto también da lugar a los procesos de mixturización genérica ya que mientras la historia contada en veinticuatro horas se acerca a la trama

---

<sup>28</sup> La fotografía ya apareció en *Bella y oscura*. Baba, antes Babita, se reconoce en la imagen de la abuela Bárbara. Este reconocimiento le permite rearticular su identidad adulta y trazar una genealogía familiar. También aparecerá en la portada de *La loca de la casa*. En esta última, Rosa Montero hace su ingreso autofictivo y lo hace en un texto extraño. Esto constituye una apuesta deliberada por la búsqueda identitaria que lo refuerza desde un epígrafe en el que juega con la presencia/existencia de una hermana gemela de la protagonista, Martina. Coincidentemente en *El corazón del Tártaro* también la protagonista tiene una hermana con el mismo nombre. Nada es azaroso. Todo forma parte de un complejo entrelazamiento narrativo en el que la migración de temas, figuras, nombres de personajes, funcionan como procedimientos de sostén de la maquinaria metafictiva y autofictiva toda vez que contribuyen a corroer el estatuto canónico del género novela.

policial también se aleja de ella por la dinámica que adquiere este personaje que moviliza a Sofía. Es por él que la historia se aproxima, además, a la novela tanto gótica<sup>29</sup> como romántica. De ambas irrumpen fogonazos pero nada decisivo. La segunda leyenda ahonda en la temática de la primera aunque abre el juego a las versiones. La novela rescata de la mano de la protagonista dos alternativas. En la primera versión se produce la aniquilación de los hermanastros mientras que en la segunda los oponentes se salvan tomando cada uno su propio camino. La decisión de incluir ambas opciones para la publicación le confiere a la historia de Zarza la capacidad desmitificadora de las luchas entre hermanos.

Si bien antes habíamos señalado que la subversión del género *doppelgänger* en cierto aspecto se daba por el singular funcionamiento en términos de personaje por figura de Nico, ahora debemos indicar que también se da por la emergencia de otro hermano, el distinto, o como es llamado el “raro, tardo de mente y de reflejos” (259). Mientras el primero la hostiga y no le perdona los errores este segundo es el indulgente. El que no reprocha, el que perdona sin decir y desde la inocencia enseña. Este se configura en metáfora del restaurador del orden desestructurado por los gemelos. Mientras el primero es el detonador de un viaje al infierno, el segundo es el que la lleva a la redención y consigue modificar el destino de muerte. Por este juego de pares se pueden leer los cruces con las leyendas y las versiones publicables. Así la novela activa dos tipos diferentes de dobles y esa tensión es la que permite la subversión del género según nuestro entender. Sofía huye hacia adelante por ese llamado inquietante y reconstruye en un frenético viaje interior y exterior su propia vida. Reordena el caos y sale airosa aunque el fantasma de la estabilidad identitaria amenazada queda abierto por ese final no conclusivo.

Esa identidad silenciada, buscada y discutida tiñe las páginas de la novela en la medida que la o las memorias diferentes e incluso antagónicas provocan la incertidumbre en el lector. No reconocer certezas en los recuerdos y experiencias de Zarza no solo la desacomodan a ellas sino también al lector quien asiste al borramiento de los límites entre la realidad y la ficción. Algo que ya viene operando en los textos antes trabajados y que Montero (1992) definiera con precisión:

solo esa mareante paradoja, el hecho de que novelar sea el arte de hilvanar mentiras con el fin de desvelar verdades, nos da una idea de la complejísima relación que

---

<sup>29</sup> Los modos en que está narrada la acercan al horror y la muerte toda vez que sus personajes van más allá de lo que ellos mismos desearían. En esta línea interpretativa coinciden tanto García Armero (2014) como Sánchez-Money (2012) y Escudero (2005).

mantienen la ficción y la realidad. Se complementan mutuamente como en un espejo. (133)

#### 2.4 *La loca de la casa* o la memoria de las palabras

Supongo que somos como los bufones de las cortes medievales, aquellos que pueden ver lo que las convenciones niegan y decir lo que las convenciones callan. Somos, o deberíamos ser, como aquel niño del cuento de Anderssen que, al paso de la pomposa cabalgata real, es capaz de gritar que el monarca está desnudo. Lo malo es que luego llega el poder, y el embeleso por el poder, y a menudo lo desbarata y lo pervierte todo. (*La loca de la casa*, 155)

Empezar con este fragmento no es empezar con una cita cualquiera sino que pretendemos que desde ese “supongo” se habilite el terreno de la duda, de la sospecha que nos ubique en el rol de lectores desconfiados. O, para ser más exactos, lo que ese “supongo” habilite en el marco de la novela sea la puesta en discusión de ciertas certezas que desde algún lugar, especulamos desde algunos discursos, algo que se enuncia como certero e inequívoco, no lo es. Pensamos que especialmente desde este texto raro en el que esa voz plural nos permite sumarnos al somos, se intenta cuestionar a partir del decir, desde las voces de las palabras, las certezas de las expresiones de otros. Discutirlas y licuar las seguridades de las palabras forman parte del juego de especulaciones que se nos propone. El título de este apartado plantea una disyunción excluyente, sin embargo, la duda es hasta qué punto esta novela/ensayo/narración híbrida lo contiene. Probablemente los dos términos funcionan como otra forma gemelar y que lo único que hacen es marcar el terreno de la duda en la que siempre queda el lector de esta historia.

En primer término, *La loca de la casa* nos exige reconocer que estamos leyendo una novela rara, diferente, un texto híbrido en lo que atañe a las formas canónicas de organizar la materia narrativa.<sup>30</sup> Y desde ese horizonte que destella extrañeza discursiva vemos la perspectiva que asume un *yo* que se instaure como una narradora y que sostiene un “me he acostumbrado a ordenar los recuerdos de mi vida con un cómputo de novios y de libros” (9).

---

<sup>30</sup> El trabajo de Bettiana Pacheco Oropeza (2015) va en línea con nuestra lectura y se constituye en un antecedente importante para el planteo de nuestra tesis. La especialista lee con acierto que tanto *La loca de la casa* como *La ridícula idea de no volver a verte* asocian la inestabilidad genérica con la inestabilidad del yo. Propone un breve análisis y concluye en que “es innegable la construcción de una identidad relacional, el compromiso ético con las lectoras, con los amantes de libros y narraciones, así como del afán creador manifestado en un oficio arriesgado y salvador: la escritura” (8).

Estas expresiones con las que asume una primera persona y esta idea de ordenar la vida como un cómputo indefectiblemente nos sugiere estar leyendo una novela que en algún punto manifiesta o pretende marcar un aspecto autobiográfico. Es por el accionar de esta voz que la cuestión de la autobiografía como una posibilidad de contar, de contarse y, de alguna forma de contarnos nos obliga a pensar en dónde empieza el terreno de la ficción y dónde queda lo que se ha dado en llamar para los críticos la realidad y, para la voz narradora, la vida. El espacio biográfico abierto demuele el pacto de veracidad y se instala en lo que ya hemos recuperado de Alberca (2007)<sup>31</sup> como pacto ambiguo. La vida como cómputo de amores y lecturas socava las certezas y se habita en la subjetividad de quien computa. El lector no tiene otra posibilidad más que la de creer o no.

Notamos entonces que allí radica un problema mucho más complejo o más profundo y que atañe a la pregunta sobre cuál es o por dónde pasa la centralidad del relato dentro de esta narrativa. Será pues, desde esta delicada y tensa relación vida/escritura que pretenderemos dilucidar cómo categorías o nociones vinculadas a la idea de relato e identidad entran a pugnar y a jugar toda vez que ocupan un rol constitutivo, decisivo en tanto y en cuanto procuran definir la naturaleza extraña de este texto llamado *La loca de la casa*.

En segundo término, si avanzamos en la lectura de la novela podemos encontrarnos con referencias constantes a otros textos y a textos de la misma autora lo que constituye la exhibición de una biblioteca, de su propia biblioteca.<sup>32</sup> Este dispositivo meta y autofictivo ya lo vimos emerger en los textos anteriormente trabajados solo que aquí adquieren un volumen significativo. Reconocemos que es a través de un diálogo intertextual que supone guiños con esa biblioteca (en algunos casos alusivos, en otros por citas directas y en muchos por simples comentarios) que se ancla al texto en un contexto determinado. El proyecto narrativo monteriano busca así explicitar por el conjunto de lecturas intertextuado su pertenencia a una tradición literaria y de esta forma constituirse en parte integrante de la misma. Entonces pareciera que la problemática de un final y comienzo de milenio convulsivo y cuestionable moviliza tanto a este sujeto que escribe como al lector. Quien escribe busca encontrar su propio lugar, su propio espacio y por

---

<sup>31</sup> Este aspecto fue desarrollado en el apartado 3 del primer capítulo.

<sup>32</sup> Fernando Valls (2009,) destaca la recuperación continua de escritores e ideas sobre la literatura que propone el texto mediante procedimientos que lo acercan al ensayo como modalidad genérica. Este punto es recuperado por Pacheco Oropeza (2015). Mientras el primero lo insinúa, la segunda lo ahonda, lo lee como un rasgo más de lo que llama inestabilidad genérica.

movimientos expansivos hacia un “nosotros”, también nos procura sumar a ese territorio desestabilizado.

Así pues, desde las primeras páginas se cita una obra de la misma autora, *Te trataré como una reina*, novela que indica sus primeros pasos en la narrativa, novela que además activa el recuerdo de otros amores ya pasados que no se constituyen en el presente. Es a partir de esa cita, de ese título que *La loca de la casa* comienza a abrirse a múltiples textos donde también lo autobiográfico y lo biográfico componen rasgos constitutivos pero sutilmente subvertidos en la ficción que los intertextua. Esta apelación directa a buscar en la escritura de otros gestos autobiográficos le permite polemizar sobre una cuestión, que es fundamental a nuestro criterio, y que está asociada a la necesidad del arte del poder narrar. Esta actitud reúne polémicamente tanto al gesto autobiográfico como autofictivo de quien narra.<sup>33</sup> Se constituye como una marca más dentro de su apelación intertextual: constituir y constituirse en y por las palabras en otra más pero diferente, funciona dentro del todo que conforman esos otros y que son porque las palabras alguna vez los nombraron.

Sostenemos que esta es una cuestión capital que podríamos leerla como un gesto político frente al sistema del que es parte, pero que entendemos da cuenta también de un sistema doblemente complejo conformado por variados grupos, en el que muchos de estos se encuentran enfrentados. Rosa Montero conoce muy bien las incomodidades que su nombre genera en algunos círculos tanto académicos como literarios y lejos de sentirse menos busca desde sus escrituras discutirles la mirada mezquina con que la leen. Esa biblioteca tan hábilmente desplegada es una manera de responder.

Ahora bien, si siguiéramos un orden (que no es lo que nos propone la novela en sí misma, porque ella es un contarse varias veces sobre sí desde diferentes puntos de vista), lo que con él procuraríamos es analizar cómo el texto genera un espacio para que ese espacio dé lugar al espacio de los relatos biográficos o autobiográficos, y así lograr cuestionar el lugar o las características de esos textos citados o aludidos.

Plantearnos esta novela como una autobiográfica implica aceptar y reducir el juego en el que ese yo que se cuenta está relatando a un otro porque existe entre el que

---

<sup>33</sup> Anna-Priscila Magriñá en su trabajo titulado *Rosa Montero: La alienación de la literatura (s/año)* dedica en el apéndice un apartado a este tema. A nuestro criterio la aproximación que plantea funciona como un antecedente pero adolece de profundidad su abordaje teórico. Define a *La loca de la casa* como el libro más interdisciplinar de la autora. No ahonda en el desarrollo explicativo y cuando lo plantea como autofictivo solo se refiere a que la autora utiliza su nombre propio. A nuestro entender la propuesta narrativa excede un análisis tan acotado.

narra y el personaje una distancia que se acorta justamente por esa superposición, pero que en algún punto, se distancia en el hecho de estar mediatizado por las palabras, en tanto estas toman forma en el supuesto género autobiográfico. *La loca de la casa* va más allá y pone en crisis al género que se asomó.

De algún modo, esta vida es una ficción porque se permite establecer un juego necesario en el que expresamente se plantea que es imposible poder recuperar todos y cada uno de los momentos de la manera en que estos sucedieron. Y en esa imperiosa necesidad de ordenar los recuerdos, como la misma autora lo plantea, se produce una estrategia selectiva implícita, pero de alguna manera aceptada, de recorte de esos momentos. Se propone un punto de inicio narrativo arbitrario, y es justamente este hecho uno de los componentes que debilita la pretensión de veridicción de lo autobiográfico atento a que transforma la materia narrada en pura ficción desde el punto de vista en que ese *yo* es el que decide contar algunos pasajes de su vida, callar y negar otros mediante la renarración de sus propios momentos.

Es esta renarración la que termina por socavar cualquier pretensión de veridicción puesto que ya ni siquiera lo recuperado conscientemente desde la narradora admite un solo relato. Aquí vale recordar el epígrafe citado al comienzo de este trabajo en lo referido a las cuestiones del embeleso por el poder: ese poder de las palabras que para este sujeto que cuenta está asociado con la necesidad de intentar decir cuestiones o permitirse gritar aspectos que de alguna manera para quienes estamos del otro lado, viéndolo y constituyéndolo, podrían ser impugnables. Es evidente que opera un juego de poder que en cierta forma silencia aspectos que serían objetables o motivo de discusión para quien se está constituyendo como un *yo*. En este punto por lo tanto es donde sí confirmamos la existencia del gesto autofictivo por parte de Rosa Montero.

Si nosotros prestamos particular atención a cómo estructuralmente está construida la novela, podemos pensar que ese sintagma con el que se nomina (*La loca de la casa*), y que resulta absoluta intertextualidad con los versos de Santa Teresa de Jesús,<sup>34</sup> es una operación discursiva que anticipa la renarración en tanto “las palabras son como peces abismales que sólo te enseñan un destello de escamas entre las aguas negras” (17).

Por tanto, la expresión *La loca de la casa* es una cita, una intertextualidad que no es ingenua, acción discursiva que remite al texto a otro momento histórico y estético

---

<sup>34</sup> Escritora cara al espíritu y a la tradición española, para quien la imaginación se encuentra vinculada con la capacidad de estar habitada la mente humana por miles de voces que no pueden acallarse nunca, que siempre están hablando y que son las que liberan y, por ende, le otorgan una libertad excepcional al sujeto.



singular de España como lo es el barroco, y fundamentalmente, con una figura que se atrevió a escribir desde un lugar religioso, lo que indicaría o nos propondría leerla como una marca, como un signo de una pugna desde la escritura entre aquello que según el discurso religioso se podía decir y aquello que la imaginación quería decir y era censurable. Pensar a la escritura de Santa Teresa como un espacio de lucha entre las voces que poblaban su mente y las voces que desde la oficialidad habilitaban un discurso como discurso para ser leído nos obliga a sospechar sobre las luchas que se libran en este texto. Esta escritura de Rosa Montero desde su propio título exige una lectura política de la que ella ya se siente parte.

Son aquellas condiciones de posibilidad de producción y circulación las que se activan mediante el juego intertextual y generan oportunidades de establecer otros paralelismos para con el contexto de esta novela. Allí seguramente habrá existido un espacio de lucha, constituido por las palabras, que de alguna forma, con este título se actualiza, problematizando su sentido. *La loca de la casa* ofrece la posibilidad de la narración de un relato contado tres veces desde lugares distintos. Evidentemente es la misma novela la que genera el espacio de esta lucha, de esta necesidad de contar de distintas maneras, de armar, de ordenar, de reordenar la mirada de un acontecimiento por parte del mismo sujeto en diferentes momentos históricos, de licuar el espacio autobiográfico, y paralelamente, también licuar desde el cuestionamiento temático los espacios de otros géneros (autobiografías, biografías, diarios, entrevistas, crítica literaria, teoría literaria, etc.). Aquí sospechamos que radica otro gesto meta y autofictivo: la capacidad de escritura y la vastedad de las escrituras y de los géneros discursivos por los que ha recorrido Rosa Montero como escritora son innumerables y pugnan por encontrar un destello en este nuevo torrente de aguas negras.

Recordemos que su producción se remonta a los primeros años posfranquistas, hacia 1976 con textos relacionados con el periodismo. Desde el espacio textual, se sugiere considerar su ingreso al mundo de la ficción con la novela *Te trataré como una reina* que es de 1983. Entre esa fecha y la publicación de *La loca de la casa* en 2003 median 20 años. Lapso de 20 años en el que sus recorridos de escritura la llevaron por diferentes géneros, géneros que de alguna manera son explotados en esta novela y con los que ella se permite precisamente trabajar para intentar socavar los espacios de poder que desde otros discursos inscriptos como oficiales han tratado de pensar y organizar el mundo.

En este sentido, si nos circunscribiéramos solamente a la primera parte podríamos ver citados y aludidos (la alusión es constante) autores y diferentes tipos de textos como

marcas que evidencian esta necesidad de revisar críticamente algunos tipos de producciones y de ver cómo han sido leídas. Ella inicia su relato con una cita y alusión a la novela *Te trataré como una reina*, punto de inflexión que señala como lanzamiento u origen de su propia escritura y es a partir de la cual que el tiempo personal deja de ser un informe barullo. Un lector atento no puede no advertir que manera intencionada deja dentro del “informe barullo” (49) dos novelas previas *Crónica del desamor* (1979) y *La función delta* (1981). Caben las preguntas sobre qué razones las llevan a ser excluidas, qué componentes germinales no está reconociendo en ellas, qué apuestas narrativas no contienen. Estas cuestiones quedan abiertas y seguramente en las conclusiones se podrán arriesgar algunas sospechas.

Para retomar la idea de construcción de la biblioteca que párrafos antes señaláramos y que propone, respetaremos el orden que la misma escritora configura. Ella cita a Henry James a Vargas Llosa, a Stephen Vizinczey, a Montserrat Roig, a Vilas Matas a, Carson McCullers, quien es la autora de *El corazón es un cazador solitario*, a Vladimir Nabakov, a Simone de Beauvoir, a Josef Conrad, a Rudyard Kipling, autor de *Algo sobre sí mismo*, y a Philippe Bremond, autor de *El genio y la locura*. Si nosotros pensamos que la autora menciona además a Sergio Pitol, a Faulkner, a Martin Amis, a José Peixoto, a José Ovejero, a Gil de Biedma, a Julio Ramón Ribeyro, a Cervantes, a Zola, a Oscar Wilde, a André Gide, a Voltaire, a García Márquez, a Goethe, a Ortega y Gasset entre otros, entonces estamos en condiciones de reconocer que es a través de esta enumeración que leemos cómo construye su propia biblioteca. También nos obliga a ver cómo realizar en tanto lectores un ejercicio asociativo, fundado este en la circulación implícita y alusiva de caracterizaciones propuestas por los autores citados. Juega con nuestra propia biblioteca y hace tambalear nuestros propios conocimientos literarios. Muchos postulaban desde sus producciones definiciones o aproximaciones al oficio de novelista y cruzaban relaciones entre este oficio y la vida, y la escritura y la locura. Estos cruces no le son ajenos a Rosa Montero sino que operan como una apuesta narrativa desestabilizadora. Solo basta con citar

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. (273)

En este punto, sí consideramos importante destacar que a partir de *Un cazador de un corazón solitario*, *Algo sobre sí mismo* y *El genio y la locura* (títulos, especialmente marcados) se configura un gesto particular por los que ellos en esta ficción de alguna forma le permite erigirse al personaje narrador como un otro más dentro del conjunto de esos novelistas torturados por las voces. Instaurarse como un sujeto que habita en el borde de los paralelismos señalados anteriormente, la ubica dentro de un sistema referencial que la academia ya no discute sino que los ha inscripto como estéticamente fundantes. Todos y cada uno de ellos en diversos aspectos han tenido vidas tormentosas y escandalosas, han vivido la vida y la escritura desde un borde que inauguran, en muchos casos, propuestas estéticas que marcaron el curso de lo que hoy llamamos literatura. El gesto monteriano de incluirlos le facilita inscribirse a ella dentro de una genealogía y esta operación no es ingenua sino que da cuenta de las pretensiones de posicionamiento que la autora busca.

Surge en este derrotero de nombres que venimos mencionando el apellido Cervantes, nombre clave, mencionado por la cita de una cita que realiza uno de los citados. Como bien sabemos fue Cervantes desde su Quijote (1605/1615) quien propone un giro radical al quebrar definitivamente la relación significado/significante. Fundador de lo tradicionalmente conocido como la novela nueva, en *Don Quijote* despliega los juegos de desdoblamientos, de movimientos especulares, de escritura que se repliega, de escritura que se espeja al infinito, de una escritura que se sabe deudora de otros gestos poéticos salvados por la quema de libros o reinstalados por las estrategias intertextuales que se sostienen en diferentes capítulos en un montaje permanente que tensa la relación vida/ficción. Así como Quijote y Sancho hablan para hacer y hacerse como personajes de ficción, esta ficción (*La loca de la casa*) habla con otras ficciones para poder llegar a ser en términos estéticos una más parecida pero diferente que ingrese al sistema de las palabras con memoria propia.

Dicho todo lo cual y si volvemos sobre uno de los títulos citados vale la pena destacar, entonces, la novela *Un cazador de un corazón solitario*. Su autora solitariamente asume la tarea titánica de poder contar su vida en un orden paralelo entre amor y escritura, escritura y trabajo, dejando en evidencia que siente a la escritura como una pulsión. Paralelo y pulsión que también recoge Rosa Montero. Esta pulsión se asemeja al amor pero se distingue en la posibilidad cierta y real de no necesitar del otro. Tal vez porque el otro se constituye en la misma escritura que se inscribe como absolutamente ficcional y que, más allá de sus mayores o menores acercamientos con esa distancia que podría ser

la realidad, es otra cosa. *La loca de la casa* se acerca mediante un gesto intertextual pero se aleja en tanto se reinventa como una ficción en la ficción de una supuesta autobiografía.

En este sentido, muchos de los autores que aquí mencionáramos están vinculados de alguna manera con la temática genérica antes referida, con las preocupaciones teóricas, con las vidas torturadas, con el juego de las formas que la materia narrada permite al contarse en términos de un relato novelar. Rosa Montero encuentra así un punto de anclaje para sus personajes torturados desde la inestabilidad identitaria dentro de la tradición literaria y se incluye sin tapujos en ella. Es una manera de no esperar ser incluida, ella se lee y se escribe. No necesita nada más. La escritura, su propia escritura la salva.

Así pues, por solo recordar ciertas particularidades de las biografías de algunos de los aquí citados, reconocemos que Henry James escribió un texto vinculado con la crónica del desamor (*Crónica del desamor* es también una producción temprana (1979) de Rosa Montero). Él es un autor prolífico que trabajó con múltiples géneros. Tuvo la oportunidad de haber podido viajar mucho, de haber podido experimentar para escribir, todas estas experiencias funcionan también como motores de aprendizajes dentro de la escritura en *La loca de la casa*. En este sentido, la importancia de estas experiencias funciona como un elemento fundamental que se marca en tanto un punto de inflexión a la hora de escribir por parte de la autora madrileña.

Para ella es necesario también cruzar las llamadas aguas negras del océano y citar a Vargas Llosa, quien desde su lugar de escritor guarda una infancia conflictiva sostenida esta por una identidad construida sobre una ficción que se derrumba abruptamente. Según ella, él escribe para transformar la violencia ejercida que alguna vez sufriera en otra violencia. La violencia de vencer la hoja en blanco con el imperio de las palabras, palabras que se resisten y que él violenta en tanto las dispone bajo una organización lingüística particular. Son para él las palabras las que se resisten y violentan también a la muerte en tanto esta pretende el olvido de los que fueron y aquellas que los nombraron alguna vez son las que los guardan, los salvan y les dan memoria.

A través de periplos zigzagueantes vuelve a Europa y cita a Vizinczey, un escritor húngaro que nació justamente en una década problemática como lo es la de 1930 y quien tuvo que emigrar y radicarse en EE. UU. y en Londres, dado que pertenecía a una familia que ideológicamente se posicionó contra el fascismo. Del mismo modo, reconocemos muchos guiños a la literatura o a escritores rusos (piénsese simplemente en Tolstoi) o de Europa del Este que estuvieron marcados por haber tenido infancias y juventudes conflictivas, tuvieron que sufrir los avatares políticos que muchas veces silenciaron

voces. Tuvieron que vivir el destierro, el exilio, debieron aprender otra lengua y aprender a pensar y escribir en otra lengua un trabajo siempre arduo que es otra manera de hacer sentir la violencia. Aprendizajes estos que los hace pensarse otros. Vidas tormentosas para quienes la memoria de las palabras y su olvido luchan en lo que alguno de ellos llamó “revoltijo más o menos inerte de folios mecanografiados” (Rosa Montero, 2003:41).

Es a partir de muchos de los escritores allí citados y caracterizados por sus vidas tormentosas donde el exilio y el aprender otra lengua y el sentirse fuera de una tierra natal se constituyen en ejes problemáticos que de alguna manera sus escrituras los han hecho emerger. En este punto, *La loca de la casa* piensa y reflexiona acerca de ciertas características que la literatura obturada por la relación vida/escritura en sus diversos géneros ha tenido y reconoce por ellos críticamente ciertos rasgos que desde su lugar de lectora la voz que enuncia será capaz de escribir.

Es evidentemente que esa lectura crítica es la que le posibilita pensar su propia vida como escritura; ella está realmente discutiendo, entonces, las formas de lo que nosotros llamaríamos género autobiográfico desde otro género, lo hace tambalear, lo subvierte en este nuevo, raro, distinto, inestable y autofictivo. Una estrategia de hibridación genérica que le confiere a *La loca de la casa* una singularidad especial. Su inclasificabilidad genérica es el antecedente más nítido a *La ridícula idea de no volver a verte*.

Esta posibilidad, por tanto de contar un episodio desde tres perspectivas distintas por parte del mismo sujeto que enuncia y de hacer ingresar, en estos tres momentos diferentes de su propia narración, la presencia de otros tipos de escritores es que se plantea de alguna manera un cuestionamiento serio a los límites de los géneros<sup>35</sup> y pone en discusión cuál es la pretensión de verdad que algunos discursos se han tomado para erigirse frente a un lugar de poder.

Entonces en este sentido, es interesante rescatar esta cuestión que ella marca muchas veces respecto de que la imaginación es un motor de liberación y, que de alguna manera los niños y los locos son los que tienen la capacidad de poder decir. Propone que cuando el que escribe y el que lee se quedan sujetos a las reglas que las convenciones imponen para la integración en un contexto social determinado, estos pactan callar

---

<sup>35</sup> Sobre este punto en el capítulo 1 apartado 1.4 hemos recuperado la posición de Todorov respecto de la no sujeción a géneros puros como un gesto de modernidad. Rosa Montero hace de la inestabilidad e impureza genérica su marca de distinción.

aspectos que no serían políticamente correctos desde la perspectiva de lo que la oficialidad de los discursos dominantes pretende.

Aquí podemos ver cómo *La loca de la casa* en tanto espacio de ficción, de libertad, de imaginación hace ingresar este género (autobiografía) tan polémico pero a la vez tan atractivo desde las políticas del mercado y lo hace estallar. Pareciera que los lectores están ávidos de leer vidas ajenas. La ficción pareciera ser el lugar indicado para clausurar o habilitar la pretensión de borrar o de licuar el espacio límite entre lo público y lo privado o de lo íntimo y lo público. Se podría sospechar que esta ficción se erige como la contra ficción de aquellas que se leen en determinado contexto como socialmente válidas, donde el leerlas como verdaderas tiñen todo el marco de los horizontes de expectativas de los lectores.

Por un lado, podemos pensar que este es un texto que se asume políticamente incorrecto, crítico a ciertas marcas del contexto, que además postula una política de la lengua en la que la lengua es lo suficientemente autónoma y transgresora, y en la que la escritura es una pulsión permanente capaz de traspasar los límites de lo considerado políticamente correcto.

Por otro lado, esta cuestión de citar permanentemente a escritores de diferentes nacionalidades que han tenido vidas tormentosas desde lo político y desde lo amoroso y que han tenido que moverse a partir de determinadas circunstancias de la vida, también es un guiño crítico a las políticas globalizantes que tienden justamente desde sus prácticas a borrar los límites o las fronteras de las nacionalidades y donde todos pareciéramos formar parte de un mismo todo.

En realidad, lo que se pretendería desde esta ficción es mostrar que las fronteras siguen existiendo más allá de ciertas políticas de mercado. Aquí el sentido de identidad está vinculado necesariamente con la lengua y con una historia personal anclada en una lengua que lo constituye al sujeto como sujeto partícipe, activo y protagonista de un determinado momento histórico.

En este sentido, esta novela podemos pensarla como un gesto fuertemente anclado en la tradición literaria española desde el mismo acto de nominarse con una frase de una escritora cara a un movimiento estético dominante que sigue diseminando su impronta desde otras formas en la actualidad. Paralelamente su propuesta novelar le permite erigirse como una respuesta a las políticas de mercado en las que las narrativas del *yo* han hecho su abundante despliegue. Es pues, una crítica hacia afuera del sistema literario en términos político-ideológicos pero también es una crítica hacia adentro del sistema para

con aquellos que han decidido pactar con las políticas dominantes en términos económicos, toda vez que se permite discutir con la academia aquello que esta consagra.

En definitiva, es desde la ficción que discute su lugar de valor y piensa a la escritura como un poder, como una fuerza vital capaz de transgredir todas las dicotomías que a partir de la tensión vida/escritura se metamorfosean porque en realidad la escritura detentaría un poder que está pensado, que está sostenido en la misma transgresión que la escritura se permite hacer desde la estructura particular en la que puede decirse a sí misma.

## 2.5 Cuentos que exponen un proyecto narrativo: *Amantes y enemigos*

El presente apartado lee la colección de cuentos de Rosa Montero *Amantes y enemigos*, publicada en 1998. Estratégicamente la ubicamos al final del capítulo en la medida que aparece editada en el punto intermedio del primer tramo del período abordado y desde este componente temporal empezamos a reconocer los juegos, cruces, las operaciones metamorfoseantes que desde lo genérico vertebra la escritura de nuestra autora. La antología recupera distintas producciones que contribuyen a revisar el período anterior que abarca unos 20 años. Esto permite vislumbrar constantes temáticas y formas que dan cuenta de un proyecto narrativo en el que la autora está embrionariamente adelantando planteos que comienzan a tener importancia a partir de *Bella y oscura* (1993).

*Amantes y enemigos* reúne 19 historias que plantean un complejo entramado de conflictos personales y sociales (varios ligados a los temas identitarios y pasionales<sup>36</sup>) que tensionan y distancian a sus protagonistas. La organización interna de los relatos dispuesta con un criterio cronológico genera la posibilidad de repasar la articulación del programa narrativo.<sup>37</sup> Ya en su prólogo la escritora nos explicita su posición frente al género.

---

<sup>36</sup> Sobre estos planteos temáticos existe un trabajo de Fawzia (2015). Puntualmente en dicho análisis se establecen relaciones de orden temático entre los cuentos del volumen y al menos tres novelas de la autora. Dos forman parte de nuestro corpus (*Bella y oscura* y *La hija del Caníbal*) mientras que la restante (*Temblor*) ingresa en el período previo que hemos excluido para la tesis.

<sup>37</sup> Compartimos la lectura pionera que Haydeé Ahumada Peña (2000) hiciera. Supo reconocer un rasgo importante en aquel momento “las características propias del género, sumadas a la modulación que resume dos décadas de escritura, no sólo facilitan el contraste de los rasgos que caracterizan este discurso, también descubren la vinculación de un proceso creativo que mantiene ciertos anclajes, ya avizorados en las novelas que le conocemos hasta hoy”. Es justamente este señalamiento el que nos confirma la acertada decisión de incluir el volumen en el análisis y particularmente en este punto de nuestro trabajo.

Aunque como lectora soy una gran aficionada a los volúmenes de cuentos, creo que como escritora prefiero hacer novelas. Y las prefiero porque son más grandes y más anchas, porque te ofrecen más lugar para la aventura, porque suponen un largo e incierto viaje al mundo fabuloso de lo imaginado. Y en ese vasto territorio cabe todo. (Montero, 1998:9)

Así pues, de la cita surge que creer y preferir se imponen como un claro gesto de conciencia escrituraria frente a los géneros. Si la novela supone para Montero un vasto territorio en el que cabe todo, el cuento se define como su contracara, como el espacio menor y más angosto que restringe la aventura y supone un corto y seguro viaje en el que la misma es mínima.

Pero notamos también que esta declaración de preferencia la lleva a desnudar la productividad del cuento para ella.

También con el tiempo he aprendido que estas ficciones cortas poseen curiosas propiedades para quien las escribe. Por ejemplo, te ayudan a salir de bloqueos narrativos, a recuperar la escurridiza vitalidad de las palabras, y además pueden ser una especie de exploradores narrativos, un globo sonda lanzado hacia un nuevo campo de expresión. (Montero, 1998:9)

Ahora bien, teniendo en cuenta lo que venimos exponiendo, escritura, tiempo y aprendizaje se articulan para presentar la posición de la autora frente al género. Los cuentos desde esta perspectiva representan un espacio de ejercicio narrativo en tanto facilitan romper con la imposibilidad de la página en blanco, se presentan como un vehículo para recuperar la palabra escrita, para indagar tentativamente diferentes temas y arriesgar posibles formas de tratamiento. A partir de lo expuesto esta antología nos permite reconocer en ella la existencia de un proyecto narrativo claro.

En el prólogo dirá:

Y así, hay cuentos que escribí creyendo que se acababan en sí mismos y que volvieron a aparecer mucho después transmutados o desarrollados en ficciones más largas: “Paulo Pumilio”, cuyos ingredientes retomé once años más tarde para mi novela *Bella y oscura*”. (9-10)

Por otro lado, este primer cuento que abre la colección es también el más extenso. Podríamos decir que es el relato del relato. Lo podemos leer como un gesto anticipatorio que explotará plenamente a partir de los '90 en sus novelas. Leemos en él: “Soy plenamente consciente, al iniciar la escritura de estos folios, de que mis contemporáneos



no sabrán comprenderme”. “Pero empezaré por el principio” (13). “Les ahorraré, porque no viene a cuento ni a lugar, el relato de aquellos dos primeros años en busca de trabajo.” (18). “He de detener aquí un instante el hilo de mi historia y volver los ojos de nuevo hacia mí, con su licencia, por amor de la perfecta comprensión de lo que narro.” (21). “Releo lo que he escrito y sospecho nuevamente que ustedes no serán capaces de comprenderme y comprenderlo” (29).

Entonces reconocemos cómo a través de estos gestos de reflexión consciente sobre el acto de escritura, el protagonista, Pablo Pumilio, cristaliza sus memorias. Memorias escritas por encargo. Hacer pública una historia anónima, ventilar las miserias humanas, los padecimientos personales le permite consagrar su escritura y consagrarse él a la posteridad. De ahí que podamos inferir que este gesto metafictivo operante en un cuento del año 1981, anticipa una marca característica en las novelas posteriores. En paralelo, mientras Pablo inscribe su nacimiento en el marco de lo que llamaríamos fuera de tiempo: “vine al mundo demasiado pronto o demasiado tarde. En cualquier caso, fuera de mi época” (1998:15) se lee esto como el gesto por el cual su discurso configura a un sujeto que vuelve su foco de atención en su pasado para revisarlo y transformarlo en objeto de narración. De este modo, mientras el narrador protagonista escribe su confesión, la que se presentará como la narración definitiva de los hechos centrales de su vida, los lectores leemos simultáneamente el relato del relato, que se asume dentro de la propia tarea de la escritura/lectura.

Este primer cuento de la antología como bien lo señala Ahumada Peña (2000) anticipa rasgos que serán recuperados de alguna manera en *Bella y oscura*. Agregamos nosotros que insinuaciones previas se reconocen en *Temblor* y *Crónicas del desamor* (ambas de la década del 80) aunque explotan en la novela del '93.

Así comienza *Bella y oscura*:

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 rememoro o invento: porque por entonces para mí aún no se había despegado el cielo de la tierra y todo era posible. Acababa de crearse el universo (...) Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco. (1993:5)

Mediante estas primeras palabras inaugurales de la novela se aprecia que este *yo* sin nombre, esta mujer adulta que revisita su origen se transforma sobre la base de todo

lo que está dispuesta a poner en duda. Esto es lo que le permite reafirmarse como sujeto y (que la novela monta y desmonta) exhibir el proceso de formación<sup>38</sup> de ella como personaje. Es en y por ese trabajo donde lo metafictivo encuentra su lugar de comodidad. El lector lee con ella y, por ella, esos juegos. Imposible no distinguir los posibles vínculos con el cuento.

Entonces, si volvemos sobre Paulo Pumilio debemos leer temáticamente a este como una gran historia de amor y de odio, así como también lo es *Bella y oscura*. La protagonista y la enana manejarán sus vidas en términos de amor y odio. Los dos textos proponen temáticamente puntos de encuentro. Por otro lado, en el cuento la confesión de su protagonista —un enano homosexual— plantea la búsqueda de su pasado, su indagación y en *Bella y oscura*, la enana Airelai con sus relatos permite articular la misma matriz productiva.

Por tanto, resulta aceptable lo sostenido por Rosa Montero cuando afirma que los cuentos son un campo de experimentación narrativa. Entendido así, es evidente que ese enano huérfano y abandonado doblemente en el cuento del año 81 reaparece en la novela mutado en la liliputense Airelai, personaje que define su identidad a partir de lo que ella misma manifiesta: “nosotros somos capaces de contarnos, e incluso de inventarnos, nuestra propia existencia” (1998:25). Los relatos de Airelai, son renarraciones de antiguos mitos y leyendas que resultan sorprendentes dadas las características de su presente. Estas historias atraviesan la realidad que se narra y se describe en el resto del texto: sus palabras crean un mundo alternativo o como bien lo expresa “las palabras crean mundos” (25) donde la belleza se transforma en el medio por el que se trasciende el horror del presente. Ella le cuenta a la protagonista quién supuestamente es: “Los liliputienses somos miniaturas de la vida, muestras perfectas (...) Digamos que soy... especial” (55). Narra cómo ha sido su vida en un exótico oriente, cómo los niños hablan en el vientre materno en esos lugares. Estos espacios siempre son relatados con encanto, con destellos prodigiosos y felices, lo opuesto al mundo en el que se encuentran.

Según lo que estamos destacando, esta voz adquiere relevancia porque es de alguna forma quien le enseña a la protagonista que ella, a pesar de sus diferencias físicas, de su condición de aparente desigualdad, cuenta con un arma eficaz para ganarse su propio lugar, su propia identidad: la palabra. Los modos en que hace circular las leyendas reposicionan su vida. Su destreza para dar cuenta de la llegada de la Estrella, y

---

<sup>38</sup> Fawzia (2015) analiza el *bildungsroman* y la construcción del nuevo sujeto femenino dentro de los cuentos de la antología. No se centra en este cuento especialmente.

particularmente su capacidad para hacer presentes recuerdos lejanos, la configuran como un personaje casi mítico, un personaje desajustado para su tiempo. Evidente coincidencia con Paulo Pumilio.

Por consiguiente, si en *Bella y oscura* la palabra le confiere identidad a la enana, en el cuento los folios que escribe el protagonista producen el mismo efecto. Si por los relatos de Airelai ingresa el mundo mítico a la novela, en el cuento que abre la antología el pasado ligado al mundo clásico, aparece textualizado por el deseo. Se produce una tensión entre el pasado próximo del protagonista y el pasado lejano actualizado por el deseo. Esto lo reconocemos operando en aquellos pasajes en los que se ordena, acomoda y selecciona lo que se recordará por parte del narrador. Esta tensión puede leerse como un gesto paródico: se monta y desmonta la vinculación del modelo literario convocado y por ello se desacraliza el paradigma literario al que se apeló. Entonces, lo que genera el gesto paródico se ubica en el desacomodo temporal que direcciona la vida del protagonista y su pretendida vocación de grandeza épica: Pablo desea una vida heroica y esta resulta sinsentido o inapropiada dentro del marco situacional en el que le ha tocado vivir.

Ah, si yo hubiera nacido en aquel entonces, en aquella era de gigantes, en aquella época dorada de la humanidad. Yo hubiera sido uno más de aquellos gigantes de mítica nobleza, porque el mundo clásico medía a los hombres por su grandeza interior, por su talla espiritual, y no por accidentes y prejuicios como ahora. Hogaño soy el pobre Chepa, condenado a cadena perpetua por haber cometido el razonable delito de matar a quien debía morir. (23)

Creemos que el gesto paródico que tracciona de manera significativa en el cuento abre el espacio a la metaficción. El rasgo metafictivo se produce de manera constante a través de las múltiples intromisiones del narrador. Este alude al propio acto de escritura de la confesión. En algunas instancias se dirige al lector y requiere de su compromiso ante el texto. Muchas veces justifica las variantes de las confesiones. Propone explicaciones para esas modificaciones.

Otro factor importante a destacar es que es el mismo narrador quien indica la cantidad de folios que debe contener esa confesión. Plantea que en solo 20 páginas se puede reducir su vida y su dolor. Vemos aquí que las operaciones de selección, clasificación y reducción que señalábamos al comienzo del trabajo se inscriben como una estrategia evidente para manifestar la conciencia del acto de escritura. Explicita de manera

clara la relectura de ciertos pasajes de esas confesiones y también expresa el rumbo que debe tomar la escritura para no escapar a los límites impuestos por quienes la pidieron.

Estas operaciones que destacamos no solo aparecerán con mayor o menor intensidad en la novela *Bella y oscura*, sino que se volverán un insumo importante en las posteriores: *El corazón del tártaro*, *La loca de la casa* o *Historia del Rey Transparente* por solo nombrar algunas dentro del período posterior a la publicación de la antología. Puestas así las cosas notamos que este primer cuento recogido en el '98 pero escrito en el '81 nos ofrece algunos rasgos que años más tarde se configuran en característicos de la producción novelar de la autora.

Ahora bien, convalidar lo señalado solo por un cuento resultaría engañoso. Consideramos importante entonces trabajar con “Alma caníbal” de 1986, el segundo de la colección. Lo primero que podemos aseverar de él es que es un texto intenso. Intensidad instaurada por la tensión temática fundamentalmente. Pero lo que nos interesa destacar es que ya desde su título, uno de los términos (caníbal) remite a un lector frecuente de Montero a *La hija del caníbal* (1997). Por todo lo que venimos trabajando, la coincidencia léxica no puede ser mera casualidad. Si nos detenemos y analizamos este cuento detectamos inmediatamente que el narrador es una mujer. Voz femenina que narra las aventuras apasionadas que alguna vez mantuvo con un desconocido: un vecino, un hombre de pocas palabras, en apariencia un hombre sin historia. Es la historia de una pasión, de un amor que irrumpe en la vida de la protagonista de manera impensada y que abruptamente finaliza.

Distinguimos que la narradora pretende mostrarnos que concibe esa relación como una historia más, pensarlo a él como un hombre sin importancia, pero al que, igual o contradictoriamente, no logra olvidar. Este cuento también escrito 11 años antes que la novela *La hija del caníbal* no solo presenta la coincidencia léxica en tanto que ambos desde sus títulos comparten un mismo término, sino que además temáticamente ambos cuentan con protagonistas que viven una historia de pasión. Pero el reconocimiento de otros elementos más, posibilita pensar que lo sostenido por la autora respecto de que el cuento es para ella el espacio de ejercicio narrativo ideal tiene razón de ser. En “Alma caníbal” la protagonista tiene 37 años, en *La hija del caníbal* es una cuarentona. En una y en otra opera la misma insatisfacción por la vida que llevan. Pero más allá de esto, en el cuento la narradora protagonista expresa lo siguiente: “Me contó que era arquitecto, y yo, no sé por qué, no le creí, así que le dije que yo era escritora, pero ni tan siquiera

pestañeó ante la noticia” (1998:52). De esta cita lo que surge como relevante es que ella se diga escritora, aunque sea pura ficción.

Así, ficción dentro de la ficción queda sutilmente textualizada y es a partir de esa breve declaración mentirosa que podemos formularnos estas inquietudes: ¿qué imagen de escritora tiene la protagonista, por qué piensa que el otro debió pestañar, asombrarse, mostrarse perplejo? ¿Por qué supone que ser escritora es una noticia? La frase citada en el cuento se presenta como algo más; sin embargo, cobra importancia cuando trazamos paralelos con *La hija del caníbal*. En la novela, Lucía se dice escritora de cuentos infantiles, dice estar escribiéndolos y añade también lo siguiente: “Yo estoy convencida de que el arte primordial es el narrativo, porque, para ser, los humanos nos tenemos previamente que contar. La identidad no es más que el relato que hacemos de nosotros mismos” (1997:27). Imposible no establecer puentes entre ambas historias, pero más allá de ellas surge nuevamente la coincidencia de ideas con *Bella y oscura* y “Paulo Pumilio” en lo referido a cómo pensar qué es lo narrativo.

Así pues, “Alma caníbal” abre el camino para *La hija del caníbal*. Y esta última reinstala las coincidencias temáticas mientras al mismo tiempo ahonda en la recurrencia formal esbozada en el primer cuento. El gesto paródico se inscribe de manera significativa. En primer lugar, el componente paródico se centra básicamente en la trama policial y aparece ocupando allí un rol importante la figura de Félix —anciano y vecino de la protagonista— como el contra modelo de investigador. En segundo lugar, la narradora le advierte al lector que ella está escribiendo la novela. Esto obliga a reposicionar la trama policial en el marco de un proceso metafictivo. Aquí nos detenemos para señalar que tanto en el primer cuento como en *Bella y oscura* componentes vinculados al género policial están presentes operando de maneras disímiles. Tanto estas novelas como otras que integran nuestro corpus recuperan aspectos propios del policial y les confieren diversos matices, juegan un papel importante en la escritura de la autora en tanto subvierten al género.

Pero volviendo al segundo punto y en lo concerniente a las advertencias del narrador reconocemos que esta se instaura como una marca característica y que en posteriores producciones será clave. Basta con mencionar a *Historia del Rey Transparente*, *La loca de la casa* o *La ridícula idea de no volver a verte*. Por lo manifestado pensamos que el proceso de exhibir mecanismos metafictivos es un factor fundante de su tarea escrituraria.

En tercer lugar, vemos que la propia autora recurre al gesto paródico en tanto ella se torna objeto de la misma materia narrativa. Esto debemos interpretarlo como un claro juego también metaficticio. Rosa Montero se describe ficcionalmente como una escritora de color, proveniente de Guinea. Manifiesta: “Como Rosa Montero, la escritora de color originaria de la Guinea española era un tanto marisabidilla y a veces una autoritaria y una chillona, pero abría la boca la tal Rosa Montero (...) y la gente callaba y la escuchaba” (1997:42).

Antes postulamos que lo metafictivo irrumpía con potencia, ahora reconocemos que se acerca a tipos narrativos donde lo autofictivo asoma de forma clave. Ofrece al escritor una amplia variedad de formas para contar vidas.

Por último, el juego como dispositivo narrativo atraviesa todos los gestos paródicos de la novela. Esto se da no únicamente porque la autora le indique en reiteradas oportunidades al lector su actitud lúdica al desdoblarse una y otra vez sino porque también y muy especialmente otro personaje, Félix, con sus acciones y sus rasgos termina completándolos.

Después de todo lo expresado, sostenemos que los elementos narrativos metaficticios operan directamente sobre la narradora. Lucía, o como termine llamándose, está atrapada en un nudo de sentimientos y contradicciones. La escritura acaba por ser para la narradora un medio de introspección y una forma de analizar en simultáneo el acto narrativo. Esto plantea una clara coincidencia con “Paulo Pumilio”. Esta manera de pensar a la escritura como introspección y conocimiento del hacer narrativo volverá a ser recuperada en *La ridícula idea de no volver a verte*. Aquí plantea, y en eso comparte con la protagonista de *La hija del caníbal*, la visión de una escritura como instrumento sanador que funciona para curar las heridas de una vida y rearmar así una identidad debilitada.

Si hiciésemos un trabajo particular con cada uno de los cuentos de la antología veríamos cómo temáticas y formas de abordarlas se cruzan y entablan relaciones con las novelas.<sup>39</sup> Claro está que ese trabajo excede el marco de estas páginas. Después de todo lo desarrollado vale la pena citar algunas frases vertidas por Rosa Montero respecto del género cuento:

---

<sup>39</sup> Vale mencionarse los aportes de Luis Alberto Cardozo González (2016) quien propuso sobre este aspecto y a partir de lo monstruoso como una marca temática operante en algunos cuentos del volumen generar lazos con diversas novelas de la autora.

Los cuentos me gustan cada vez más. La cosa es que la novela es una suerte de viaje interior muy largo, lo cual es muy fascinante y tiene su propio ritmo. El cuento es mucho más breve. Como aventura personal, una novela es irse de viaje de Madrid a Australia y un cuento es sólo como salir a las afueras de Madrid. Pero es a través de los cuentos, por lo menos para mí, te estás asomando a materiales narrativos que luego van a aparecer en tus novelas (...). Sí, como embriones o como un vistazo. Yo creo que el cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje. (2000:4)

Estas expresiones no hacen más que corroborar los análisis que hemos realizado. A lo largo del presente capítulo nos hemos planteado diferentes preguntas. A saber por ejemplo para *Bella y oscura*: ¿hasta dónde el texto no está gestando una matriz temática que luego será asediado desde juegos autofictivos en novelas posteriores? ¿Por qué se queda en el gesto de desdoblamiento narrador? ¿Es este juego un ensayo de escritura que reaparecerá con fuerza en *La hija del caníbal*? ¿Será que, así como la protagonista recorre un camino de formación para definirse, la autora inicia con esta novela un camino de autoconocimiento como sujeto que escribe? ¿Será esa la razón por la que aquí no arriesga un nombre propio y sí lo podrá hacer recién cuatro años después? ¿Será que esta decisión de asumir desde las primeras líneas las riendas de la narración es un ensayo para otros comienzos similares? Basta pensar en *La loca de la casa* para ver que la construcción de identidad siempre la define un *yo* que asume el rol de narrador y decide cuándo y dónde comienza su vida. ¿Será que en la elección de suburbios como espacios de transgresión de normas es el lugar donde se sentirá cómoda para narrar vidas? ¿Por qué estos espacios aparecen aquí, en *La hija del caníbal*, por qué en *El corazón del Tártaro*, por qué en *Instrucciones para salvar el mundo*? ¿Por qué en el cuento “Paulo Pumilio”? ¿Por qué la recurrencia a matrices genéricas ligadas a novelas de formación que urden contactos con las de rasgos policiales? ¿Por qué algunos cuentos arriesgan incipientes rasgos de relatos de aprendizajes? ¿Por qué en estos juegos de licuación de las fronteras genéricas la ironía o la parodia, según sea el caso se ponen en contacto? ¿En qué medida sus posiciones personales declaradas públicamente en diferentes entrevistas y referidas al rol patriarcal, al lugar de la mujer en la sociedad, al aborto, a la Iglesia, a su lugar como escritora y periodista son recuperadas ficticiamente en sus novelas y cuentos bajo el enmascaramiento de juegos de desdoblamiento de narradores y en la presencia de un otro casi idéntico que desafía la identidad de los protagonistas? Ahora estamos en condiciones de asegurar que estos cuentos dispuestos cronológicamente son el vientre de una escritura tensada por los juegos metafictivos y la inestabilidad genérica y no *Bella y oscura* como lo habíamos conjeturado inicialmente, aunque ésta última ensaya procedimientos que

luego serán explotados, en adelante, con mayor tenacidad. La cuestión de la germinalidad narrativa en Rosa Montero será desarrollada a modo de conclusión páginas más adelante.



## Capítulo 3

### Palabra, imaginación y memoria

En el capítulo anterior ya explicamos el porqué respetar el criterio cronológico para el análisis del corpus. Recordemos que lo hacemos en función de los supuestos implicados en nuestra hipótesis. En este capítulo de manera particular nos ocuparemos de las novelas *Historia del Rey Transparente*, *Instrucciones para salvar el mundo*, *Lágrimas en la lluvia* y *La ridícula idea de no volver a verte*. Las mismas se circunscriben a los segundos diez años del lapso temporal segmentado.

Rosa Montero en *La loca de la casa* (2003) afirma

Hablar de literatura, pues, es 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. (16)

Estas palabras funcionan como una guía para nuestro análisis. En *Historia del Rey Transparente* leeremos cómo los retazos de memoria y sus reordenamientos urdidos por la circulación de historias ligadas a lo mítico provocan en la protagonista la búsqueda de su identidad y la voz narradora dejará más dudas que certezas. El diccionario que escribe Leola y queda inconcluso se constituye en el incansable anhelo de buscar que la palabra deje de ser huidiza, y que el resto que siempre deja afuera sea rescatado por el poder de la imaginación. Algo similar reaparecerá en *Instrucciones para salvar el mundo*. La diferencia radicará en que en esta última los relatos míticos que circulan en varias historias que hemos analizado darán lugar a los que recuperan teorías científicas controversiales. Estas funcionan como soporte de la búsqueda y construcción de la identidad de los personajes centrales aturdidos por la angustia. Hasta aquí las novelas evidencian que las identidades no son estables sino todo lo contrario y que la construcción de ellas nunca concluye.

Por su parte, en *Lágrimas en la lluvia* la tensión entre una falsa y una verdadera memoria para la protagonista se resuelve mediante una cuenta regresiva en la que se conjugan distintos conflictos en paralelo. Bruna Huzky solo será capaz de recuperar su propia voz en la medida que acepte su propio destino de muerte ya pautado. El componente autofictivo se deja leer en los intersticios de nombres y epígrafes como así

también en la incansable apelación a esa biblioteca migrante que de novela a novela se amplifica.

También destacamos en el corpus de este capítulo la emergencia de personajes extraños los que constituyen una recurrencia temática en el corpus seleccionado (1993-2013) y dicen mucho de la imaginación. Estaban presentes ya en *Bella y oscura*, *El corazón del Tártaro*, *Historia del Rey Transparente* y en *Lágrimas en la lluvia* explotan de la mano de la construcción de un mundo futuro. Todos estos despliegues de palabras, imaginación y memorias encontrarán su punto máximo en *La ridícula idea de no volver a verte* no por la circulación de seres extraños sino por la misma extrañeza de su propia maquinaria textual.

Por ende, resulta manifiesto que estas cuestiones traslucen un gesto autofictivo. En la primera novela de este capítulo la protagonista se busca a sí misma y se reconoce en la muchacha de la posada ahora transformada porque lee y escribe. Marca tanto las páginas en blanco como su cuerpo está marcado por las espadas y amores idos. En la segunda la voz de Cerebro lee analíticamente teorías científicas y pretende reordenar el caos del presente mientras el *second life* habilita la emergencia de otros *yoés*. En la tercera, Bruna Huzky polemiza con su creador por las memorias implantadas y la literatura en tanto discurso futurista tiñe la mirada del mundo desde juegos autofictivos sutiles. En la última, el personaje central llamado Rosa de la mano de un diario ajeno despliega lo autofictivo y reinstala su propio nombre ligándolo a su propia biblioteca o lo que hemos dado en nombrar como la biblioteca migrante en esta tesis. En las cuatro o se cuenta o se lee o se escribe, pero en todas se busca o se exhibe la fragilidad identitaria de los personajes a partir de la licuación de géneros narrativos en la que lo autofictivo muestra su más espléndido juego.

### 3.1 Historias de palabras bordeando el silencio: *Historia del Rey Transparente*

Con estas palabras se cierra la novela y es con ellas con quienes elegimos comenzar nuestra reflexión: “Este es el acertijo: cuando tú me nombras, ya no estoy. (...) La respuesta es” (525) y continúa con las páginas en blanco. La predicación inconclusa es quien, tal vez, habilite estas líneas.

El presente apartado lee *Historia del Rey Transparente* de Rosa Montero desde el reconocimiento indiscutido de que la autora ya cuenta con un lugar destacado dentro la literatura española. Esta novela voluminosa asedia problemáticas asociadas a las

relaciones políticas, sociales y culturales, se atreve a hundirse en el mundo medieval y a discutir los modelos de representación que este defendía.

Estas cuestiones proponen una forma particular de escribir la lectura de disímiles formaciones discursivas. En este punto no podemos dejar de mencionar el temprano trabajo de Myriam Osorio (2008) quien analiza las relaciones sexo y género que se urden a partir de la protagonista. Si bien en buena parte de su desarrollo este se aleja de nuestro interés de análisis nos suma herramientas cuando se focaliza en las dinámicas recurrentes que reconoce operan en la novela. La especialista con acierto a nuestro criterio plantea que Leola es un personaje que debe ser leído bajo las claves de una crisis identitaria cuyas marcas se distinguen tanto en el cuerpo como en el propio nombre.

Varios años antes Janet Pérez (1995:136) se adentró en las características que a su entender la narrativa monteriana evidenciaba y remarcó que “se destaca el intento de liberarse de los tradicionales esquemas femeninos como también de las exigencias masculinas” toda vez que “se percibe una evolución bastante radical del discurso literario femenino, y una creciente invención de modelos propios por parte de la escritora, efectuándose una profunda transformación de la personalidad antes limitada y estereotipada” (136). Creemos que parte de sus posiciones profundizan lo expresado por Alma Amell (1994) respecto de las características diferentes de los personajes en Montero a partir de los '90. Debemos señalar que pocos años después de publicada la novela que nos ocupa, Azucena Mollejo (2008) retoma estos planteos enumerados y afirma

Se acerca a los problemas y muestra a la vez la realidad social, política y económica de España hoy, entre los que se distingue: la violencia y el crimen, incluyendo el suicidio, la prostitución, el alcoholismo y las drogas, la homosexualidad, la resignación y el conformismo, el juego de apariencia y realidad, la fealdad y los efectos físicos, el sexo y la fantasía erótica. (83-84)

Siguiendo estas líneas de análisis, siempre en coincidencia con los planteos feministas tanto Sara Fernández-Medina (2012) como Raúl Diego Rivera-Hernández (2012) destacan que es una escritura que sale en búsqueda de cuestionamientos a modelos restrictivos en relación con la mujer. A nuestro entender anclar la lectura de la novelística de Rosa Montero en este único punto es solapar virtudes narrativas de un proyecto escriturario que desborda a este aspecto. Recuperamos estas miradas críticas en la medida que cada una de ellas aporta a delinear un mapa de los recorridos con que la novela fue leída y porque ellos leen acertadamente elementos recurrentes en producciones previas.

Este conjunto crítico contribuye más allá de las diferencias que supone con nuestras posiciones una consolidación de nuestra hipótesis. Cada uno indirectamente lee en la materia narrada juegos de subversión genérica que operan en la medida que sus protagonistas tejen identidades que desde la primera línea están puestas en crisis.

A lo largo del capítulo previo leímos con atención varios textos anteriores (*Bella y oscura*, *La Hija del Caníbal*, *El Corazón del Tártaro*, *La loca de la casa*) a *Historia del Rey Transparente*. Ellos se configuran en un antecedente directo a este y notamos cómo varios se reconocen deudores de otras obras de la misma autora, y paralelamente, recuperan por citas o alusiones también, distintas producciones escritas en diversas lenguas. Estos cruces intertextuales que comparten en cualquiera de sus formas dan cuenta de la conciencia de escritura de su autora y reafirman la existencia de una biblioteca que al mejor estilo borgeano es infinita.

Por todo lo expresado, en el corpus mencionado es posible reconocer cómo la política, la iglesia y la escritura inscriben —a partir de distintos planos textuales— dispares tensiones que operan en diversos órdenes. Estos contribuyen al debilitamiento y a la inestabilidad de los géneros asediados como forma de distinción de una matriz narrativa.<sup>40</sup>

La identificación en *Historia del Rey Transparente* de un posible eje dilemático —la escritura del silencio como forma autobiográfica/autofictiva<sup>41</sup> en el que el relato se configure como centro temático— permite leer que bajo la supuesta apariencia de aproximaciones o intentos de ficcionalización de la Historia y de historias, esta emerja desde los metarrelatos dando lugar a la recuperación de las tradiciones y valores del mundo español desde un lugar crítico. Hacia el final de la novela leemos un apartado especial denominado “Apéndice” (515) y dentro de este, tres subtítulos que van en dirección a lo señalado previamente: “Historia del Rey Transparente” (517), “Fin de la Historia del Rey Transparente” (529) y “Unas consideraciones finales” (531). Es a partir de este Apéndice donde lo autofictivo se instala aniquilando cualquier pretensión

---

<sup>40</sup> En este punto coincidimos con Diego Rivera-Hernández (2012) quien a modo de conclusión de su trabajo expresa que “La mezcla de datos históricos, leyendas medievales y la narrativización de la imaginación medieval, constituyen un espacio alternativo que nos desestabiliza por su condición fantástica” (37).

<sup>41</sup> Una operación similar de puesta en crisis de lo autobiográfico como género ya lo leímos en *El corazón del tártaro* y también en *La loca de la casa*. En ambas producciones reconocimos como un tratamiento singular del tiempo y de las formas de ordenar una vida hacen estallar cualquier pacto de veridicción. Otro punto a señalar es que *Historia del Rey Transparente* y *El corazón del Tártaro* comparten una unidad temporal, 24 horas. Ambas protagonistas están lanzadas durante ese tiempo a una huida hacia adelante por la cual se salvan. La primera aceptando el pasado y, la segunda por vía del suicidio en tanto este la lleva al “dulce Avalon” (511).

autobiográfica y se potencia desde allí la biblioteca que ya venimos reconociendo desde *La hija del Caníbal* y por qué no también en *Bella y oscura*.

Por tanto, es la imbricación simultánea de personajes y anécdotas la que posibilita que los relatos recuperados por la voz narradora ficcionalicen ciertos aspectos de la historia política, cultural y religiosa fortaleciendo así la perpetuación de otra memoria colectiva ibérica que operaría como contradiscurso a las versiones que desde los centros de poder y productores de textos se han pretendido erigir como verdaderos. Este punto es el que la crítica que hemos citado lee en clave feminista desoyendo las definiciones que al respecto manifiesta la escritora.

En este sentido, las narraciones referidas dan cabida a la rememoración, en la cual la experiencia de un sujeto excede a lo autobiográfico y favorece el involucramiento de identidades colectivas y sentimientos afines, toda vez que las instaure mediante el juego de tensiones que distintos grupos sociales establecen entre sí con el fin de hacer perdurar un modelo social. Modelo social que en *Historia del Rey Transparente* ha de ser revisado críticamente. Revisión que se enviste de un efecto ideológico y por el cual esta escritura busca encontrar su propio lugar dentro del sistema en el que se inscribe.<sup>42</sup>

La escritura del silencio únicamente puede escribirse como páginas en blanco, solo puede decirse en la medida en que las otras narraciones espejen una violencia verbal y física capaz de refractar la ausencia de tinta sobre el papel. El pedido de no contar, la solicitud de callar, la decisión de no decir, juegan su juego en dos sentidos cuanto menos: por un lado, permiten la amplificación diegética en tanto mueven el ingreso de diferentes avatares y personajes cargados de ricas historias capaces de solapar el peso del miedo que imprime un relato nunca dicho; y por otro, el miedo desatado por la mención de “esa historia” y su correspondiente no narración escriben un silencio. Silencio que condenará o salvará a los personajes de la historia en la medida en que sean sus convicciones y acciones las que los lleven por los caminos que la política y la Iglesia han pensado para un extraño período histórico, aquí transformado por las bondades de la ficción y por las decisiones de quien cuenta/escribe en un “incesante tumulto errabundo” (532).

Así la narración de una experiencia de un sujeto conocido o anónimo, muchas veces nostálgica, permite y se permite contar un tiempo cotidiano, a veces rutinario y otras azaroso, contar un conjunto de costumbres y de prácticas sociales que por una apuesta de la novela se presentan como osada: una mujer escribe, es el siglo XII, ella

---

<sup>42</sup> Al respecto Raúl Diego Rivera-Hernández (2012) intenta leer el período trabajado en la novela como una clave contemporánea desde la agenda literaria y política de Rosa Montero.

ahora es él. La palabra escrita los ha transformado tanto a él como a ella. Así como el cuerpo por el travestismo tiene distintas caras, el tratamiento ucrónico del tiempo hace estallar cualquier ajuste o efecto de verosimilitud que se quiera sostener. Estas dos formas de violencia hablan de otra violencia que ha obligado y ha cambiado repentinamente la vida de la protagonista, quien pretenderá modificarse y salvarse en y por la escritura.

Reconocemos que en un juego oscilante entre lo metonímico y lo metafórico, la narración y la narración de la narración operan complementaria y solidariamente: rescatan, recuperan lo propio y discuten lo hispánico. Habilitar este espacio supone un ejercicio de poder en el que los grupos convocados serán protagonistas de una doble lucha: la que entre ellos libren y la que sutilmente se vean obligados a enfrentar por cuanto el género en el que se textualizan les exige un nuevo orden. Este implica una forma de violencia que desarticula a las otras en tanto que les impone el orden de una gramática que previamente ha explotado desde un uso fuera de la norma impuesto lógicamente por la voz narradora y exacerbado en el pacto de lectura.

Esta operación lingüística puede entenderse en el marco de las recuperaciones temáticas como una mirada casi obsesiva que procura anclarse en características del mundo barroco como propuesta estética. Desde estos rasgos se retrotraen al mundo medieval, para encontrar o perder, en los héroes o heroínas transformados por máscaras, una respuesta paradójica y duplicada a las políticas dominantes de ayer y de hoy.

Consideramos pertinente citar las primeras líneas de la novela:

Soy mujer y escribo. Soy plebeya y sé leer. Nací sierva y soy libre. He visto en mi vida cosas maravillosas. He hecho en mi vida cosas maravillosas. Durante algún tiempo, el mundo fue un milagro. Luego regresó la oscuridad. La pluma tiembla entre mis dedos.  
(11)

El desafío por pensar este espacio novelar como un doble territorio de lucha se reconoce de manera clara en los pares enfrentados con los que se ordenan las dos primeras oraciones leídas: por un lado, soy mujer y soy plebeya. Por el otro, escribo y sé leer. En la tercera oración se clausura una condición: la de mujer y plebeya como servil y se habilita la transgresión: soy libre. Transgresión conseguida por el dominio de la escritura y la lectura que quedan estratégicamente ubicadas en el centro de las dos primeras construcciones. Centralidad que nada tiene de ingenua. Estas líneas textualizan condiciones de posibilidades de producción para con un sujeto, en este caso una mujer, que aún no tiene nombre pero que ya se sabe libre por la palabra.

Más allá de lo mencionado, las líneas citadas adquieren un peso fundamental: podemos reconocer que queda marcado en ellas un solo verbo en pasado, nació, los restantes están en presente. El contraste que provoca el tiempo verbal intensifica la carga significativa con que se clausura la tercera oración. Esta cierra el círculo soy mujer, soy libre. La condición de esa libertad está otorgada por los actos de leer y de escribir. Es una forma de subvertir lo que se esperaba de una mujer, es una manera de quitar centralidad a las figuras masculinas que dominaban las narraciones medievales y de contar oblicuamente que la historia tiene otras caras.

Como ya diéramos cuenta, las primeras oraciones ponen de manifiesto la correlación mujer, plebeya y sierva por un lado, y por otro, saber escribir, saber leer, ser libre. Estas correlaciones vuelven a hacernos pensar en el eje de una escritura del silencio. La primera correlación anula cualquier acto de rebelión, potencia la sumisión desde el silencio mientras que la segunda, pareciera, libera por los actos del decir. Esta imagen se potencia dentro de la historia cuando Leola libre de los atuendos masculinos en una posada se enfrenta a las hostilidades de los hombres pero su formación le da herramientas para mostrar indiferencia frente al acoso y poder mantener alejados a quienes buscan humillarla. Sin embargo, en estas circunstancias advierte con angustia que la joven sierva que trabaja allí representa la imagen de ella si no hubiera tenido la oportunidad de aprender. Este acto de espejo que supone el encuentro de ambas pone en evidencia que la palabra es un instrumento de liberación y la hace tomar conciencia de su valor.

Por ende y volviendo sobre esta supuesta fortuita coincidencia de una doble posible correlación estructurada a partir de tres términos, se nos permite pensar que bien puede implicar un uso simbólico en lo que refiere a lo numérico. El tres es símbolo de perfección para la religión cristiana. Dios es uno y es tres (padre, hijo y espíritu santo). Este símbolo, sin embargo, puesto a jugar en la novela podría sugerir otras cuestiones. Una de ellas marcaría, por ejemplo, la presencia de tres grupos sociales (el rey y la nobleza, la Iglesia y el pueblo) decididos cada uno a contar la historia del Rey Transparente a su manera, asociándose los dos primeros en una versión más que similar: la violencia como el instrumento o el lenguaje como el más eficaz para imponer su historia. Otra estaría planteada desde la perspectiva de un pueblo sumiso rebelado en y por una joven sierva travestida en caballero. En ella asoman las voces de la disidencia. Se constituye esta opción en una forma que sale a discutir quién o cómo se ejerce el poder.

Una cuestión aún más polémica pero claramente sostenida en la novela es la transformación de sierva a libre. Si aceptamos que existen tres grupos fuertes (nobleza,

Iglesia y pueblo), la mujer es el personaje que dentro del último grupo menos poder detenta, sin embargo, la escritura y la lectura la hacen libre. Gesto irreverente que también admite varias lecturas. Irreverencia para la época de parte de ella frente a los hombres. Su poder lo construye por la palabra. Irreverencia para la iglesia de parte de ella porque escribe y lee pero fuera de los conventos o casas religiosas. Irreverencia para la iglesia y el poder porque el principal sostén del régimen siempre estuvo dado por la palabra como el instrumento transparente que se presentaba a modo de verdad incuestionable. Ahora ella es libre. Libertad conseguida por la acción verbal. Irreverencia absoluta: ahora la perfección ha pasado a la palabra y ella ya no es transparente sino signo de libertad. Libertad conseguida fuera de la iglesia.

Entonces, el orden social ha sido asaltado. Asalto que pone en peligro el orden establecido. Ella, el personaje más periférico, el más débil, es capaz de transparentar los aspectos más discutibles del sistema. Asalta otro paralelo: también un débil fue quien mostró el camino para la iglesia cristiana. Nada es dicho al azar, cada palabra está allí porque sabe que a partir de ella asaltará el silencio. Después de estas tres primeras oraciones todo lo que se diga será riesgo, peligros, inestabilidad, temor y muchas veces el silencio como súplica u orden asaltará a los protagonistas ávidos de poder decirse no diciendo.

En la mayoría de las novelas de Rosa Montero sus protagonistas se salvan o se sienten salvados por las palabras mientras transitan en paralelo conflictos sociales que cruzan las fronteras de lo público y lo privado. Esos cruces plantean enfrentamientos entre los personajes, en los que generalmente, el actuar fuera de lo que un orden social marca como correcto para un determinado tiempo, los obliga a ponerse en acción.

Aquí Leola, la campesina, debe huir, entrar a un campo de batalla, vestirse de otro, forjarse atavíos despojando los restos de quienes han luchado y yacen muertos. Violenta el silencio impuesto por quienes ya no tienen voz, con el chirrido de cascos y espadas pesadas que alza y que le hacen comprender que ella también ha muerto. Ahora es otro, no tiene nombre, no tiene historia, tiene miedo y está sola. Enfrenta un nuevo nacimiento. Recorrerá bosques y caminos, en algún lugar misteriosos personajes como Nyneve<sup>43</sup> le

---

<sup>43</sup> Es evidente que en la novela la fascinación por lo que aporta en términos de imaginación medieval la caracterización del bosque cuenta con un alto impacto narrativo. Es en ese espacio misterioso en el que irrumpe la bruja Nynive. Ella lee y escribe. Tiene múltiples vidas y múltiples nombres. Se constituye en un personaje inestable en función de las distintas máscaras que asume por sus nombres y por las dispares vidas vividas en tiempos distantes. Nombres y tiempos trastocados por la magia y la imaginación habilitan una identidad siempre cambiante y puesta en duda ante todo por ella misma.



mostrarán que es posible otra vida donde reine la magia y las historias y comprenderá también que si ahora es él, deberá ser un guerrero aguerrido.

Leola o él ahora han nacido al mundo de la espada y el valor en el campo de batalla pero también han nacido a un mundo en el que verán “cosas maravillosas” (11). Por solo referir algunas situaciones vale recordar cómo en *Historia del Rey Transparente*, la narradora, Nynive, el Maestro de arnas, Duoda, más tarde Guy y una enana trazan lazos amistosos, amorosos y muchas veces fuera de las reglas sociales y religiosas establecidas con un tercero o entre ellos mismos. Todos guardan secretos y afrontan aventuras en varias oportunidades de manera clandestinas pero compartidas desde el silencio con los otros. Sus vidas transcurren en castillos, bosques y conventos donde el murmullo del rumor y las ambiciones personales juegan en la oscuridad. Todos se saben perseguidos por lo que callan o intuyen y persiguen para intentar sostener la vida que dicen vivir.

En *Historia del Rey Transparente*, entonces, todos persiguen a todos. Estalla el siglo XII. Estalla el mundo porque en ese entonces Dios lo era todo y el “ateísmo era impensable” (532). Cristianos y Cátaros persiguen la sensatez y el dulzor del progreso aunque para todos, el final sea amargo.

En esta novela los juegos de persecuciones instauran con precisión el proceso social vivido en aproximadamente dos siglos pero narrado literariamente en no más de 40 años, y recuperados en las últimas 24 horas de su protagonista. Osadía escrituraria que se persigue como otra manera más de generar una gramática que sea capaz de opacar formas de violencia que los personajes narrados infringen o padecen. Si el siglo XII ha sido impiadoso con los personajes, impiadoso es quien cuenta cuando al rebelarse trastoca el orden temporal exhibiendo el manejo de una libertad única, logrando describir lo que llama “cosas maravillosas” (11).

Los datos históricos funcionan operativamente para dar cuenta de las luchas interiores de los protagonistas y del manejo cada vez más claro de la conciencia individual que estos tenían. A mayor búsqueda de libertad, mayor apelación al miedo. El Purgatorio como concepto se fija en este siglo y en esta novela. Todos purgan en y por la palabra dentro de este texto porque la lectura y la escritura han comenzado un periplo que los lleva fuera de los monasterios.

Es fuera de los monasterios donde unos (cristianos) y otros (Cátaros) rebeldes a los brazos de la Inquisición y al Poder Real luchan. Si la lectura y la escritura se han ido de los monasterios, ahora estos tienen espacio para el Purgatorio. Muerte y tortura funcionan como instrumentos del miedo. El miedo es el garante de la perpetuación de un

modelo social que ha comenzado a mostrar sus debilidades. Este texto cruza con y en las palabras de quien narra los afuera y adentro de cortes y monasterios para purgar y “atrapar los mitos y los sueños, el olor y el sudor de aquellos tiempos” (509). Quien narra se impone al miedo y al silencio mientras “Las Buenas Mujeres rezan” (510) y en ese gesto narrativo encuentra su única arma.

En esta novela y en la historia de Leola convergen relatos cuyos principios se pierden en el origen de esta literatura y de otras para abrirse a otros universos narrativos donde el silencio se inscribe como el instrumento para dar paso a lo lúdico y discurrir en un contar por el contar mismo. Aquí los relatos enmarcados funcionan como estrategias enunciativas que permiten la amplificación diegética y activan los diálogos intertextuales mediante citas, alusiones o reminiscencias. Por consiguiente, en el texto lo paradójico se define ya en las tres primeras oraciones con la marcación de una correlación de términos que en el decurso de las historias contadas disuelven los límites que las separan y quizás las pluralizan mediante la emergencia de diferentes voces que evocan una vida o sus vidas.

Entonces, la recuperación del relato y la escritura del silencio emergen como un problema en el que el contar y contarse es el producto de una experiencia paradójica, y que como tal ha de ser construida sobre la base de la permanente tensión que prioriza, en definitiva, narrar una historia pero filiándose en una tradición. Se acerca y se aleja de los relatos de aventuras, de los de aprendizajes y hasta del propio género fantástico. De todos toma algo pero no sigue a ninguno. Este juego oscilatorio subvierte las estructuras clásicas y define desde lo inestable a la propuesta novelar. Esta inestabilidad formal también expresa mucho de las características de sus protagonistas.

En este sentido, los personajes se lanzan al encuentro de los hechos mientras evocan, se dejan conducir por los acontecimientos y sus procederes producen nuevas persecuciones, enfrentamientos y también nuevos encuentros. En todos sus *yoes*<sup>44</sup> son motivos de cambios y transformaciones.

Es importante citar entonces a Bajtín (2008) quien sostiene que

un valor biográfico no sólo puede organizar la narración sobre la vida del otro, sino también ordenar la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno, este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida. (83)

---

<sup>44</sup> El propio nombre de la protagonista, Leola, conjuga los juegos de desdoblamiento que mucho expresan de su inestabilidad genérica. Leola/Leolo.

Serían estos rasgos los que podrían imponerle un orden a la narradora y a las historias que cuenta. Estas historias fragmentarias y en algunos casos misteriosas fundan identidades y se estatuyen como una apuesta que desde el género novelístico redefine los mecanismos de la narración.

Es una novela compleja, escrita desde un aparente despojamiento procedimental, donde el diálogo genérico se construye entre buena parte de textos (algunos —y especialmente uno— nunca escritos) y de relatos enmarcados que pluralizan las voces que narran al sujeto protagonista. La escritura aparentemente desnuda que se despliega desde las primeras páginas claramente no lo es.

En este sentido debemos destacar que la evocación, la persecución y el temor funcionan como los mecanismos textuales que le permiten a la novela hacer circular, yuxtaponer y articular otros paquetes textuales, haciendo explotar el sentido de aquellos en este hipertexto, dando lugar así, por su parte, a la escritura del silencio.

En el texto se dirá: “Pero el poder siempre absorbe parte de lo que aplasta” (11). Coincidimos con Pampa Aran (2016) cuando afirma que:

si bien los géneros primarios se originan en el trato discursivo, es en los géneros secundarios (artísticos y no artísticos) donde los cambios genéricos se afianzan, se expanden: se complejizan y por eso siempre hay ciertos géneros que “dan el tono” de una época en estrecha vinculación con los géneros primarios. (93)

El corpus aquí abordado creemos es un claro ejemplo de lo antes expresado. Leola aplasta un poder con la palabra mientras que ella es aplastada por ese poder cuando afirma que “las palabras están siendo devoradas por el gran silencio” (11).

En esta novela se abandona supuestamente cualquier intento de originalidad y se propone que el narrar sea simplemente eso, narrar. Es en ese supuesto gesto de abandono de la originalidad donde esta se inscribe con mayor fuerza, como forma violenta de rebelarse contra el abandono del abandono.

La propuesta de Rosa Montero le permite erigirse como una respuesta inteligente a las políticas de mercado. Es pues, una crítica hacia otras formas discursivas que han pretendido imponer un orden y han sostenido un poder hegemónico sobre sus narraciones y para quienes la verdad era una y una la forma de poder ser contada. La propia estructura interna va en línea con lo enunciado. El Apéndice no es otra cosa que el

transparentamiento de todo lo que sabe y piensa la autora quien, no apela a la inclusión de su propio nombre pero lo sugiere a través de las lecturas que cita.

Para concluir podemos volver a los extremos de la narración: dirá “soy libre” (9) en la primera página y en la última “la respuesta es” (525); en esa predicación inconclusa del final se sostiene el gesto de cerrar un círculo. Leola ha nacido, ha transformado su vida, ahora es libre, lo que queda atrapado en el centro debe ser pensado como una fuerza vital capaz de transgredir todas las dicotomías a partir de la tensión vida/escritura. Esta se metamorfosea porque en realidad la escritura detenta un poder que está mentado, que está sustentado en la misma transgresión que la escritura se permite hacer desde las estructuras particulares en las que puede decirse a sí misma y en las que quien cuenta puede afirmar: “Es mi mayor victoria, mi conquista, el don del que me siento más que orgullosa” (368).

### 3.2 Una biblioteca migrante

El presente apartado dará cuenta de ciertas recurrencias que en las ficciones de Rosa Montero parecen marcar una preocupación casi obsesiva. Si leemos la producción de esta autora atendiendo a su diacronía notamos que en varias oportunidades incluye algunos relatos del tipo mítico-fantásticos. Estos ingresan a través de la voz de la autora o mediante la voz de alguno de sus personajes. Este aspecto es central dentro del corpus que para esta tesis hemos recortado.

Los discursos mítico-fantásticos operan en las ficciones como historias paralelas a otras que denotan un tinte cuya preponderancia es del tipo realista. *Bella y oscura*, *El corazón del Tártaro* e *Historia del Rey Transparente* son tres novelas que dejan leer este delicado entrecruzamiento de relatos. Las protagonistas de estas novelas procuran un aprendizaje personal toda vez que insinúan una enseñanza. Aprendizaje y enseñanza que permanentemente las ubica en el terreno de sus crisis identitarias. En el epígrafe de *El corazón del Tártaro* sostiene: “Cada cual se labra su propio camino hacia la perdición”.

Reconocemos que Baba, Sofía y Leola mediante la evocación (cuyas motivaciones son muy distintas en los tres casos) abren el espacio a la emergencia de otros personajes que dejan leer historias. Historias que posibilitan lecturas paralelas a los conflictos que las movilizan.

Es cierto también que estos dos matices que recorren buena parte de cada texto ponen de relieve una apuesta mucho más seria por parte de la autora: la confianza segura

en la escritura frente a la desesperanza que los caminos (la vida) les depara a cada una. La escritura emerge como el instrumento capaz de hacerlas perpetuar.

En *Bella y oscura* y en *Historia del Rey Transparente* podemos reconocer un procedimiento similar: la alternancia de dos voces narrativas. En la primera, Baba y Airelai y en la segunda, Leola y Nynive. Estos dos casos plantean una elección estética que propugna la conjunción de aspectos realistas con aspectos míticos-fantásticos.

En este sentido, *El corazón del Tártaro* planteará la inclusión de relatos con estas características ya sea por la propia voz de la protagonista o por la apertura que producen algunos personajes implicados en esas historias, especialmente el del Caballero de la Rosa, Puño de Hierro o el de la bruja de Poitiers. La circulación de diferentes versiones que corrige Sofía y la decisión de incluirlas a todas en una edición impresa es la antesala en tanto juego de escritura para la circulación de un mismo relato que muchas veces queda trunco en *Historia del Rey Transparente*.

Así pues, Poitiers es un lugar también referido en *Historia del Rey Transparente*. Ya en las primeras páginas de esta novela leemos un mapa en el que se destaca con claridad esta región. Allí muchas cosas sucederán. Allí Leola y Nynive evocarán y contarán sus avatares pero también circulará una versión de Puño de Hierro. Notamos entonces que aquella preocupación casi obsesiva en términos de recurrencia queda claramente señalada a través de estas coincidencias.

En una, Sofía —editora de textos medievales— las actualiza, las reproduce y las edita mientras que en la otra, los personajes actuando esas historias logran fijar los lugares comunes en los que la novelística de Rosa Montero prefiere anclarse para fundar una escritura singular. Mediante este recurso le permite no hacer ojos ciegos a las circunstancias históricas en la que sus personajes viven sino, por el contrario, mostrarle a través de la circulación de esos otros relatos la capacidad de cuestionar las historias con tintes más reales. Al funcionar en paralelo abren planos de análisis diversos y logran captar, maravillar y seducir a los lectores.

Es necesario destacar otra característica no menor: en *Bella y oscura* como en *El corazón del Tártaro* los conflictos centrales de la trama giran en torno a familias cuyas relaciones plantean crisis afectivas y morales mientras que en *Historia del Rey Transparente* es la pérdida de una familia cuyos lazos eran positivos los que mueven los hilos de la evocación. En cualquiera de los casos esto propicia el ingreso de relatos del tipo mítico-legendario o de claro tinte fantástico-maravilloso.

En los tres textos, las protagonistas evocan la infancia y juventud y narran las búsquedas y aprendizajes personales. Estas indagaciones las llevan a construir su propia identidad y a tomar conciencia real de las circunstancias y características del mundo del que forman parte. Baba ya adulta logra reconstruir su historia familiar y poner blanco sobre negro su realidad en contraposición a los relatos que se armó ella en algún momento u otros le armaron. Es en este punto que los recuerdos y las historias que Airelai le contó la reposicionan como sujeto que se busca y discute.

No obstante, Baba, al escribir su manuscrito, deja leer la influencia que la liliputense le generó. Airelai, desde su pequeñez y con el don de la palabra abre el espacio novelar a la circulación de sus propios relatos y el mundo mitológico por ella inventado. Allí cobra relevancia su narración de la época en que fue recluida como diosa en un templo y los avatares que ello le significó, pero también da lugar a la circulación de otras muchas historias que les otorgan voz a otros personajes y así sucesivamente, el texto se abre de manera espiralada a un sinfín de relatos.

Juegos similares operan en el personaje Nynive quien es, según sus palabras, “Nynive, Viviana, Niviana, qué importa (...) Tengo muchos nombres. Los nombres, como las verdades, dependen de quien los utiliza. De hecho, el éxito de su mentira me ha obligado a denominarme de otro modo” (99). Detrás de cada nombre se esconde una historia y con ella la historia de otros que hacen a esta. Quizás menor en términos de cantidad sean los mecanismos espiralados que operan en *El corazón del Tártaro* pero no por ello menos complejos.

En los tres casos estos juegos ubican en un lugar de singular relieve los conflictos humanos que no reconocen épocas determinadas. El dolor ante la pérdida de los seres amados, la muerte, la soledad, la crueldad humana en sus formas más diversas, la persecución religiosa (las cruzadas) y las torturas y crímenes, el delito, la marginalidad, la pugna por el poder (político-religioso y económico) emergen en estas novelas para marcar el desasosiego en el que los personajes principales se ubican. Frente a la crisis desnudada, la búsqueda de construir una identidad asoma en ellas como rasgo dominante y como instrumento salvador, la palabra escrita. En las tres, la transmisión oral de historias será importante porque solo el saber y el poder que otorga la palabra serán los encargados de salvarlas del anonimato.

Del presente de Baba adulta solo conocemos que es una escritora marcada por los sucesos en los que su familia y ella han estado involucradas. Del presente de Sofía sabemos que es una editora de textos medievales y que, únicamente, luego de enfrentar a

sus propios fantasmas del pasado y de resolverlos será capaz de reencontrarse consigo y proyectar un futuro cuyas páginas jamás se escribirán. Del presente de Leola sabemos que es mujer que se ha despojado de sus atavíos de caballero y ahora escribe y lee. Ante el final inminente de esta última, en la escritura y en la pintura las imágenes de lo maravilloso asoman y eso es “un milagro”. Así pues, las tres se salvan en y por la escritura.

En cada una de las tres novelas la escritura dialoga consigo misma dentro del espacio textual. La estrategia de la que se vale es la circulación y absorción dentro de las historias marcos de discursos provenientes de distintas series. Ellos les permiten constituir verdaderos entramados discursivos cuya complejidad radica en la marcada presencia de lo intertextual como gesto procedimental. Esta operación deja leer esa marca casi obsesiva que señaláramos al principio: los dos primeros textos (*Bella y oscura* y *El corazón del Tártaro*) apelan al intertexto con fuertes componentes medievales mientras que el último (*Historia del Rey Transparente*) ha decidido contarse en ese medioevo. Es esa convergencia de discursos la que imprime mayor labilidad a las escrituras. Estos ingresos desestabilizan las narraciones mayores que siempre detentan las dominancias de un discurso más cercano al realista. Esta operación confirma parcialmente, al menos hasta aquí, parte de nuestra hipótesis.

Por tanto, el pluralismo cultural y la heterogeneidad parecen emerger entonces como el producto de ese juego de discursos. Nada de esto podría ser sin la existencia de una biblioteca. Pensamos en la construcción de una biblioteca migrante en la que los juegos autofictivos serpentean, circunvalan al nombre propio. En la medida que ese nombre se esconde, los cruces de nombres de personajes pertenecientes a novelas de la autora y las propias lecturas expuestas por quien en la portada se nombra como Rosa Montero, nos dan indicios que lo autofictivo excede al nombre propio, al apodo y al mero dato reconocible en una biografía. Es evidente que en el programa narrativo monteriano mediante los juegos pendulares de nombrarse y esconderse en las sombras de sus propias historias y lecturas explicitadas opera lo autofictivo como una apuesta más a la desestabilización del género. Esto plantea que existe en Rosa Montero una agenda de escritura que la distingue aunque ella no lo reconozca como tal. En las tres novelas aquí apuntadas pero en general en todas las que analizamos esta es una marca dominante.

Distinguimos que en cada uno de los tres textos, las protagonistas lanzadas ellas en sus búsquedas personales plantean un deseo: asumir y entender las rupturas sufridas. Quizás las dos primeras tengan una mayor relación con planteos vinculados a las historias

familiares. En tanto la tercera<sup>45</sup> parece proponer otras más complejas denotadas por la transgresión de los códigos culturales y religiosos de una época. Mientras Baba y Sofía se enfrentan a las relaciones y lazos familiares destrozados por la violencia y el delito de los seres más cercanos, Leola enfrenta la pérdida obligada de su familia también por la violencia pero enfrenta aún más el delito de ser mujer, de leer y escribir en pleno siglo XII.

Así como en las dos primeras, los mandatos familiares han sido violados por sus miembros, en la última el mandato cultural de toda mujer medieval ha sido violado porque en este caso la violencia del sistema quebró primero la unidad familiar. Todas en el final de sus búsquedas han regresado de alguna forma al punto de partida pero transformadas y reconociendo que los periplos realizados les han dejado construir una identidad personal y cultural más rica y menos sujeta a un discurso dominante.

Las tres cuando inician sus propios periplos lo hacen urgidas por una necesidad: sentirse no miembros, no partes de las condiciones que la realidad les impone. Baba debe entender qué ha pasado con su familia y cómo ella forma parte ahora de este nuevo núcleo que la ha recuperado del orfanato. Sofía debe entender qué ha pasado con su padre y hermano y cómo ella forma parte de otra historia cuyo núcleo los excluye. Leola debe entender qué ha pasado con su familia y su Jacques y cómo ella forma parte de otra historia en la que estos se han configurado en un pretexto.

Para ellas la escritura de sus memorias no es un mero ejercicio cognitivo sino que les implica una experiencia personal pero también colectiva ya que estas abren otros resquicios donde puede leerse la Historia. Gesto que deja a la lectura el espacio necesario para tomar conciencia de la distancia que propone respecto del discurso oficial o dominante, según sea el caso.

Atento a lo expuesto podemos reconocer cómo los relatos de tinte mítico-fantástico o legendario, absorben conocimientos pesimistas y destacan así el sentido último de los acontecimientos del presente narrados. Así como para Baba niña las historias contadas por Airelai o como las primeras anécdotas narradas por Nynive a Leola las dejan perplejas y prácticamente no logran comprenderla, estas en la medida que crezcan les permitirán reconocer la fatalidad y la perversión de los actos humanos que dominan el presente que les ha tocado vivir. Algo similar funciona en Sofía, las historias

---

<sup>45</sup> Más allá de lo expresado y que va en línea con nuestra hipótesis leyendo las tres novelas de manera paralela y en vistas de profundizar los planteos de vínculos familiares *Historia del Rey Transparente* propone una redefinición del concepto de familia. Este aspecto excede nuestras expectativas de análisis.



que lee y corrige para editar le enseñan mucho. Enseñanza que solo al final podrá reconocer y ese reconocimiento lo expresa en la decisión inteligente de incluir todas las versiones.

De alguna forma, los relatos míticos actualizados por las narraciones en cada novela se cargan de valor en la vida de cada una de ellas así como también en varios de los personajes que las circundan (basta solo pensar en Baba y Airelai o en Leola y Nynive o en Miguel y Guy). Estos relatos actualizados denotan saberes antiquísimos que contienen conocimientos que son fruto de las experiencias vividas por otros. La absorción y circulación de ellos significa una necesidad de recogerlos y transmitirlos, de salvarlos del olvido. Para que esto ocurra será necesario la palabra: Baba escribe, Sofía edita, Leola escribe un libro de palabras. Por el encadenamiento sucesivo de relatos cada una construye un saber, una capacidad especial. Ellas aprenden de otras u otros, estos han aprendido de otros y así sucesivamente en un mecanismo que parece no querer acabar nunca.

Así como Baba aprendió de Airelai y Leola de Nynive el arte de contar historias, Sofía aprendió a corregir las formas para que esas historias pervivan en la memoria colectiva porque los libros las salvan del olvido. Es decir, de alguna forma los innumerables relatos orales recreados una y otra vez en los textos se logran perpetuar en el imaginario colectivo y son los que funcionan de manera paralela, como los ojos que les permiten a los personajes ajustar los discursos de tinte realista y tomar conciencia de su propia existencia de una manera superadora sin quedar atrapados en los discursos impuestos.

Las tres dan cuenta de su proceso de crecimiento individual, de su paulatina toma de conciencia del presente que les asiste. Crecimiento que deja al desnudo la inocencia perdida de la niñez o los sueños rotos de la juventud y en la mayoría de los casos llega acompañado del desengaño. Escriben o corrigen desde las huellas que el dolor les ha dejado. Al recuperar mediante la escritura la felicidad perdida (Baba añora la infancia en la que su madre vivía y su padre aún no la había abandonado, Leola añora la vida de familia, el trabajo rudo en el campo y el amor de Jacques) se imprime mayor carga a la devastación del presente (el hostigamiento que “los hombres metálicos” (2005:321) le imponen a Leola, el dramático llamado que recibe Sofía “te he encontrado” (2001:11)). En la mayoría de los casos apelar a los instantes felices o supuestamente felices, les permite tener momentos de dicha y dejar en suspenso la amenaza, la destrucción o la muerte porque si estos momentos no se recuperan solo queda la primera reacción de Sofía,

la de huir, salir disparada hacia fuera y es solo en ese afuera donde podrá poner en paralelo los dos tipos de relatos: el de su propia existencia y el de las historias que ella edita.

Las protagonistas encuentran en la escritura, en el acto de textualizar, la proyección de futuro que la vida presente les demanda. Las palabras escritas salvan a los personajes sean estos reales o imaginarios. Si ellos son salvados una parte de ellas también logra ser recuperada del olvido entonces. Baba, Sofía y Leola evocan su pasado y al hacerlo ingresan otros personajes que como en el caso de Airelai y Nynive se autoinventan porque detentan el don de la palabra, don también aprendido de otros. Palabra, imaginación y memoria son los instrumentos que les permiten crearse a cada una y en ese acto modelar el mundo que las rodea. Las constantes referencias a rasgos metaficticios, los pocos seguros límites que delinean el plano de la realidad de la ficción con los elementos mítico-fantásticos o legendarios, el límite impreciso entre lo real y lo fantástico, la delicada y borrosa línea que teje una relación entre autor, personaje y narrador permiten la configuración de novelas autónomas y, como plenamente autónomas, capaces de poner en discusión aquello que es la realidad. Los *yoes* se textualizan, se metamorfosean una y otra vez a lo largo del corpus hasta aquí estudiado a través de las palabras, la imaginación y la memoria.

Estos juegos que asoman en la escritura nos obligan a pensar en la generación del '98 y, especialmente en la propuesta unamuniana.<sup>46</sup> Juegos de desdoblamiento, discusión entre personaje y autor, independencia de la escritura, libertad de género y trascendencia en y por la palabra cabalgan en las ficciones de Rosa Montero. Autoficción e inestabilidad genérica por estos procedimientos se potencian en las historias. Autor y personaje solo se salvan en y por la escritura. Ficción de la ficción en la que la realidad de la realidad aspira a convertirse en una búsqueda de la búsqueda permanente donde magia y escritura se constituyen en el refugio para que todo intento de “dejar de ser” se transforme en “ser”.

Para concluir podemos leer cómo el lector es siempre quien espera algo que jamás se le llegará a contar. En el juego ficcional que Rosa Montero propone son los personajes quienes primero comprenden el sentido de esta espera inútil, tal como la propia autora plantea: “rescatarnos de la desesperación, ganar tiempo en el despiadado combate contra el fin” (1999:114).

---

<sup>46</sup> Rosa Montero en diferentes entrevistas expresó con claridad ser una lectora y admiradora de Miguel de Unamuno.

### 3.3 Personajes y duplicaciones fictivas en *Instrucciones para salvar el mundo*

En este punto de nuestro análisis proponemos una lectura vinculada a los personajes de la novela *Instrucciones para salvar el mundo* de Rosa Montero (2008). Esta necesidad de analizar con detenimiento a los mismos surge de advertir recurrencias temáticas y procedimentales presentes en ellos que nos recuerdan a otros personajes que en distintas ficciones la autora ha perfilado.<sup>47</sup>

En el apartado anterior señalábamos que en la novela *El corazón del Tártaro* la frase: “Cada cual se labra su propio camino hacia la perdición” (2001: 37), nos permite reconocer y plantear desde ella cómo Baba, Sofía y Leola (personajes de *Bella y oscura*, *El corazón del Tártaro* e *Historia del Rey Transparente*, respectivamente) cada una inmersa en contextos absolutamente diferentes abrían el espacio textual a la emergencia de otros personajes que dejaban leer historias conflictivas que lejos de impedirles accionar las movilizaban. Sosteníamos que cada una de estas ficciones piensan a la escritura como la fuente segura que les permitían frente a la desesperanza que las vidas les deparaban el lugar seguro para perpetuarlas. Un movimiento similar en términos de matriz narrativa opera en el texto que es materia de análisis en este punto.

En las páginas anteriores reconocíamos que en *Bella y oscura*, *La hija del Caníbal* y *El corazón del Tártaro* los conflictos centrales giran en torno a familias disfuncionales y plantean crisis tanto afectivas como morales. Algo diferente pero igualmente perturbador sucede en *Historia del Rey Transparente*, aquí la pérdida de la familia y el quebrantamiento de los lazos afectivos que lo caracteriza son los hilos que la mueven y desestabilizan a la protagonista. *Instrucción para salvar el mundo* no será la excepción en esta diacronía narrativa que venimos trazando.

Llegados a este punto necesitamos recuperar dos trabajos críticos importantes referidos a esta novela. Uno es el de Sofía Irene Cardona (2012) y otro el de Fátima Serra-Renobales (2012). Ambas especialistas leen el texto desde las claves feministas. Posturas estas disímiles a nuestro interés. Sin embargo, reconocemos que cada una de ellas plantea

---

<sup>47</sup> En este punto coincidimos con Sofía Irene Cardona (2012) quien plantea que más allá de que en *Historia del Rey Transparente* y en *El corazón del Tártaro* los personajes femeninos sean dominantes y en *Instrucciones para salvar el mundo* sean hombres, las tres comparten un tema en común: la búsqueda denodada por encontrar esperanza en el medio del desasosiego. Por su parte, este dice mucho de las crisis identitarias que dominan en los personajes centrales de cada una. En lo relativo a lo procedimental los juegos de duplicaciones operan en *Instrucciones para salvar el mundo* a través de los videojuegos, especialmente a partir del *second life*. Esta estrategia narrativa ya la hemos analizado en el corpus anterior (capítulo 2).

matices importantes que van en dirección de dar cuenta de una agenda político cultural que en el caso de Rosa Montero le posibilita discutir el canon y hacerse un lugar en él. La primera destaca el cambio de posición masculina que asumen los hombres a partir de *Instrucciones para salvar el mundo* y la segunda destaca el vínculo de los personajes dados por Matías y Cerebro en la medida que esta última desde sus conversaciones deja circular teorías provenientes de diversas ciencias. De los dos rasgos señalados, el último es una herramienta más que nos permite vislumbrar que aquella biblioteca migrante monteriana presentada apartados antes no se agota y que el estilo borgeano no era un simple gesto enunciativo de nuestra parte sino un claro procedimiento narrativo al que apela desde su programa de escritura.

Entonces, estas cuatro novelas apuntadas previamente denotan entre otras particularidades que la falta, la carencia y la sensación de incompletud son los que violentan a los personajes y por ellas se desestabilizan también identitariamente. Estas recurrencias temáticas nos conducen a pensar que la autora plantea en dichos conflictos no admiten distinciones de épocas y grupos sociales sino todo lo contrario reposicionan a los personajes en una dimensión mucho más humana.

Por tanto, después de leer *Instrucciones para salvar el mundo* es imposible no recordar lo que en sus anteriores producciones nos movilizó. En este orden y focalizando en el análisis mismo de la novela creemos que probablemente el título pueda resultarle curioso en extremo al lector; quizás alguno desprevenido suponga que se le ofrecerá un instructivo detallado, cuidadosamente ordenado para salvar el mundo. Pero nada de eso sucederá porque solo se encontrará, y, de hecho la historia está claramente marcada para ello, con personajes al borde del hastío, del alcohol, de la soledad y de la locura. Ficción duplicada, ironía y humor se constituyen en las marcas salientes de esta historia.

*Instrucciones* es una producción interesante que merece ser leída con la tranquilidad suficiente como para reconocer los múltiples matices que serpentean los rasgos de una escritura singular, en este caso, signada por personajes nítidamente agrupados y definidos. Definidos desde lo terrible e inhumano, en tanto que cada uno ha procurado modificar las directrices del mundo, y solo consiguieron que estallen sus existencias, que logren pequeños gestos pero luego el peso de la rutina y los excesos los terminará haciendo sucumbir. Podemos sospechar que solo uno alcanzará a romper el círculo vicioso en el que se encuentra atrapado.

Bien vale citar aquí: “La Humanidad se divide entre aquellos que disfrutan metiéndose en la cama por las noches y aquellos a quienes les desasosiega irse a dormir” (Montero, 2008:9).

Probablemente hasta el final de la novela el lector no será capaz de notar que estas palabras son en esencia una metáfora porque mientras para algunos ese meterse en la cama significa disfrutar y suspender las preocupaciones del día, para otros la noche es sinónimo de perturbación, de inquietud, un espacio que les devuelve fragmentos de una vida plagada de mentiras, de silencios y de vacíos difíciles de sobrellevar.

En estas circunstancias, la oscuridad de la noche supone enfrentar los fantasmas de sueños recurrentes de unas vidas que parecen reírseles, que les plantean retos imposibles, que los lanzan a sufrimientos. Se obligan entonces a deambular en la oscuridad hasta el alba que es cuando los fantasmas se vuelven menos peligrosos.

Después de todo lo expresado solo queda mencionarlos, los cuatro protagonistas son Matías, Daniel, Fatma y Cerebro. Todos son personajes desbordados. Por distintas razones sus vidas han estallado. Sus identidades han sido quebrantadas y se ven obligados a cargar con ello. Sus pesares los hacen escapar de diferentes maneras y esas huidas son las que les permiten el encuentro. A ellos los unen noticias inquietantes relacionadas con las andanzas del asesino de la felicidad (evidente clave de humor activada por esta singular manera de identificarlo).

Así, por ejemplo, Matías y Cerebro, urden una extraña amistad en las soledades de un bar ubicado en los suburbios de Madrid. Amparados por las sombras, los silencios de él, el alcohol de ella, unidos por las narraciones de teorías científicas controvertidas (que en boca de Cerebro pretenden dar las interpretaciones necesarias para comprender cómo todo está íntimamente relacionado y que pequeños gestos, pequeñas acciones o reacciones son capaces en sus múltiples repeticiones de restaurar un orden perdido y, por ende, de salvar el mundo), logran salvarse mutuamente y dejan en suspenso la resolución de esos sueños intranquilizadores. De este modo, quien asume el gesto narrativo de contar la historia procura que los personajes al ir reconstruyendo parte de sus vidas logren su reinención y cruce.

Es en —y por— dicho gesto que se instaura un complejo tratamiento sobre la inestable estabilidad identitaria de estos seres que se encuentran en crisis. Este rasgo también atraviesa a los personajes de las novelas que mencionábamos al comenzar el apartado. Traerlos a este espacio permite suponer que en el programa de escritura de

Montero, estos personajes signados por la inestabilidad se constituyen en un eje problemático que los excede y nos obliga a pensarlos en función de cuestiones mayores.

En la novela notamos que en el despliegue descriptivo de los pesares que asolan y aquejan a cada uno, los personajes se van construyendo. No son muchos los que circulan pero estos pocos son los que operan en la tensión de la historia a partir de capítulos intercalados que los encuentran como protagonistas. En los otros, donde decididamente ellos ya están enfrentados a un presente y un pasado común, signados por la angustia y el vacío que les impide poner en perspectiva el futuro del que pueden ser capaces de construir se someten a conversaciones que denotan la imposibilidad de escuchar al otro. Aquí Matías y Daniel operan en la generación de una relación conflictiva. Previamente al encuentro violento y desconcertante ellos se saben habitados por un estado de frustración que los obliga a tomar decisiones poco felices o a no tomarlas dilatando así la resolución de los conflictos. Reconocemos que desde el comienzo, el único punto en común que tienen ambos es la soledad y la obsesión por ese asesino de la felicidad que al decir de las noticias es un misterioso serial killer que ataca solamente a ancianos desprotegidos. Podemos afirmar que el texto propone una relación dicotómica entre ambos personajes. En la historia se alterna la focalización entre ellos hasta que confluyen o se vinculan gracias a la emergencia de otro personaje, Fatma. Si ellos actúan como marginales, Fatma lo es más aún ya que es la llamada Puta principesca a quien ambos terminarán rescatándola de un proxeneta.

Nos interesa detenernos en ellos como protagonistas emergentes dentro de un complejo entramado social, donde la silueta de una España contemporánea emerge con nitidez. Desde el punto de vista del género esta pareciera ser la novela más simple, sin embargo, lejos está de serlo. La marca de novela realista se disuelve en buena medida por la circulación de rasgos propios tanto del policial como de aprendizaje. Esta licuación de los límites genéricos opera con menor intensidad lo que posibilita una mayor acentuación del análisis de personajes con crisis identitarias profundas. La menor intensidad de uno revitaliza al otro y de manera sutil el gesto autofictivo aparecerá en la marca de un personaje. Sobre este punto volveremos en las próximas líneas.

Los protagonistas denotan rasgos singulares, a todos no solo a Matías y Daniel sino también a Cerebro y a Fatma pareciera que los une la utopía de pretender alcanzar una felicidad imposible y en esa pretensión se instalará la amargura como el signo dominante en algunos, y en otros, un pretendido conformismo ácido.

En tanto, en la medida que analizamos la configuración de los personajes, la referencia espacial (España, y los suburbios de Madrid) se transforma en metáfora dado que los avatares que signan sus vidas son cotidianos y generalizables a cualquier sociedad occidental actual. De ello, estamos avisados desde el título mismo.

Estos personajes y los actos recuperados por la mirada valorativa de un narrador dispuesto siempre a entrometerse con pequeños gestos reflexivos sobre las posibilidades de la historia que está narrando o el valor significacional que los protagonistas le imponen a sus palabras nos permiten reconocer el gesto filiatorio con la propia producción de Rosa Montero. En buena parte de su trabajo literario la intromisión del sujeto que narra, el uso de la primera persona, la escritura de un diccionario y los actos metatextuales asoman como una constante permitiendo ubicar a sus textos también en una inestable estabilidad genérica.

Como ya diéramos cuenta la biblioteca migrante también está presente aquí al menos a través de dos gestos. El primero por la circulación de teorías científicas y el segundo por la posibilidad de cruzar a uno de los personajes (Daniel Ortiz) con otro de la autora (Carlos). Este último es clave en un cuento de ella titulado *La asesina de insectos* (1998). Cuento escrito por encargo para la antología *Relatos para un fin de milenio* (1998). Del mismo modo que Carlos, Daniel es caracterizado como un ser derrotado, desapasionado y casado con una mujer astuta que con el don de la palabra lo desacomoda. Los dos reconocen en sus esposas los atributos que ellos carecen. Otras coincidencias innegables son que ambas mujeres llevan el mismo nombre (Marina) que los dos rechazan a sus padres y no obstante y sin quererlo los imitan. En el capítulo anterior analizamos la importancia de los cuentos. En este la reafirmamos. Nada es azaroso en Montero. Lo que expresara Rosa Montero en más de una oportunidad respecto de que los cuentos son unos huevecillos, un ejercicio narrativo para sus novelas se confirma una vez.

En este marco, el narrador nos presenta cuatro historias intensas y desapacibles que provocan crudos trueques en las vidas de cada uno en la medida que se vayan cruzando: un taxista, Matías, que no soporta el dolor que le ha causado la muerte de Rita, su esposa. Rita es un personaje que carece de voz, que solo es conocido por los recuerdos de él. Este personaje sin voz que se convierte en pájaro al final logra en esa metamorfosis ser nuevamente escuchado por Matías. Por esa voz metamorfoseada él consigue restaurar el orden perdido de su existencia y dar dimensión plena a los relatos de Cerebro.

Si la muerte de Rita es la causa de su parálisis emocional y la excusa para que proyecte en un tercero sus miedos, su incapacidad de pensarse sin ella, Daniel es el

objetivo a destruir puesto que alteró su propia vida. Por ese objetivo se activa la aproximación al policial y la escalada de delitos que se van rearticulando.

La otra historia es justamente la de Daniel, un médico que vive una existencia sin emociones, incapaz de poner fin a una relación quebrada, un hombre apático que realiza su trabajo profesional de manera rutinaria y desamorada (él fue incapaz de diagnosticar correctamente a Rita y su incapacidad la condenó). Solo disfruta cuando atraviesa e ingresa al mundo virtual de Second Life (videojuegos que le confieren múltiples identidades). En ellos vive una vida paralela y es donde se permite los placeres y enfrenta tímidamente sus miedos puesto que toda vez que se propuso transponer sus acciones de la vida virtual a la real únicamente consiguió la humillación, el fracaso y el reconocimiento de su propia incapacidad de transformación. Vida real y vida virtual son así las caras alternas que dan cierto orden a su rutinaria existencia.

Destacamos también que aunque Matías presenta una vida paralela que se plasma en la relación afectiva que guarda con dos hogares (primero tenía una casa en la que vivía con Rita y luego se muda al chalet del suburbio) este puede aprender y restituirse inestablemente una identidad superadora a lo largo de la historia. Leemos cómo el primer espacio queda en suspenso y solo es recuperado por los recuerdos de Rita. El hecho de tomar distancia hace que descubra en su primera casa los placeres de la calidez y vuelve a ella cuando escucha la voz metamorfoseada de Rita. De esta forma cierra en algún punto una crisis identitaria que lo llevó a deambular de noche y ocultarse de día. Él es el personaje que logra sobreponerse y salvarse. En él las teorías narradas por Cerebro parecen alcanzar la comprobación plena de que tales son posibles.

Por otro lado, Daniel, en cambio, es incapaz de resolver su vida real y su vida virtual. Las mantendrá hasta el final como un signo de su imposibilidad de transformarse. Ambos, con diversas características desarrollan vidas paralelas por razones diferentes. El cruce y el enfrentamiento les permite encontrar una salida para ellos y para un tercero: Fatma, una joven prostituta que procede de Sierra Leona y a quien ayudan a salir del poder de Draco, el dueño del prostíbulo para el que trabaja.

Antes expresamos que tanto Matías como Daniel forman un binomio en el decurso de la novela. Reconocemos ahora como el primero lee y el segundo guarda silencio. Lectura y silencio constituyen un hilo conductor que ha atravesado estos dos capítulos y que posibilita poner a esta historia entre otras cuestiones en la serie que da sentido a nuestro corpus.



La existencia de pocos personajes permite desplegar y caracterizar cómo los actos cotidianos pueden interrelacionarse, hasta qué punto las acciones más insignificantes están conectadas y se proyectan para conseguir la armonía. Es precisamente el personaje más extremo en apariencia (Cerebro, antigua profesora universitaria, que fue encarcelada durante el franquismo, por sus inclinaciones sexuales y marginada por su familia —otra familia disfuncional—) la que desentraña para Matías, algunas ideas felices. Le asegura que existe un orden en el universo, que las pequeñas coincidencias de la vida son producto de esas coincidencias, de esa fuerza que va agrupando temporal y espacialmente hechos u objetos similares. Los pequeños actos magnánimos provocan una reacción en cadena: otros actos parecidos, entonces, una cadena poderosa que puede salvarlos, si son capaces de aprovecharlos, si actúan en el momento propicio, si siguen esa corriente humana de benevolencia. La biblioteca migrante llega también por la voz de esta profesora devenida en una marginal absoluta

El científico quería señalar que las coincidencias se dan en series, que no son hechos aislados, y que esta percepción forma parte de la sabiduría popular desde el principio de los tiempos (...) Todos los jugadores saben que hay rachas de buena y de mala suerte, y en todos los idiomas hay refranes que refieren a ello, como siempre llueve sobre mojado o las desgracias nunca vienen solas. (64)

Probablemente, Fatma, sea en esta historia el ejemplo más claro de la viabilidad de estas suposiciones teóricas. Matías más que Daniel a través de una sucesión de gestos nobles le permite transformar su vida.

Un aspecto a destacar es que la novela propone también algunos personajes secundarios con habilidad descriptiva, configurándolos con rasgos precisos y certeros: Draco, el proxeneta, el joven marroquí, Manolo el Zurdo, uno de los custodios de Draco, Luzbella, la camarera, el sepulturero, todos ellos completan ese complejo entramado social poblado de seres desarraigados, que viven la noche madrileña con el agobio de cargar con sus vidas. Todos estos se cruzan con Matías y Daniel a lo largo de los procesos de aprendizajes que en el binomio sortea y por los cuales cada uno aprende lo que puede.

Vale destacar que así como Matías y Daniel dinamizan la historia por sus conflictos, otros dos personajes se inscriben también como núcleos impulsores del desarrollo de los acontecimientos. Ambos grupos se polarizan en la tensa dualidad entre el bien y el mal, una balanza que se inclina hacia uno u otro lado, según sean los movimientos. Una es Rita, la mujer muerta que en vida supo ordenar la existencia de

Matías, y el otro es un personaje sin nombre: el asesino de la felicidad, que ataca a débiles ancianos, aquellos a los que la vida se les acaba y que extiende una sonrisa sobre sus rostros, a modo de rasgo distintivo, de huella, de seña de identidad. Este asesino conecta a Matías y Daniel por la atracción que ejerce un hombre sin rostro y del que los medios de comunicación lo instalan generando curiosidad y miedo.

*Instrucciones para salvar el mundo* plantea los grandes problemas de la sociedad actual: el cambio climático, el terrorismo, la trata de blancas, la miseria y el desamparo de los arrabales de Madrid, el pánico del inmigrante a ser descubierto, el desencanto de la salud pública por el cansancio de sus protagonistas, el desenfreno de los más jóvenes, pero la novela no se detiene allí sino que pretende lograr una transformación íntima y personal que solo pueden hacerla cada uno de los protagonistas.

La escritura certera, no exenta de guiños irónicos, es capaz de plantear las múltiples caras del alma del hombre. Es difícil que quien lee la historia no se identifique con alguno de los personajes. Al quedar atrapados los protagonistas y los lectores en la vorágine de los sucesos es que pareciera percibirse entonces que los acontecimientos se precipitan con excesiva rapidez, pero el vértigo impuesto en la complejidad de las relaciones establecidas demanda un desenlace acelerado y sorprendente. Allí asoma nuevamente la voz narradora para anunciar el futuro de cada uno, haciendo cerrar la historia de manera tal que nada quede sin resolverse: ni la vida de los personajes ni la estructura misma de la novela.

Volvemos a citar las palabras de la primera página: “La Humanidad se divide entre aquellos que disfrutan metiéndose en la cama por las noches y aquellos a quienes les desasosiega irse a dormir” (9). Y agregamos la siguiente frase: “Ésta es la historia de una larga noche” (9).

En el final, el círculo se cierra no solo sobre los personajes sino también sobre la novela misma. El narrador tiene aquí las llaves de ello: “Y es que la Humanidad se divide entre aquellos que saben amar y aquellos que no saben. Pero ésa es otra historia” (312).

Hemos dejado como último punto a trabajar la figura de Fatma. Ella independientemente de sus luchas y padecimientos lleva escondida una lagartija a quien cuida y protege como si fuese una hija. La novela publicada por Alfaguara recoge este dato de la historia y lo ubica en su portada. Una imagen potente que contrasta con el rojo intenso del fondo de la tapa. Es a través de este personaje marginal (Fatma) y de su

peculiar mascota que asoma el gesto autofictivo. Este animalito tiene para Rosa Montero<sup>48</sup> un significado especial. La autora lo lleva tatuado en uno de sus antebrazos como un símbolo de resurrección y es para ella una suerte de ave fénix. Este valor significacional coincide con la forma de operar en la figura del personaje. La explicitación del nombre propio dentro de la ficción no es necesaria. Sí, requiere el rol colaborativo del lector para encontrar en el escamoteo autofictivo la clave que lo ubica en una serie. Astucia narrativa y conciencia de ella que dice mucho de quien no se nombra.

Para concluir podemos destacar que en la producción de la autora opera una cierta recurrencia en la configuración tanto de los personajes centrales como de los secundarios. Los primeros están dominados por la falta de confianza y la desesperanza mientras que los segundos expresan una mirada mucho más esperanzadora del mundo. Por solo citar un ejemplo podemos mencionar a Luzbella, que es quien rescata definitivamente a Matías de las sombras. Le muestra que es posible encontrar el abrigo de otro amor por fuera de Rita.

Entre las dominancias narrativas que reconocemos dentro de nuestro corpus, en esta emerge el uso de la ironía como marca recurrente. Esto se lee aquí desde y en la interpretación que los distintos personajes hacen de los acontecimientos. En este sentido, las conversaciones que Matías y Daniel mantienen mientras este está secuestrado, denotan la disparidad de posiciones y desde allí y en el marco en que las mismas se sitúan generan el tono irónico.

Por otro lado, aunque en menor medida pero igualmente como gesto recurrente de su narrativa aparece insinuada la preocupación de la voz narradora por explicitar el tratamiento con las formas de esta historia. Esto se sostiene toda vez que se expresa en la novela la preocupación por no dejar nada libre de resolución, por evitar los espacios en blanco por dejar definitivamente cerrada la historia. Cierre que se pone en duda porque muchos de sus personajes de las experiencias atravesadas nada han aprendido y en ese volver al punto inicial queda la posibilidad que ellos sigan perpetuando al infinito las máscaras que les conocimos.

Ahora sí, para finalizar bien vale la pena citar las palabras con las que la autora ha presentado la novela en varias oportunidades. Hace una clara referencia a que la acidez y

---

<sup>48</sup> En una rápida visita por las páginas web es posible encontrar fotografías de Rosa Montero mostrando sus tatuajes. La explicación de ellos las ha dado en diferentes entrevistas. Aquí solo citaremos a dos de ellas. Una publicada por *El confidencial* (2008), “Rosa Montero da *Instrucciones para salvar el mundo* en su nueva novela” y otra en *La Nación* (2016), “El paso del tiempo, esa gran obsesión de Rosa”.

la ironía que se juegan en ella solo intentan abrir las puertas que en boca de Rosa Montero son las que “en este mundo de absolutas incertidumbres, (...) 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” (110).

### 3.4 Una memoria en crisis. *Lágrimas en la lluvia*

En este apartado se priorizará el abordaje de características que la escritura de la autora denota en la novela *Lágrimas en la lluvia*. En esta producción ella reflexiona y ahonda en la problemática sobre la inestabilidad del ser humano y para conseguirlo ubica los acontecimientos en el año 2109. Muestra y propone cómo las fronteras entre ficción-realidad, persona-personaje y persona-replicantes son sino imposibles, difíciles al menos de delimitar. Bruna Husky es el personaje central y partir de ella girará la historia.

Antes de avanzar sobre las dinámicas constitutivas de Bruna es pertinente señalar que esta historia está marcada por los componentes de la novela de ciencia ficción. Este es un género muy apreciado por la autora, quien en distintas oportunidades (charlas, entrevistas, comentarios<sup>49</sup>) expresó su predilección.

En el marco general la primacía la tiene dentro de la novela la ciencia ficción, sin embargo, fiel al estilo monteriano, también se reconoce la presencia potente de componentes propios de las novelas de tipo policial. Esta hibridación<sup>50</sup> lograda por el entrecruzamiento genérico no es nueva en su narrativa y aquí opera como un dispositivo necesario para justificar las crisis de sus personajes. La trama policial se construye de manera simple: aparece un detective, Bruna Husky. Ella es contratada por una líder política para investigar quién o quiénes están detrás de una serie de crímenes dentro de la ciudad de Madrid. Para llevar adelante esta empresa deberá averiguar qué posibles vínculos operan entre las víctimas y los diferentes grupos políticos antagónicos que mantenían relación con ellas. La paradoja se plantea en la medida que la protagonista no consigue resolver el caso que se le ha presentado sino que también ella termina siendo otra víctima de la trama investigada.

---

<sup>49</sup> Por solo mencionar algunas, indicamos solo dos. Una entrevista concedida a *Infobae* (2020): “Rosa Montero: La ciencia ficción es una herramienta poderosísima para hablar del presente” y la que recupera la agencia EFE (2015): “Rosa Montero: Hay un “tremendo prejuicio” contra la ciencia ficción en España”.

<sup>50</sup> Rosa Díez Cobo (2015) señala con acierto a nuestro criterio marcas de inestabilidad genérica.

Estos rasgos policiales señalados se encuentran complejizados porque los componentes de la trama ligada a la ciencia ficción le imponen a la historia una ambientación situada en el siglo XXII y Bruna es una tecno-humana, una replicante con una sentencia de muerte (los rep han sido creados con una vida limitada). La cuenta regresiva de sus días nos indica el manejo interno del tiempo en la historia. Es la cuenta regresiva en buena medida la que denota la crisis en su protagonista. Vive traumatizada y melacólicamente mientras sus acciones potencian los gestos autodestructivos.

Si nos focalizamos en su rol de detective, Bruna Husky libraré una búsqueda que la obligará a relacionarse con distintos tipos de personajes (humanos, replicantes o tecnohumanos, mutantes, alienígenas o bichos, entre las muchas y diversas manifestaciones de formas de vida que el texto presenta mediante un intenso trabajo descriptivo). Establecerá contacto con seres marcados por los más variados conflictos. Conflictos que en algunos casos los volvieron seres solitarios, angustiados, atrapados en sufrimientos que los han puesto al borde del hastío, del alcohol, de la soledad y de la locura.

*Lágrimas en la lluvia* es una novela distinta que merece ser leída con la tranquilidad suficiente como para reconocer los múltiples matices que serpentean los rasgos de una escritura singular, en este caso, signada por un personaje central sobre el que nítidamente se agrupan otros definidos con claridad, aunque sea esa claridad la que termina generando las confusiones y las dudas. Estos personajes con los que tratará la protagonista son definidos como vidas signadas por el dolor. Cada uno ha procurado modificar las directrices del mundo y, solo han conseguido que estallen sus existencias, han logrado pequeños gestos pero luego el peso de la vida, del paso del tiempo y de los excesos los termina haciéndolos sucumbir. Ambición, poder y muerte los acosan desde las sombras. Como ejemplo de ello basta nombrar a Pablo Nopal, Cata Caín, Miriam Chi, RoyRoy, Habib y Hericio. La lista podría ser aún más amplia.

Entonces, bien vale citar aquí un fragmento que pertenece a uno de los tres epígrafes: “Hay un momento para todo y un tiempo para cada cosa bajo el sol: un tiempo para nacer y un tiempo para morir, un tiempo para plantar y un tiempo para arrancar lo plantado” (3).

Estas palabras pertenecen al *Eclesiastés* y son una breve y apretada síntesis de lo que vivirá la protagonista en el lapso de los 21 días que le llevará resolver él o los enigmas. Como sabemos en el *Eclesiastés* se interroga acerca de cómo afrontar la vida, debido a que nada en ella es seguro excepto la muerte. Bruna más que nadie lo sabe y de hecho

las primeras palabras que tenemos de ella por parte del narrador son “Bruna despertó sobresaltada y recordó que iba a morir” (11). La angustia del personaje se corresponde con las reflexiones que marcan al libro del que se extrae el epígrafe. En este se reflexiona sobre la fugacidad de los placeres, la incertidumbre que rodea al saber humano, la futilidad de los esfuerzos y bienes de los hombres, la caducidad de todo lo humano y las injusticias de la vida. Todas preocupaciones que en el transcurso de la historia esta protagonista abordará.

Este gesto intertextual que reconocemos nos lleva nuevamente a la biblioteca migrante que sostenemos historia a historia nos va ampliando la autora. No es únicamente el epígrafe es el mismo título de la novela el que lo activa. *Lágrimas en la lluvia* entra en relación con otros textos de ficción y también con un film.<sup>51</sup> En cada uno de los diferentes textos intertextuados y especialmente los apuntados a pie de página se propone a juicio de distintos críticos, entre los que destacamos a Rodrigo Pardo-Fernández (2017), una sociedad distópica. Sobre este punto la misma Rosa Montero expresa sus disidencias y rechaza el término por considerarlo de moda y porque de algún modo es no entender los caminos y propósitos que sostienen a las novelas de ciencia ficción desde un punto de vista ideológico.

Ese primer entrecruzamiento genérico descrito anteriormente se complejiza a través de un entramado intertextual por el cual se procura explicitar el modo en que esta historia piensa, da cuenta, reflexiona, se pregunta acerca de quién soy, soy una o varias. Mi *yo* o mis *yoes* en la figura de Bruna Husky entonces asoman para problematizar la relación con los otros. Estos juegos intertextuales nada tienen de ingenuos y son una de las armas poderosas por la que se construye y sostiene tanto la crisis identitaria de la protagonista como el diálogo entre textos que por sus cruces de géneros potencian la hibridación narrativa.

Probablemente hasta el final de la novela el lector no será capaz de notar que esas palabras del Eclesiastés son en esencia una metáfora porque mientras para algunos vivir es una aventura, para otros la conciencia de finitud los agobia de tal manera que les impide disfrutar y los sumerge en la perturbación y la inquietud.

Los recuerdos de momentos felices son recuperados únicamente desde el dolor y es este quien anula cualquier visión cálida del presente y del futuro. Recordar con dolor, vivir la condición de ser seres finitos como un enemigo agazapado la lleva a construir a

---

<sup>51</sup> El film al que hacemos referencia es *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) cuyo guion es una adaptación de la novela de Dick (1968).

Bruna espacios solitarios y despojados o a frecuentar lugares oscuros, como el bar de Oli, llenos de personajes tan sombríos como el de esta tecnohumana que sabe tiene —en palabras de ella— “fecha de vencimiento” (23).

Por ende, es esta conciencia de un tiempo finito lo que le devuelve fragmentos de una vida plagada de mentiras, de silencios y de vacíos difíciles de sobrellevar y es la que la hace repetirse incesantemente cuántos años, meses y días le quedan. Las horas, los minutos son restados con rigurosidad extrema. Saber que su existencia está limitada por otros, que su pasado es el pasado que otros le han dado, que sus emociones son solo el producto de mentiras recreadas por otros la atormenta y la hace un personaje hostil, desconfiado.

Es necesario señalar que Bruna tiene una memoria implantada. Aquí palabra, imaginación y memoria operan para darle una identidad que se ve problematizada por las experiencias que ella va adquiriendo. Coincidimos con Dale J. Pratt (2017) en que la inestabilidad de las memorias falsificadas y falsificables de los tecnohumanos (circulan y mucho en este Madrid futuro) cuestiona lo que supone ser persona. Se pregunta quién soy, cuánto hay de cierto en mí, soy el *yo* de las memorias o una combinación metamorfoseada por las experiencias sumadas. Se siente constituida y prisionera de sus orígenes y su propia naturaleza. Alguien creado por otro. Nada tiene respuesta segura y eso la desasiega. Es una tecno de combate que evalúa cada paso aunque en innumerables situaciones la ira la lleva a perder perspectiva y la conciencia de esto la irrita porque la ubica en condiciones de vulnerabilidad. Su vida es pura incertidumbre y dolor. En estas circunstancias, despertarse sobresaltada supone enfrentar los fantasmas de saber que su memoria es una mentira, es pura imaginación escrita por otros y que por ello la vida falsa por la que sufre parece reírsele. Todo esto le plantea retos imposibles. Se obliga a no recordar lo que sí vivió y aquello que la hizo feliz porque esto desacomoda la memoria fabricada e intensifica su fecha de vencimiento. Entonces, el alcohol calma a los fantasmas que la acechan y nublan las certezas de presente y condiciones de finitud.

Así por ejemplo, Bruna y Yiannis Liberopoulos, urden una extraña amistad en las soledades de un bar en los suburbios de Madrid. Amparados por las sombras, los silencios de él, el dolor sordo que le dejó la muerte temprana de un hijo pequeño hace ya muchos años y el alcohol de ella y unidos por las narraciones de sus preocupaciones del día (que en boca de Yiannis, el archivista, pretenden dar las interpretaciones necesarias para comprender cómo todo está íntimamente relacionado y qué pequeños gestos, pequeñas acciones o reacciones son capaces en sus múltiples repeticiones de restaurar un orden

perdido y, por ende, de salvar el mundo), logran salvarse mutuamente y dejan en suspenso la resolución de esos sueños intranquilizadores.<sup>52</sup>

De este modo, quien asume el gesto narrativo de contar la historia procura que los personajes al ir reconstruyendo parte de sus vidas logren su multiplicación y cruce. Es en —y por— dicho gesto que se instaura un complejo tratamiento sobre la inestable estabilidad identitaria de estos seres que se encuentran en crisis. Bruna Huzky y Pablo Nopal son el ejemplo más claro de ello. Pablo Nopal, memorista y escritor o escritor y memorista; orden que él mismo se encarga de poner en discusión sale al cruce de Bruna. Ella y su memoria de vida como replicante es creación de él. Él le ha escrito ese pasado que tanto le duele, él ha tallado cada imagen falsa de su cierta vida. Él la ha creado. Él la busca y al enfrentarse algo extraño se desata.

En el despliegue descriptivo de los pesares que asolan y aquejan a cada uno, los personajes se van construyendo de manera espejada. Si bien son muchos los que circulan dentro de la historia y las descripciones de las funciones de estos dilatan y diluyen la tensión que se genera en la trama narrativa, son justamente unos pocos quienes nos interesan. Estos pocos son los que operan en la tensión de la historia a partir de capítulos intercalados que los encuentran como protagonistas.

En aquellos capítulos donde decididamente ellos ya están enfrentados a un presente y un pasado común, signados por la angustia y el vacío que les impide poner en perspectiva el futuro del que pueden ser capaces de construir se someten a conversaciones que denotan la imposibilidad de escuchar al otro. Señalemos aquí a Bruna Huzky y Pablo Nopal, estos operan en la generación de una relación conflictiva. Previamente al primer y desconcertante encuentro ellos se saben habitados por un estado de frustración que los obliga a tomar decisiones poco felices o a no tomarlas dilatando así la resolución de los conflictos.

Nos interesa detenernos en ellos como protagonistas emergentes dentro de un complejo entramado social, donde la silueta de un Madrid futuro emerge. Ese Madrid es el del año 2109. Pertenece a un mundo absolutamente cambiado respecto al que conocemos y lo presenta con viajes interplanetarios, vida extraterrestre, teleportación, catástrofe ecológica, entre otros muchos males. En este Madrid futuro se destaca la presencia de los replicantes, seres creados para realizar todo tipo de labores que, después de dos años de servicio, disfrutaban de ocho de vida en libertad antes de morir. Bruna es

---

<sup>52</sup> Algo similar leímos en *Instrucciones para salvar el mundo* a partir del vínculo Matías y Cerebro.



una de ellas. Y es en ese Madrid donde tanto Bruna como Nopal manifiestan características singulares, pero no son los únicos sino también que operan en Lizard y en Yiannis. Pareciera que a ellos los une la utopía de pretender alcanzar una felicidad imposible y es por esa pretensión que se instala la amargura como el signo dominante en algunos, y un pretendido conformismo ácido, en otros.

Ahora bien, en la medida que analizamos la configuración de los personajes, la referencia espacial (Madrid) se diluye en tanto los avatares que signan sus vidas son cotidianos y generalizables a cualquier sociedad futura. De hecho, en diferentes capítulos personajes que entran y salen de la historia sin afectar al núcleo dan cuenta de lo mencionado. Valga como referencia los actos de violencia que recorren las calles de la ciudad o la impericia de los agentes de policía que deben custodiar a la protagonista y que, lejos de hacerlo, la dejan en peligro.

Estos personajes y los actos recuperados por la mirada valorativa de un narrador dispuesto siempre a entrometerse con pequeños gestos reflexivos acerca de las posibilidades de la historia que está narrando o del valor significacional que los protagonistas le imponen a sus palabras nos permiten reconocer el gesto filiario con la propia producción de Rosa Montero. En buena parte de su trabajo literario la intromisión del sujeto que narra, el uso de la primera persona y sus juegos metamorfoseantes, la escritura de un diccionario y los actos metatextuales asoman como una constante que ubican a sus textos también en una inestable estabilidad genérica. Aquí ese juego queda planteado a través del Pablo Nopal y del intenso trabajo descriptivo porque él define cada palabra que forma parte de ese 2109.

En este marco, el narrador nos presenta cuatro historias intensas (Bruna Huzky, Pablo Nopal, Lizard e Yiannis) y desapacibles que provocan crudos trueques en las vidas de cada uno en la medida que se vayan cruzando: una detective, Bruna, que no soporta el dolor que le ha causado la muerte de Merlín, su pareja tecno. Merlín es un personaje que carece de voz. Solo es conocido por los recuerdos de ella y por la cita que de él recuerda Bruna a modo de fragmentos del libro del Eclesiastés y que atraviesan toda la historia. Si la muerte de Merlín es la causa de su parálisis emocional y la excusa para que ella no proyecte otras historias amorosas es también el lugar de todos sus miedos. Tras la muerte de él, el tiempo y su paso inexorable se convierten en el peor enemigo de la protagonista. Conocer a su memorista es conocer de alguna manera a quién la condenó a una muerte temprana. Es enfrentarse a ese pasado tan mentiroso como real que la tiene atrapada. Por otro lado, Lizard es la otra cara, la posibilidad real de hacer menos doloroso el conteo

hacia atrás que el paso del tiempo genera y la oportunidad para interpretar las palabras finales de “un tiempo para demoler y un tiempo para edificar” (78).

La otra historia es justamente la de Pablo Nopal, un memorista prohibido y un escritor cuyo éxito conoce los contornos del escándalo. Vive una existencia con emociones importantes, incapaz de resistirse al deseo de encontrar aquella memoria que ha escrito, aquella memoria que es —ni más ni menos su propia memoria—, infringe y quiebra las leyes, al encontrarla una extraña sensación de desafío y de deseo lo envuelve. Ella es él. Él es ella<sup>53</sup>. El hombre de los escándalos, el escritor sospechado de asesino, el memorista despedido, es un hombre que bajo su flequillo lacio esconde oscuros pesares. Pareciera que solo disfruta cuando atraviesa e ingresa al mundo virtual a ese Second Life que encarna Bruna, en el que vive una vida paralela y donde se permite ver los dolores y padecimientos como los placeres. Él puede enfrentar tímidamente sus miedos solo cuando está frente a ella puesto que toda vez que intentó transponer sus acciones de la vida virtual a la vida real consiguió la humillación, el fracaso y el reconocimiento de su propia incapacidad de transformación.<sup>54</sup>

El tercer personaje es Lizzard: el inspector, quien presenta una vida paralela: tenía una casa en la que vivía poblado de los recuerdos de su extraña existencia. Es en ese espacio íntimo donde se permite desplegar su propia vida. Su pasado solo es recuperado por los recuerdos de Maitena, en esas imágenes que rodean las paredes de su departamento. El inspector de policía, el hombre malhumorado, de pocas palabras, el hombre de cuerpo ancho, se descubre, se despoja de sus apariencias únicamente en las soledades de su departamento. Esa distancia entre lo que los otros saben de él y lo que él es, es lo que la que enamorará a Bruna. Este hombre recto que parece perseguirla y vigilarla a cada instante tiene unos padres asesinos y prófugos de los que sabe poco y no está interesado en saber más. Tiene una madre adoptiva, una tecno: Maitena. De ella heredó la memoria de la ternura. Ternura que conocerá Bruna en el pasaje en que él le coloca el zapato. Ese mundo privado y callado solo reconocible en el departamento es el que le ha permitido tomar distancia y le brinda las armas para empezar y descubrir los placeres y la calidez de la vida. Él es el personaje que logra sobreponerse y salvarse. Pablo Nopal, en cambio, es incapaz de resolver su vida real y su vida artificial latente en Bruna lo mantendrá hasta el final como un signo de su imposibilidad de transformarse. Ambos,

---

<sup>53</sup> Es importante destacar aquí que una operación similar reconocimos en *Historia del Rey Transparente*. La diferencia es que la estrategia se concentra solo en un personaje, Leola.

<sup>54</sup> Notar que esta es otra coincidencia con el doctor Ortiz de *Instrucciones para salvar el mundo*.

con diversas características desarrollan vidas paralelas por razones diferentes. El cruce y el enfrentamiento les permite encontrar una salida para ellos y para un tercero: Bruna.<sup>55</sup>

La existencia de pocos personajes permite desplegar y caracterizar cómo los actos cotidianos de este Madrid futuro perteneciente al nuevo orden de Los Estados Unidos de la Tierra pueden interrelacionarse. Estos personajes permiten reconocer hasta qué punto las acciones más insignificantes están conectadas y se proyectan para conseguir resolver el enigma de esas muertes y restaurar un orden amenazado.

En este punto es precisamente el personaje más extremo en apariencia RoyRoy, (antigua investigadora universitaria, que se resistió a dejar sus trabajos y que en un intento de robo de información su hijo adolescente fue asesinado) la que despertará en Yiannis, algunos días felices. Días abruptamente interrumpidos pero que aún frente al desconsuelo de la traición recomponen el presente y dejan proyectar un futuro. Yiannis y Bruna por primera vez pensarán el futuro y se compensarán cada uno dándole al otro lo este necesita. Quizás sea uno de los pocos gestos esperanzadores en medio de la devastación que sufren.

Así pues los protagonistas principales son Bruna, Pablo Nopal, Lizzard y Yiannis. De ellos vale destacar que tanto Bruna como Lizard dinamizan la historia, los otros dos personajes se inscriben también como núcleos impulsores del desarrollo de los acontecimientos en tanto ambos se polarizan en la tensa dualidad entre el bien y el mal, una balanza que se inclina hacia uno u otro lado, según sean los movimientos.

Hemos dejado como último punto a trabajar las sospechas de guiños autofictivos en la novela. Señalamos que si bien el nombre Rosa Montero no aparece en sus páginas opera sí, un interesante juego de nombres que oblicuamente dicen mucho de su vida y de su escritura. Dos personajes masculinos tienen esas claves: Pablo Nopal y Lizard. El primero su memorista lleva el nombre de Pablo y un Pablo fue su pareja por más de diez años (Pablo Lizcano). Estos dos Pablos comparten el trabajo de escritura. En una autora como ella resulta más que sospechoso. Siguiendo este razonamiento, las dudas se potencian con el nombre del otro, el que la enamora, Lizard. Este activa rápidamente la asociación con el apellido Lizcano. ¿Es entonces que el gesto autofictivo se descubre en este caso a través del juego de palabras? ¿Es probablemente un juego más de desdoblamiento por el cual Pablo Lizcano se ficcionalice en dos personajes y la operatoria quede así aún menos evidente?

---

<sup>55</sup> Esta manera de accionar la leímos y analizamos en *Instrucciones para salvar el mundo* a partir del binomio Matías-Ortiz. Ambos salvan a Fatma.

Sostenemos que el gesto está presente y que no se agota en ello sino que para sumar complejidad a su tratamiento el nombre Lizard que en inglés significa reptil establece un reenvío a la propia escritura monteriana. En el apartado anterior marcábamos que la autora tiene uno tatuado en su antebrazo y este opera como componente descriptivo de la novela *Instrucciones para salvar el mundo* en la medida que aparece en la portada como así también animalito desprotegido para Fatma. Nada es gratuito, lo autofictivo se asoma escondidamente y busca que el lector sea capaz de leerlo.

*Lágrimas en la lluvia* plantea los grandes problemas de la sociedad futura que se presentan como una hipérbole de los actuales: el cambio climático, el terrorismo, la ambición, el poder, la miseria y el desamparo de los seres que lanzados a la vida sienten pánico de vivir y de ser descubiertos en su esencia. Pero la novela no se detiene allí pretende lograr una transformación íntima y personal que solo pueden hacerla cada uno de los protagonistas.

La escritura certera, no exenta de guiños irónicos, es capaz de plantear las múltiples caras del alma del hombre. Es difícil que quien lee la historia no se identifique con alguno de los personajes. Al quedar atrapados los protagonistas y los lectores en la vorágine de los sucesos es que pareciera percibirse entonces que los acontecimientos se precipitan con excesiva rapidez, pero el vértigo impuesto en la complejidad de las relaciones establecidas demanda un desenlace acelerado y sorprendente. Allí asoma nuevamente la voz narradora para anunciar el futuro de cada uno, haciendo cerrar la historia de manera tal que nada quede sin resolverse: ni la vida de los personajes ni la estructura misma de la novela. Narrador, personaje y novela buscan su sentido en la novela y en la vida de modo tal que la protagonista medita el sentido de su vida, medita acerca de su identidad y pide cuentas a su creador, como hiciera Augusto Pérez ante Unamuno en *Niebla*.

Volvemos a citar las palabras del tercer epígrafe: “Hay un momento para todo y un tiempo para cada cosa bajo el sol: un tiempo para nacer y un tiempo para morir, un tiempo para plantar y un tiempo para arrancar lo plantado” (4) y agregamos la siguiente frase que uno de los protagonistas le devuelve a Bruna hacia el final de la historia: “Nunca bastan. Por mucho que vivas nunca es suficiente” (340).

Palabras contundentes que vuelven a dejar en foco el sabor amargo de saberse seres finitos. En el final el círculo se cierra no solo sobre los personajes sino también sobre la novela misma. Pablo Nopal, memorista y escritor tiene las llaves de ello y terminará dando sentido a la existencia de Bruna. Le dirá: “Conoces la melancolía y la

nostalgia. Y la emoción de una palabra hermosa, de una palabra o un cuadro. Quiero decir que también te he dado la belleza, Bruna. Y la belleza es la única eternidad posible” (340).

Antes de finalizar podemos destacar que en esta producción opera una cierta recurrencia en la configuración de los personajes centrales que funciona con más o menos conciencia de ello en la medida que estos son espejos unos de otros. Esta característica es la que los ayuda a repensar sus propias identidades en crisis. Esto nos lleva a sospechar que están dominados por la falta de confianza, la desesperanza y la amargura de vivir. “Bruna despertó sobresaltada y recordó que iba a morir. Pero no todavía” (11). Un golpe certero que nos devuelve la mirada a nuestro interior como un espejo.

### 3.5 Claves autofictivas en *La ridícula idea de no volver a verte*

El tuétano de los libros está en las esquinas de las palabras. Lo más importante de las buenas novelas se agolpa en las elipsis, en el aire que circula entre los personajes, en las frases pequeñas. Por eso creo que no puedo decir nada más sobre Pablo: su lugar está en el centro del silencio. (*La ridícula idea de no volver a verte*, 196)

Las palabras citadas corresponden a *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero publicada en 2013. Es, según muchos críticos, un libro inclasificable. Ha sido leída en distintas oportunidades con especial interés por los analistas, quienes reconocen cuestiones de inestabilidad genérica significativas.

En este sentido, el trabajo de Gonzalo Alvarez-Alija García (2016) resulta valioso en la medida que plantea cuestiones asociadas a lo genérico en tanto visita una constante temática en la escritura de Montero: el duelo. También es necesario señalar una producción monográfica de Genaro J. Pérez (2019) quien analiza novelas pertenecientes a nuestro corpus desde un planteo que, en principio, se focalizaría en la cuestión genérica (policial, ciencia ficción y novela de caballería) para terminar revisando la problemática femenina. A esta la ubica como central. Lo interesante de Pérez es el posicionamiento que hace en términos de subversión genérica y en este marco lee al texto que nos ocupa en el presente apartado.

Expresamos la palabra “libro” para ser fieles a la primera denominación, a la más amplia y general con que la autora lo piensa y define. Definición postulada en el seno mismo de su texto. Esta novela, tal como lo plantea, es ante todo un libro. Y decir ante todo “un libro” es abrir las puertas al análisis de lo que implica una presunta inclasificabilidad, una hibridez genérica a la que se han referido escritores y críticos tan

diversos como Vargas Llosa (2014), Betina González (2013) o Bettina Pacheco Oropeza (2015) por solo mencionar algunos. Lo que moviliza y emociona a los lectores por un lado, es esa marcada intención de presentar a la escritura como el juego de seducción donde muestra/exhibe/narra/censura solo partes de su vida, mientras que por otro, ese mismo juego es el que despierta debates en los especialistas.

Esta inclasificabilidad del texto deviene de la pluralidad de géneros que participan dentro de la novela. Betina González (2013) lo define como “un libro personal que combina el ensayo, la crónica y el manifiesto literario con el que la escritora Rosa Montero consigue una reflexión sobre el lugar del yo en la literatura” (2). Plantea también que es el más cercano al diario aunque por lo antes señalado no lo es plenamente. Manteniendo la línea de análisis podemos reconocer capítulos marcados por el ensayo, la crónica y si se quiere también una suerte de manifiesto literario, exhibición cabal de un proyecto narrativo que página a página hemos reconocido. El texto funciona como una galería abierta en la que la autora reflexiona sobre el rol de la mujer en sociedades tan distintas como de la que participa o como la que le tocó vivir a Madame Curie. Figura femenina esta última que dinamiza y parece ingresar en novela como el pre-texto para llegar a la galería donde Montero necesita mostrarse. El diario íntimo de Marie Curie se convierte en la excusa perfecta para poder verbalizar los agobios que le produce a Rosa Montero la muerte temprana y de alguna manera repentina de Pablo, su esposo y compañero de camino. Poner en diálogo la muerte de Pierre Curie con su experiencia personal le permite realizar varias cuestiones en simultáneo:

\* Primero, traer al centro de la discusión el lugar o los lugares de la mujer en los ámbitos de construcción de poder. Allí la figura de Madame Curie posibilita disparar discusiones sobre la centralidad y marginalidad en dichos espacios, en tanto son los mismos personajes femeninos los que muchas veces otorgan ese corrimiento de manera consciente o no.

\* Y segundo, acogerse a la fórmula autofictiva para ampararse en el atractivo que despierta lo autobiográfico y al tiempo evitar las discriminaciones literarias de un sector de la crítica. Evita sus compromisos y riesgos en el refugio de la ficción.

Ahora bien, esa inclasificabilidad del libro antes señalada surge de su misma forma. Está estructurado en 16 ensayos en los que se puede leer el diario de Madame Curie fragmentado. A través de estos es factible recorrer el itinerario y los logros tanto científicos como personales de quien fuera la física polaca. Cada uno de estos ensayos ubica en un lugar de centralidad las dificultades de la académica y dos veces mujer

laureada con el nobel para poder volver comunicable todo aquello que le despertaba la muerte trágica de su esposo. Estos distintos pasajes convertidos en ensayos le posibilitan a Rosa Montero abordar cuestiones tales como el “LugarDelHombre”, el “LugarDeLaMujer”, el “HacerLoQueSeDebe”, etiquetas convertidas en hashtags que abren el juego y le dan el espacio suficiente para montar y desmontar las problemáticas mencionadas en cada página del libro con la voz personal de quien asume como narradora y se identifica bajo el nombre de Rosa.

Esta novela podemos sostener es un libro inclasificable, pues, tanto interpela como anticipa constantemente al lector. Apela a transcribir mensajes de facebook, hashtags (14 en total), discusiones familiares, fotos del mundo íntimo, fragmentos de canciones del mundo pop. Presenta también sus búsquedas y hallazgos en las páginas web y da cuenta de los escritores que para ella operan como sus referentes (Berger, Proust y Nabokov).<sup>56</sup> Además, añade al final un extenso agradecimiento a sus amigos y a modo de apéndice el diario<sup>57</sup> completo de Madame Curie. Bien podríamos pensar que todo lo señalado es un mapa de lo que no se debería hacer, sin embargo, por la imbricación de cada uno de ellos se logra construir una memoria en doble contrapunto, o una memoria que espeja para decirlo de otro modo, a Rosa Montero con Madame Curie.

El centro de esta memoria o de esta doble memoria es la presencia de un *yo* que en las primeras páginas se nombra como Rosa y menciona a Pablo su esposo fallecido. Este *yo* comparte con ese otro *yo* del diario de Curie el dolor, la angustia y el desconcierto ante la muerte de un ser cercano. Hasta aquí podríamos pensar que esta escritura es un mero ejercicio catártico, sin embargo no es así, se puede leer en ella una pretendida y ardua búsqueda de reflexión sobre la literatura, sobre el acto de creación, sobre el fragor por encontrarle las esquinas a las palabras. De esa denodada búsqueda se desprende el intento o la ambición de universalidad a la que aspira todo escritor con sus libros y de la que Rosa Montero no es ajena.

El texto se articula a partir de la lectura y la decisión estratégica de privilegiar en la escritura la circulación de aspectos poco conocidos de la vida de Marie Curie extraídos de su diario. Esta mirada puesta sobre momentos puntuales de Curie deja lugar para que la voz de Rosa Montero ingrese proponiendo una mixtura de fotos, señalamientos de amigos, de amigos virtuales y recuperación de situaciones personales. Problematiza y

---

<sup>56</sup> La biblioteca migrante que venimos analizando y construyendo texto a texto aquí se exhibe sin pudor.

<sup>57</sup> Sobre el diario y sus alcances en términos de ficciones de cierre el trabajo de Prósperi, Germán (2021) contribuye a iluminar parte de nuestros análisis.

dramatiza de alguna forma su propia subjetividad. Su vida es narrada como la que marca o determina el sentido, la dirección de sus textos. Logra generar mediante estos artificios la ilusión en quienes creen estar frente a la narración de una vida real aunque no lo sea. Leemos que el pacto de ficcionalidad que planteara Alberca (2007) aquí juega su juego con total esplendor.

Nos proponemos, entonces, leer este texto como novela y hacer foco en cómo operan algunos rasgos autofictivos dentro del relato. En este sentido, podemos pensar a esta novela como una autoficción en tanto ofrece al lector la libertad de imaginar como verosímil lo que se le cuenta. Respeto en primer término la correspondencia identitaria, es decir, se percibe con total claridad la coincidencia del nombre del autor, con la del narrador y la del protagonista. De esta forma, quien lee interpreta que el autor se ha comprometido a manifestar la verdad. Interpretación que muchas veces se encuentra tensionada por las dudas. El lector sabe de antemano que ese compromiso no es tal y deja que las dudas y sospechas lo acompañen. El pacto ficcional no cabe duda se instala sin miramientos.

De la lectura surge con nitidez como la maquinaria de los medios de comunicación (facebook, hashtags) y de la cultura en general (alusiones a entrevistas, comentarios en secciones de periódicos, etc.) se imponen en la trama narrativa para otorgar decididamente la transparencia y visibilidad de quien narra.

La ambigüedad que se postula desde la representación autofictiva es clara dentro de los límites de esta novela: lo ficticio se nos ofrece como verdadero pero, por otro lado, lo verdadero queda atrapado en los artilugios de la ficción y en los muchos actos de censura impuestos por quien narra y los manifiesta explícitamente. Esto ubica en un lugar conflictivo al lector, este sabe que puede caer en las trampas de interpretar como falso aquello que se presenta y que sí se corresponde con momentos verdaderos de la/s vida/s que están siendo narradas. Igualmente eso poco importa, el lector acepta leer en el lugar de lo resbaladizo y lo interesante pasa entonces por saber mantener el equilibrio en medio de las dudas.

De algún modo este *yo*, esta Rosa como se denomina, plantea en el texto con bastante exactitud la búsqueda de un camino de escritura propio, de los artificios que le permitan sostener su propia fragilidad identitaria en tanto mujer que

Como no he tenido hijos, lo más importante que me ha sucedido en la vida son mis muertos y con ello me refiero a la muerte de mis seres queridos. (9)



En mi adolescencia y primera juventud padecí varias crisis de angustia. (23)  
A mí esas crisis angustiosas me agrandaron el conocimiento del mundo. (24)  
Confieso que, durante muchos años consideré que era una indecencia hacer un uso artístico del propio dolor. (31)  
Yo ahora sé que escribo para intentar otorgarle al Mal y al Dolor un sentido que en realidad sé que no tienen. (32)

Vemos que este *yo* se ampara en la ficción como el espacio en el que su existencia encuentra el apoyo, complemento suficiente como para sobrellevar lo que la experiencia del mundo parece desbordarla. Lo expresa con total claridad y sin dobleces al decir que “la literatura, como el arte en general, es la demostración de que la vida no basta. No basta, no. Por eso estoy redactando este libro. Por eso estás leyendo” (32).

Así esta narradora, novelista se convierte en una gran fabuladora no solo de su propia vida sino también de la de Madame Curie. Se permite imaginar, interpretar y representar momentos íntimos de los esposos Curie, de los encuentros secretos de Madame ya viuda con su amante, etc. Necesita encontrar las esquinas de las palabras para poblar los centros de sus silencios. Realiza el camino inverso del que lleva como narradora en tanto expresa que para decirlo a Pablo es necesario ubicarlo en el centro de su silencio. De alguna manera aspira a aprender a sobrellevar el dolor del duelo y a aprender a disfrutar de una vida tan intensa como la que llevó al compás del dolor por las pérdidas. El espejo que la ayudó a cruzar esos márgenes en términos de juegos de escritura es sin lugar a dudas esa otra vida que es la de Curie.

En esta novela la autoficción implica un delicado equilibrio por inventar una historia a partir de la vida tanto de Marie y Pierre Curie como de Rosa y Pablo. Inventar a partir de las fantasías de ese *yo* que se viste en la piel de los ausentes es para ella poder construirse una propia vida con palabras llenas de esquinas. Se convierte en propuesta fictiva que juega a atrapar las sombras de esos que bajo los mismos nombres caminaron o caminan el mundo.

Puestas las cosas de este modo, la identidad nominal del personaje y del autor en *La ridícula idea de no volver a verte* se revela como uno de los ejes centrales. Da lugar a una cierta alteración en lo que refiere a las expectativas del lector, en relación con la supuesta verdad que la narración depara en la medida que esta expone la presencia del nombre propio del autor. Es justamente esa coincidencia en el nombre la que lejos de acentuar la veracidad del relato y lo vuelve más desconcertante. La simple inclusión del nombre de un personaje (Rosa) y su coincidencia con la de la autora resulta una propuesta evidente para que el lector reconozca los nexos de una en la otra. Ahora bien, en este caso

la identificación queda rápidamente mitigada al producirse en el contexto de una ficción donde la protagonista manifiesta una y otra vez expresiones tales como

yo ahora sé que escribo para intentar otorgarle al Mal y al Dolor un sentido que en realidad sé que no tienen. (32)

No es fácil saber dónde pararse, hasta dónde es lícito contar y hasta dónde no, cómo manejar la sustancia siempre radiactiva de lo real. Creo que es evidente que no hay buena ficción que no aspire a la universalidad, a intentar entender lo que es el ser humano. (...) La cuestión, en fin, es la distancia; poder llegar a analizar la propia vida como si estuvieras hablando de la de otro. (196)

Consideramos que podemos pensar que la autora autofictiva se construye, se afirma pero casi en simultáneo se contradice. Parece querer expresar esta soy *yo* y no, hago como que soy cuando no lo soy. Es justamente jugar ese juego de construir la distancia entre el *yo* que dice ser y el *yo* que lo dice y analiza el que sitúa la narración en el plano de la ficción y quien desestabiliza al lector, al ubicarlo en un terreno resbaladizo.

Pensamos que de alguna forma este *yo* llamado Rosa se propone contarnos una o dos historias (según cómo ubiquemos la de Curie), cuyo centro sea ese *yo*, aunque algunas cuantas cosas de las que dice no le han pasado y otras tantas (al menos dos reconocidas explícitamente) las ha censurado como consecuencia de ese juego complejo de armar las distancias.

Después de haber analizado este libro y de revisar las novelas de nuestro corpus sostenemos que es notoria la necesidad de leer esta última desde la mirada autofictiva. Este texto se nos presenta con marcas autobiográficas pero que estas se anulan inmediatamente en la medida que anuncia o postula que no contará la verdad, en todo caso nos dice que intentará darle otros sentidos a las cosas “escribo para intentar otorgarle al Mal y al Dolor un sentido que en realidad sé que no tienen” (32).

Es evidente que en las operaciones de escamoteo del nombre propio especialmente al que apela en varias novelas aquí estudiadas, en esta no operan. Procura de manera decidida no disimular o camuflarse en algún personaje sino todo lo contrario se exhibe sin reparos. ¿Será esta el germen de una escritura en el que la vejez necesita anclarse para no caer en el silencio?

Entonces si volvemos sobre nuestros pasos podemos entender que lo que aquí se propone es una apuesta por la autoficción en tanto construcción híbrida. No existen juegos de ocultamientos o enmascaramientos para disimular la relación con la autora. En todo caso juega constantemente a construir ficción en su relato, cuenta sin tapujos algunos

pasajes de sus momentos de escritura, relata historias personales y domésticas improbables que giran en torno a las historias que escribió. Aquí basta señalar una referida a *Historia del Rey Transparente* en lo que respecta a la escena de armarse caballero en el campo de batalla por parte de Leola. Sería imposible determinar cuánto de lo allí narrado obedece a lo empíricamente sucedido. Al lector le queda la única tarea de creer o no creer.

Sostenemos que es posible ser leída como novela de autoficción porque los personajes allí narrados y especialmente su protagonista detenta los hilos para autorrepresentarse de manera ambigua. Si bien es factible reconocer elementos de orden autobiográfico como ya expresáramos muchos aparecen fragmentariamente y los trabaja fortaleciendo aspectos, episodios, sentimientos, interpretaciones de situaciones y sentimientos que vuelven ambiguo todo el libro desde el preciso instante en que sabemos que en ella opera la selección y recorte.

Este libro es una novela según lo manifiesta su propia protagonista pero cuenta con un tipo de narración autofictiva ya que absorbe elementos disímiles y hasta contradictorios si se quiere. Es justamente esa mixtura de géneros la que abre las puertas a relatos de diverso orden. Lo autofictivo encuentra en la novela el espacio de libertad que necesita para erguirse como el lugar de lo ambiguo. La novela en tanto género se caracteriza justamente por cierto grado de laxitud en lo que refiere a los límites y se moldea con las más variadas formas y propuestas narrativas de allí que la autora la haya elegido para contar una parte de su vida.

El artificio por el cual de manera transparente lo autobiográfico ingresa para hacer circular probables rasgos biográficos de la autora (sean estos conocidos o desconocidos) genera que irruman como contenido narrativo novedoso y se articulen explícita o sutilmente con otros cuya naturaleza sea o se parezcan ficcionales.

Así pues, este *yo Rosa* contada en 16 ensayos nos propone ser leída como un *yo* debilitado, partido por los restos que la ausencia de otro le provoca. Es un *yo* que se reconfigura en los fragmentos que puede armar con las esquinas de las palabras y con el silencio operativo de Pablo. Evidentemente, existe una clara conciencia vuelta estrategia de exhibirse para, por un lado, llegarle a un público lector siempre ávido de hurgar en las vidas privadas y por otro, sumarse a la huella que ya había abierto en anteriores producciones, quizás la más evidente de ellas, *La loca de la casa* (2003).

La cercanía y el manejo de la lógica de los medios de comunicación masivos que Rosa Montero tiene le permiten jugar con comodidad en la novela. Reconoce que en la

transparencia y en la visibilidad del sujeto en la sociedad de hoy se encuentra un campo fértil para poder hacer lo que más le gusta: escribir ficción jugando con la estrategia de la simulación, herramienta con la que se sentía muy cómoda desde los '90. Ya en 1997 de manera menos evidente pero no menos consciente lo hacía cuando desdoblaba una y otra vez a la protagonista Lucía con Rosa Montero en las páginas de *La hija del caníbal*. Jugaba a camuflar esa escritora sin hijos, cuarentona y conflictuada con los esquemas amorosos con las luchas de esa otra escritora que dibujaba personajes infantiles.

Al respecto, Escudero Rodríguez (2005) bien ha señalado que Montero ya en *La loca de la casa* es consciente de que las mentiras literarias son portadoras de verdades esenciales. Marca que la autora reconoce que la subjetividad está implícita en toda construcción textual, y que es hacedora del establecimiento de una gradación en los supuestos niveles de mentira que encierran esos discursos implicados. Esto, a su vez, pone de relieve la creencia en la existencia de ciertos grados de verdad de parte de quien escribe ficciones. En *La ridícula idea de no volver a verte* es posible reconocer mediante una escritura autofictiva la construcción de una agenda estética ordenada que marca la práctica de su narrativa, toda vez que plantea con nitidez el compromiso que debe asumir la literatura o al menos su literatura con el contexto social.

El cuerpo mestizo de su escritura le permite dar forma a la hibridez identitaria que se conjuga en un delicado equilibrio entre el dialoguismo, la sutil ironía y el humor ácido como los artilugios que consiguen subvertir los cánones genéricos tradicionales y le posibilitan alcanzar una textualidad abierta, porosa, inestable.

A modo de conclusión, es propicio indicar que nos ha interesado analizar el juego que plantea y por el cual se sostienen por un lado, las posibilidades de abordarlo como una ficción marcada por una narrativa autofictiva. Y por otro, pero subsumido dentro de la primera con líneas, aparecen preocupaciones y temáticas largamente presentes en su obra tal como lo afirmara Escudero Rodríguez (2005). Es este crítico quien ya advierte que en 1993 en *Bella y oscura*, la autora

confirma que la creación literaria, además de un posible medio trascendental, se ha convertido en un instrumento de exploración metafísica, que le permite indagar en los misterios insondables de la condición humana, a la vez que psicológica, ya que en ella se bucea en los abismos del alma en busca de las causas de la infelicidad y de la malignidad. (147)

o mejor aún en palabras de la protagonista que nos convoca “(...) al final, en efecto, es una cuestión de narración, de cómo nos contamos a nosotros mismos. Aprender a vivir pasa por la # Palabra. (205).

### 3.6 Las niñas de Rosa Montero

Hemos dejado a modo de cierre este capítulo, el análisis de esta arista hasta acá no indagada. Al igual que el capítulo anterior lo concluimos con las dinámicas de la cuentística en términos de una experiencia narrativa que migra de un género a otro y por el cual dialogan sus novelas, aquí las niñas hacen su juego también.

Hemos venido señalando que a lo largo de su extensa labor como narradora, incursionó en diferentes géneros y supo visibilizar en ellos recurrencias temáticas vinculadas, entre otras, a la mirada femenina de la condición humana en un mundo dominado por hombres y a la preocupación por constituir a sus personajes en identidades potentes. Sus niñas ocupan oblicuamente un lugar importante en la línea temática.

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

Ya expresamos que hemos guardado este apartado como último componente de los dos capítulos destinados a la producción ficcional. Entendemos que el asedio a los personajes marcados por crisis identitarias nos obliga y les impone a ellos buscarse en aquel tiempo en el que supuestamente fueron felices su propio germen.

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

En este apartado las novelas que trabajaremos son *El nido de los sueños*<sup>58</sup> (1991), *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997) y *El corazón del Tártaro* (2001) y el cuento “La otra”, que integran la colección *Amantes y enemigos* (1998).

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

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

Este texto participa al igual que otras producciones de Rosa Montero, de una difícil clasificabilidad genérica (texto infanto-juvenil, novela, cuento largo, cuento maravilloso)<sup>59</sup> al que suma la particular presencia de una niña como protagonista. Esta casi adolescente (tiene doce años) se enfrenta a la pérdida de las seguridades que la cotidianidad le ofrece y se sumerge en un viaje hacia lo desconocido. Como bien sabemos, estos rituales iniciáticos son elementos simbólicos que conducen al personaje a una experiencia vital que le resulta angustiante en la medida que la obligan a enfrentar diferentes etapas pero que al final la devuelve superada, modificada.

Esta historia puede leerse bajo el paraguas de las marcas propias del cuento maravilloso contemporáneo. A través del juego intertextual sitúa a la historia dentro de un género y lo posiciona dentro del marco de una tradición.<sup>60</sup> Así, Gabi abandonada de manera accidental por sus padres en un campo, halló “la caperuza roja de un rotulador barato” (18) y la “apretó dentro del puño tan fuerte que se le clavó en la palma y le hizo daño” (18). Este pasaje devuelve a la memoria del lector la imagen de una caperucita actualizada, transformada por las marcas de un espacio real cotidiano y cercano a la

---

<sup>58</sup> Esta novela a pesar de no estar incluida en el corpus marco de la tesis es convocada aquí en tanto representa un antecedente ineludible, una novela que tiene una niña germinal para las que luego vendrán.

<sup>59</sup> Esta tesis está en línea con la que sostiene Villar Secanella (2016).

<sup>60</sup> La biblioteca migrante monteriana encuentra en esta novela sus primeros gérmenes.

contemporaneidad. El gesto intertextual habilita el reconocimiento de que, a partir de ahora, ella deberá atravesar pruebas para volver (después de sortearlas) transformada. En este contexto leemos que el auto no está, los padres y hermanos se han ido, el resto de la gente se retira de ese lugar sin notar la orfandad al que este olvido familiar la ha empujado.

En el marco de estas circunstancias, la historia desde la mirada del narrador se encarga de señalar que la protagonista presenta características singulares: es marcadamente vulgar, posee la capacidad de invisibilizarse ante los ojos escrutadores de los guardias que custodian “El Bosque” (20) donde se ha perdido, es la menor dentro del grupo de los hermanos mayores y la mayor dentro del de los menores. Este lugar particular la hace transitar un no lugar, no pertenece a ninguno. Es la excluida. Además, su extrema imaginación la presenta como una niña solitaria y hasta extraña. Sus padres eran los encargados de marcarle justamente ese rasgo de manera recurrente: “Estás siempre distraída, no mirás por dónde vas, pareces boba, en qué estarás pensando” (19).

Frente a esta particular historia, la autora apela al lugar común de los cuentos maravillosos donde las protagonistas son huérfanas, no se reparan en ellas de manera importante o bien se las presentan con un rasgo físico o social particular para modelar una reactualización del género en el que la crítica a la sociedad contemporánea pasará a ser discutida solapadamente. En *El nido de los sueños* es Gabi la rara, pero en *Bella y oscura* será Baba, y en el cuento *La otra*, las niñas sin madres las que padecen una orfandad que las lleva a creer o en relatos mitológicos<sup>61</sup> o supersticiones como formas de salvación y protección frente al acoso y la hostilidad que desde el mundo adulto padecen. Puntualmente en el caso de Gabi, ella es una de las once hijas del matrimonio, así lo raro no queda acotado a la niña sino también que se vuelve trasladable a la presencia de una familia contemporánea con tantos hijos. Si bien aquí el personaje tiene una madre, ese abandono al inicio de la historia la conduce a vivenciar la desprotección y se inaugura así el, por un lado, deseado, pero también no menos temido, descubrimiento del *yo* mientras que, por otro, se hipotextualizan otras narraciones para sostener los procesos que la crisis inaugura en el personaje. En los otros dos textos señalados la orfandad las obligará también a ir descubriendo ese *yo* que las configura como seres singulares. Cada una encontrará maneras de inventarse formas de resistencia frente al presente.

---

<sup>61</sup> Compartimos con Escudero (1999) que la intertextualidad en estos textos permite plantear una mirada femenina sobre aspectos vinculados al discurso masculino. Al respecto, Gascón Vera (1992) señala la marca femenina como una manera de indagación frente a las dificultades que conlleva la dominancia del discurso masculino entre los sexos.

En *El nido de los sueños*, Gabi buscará que esa vida secreta, que ese otro mundo configurado por el mundo de los deseos le permita huir de la realidad cercana de las imposiciones que convencionalmente la han marcado. Vivir en esa otra realidad, le posibilita darse un nuevo bautismo que la aleja de su identidad primera. El acto de poder nombrarse a sí misma como Balbalú en el marco de un ritual iniciático al que denomina hápax la habilita a inventarse una lengua mucho más permeable a distintas interpretaciones. Todo esto constituye un gesto de alejamiento de su mundo conocido para explorar nuevos horizontes en el que ella tomará las riendas de su existencia. En este mundo paralelo, la libertad de crear palabras y nombrar las cosas de esta nueva realidad encuentra en el juego lingüístico del criptograma la forma de revelarse a las normas del código tradicional. Se configura en el nido o escondite en el que Gabi busca forjar su nueva identidad, libre de la mirada de los otros.

En este orden, el juego del nombrar todo de nuevo le impone volver a decir un espacio vital: el hogar. Espacio que se presenta como el nido que protege a eso que llamamos infancia. Gabi, ahora devenida en Balbalú, es consciente de ese gesto irreverente y peligroso de cruzar los límites de lo seguro que es el hogar y alejarse de la protección maternal; pero prima la inclinación a la transgresión en ella. Transgresión que habilita ese viaje en búsqueda del conocimiento exterior y del autoconocimiento que el nuevo orden en el que ha de vivir le depara. El retorno a la realidad se da inexorablemente, pero ella ya es otra. Aquí la confirmación a ese regreso lo da la expresión: “¡Zascatummmmm!” (42). Este retorno configura iniciar un nuevo camino donde la mirada del otro dejará de afectarla como la distinta.

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



había convertido en una pesadilla de basura y detrito y nosotras andábamos perdidas dentro de ese mal sueño” (1993:96).

La imagen inaugura la desolación del personaje y ante esto, el sueño y el deseo aparecen como los únicos refugios con los que contaba. Deseaba que su padre regresase (estaba preso) y deseaba la llegada de la Estrella. Esas dos llegadas constituían la felicidad. Estos dos deseos la llevan por un viaje interior en el que los relatos de Airelai, amante de su padre, mujer enana, la hacen recorrer e imaginar un ciclo particular.

La actualización de renarraciones mitológicas funciona como válvula para que Baba pueda permitirse pensar a la muerte de una manera más positiva. Esos relatos la llenan de esperanza, ya que la imaginación actúa como mecanismo de evasión, el cual encontrará en la explosión final el nombre que exprese el nuevo sentimiento: “Zascatummmmmmm” (42). Este descubrimiento la arrojará impiadosamente a la aceptación sobre el hecho de que está sola en el mundo y que ella ya no es la misma que bajó de ese tren que la condujo a Madrid.

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

El gesto infantil e ingenuo de aferrarse al mundo del deseo y de los sueños señala en Baba la reacción descorazonada ante los dos momentos cruciales del final. Instalada en la espera, Baba observa con atención la fotografía de su abuela, de una abuela niña, que su padre alguna vez le regaló. En ese mirar detenido, en ese viaje silencioso del reconocimiento identificador que se establece entre Baba y Bárbara estalla la comprensión transformadora. Baba acepta claramente que ella y su abuela se llaman igual, que ambas llevaron de niñas el mismo apodo, que ambas comparten similares rasgos físicos y que ambas comparten también un colgante con cadena de plata.

Este proceso identificador le permite hacer carne no solo la continuidad que se plantea entre ella y su abuela sino generar la posibilidad de que Baba se asuma como una suerte de reencarnación de su antepasado. Ese proceso de reconocimiento la conduce a asumir que ella al igual que Bárbara podía morir y en el intento desesperado por oponerse a esto arroja la foto. Un intento de huida que no logra eludir la finitud vital y que la obligan a reconocer que ya nada será lo mismo. No es la misma que bajó del tren, no es la misma que buceó en los relatos de Airelai como forma de vivir vidas paralelas. Ahora es otra,

más huérfana que antes, pero con la total conciencia de que la muerte a ella también la acecha.

A pesar de todo lo señalado, aún necesita seguir creyendo y esa necesidad se traduce en confusión. Es el caso de la explosión del avión. En ella mueren tanto Airelai como su papá mientras ella piensa en la llegada de “la Estrella mágica de la Vida Feliz” (197). Atraviesa distintos tipos de sufrimientos en su infancia, estuvo profundamente marcada por la orfandad de madre y de padre (primero la distancia que impone la cárcel, después la vida siempre al límite de la ley y, por último, la muerte trágica) como por la violencia. Sus días en un barrio marginal le señalan los peligros a cada instante y frente a esta realidad Baba hace una opción (tal vez su primer ejercicio o paso hacia la madurez): se protege en la inocencia, en la aventura de escuchar y creer historias que la instalan en otra realidad paralela en que la muerte no existe como posibilidad y en la que el sueño es el camino para alcanzar la felicidad.

Las historias intertextuales de origen mitológico constituyen un viaje de protección al principio, pero concluyen en un camino de retorno liberador y transformador, aunque no menos doloroso. En este marco, el penúltimo capítulo se presenta como un punto de inflexión. Baba niña escuchará de un personaje que tanto su padre como Airelai no solamente la han engañado, sino que también murieron. Este punto nos da la certeza a los lectores de que Baba al iniciar la escritura de sus memorias era consciente no solo de la imposibilidad del regreso de estos personajes sino también de que la Estrella era únicamente una ilusión.

De lo expuesto podemos reconocer que Baba encuentra en la escritura el refugio o el nido que su nuevo hogar no supo darle. Es un refugio frente a las pérdidas y la destrucción, la escritura en ella opera como un instrumento para dar sentido a su vida. Se presenta como la única vía para construir futuro. Al igual que Gabi en *El nido de los sueños*, las dos protagonistas encuentran que el acto de crear un idioma, de nombrar el mundo o de escribir una vida como relato es una forma de trascendencia, un puente que deja atrás la soledad, la incompreensión o la muerte y se asegura un espacio de recuerdo en sus lectores.

*El nido de los sueños* y *Bella y oscura* se nos presentan como formas narrativas en las que los personajes ven delimitada su existencia a causa de ciertas desproporciones en sus historias o por los relatos con que otros habitantes de la ficción los constituyen. En el primero, ese olvido familiar de una hija o en el segundo, esa abuela “Mamá Grande”

(32), potencian la distancia entre el presente de sus realidades y los sueños infantiles. Esa brecha habilita un periplo que al final las devolverá transformadas.

La presencia de estas dos niñas —huérfana simbólicamente una y la otra efectivamente— nos obliga a pensar en “La otra”, cuento de Rosa Montero incluido en la antología *Amantes y enemigos* (1998) pero que ya había sido publicado en 1994 en el suplemento del diario *El País*. Esta historia fue considerada por su autora como uno de los tantos “cuentos cortísimos” (12) que le “supusieron un estupendo ejercicio narrativo” (12). Nos referimos a “La otra”, trabajo de escritura que bascula entre la desconfianza y la expectación: “En cuanto la conoció, mi abuela dictaminó: «Es un mal bicho». A mí tampoco me había gustado nada” (91).

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

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

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

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

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

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

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

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

Al igual que *El nido de los sueños*, *La hija del caníbal* tiene la estructura de una novela de aprendizaje. Lo interesante de la protagonista es que Lucía Romero inicia su camino a los 40 años. Cabe la pregunta por cómo leer esta novela desde una perspectiva infanto juvenil. La respuesta puede estar dada en el hecho de que los conflictos del presente hablan sobre otros vinculados directamente a su primera juventud, a sus

inseguridades corporales, a sus miedos a la soledad y al futuro y a la visualización no aceptada de padres que no ocupan ese rol.

En definitiva, a los 40 años puede reconocerse como una hija que en su niñez estuvo carente de padres. Orfandad que solo puede visualizar a partir de su presente y de la voz de otro, Félix, quien le permite poner en perspectiva su propia vida. Es a partir de él que puede salir de esa posición infantil cómoda y reconocer que está sola y que todo depende de ella. Hacia el final de la novela lo expresa con total claridad:

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

Lucía transita un duelo al que ha sido lanzada por la desaparición de su esposo, pero es este duelo el que le permite pensar otras ausencias no resueltas. Recién a los cuarenta asume que no quería ser como su madre y que sus padres siempre se habían ocupado de ellos mismos y que la indiferencia frente al presente de su hija es una continuación del modo en que actuaban cuando Lucía era niña. La orfandad afectiva ha sido una constante en la vida del personaje quien solo pudo ponerla en una perspectiva comprensiva a los 40 años. Modo tardío de crecer, pero modo al fin.

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

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

Así como en *Bella y oscura* sostener la ilusión fue un salvavidas para Baba, en Lucía fue una herramienta que la mantuvo anclada en un lugar de mujer-hija infantilizada.

Asumir que “todos los humanos tenemos que enfrentarnos a la desilusión” (327) será el duro aprendizaje que debe atravesar para poder decirse como mujer independiente, corrida del rótulo de hija y de esposa. Lucía Romero analiza todas las caras de su relación con Ramón y se permite esbozar una reflexión que trasciende su presente y le da lugar a pensar también su pasado:

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

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

Yo he necesitado (...) que Félix me contara su vida, para poder liberar a los padres imaginarios que guardaba como rehenes en mi interior, esos padres unidimensionales y esquemáticos contra los que estrellaba una y otra vez mi propia imagen. Ahora sé que mis padres son personas completas y complejas, inaprensibles. (...) Ahora que he liberado mentalmente a mis padres, yo también me siento más libre. Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma. (335)

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

Por último, *El corazón del tártaro* nos presenta desde las primeras líneas una narración angustiada que entre otros motivos sugiere el acoso que sufre Sofía Zarzamala, Zarza, a manos de Nico, su hermano gemelo y probablemente también de su padre.

Así como antes Gabi, Baba y Lucía Montero, esta nueva protagonista completará también su propio proceso de maduración. Esto le permitirá conocerse mejor, reconciliarse con su pasado y ordenar esa vida desgajada e inestable desde el punto de vista familiar. La reactivación de la confrontación con su hermano gemelo le impone evocaciones dolorosas. Volver a visitar los acontecimientos traumáticos la conducen a

asumir un pasado oscuro. Este viaje físico y psicológico de 24 horas la transforma y al final la consolida desde un lugar identitario que ha sido siempre inestable para Sofía (Zarza). Al igual que en *Bella y oscura*, la evocación del pasado infantil y juvenil lleva a Zarza a enfrentarse a hostiles y peligrosos espacios. Son estos lugares los que pone en una perspectiva privilegiada problemáticas del mundo contemporáneo: la marginación social, la drogadicción, la delincuencia, la violencia familiar, el abuso sexual y hasta el incesto del que la protagonista Zarza cree sentirse víctima por partida doble: por su hermano gemelo Nico y por su padre.

Los recuerdos que recupera la protagonista a lo largo de esas veinticuatro horas llevan a verse niña escondida bajo la mesa, situación que la deja expuesta y que transparenta su orfandad dentro del hogar. Nuevamente este nido es el de los sueños, el de los malos sueños. Lo familiar para esos ojos de niña es lo horroroso y siniestro que esos espacios convocan. Para enfrentar ese pasado que vuelve, Zarza toma las riendas de su vida y regresa a su casa de la infancia, la cual reconoce como un sepulcro (2001:137), un agobiante laberinto (138).

Al fin y al cabo, la casa representa su propio cerebro fragmentado, un hervor de monstruos personales (138). La protagonista deberá animarse a abrir las puertas de su casa como la prueba necesaria para enfrentar sus miedos y fantasmas del pasado. Todo lo que intentó ocultar y callar volvió y no hay posibilidad de huida sin superar una niñez dolorosa. Sabe que dolerá, pero lo afronta.<sup>62</sup> Las figuras de Nico y su padre la acechan, son sus perseguidores y en un punto llegan a confundirse. Esa confusión la desestabiliza y mantiene a la narración en el plano de la expectación. Enfrentarse a los dos monstruos familiares por la rememoración permite sanar las heridas que la niña escondida bajo la mesa no pudo gritar.

Coincidimos con Carmen García Amero (2007) cuando afirma que

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

A través de los textos analizados podemos ver cómo estos personajes femeninos se miran en el espejo y este les devuelve una imagen de niñas conflictuadas. Esos reflejos

---

<sup>62</sup> Los aportes de María José Punte (2014) han contribuido para el análisis de la distancia que opera entre la idea de hogar y el espacio físico de esa casa a la que retorna.

dolorosos las lanzan por periplos insospechados que las hacen retornar mejores, capaces de ir reposicionando los retazos de memoria de forma tal que duelan menos y en los que las familias y los padres han dejado de ser los buenos o los malos para ser lo que son: seres atravesados por deseos que en muchas oportunidades hablan más de sus egoísmos personales que del efectivo cumplimiento de los mandatos culturales que presentan al hogar y a la vida familiar como el nido de los sueños.



## Capítulo 4

### Rosa Montero en sus textos autopoéticos

El terror gana batallas pero pierde guerras, porque en el corazón de los humanos hay un irreprimible anhelo de libertad.

Rosa Montero

Este capítulo se propone leer algunas definiciones que Rosa Montero tanto implícita como explícitamente ha manifestado o sugerido a lo largo de su carrera. Del voluminoso trabajo de novelista, cuentista, entrevistadora y entrevistada, comentarista de propias y ajenas producciones se desprende un potente gesto escriturario. Aquí será objeto de estudio el prólogo a la antología *Amantes y enemigos* y algunas entrevistas concedidas en el año 2000, 2011 y 2013. En la medida que el análisis lo requiera de manera espigada se convocarán distintas posiciones asumidas por la autora a lo largo de su trayectoria, las que complementarán y ampliarán la perspectiva autopoética que sostiene. El corpus seleccionado constituye un espacio privilegiado para la exposición de una poética, la que se exploya y expande en las novelas anteriormente analizadas.

Decir autopoéticas nos impone en primer lugar asumir una posición teórica ya que mucho se ha escrito sobre esta categoría. No es nuestro propósito analizar sus múltiples asedios<sup>63</sup> sino manifestar que recuperamos los aportes de Arturo Casas (1999) en lo que postula respecto de renombrar las Poéticas de autor como autopoéticas. Explica que a partir de ellas es posible encontrar las llaves para pensar las reflexiones o manifestaciones que un autor realiza acerca de un hecho literario. Define lo que llama autopoéticas de esta manera

una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas. (Casas: 210)

---

<sup>63</sup> Reconocemos dos trabajos importantes que sistematizan estos asedios: el de María Clara Lucifora (2017) y la tesis de María Julia Ruiz (2018).

Además, propone distinguir

entre poéticas explícitas y poéticas implícitas, las primeras actuantes en el ámbito de manifiestos, reflexiones teóricas, etc.; y las segundas incorporadas de forma necesaria a toda obra literaria desde el momento en que ésta constituye siempre un juicio de valor. (212)

La distinción que establece entre poéticas implícitas y explícitas es para nuestro estudio una herramienta central dado que esta nos permitirá operar con textos tanto ficcionales como no ficcionales. Dentro de estos últimos, Casas incluye “los prólogos o epílogos, obras propias o ajenas, en general la producción teórico-crítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos, de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas” (214).

Por tanto, serán estos últimos los insumos con los que trabajaremos en estas páginas y a partir de los cuales haremos reenvíos a textos ficcionales que exhiban un componente matatextual que vaya en línea con las manifestaciones públicas de nuestra autora. El primero que nos ayudará a reconocer cómo piensa sus propios textos es el prólogo que escribió para *Amantes y enemigos* (1998). El primer gesto de extrañeza que nos presenta el volumen de cuentos es que en su índice se enuncia simplemente “prólogo”, sin embargo, al buscarlo lo encontramos denominado “Una pequeña explicación” (9). Nos asalta la primera pregunta: ¿qué nos ha de explicar? ¿Por qué piensa que es necesaria esa explicación? ¿Qué leeremos que necesita de ella una explicación?

Aunque como lectora soy una gran aficionada a los volúmenes de cuentos, creo que como escritora prefiero hacer novelas. Y las prefiero porque son más grandes y más anchas, porque te ofrecen más lugar para la aventura, porque suponen un largo e incierto viaje al mundo fabuloso de lo imaginado. Y en ese vasto territorio cabe todo. (9)

En el inicio, mediante la frase concesiva, lo primero que nos expresa son sus gustos como lectora pero en segundo lugar y mediante el acto de fe (“creo”) define su preferencia por las novelas. La autora considera, piensa, da razones, argumenta desde ángulos particulares por qué le gustan más las ficciones novelísticas. Lo interesante está dado por la cadena enumerativa con que describe las bondades de

las novelas y justifica en el mismo acto por qué las elige mientras define su propio trabajo de escritora.

Resulta significativo el volver a encontrar dos años más tarde a la publicación de este prólogo la siguiente afirmación: “El cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje”. Tal definición es la que le permite a Pedro Escribano (2000) dar nombre a la entrevista que mantuvo con nuestra autora y que publicara en la revista *Espéculo*. Somos capaces de reconocer cómo el territorio reaparece en la “imagen caminar por el paisaje.” Una mujer que lee y escribe,<sup>64</sup> una mujer que se lee mientras escribe, se constituye en la primera marca potente que deja el prólogo de 1998. Marca a la que volverá a apelar en la apertura de “Unas consideraciones finales” (531) en la novela *Historias del Rey Transparente* (2005). Si el prólogo de *Amantes y enemigos* es una apretada declaración de principios de un proyecto narrativo, el apéndice de esta novela funciona en su última parte como el lugar donde se explaya en la explicitación de su doble rol de narradora que escribe y lee pero fundamentalmente de una narradora que se lee. En esta, la segunda parte del apéndice, nos deja percibir que nuestra hipótesis es la escritura académica de sus intuiciones autopoéticas. Escribe una novela que cabalga entre géneros. Lo que importa desde su perspectiva no radica en saber a cuál o cuáles adscribe o se aproxima, sino en el gesto conciente de que en su narrativa impera un límite difuso.

Historia del Rey Transparente nació de mi pasión por el mundo medieval. No es que decidiera hacer una novela histórica sobre el siglo XII y luego me documentara sobre ello, sino que la novela surgió espontáneamente de una inmersión previa en el tema, de mi afición como lectora por esa época de nuestro pasado. En realidad, si hubiera que encuadrar este libro en un género narrativo, creo que caería más bien dentro de las aventuras y lo fantástico. (531)

Si volvemos sobre la cadena novela, territorio y paisaje que instala a partir de los dos textos de 1998 y 2000, notamos que estas dicen mucho de su no ingenuidad y de una clara autopercepción en términos de qué y cómo escribe. Posición a la que vuelve con más fuerza en 2011 al distinguir y otorgar un lugar privilegiado al género narrativo, y en especial, a las novelas. “Un artículo es solo

---

<sup>64</sup> Imagen que volverá convertida ficción en *Historia del Rey transparente* y a la que le dedicamos en el capítulo 3 varias líneas de análisis.

trabajo. Un trabajo que me gusta, pero trabajo. Una novela es mi vida, mi pasión. Y además un artículo me lleva un día y una novela tres años”. Escritura, trabajo, pasión y tiempo la atraviesan, así como la atraviesan y cruzan dos maneras de escribir ficciones: el cuento y la novela. Un dato no menor que surge de estas simples palabras lo advierte un lector relativamente experto en la obra monteriana.

Entonces es posible observar que con un poco de laxitud varias obras (muchas de ellas incluidas en nuestro corpus) tienen la distancia temporal expresada en la cita. Si aceptamos que ella miente y se reinventa constantemente, esta aseveración puede ser creíble en la medida que parece coincidir con el dato crudo (*El corazón del Tártaro*, 2001; *La loca de la casa*, 2003; *Historia del Rey Transparente*, 2005; *Instrucciones para salvar el mundo*, 2008; *Lágrimas en la lluvia*, 2011; *La ridícula idea de no volver a verte*, 2013). No obstante, lo iluminador es el conocimiento propio que ostenta acerca de las rutinas de trabajo y los ciclos que mueven a sus novelas. Por tanto, así como la novela del 2005 nos presenta la imagen de un mapa que señala los lugares que recorrerá su protagonista, esta marcación temporal nos presenta una nítida línea histórica que recorre con relativa displicencia quien escribe. Queda claro que escribir es un trabajo y el trabajo lleva tiempo. Tempranamente en el prólogo de *Amantes y enemigos* sostiene

Por eso, porque mis esfuerzos narrativos se han centrado más en la novela, es por lo que no me he sacado jamás un volumen de cuentos, pese a llevar casi veinte años publicando; sin embargo, con el tiempo he ido haciendo unos pocos, y a estas alturas ya he reunido un puñado. También con el tiempo he aprendido que estas ficciones cortas poseen curiosas propiedades para quien las escribe. Por ejemplo, te ayudan a salir de bloqueos creativos, a recuperar la escurridiza vitalidad de las palabras; y además pueden ser una especie de exploradores narrativos (...). Y así, hay cuentos que escribí creyendo que se acababan en sí mismos y que volvieron a aparecer mucho después transmutados o desarrollados en ficciones más largas: como “Paulo Pumilio”, cuyos ingredientes retomé once años más tarde para mi novela *Bella y oscura*. (10-11)

Postula que el cuento es para ella un arma para “salir de bloqueos narrativos,” para “recuperar la escurridiza vitalidad de las palabras” o como un poco más adelante dirá: “un estupendo ejercicio narrativo” (12). Por tanto si el cuento es un ejercicio, la novela es la resolución del mismo.

En el capítulo 2 hemos podido analizar cómo estas postulaciones explícitas sostenidas desde el prólogo que estamos trabajando convergen no solo únicamente

en *Bella y oscura* sino también en *La hija del Caníbal* a través del relato “Alma caníbal” que integra la colección. En el apartado “Cuentos que exponen un proyecto narrativo. *Amantes y enemigos*”, abordamos las dinámicas que se explicitan en el paratexto que antecede al volumen y que se derraman sobre las ficciones. Dentro del capítulo 3 en el punto denominado “Las niñas de Rosa Montero” hemos también destacado las coincidencias temáticas que orillan ambas formas de contar historias. Temáticas estas que dicen sorprender por su recurrencia a la autora pero que podemos sospechar son meros juegos de falsa modestia que se corresponden con la idea que todo escritor debe dejarse contar por sus personajes. Idea esta que de muchas maneras ha expresado en distintas entrevistas a lo largo del tiempo.

De este modo, un lector atento y conocedor de la producción monteriana es capaz de reconocer que esta manifestación de 1998 expone ya sin tapujos la existencia de un proyecto narrativo fundado en una intratextualidad que se complejiza por el manejo de otra intertextualidad; la que pone en diálogo su escritura con el canon dominante.

Por consiguiente, tal aseveración no se agota en el fragmento citado sino que vuelve sobre ella en el 2000 para declarar que “es a través de los cuentos, por lo menos para mí, que te estás asomando a materiales narrativos que luego van a aparecer en tus novelas” (3). Irá en esta oportunidad un poco más allá y los planteará “como embriones o como un vistazo” (2). Leemos en esta postura el gesto que nos habilita en las conclusiones para sostener a modo de cierre el apartado denominado: “Rosa Montero y el germen de su escritura”.

La clara conciencia de recuperar historias, actualizarlas, hacerlas migrar de un género a otro o de una novela a otra posibilita leer esta intratextualidad como la forma de inscribir lo autofictivo desde el trabajo metatextual. Un prólogo firmado y en él una revisión de sus propios actos de escritura, un balance de sus especulaciones y trabajos narrativos son los que habilitan el reconocimiento del juego autofictivo. Estas operaciones nos hacen notar que al menos en su programa de escritura este juego no necesita de un *yo* que se corresponda con el nombre de autor. Son las postulaciones trazadas las que nos han permitido afirmar que en el escamoteo del nombre propio asoma la creencia que para el reconocimiento de lo autofictivo aquel no es decisivo. De allí que en nuestro corpus no siempre esté visibilizado de manera potente y que debimos hurgar en las costuras de las historias, arriesgarnos a echar un vistazo por el paisaje para asomarnos y descubrir donde se

esconde la Rosa Montero que da entrevistas, que firma prólogos o se presenta en las portadas de novelas.

En la entrevista que le concede a Escribano (2000) se explaya sobre la concepción de novela. Defenderá que

la novela nace de una especie de huevecillo. (...) que puede ser una idea, una frase o una mirada de una persona. (...) aquello que se te queda en la cabeza y comienza a construir sus propios personajes (...). El escritor debe tener la suficiente modestia para dejarse contar la novela por sus personajes (...). La novela es la autorización para la esquizofrenia, porque te permite vivir otras vidas, la de tus personajes. (4)

Esto se puede leer en perfecta consonancia con lo que expresa el prólogo de *Amantes y enemigos*. No es únicamente lo declarado aquí sino también sus propias producciones las que crecen y desbordan los espacios que habitan. El eco unamuniano no aparece como ya lo hemos señalado solo en sus ficciones sino también en sus posiciones críticas. El irremediable anhelo de libertad no es una búsqueda exclusiva de los humanos sino también de sus propios personajes. Instala justamente de manera oblicua las preguntas que hemos perseguido a lo largo de estas páginas. ¿Quién es el que cuenta? ¿Cómo cuenta o se cuenta. ¿El que cuenta es contado por el contado? Los *yoes* metamorfoseantes asolan la escritura para desde lo autofictivo desestabilizar al género novela, correr las fronteras y hacer estallar el territorio de la ficción. Confirma que “los novelistas tenemos la gran suerte (...) de inventarnos y vivir todas las posibilidades” (2013:34).

Frente a lo señalado en estas páginas estamos en condiciones de establecer el lugar de primacía que en el interior de sus novelas ocupa la necesidad autopoética de transparentar los artificios, las lecturas propias y ajenas que hacen a su materia narrada. Ya apuntamos como esto opera en *Historia del Rey Transparente* pero antes lo hizo en *La hija del Caníbal* a través de “Unas palabras previas”. La obsesión por transparentar las lecturas que dicen documentar el trasfondo histórico está aquí jugando germinalmente. Declara que se ha permitido “unas cuantas licencias” (7). Esta necesidad de exhibir cómo modela sus narraciones deviene de sus preocupaciones acerca de cómo son leídas sus producciones, qué dicen de ellas y hasta qué punto son acertadas.

Parte de lo aquí sostenido se puede leer en la tercera entrevista que recoge Vanesa Knigts (1999). En ella nuestra autora aborda la elección de un personaje de

su novela. Manifiesta las razones que la llevaron a elegir a Durruti y define al propio texto en los siguientes términos:

Es una obra existencial sobre el crecimiento y las dificultades de la maduración, es una obra de iniciación, en definitiva, pero iniciación en la edad madura. Toda obra de iniciación necesita de un maestro, y yo quería buscar a un viejo que tuviera una existencia ya entera mientras que ella tiene una vida por la mitad. Entonces estaba ya pensando en buscar a un viejo y de repente vi un recorte sobre las andanzas de Durruti por América en *El País* del 94/95. Ya estaba por poner a un viejo que le ayudara y dije “¡Joder, anarquista!, porque a mí siempre me han encantado y además siempre me he sentido como muy cercana, íntimamente (...) aunque nunca he estado en ningún grupo anarquista, me he sentido muy cercana al ideario anarquista”. (269)

En “Una autopsia en vivo” (2012) Rosa Montero escribe una suerte de prólogo para *La incógnita desvelada*, volumen que reúne una serie de textos críticos que leen su producción. Aquí expresa su incomodidad frente a lo que escriben respecto de sus obras.

Yo no sé si también les sucederá a los demás autores, pero a mí leer los textos que los académicos y estudiosos escriben sobre mi obra me produce una turbación casi insuperable. Quiero decir que casi nunca los leo, porque me resultan un territorio demasiado resbaladizo e inquietante. (1)

Nos permitimos leer de soslayo estas afirmaciones. A lo largo de su breve pero descarnada autopsia deja en claro cuánto sabe de quienes la estudian. Al primero que se refiere es a Javier Escudero (2005). Para él tiene palabras amorosas. Sospechosamente afirma haber dilatado la lectura de los borradores del libro<sup>65</sup> a pesar de conocer aisladamente sus escritos a los que destaca por haberles parecido “tan buenos que incluso [le] habían enseñado cosas sobre [su] propia escritura” (1). Esta modestia asumida tiene más de juego irónico que de declaración de verdad. Nos preguntamos si es posible creerle cuando en reiteradas oportunidades confiesa que miente, que se toma licencias, que trastoca el dato, el nombre y las historias. Si lo hace en sus novelas y cuentos por qué no pensar que también lo hace en sus prólogos, entrevistas, epílogos y comentarios.

---

<sup>65</sup> En los capítulos precedentes fue indicado por sus aportes aún cuando tengamos algunas diferencias en relación con sus lecturas.

Esta supuesta reticencia a leer lo que sostienen los textos académicos no se agota en los comentarios vertidos sobre Javier Escudero sino que se amplifican citando a otros de renombre. Un tramo significativo le dedica a Vanesa Knights (1999), hispanista a quien dice haber engañado. Expresa que le mintió y no leyó su texto y que fue la propia analista quien reconoció la mentira y que al ser descubierta se sintió mal. El supuesto perdón a la mentira queda recortado a la esfera privada y ya no está Knights para confirmarlo o desmentirlo.

Dar cuenta de estas intervenciones obturadas por la incomodidad expresa la ayudaron a reconocer que las novelas son para ella “algo tan íntimo” (1) “son sueños que se sueñan con los ojos abiertos” (1) y a descubrir que cree que “todos los novelistas sentimos que nuestras novelas son lo mejor que somos, lo más profundo, lo más auténtico” (1). Confiesa que saber que se otea en sus historias y se intenta críticamente interpretar sus emociones la inquieta. Le provoca angustia notar que las valoraciones ajenas en más de una ocasión plantean parámetros disímiles a los que ella adhiere. Abiertamente declara que hay textos que la irritan aunque matiza el efecto aclarando que son pocos. Entonces es posible creerle cuando manifiesta que le cuesta o no le agrada leer la producción crítica. Si lo hace a regañadientes, si le lleva tanto tiempo, cómo tener una visión tan clara de lo que de ella se dice.

En “Una autopsia en vivo”, se permite valorar las intervenciones públicas que de ella hacen los críticos, expresar cómo se siente cuando asiste a tales eventos y qué obligaciones se autoimpone para sortearlos. El manejo irónico trasluce una falsa modestia que habla más de una vanidad creciente que del declarado lugar de incomodidad y turbación que le causan quienes la estudian. Nos preguntamos si debemos creer en el sentimiento de deuda que la mueve hacia sus estudiosos de quienes afirma “pierden el tiempo leyendo sus libros” (2). Resulta dudoso dar por ciertas todas sus palabras si a cada paso rescata a alguno de los que pierden su tiempo analizando sus obras. Por ejemplo, suma a los ya citados el caso de Elena Gascón-Vera (2012) a quien le reconoce las cosas interesantes que dice de ella. En el gesto oscilante entre leer a los que la leen y no hacerlo exhibe cuánto interés estos le provocan.

Sebastian Faber (2009) expone el valor preformativo que las entrevistas y ensayos monterianos causan en la esfera periodística aunque su mirada también la alcanza en lo que atañe a su rol como escritora. Sostiene que “los diálogos de Montero eran nada menos que modélicos” (321). No vacila en destacar que como



editora de sus propios textos “ejemplifica el poder y la libertad de la palabra escrita, no sujeta a censura alguna” (321). Este análisis va en línea con la defensa que hace de sus textos nuestra autora y cómo esta sale al cruce dejando claro qué, cómo y por qué causas escribe lo que escribe. En 1976 presenta su primera recopilación de entrevistas *España para ti para siempre* y en su prólogo sienta un precedente que desandaré luego una y otra vez. Expresa que “cada uno sabe el papel que juega el otro, cada uno conoce las reglas, cada uno sospecha o sabe el juego pero pretende ignorarlo. A mí jugar me gusta mucho” (10).

Este conocimiento acabado de los juegos de su pluma ingresa a las ficciones en algunos casos de manera presuntamente colateral. La recurrencia de paratextos funcionando a modo de apertura o cierre que anticipan o explicitan los artificios a leerse o leídos no buscan otra cosa que explayarse en una autopoética que delinea las expectativas con que las ficciones deben ser leídas. En *La loca de la casa* (2003) nos presenta un texto de clausura al que llama 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. (273)

De manera certera y eficaz echa por tierra cualquier lectura que pretenda ampararse en el pacto de veridicción y se instala con total comodidad en el llamado más tarde pacto ficcional por Alberca (2007). Pero este breve texto dice mucho más de su figura de autora a través de su declarada imposibilidad de acreditar verdad en aquello que la roce. Su propia vida es menos cierta y en esa convicción el gesto autofictivo encuentra la potencia que luego estallará en *La ridícula idea de no volver a verte* (2013). Este libro puede asociarse con *La loca de la casa* en la medida que en ambos el tratamiento de lo literario se ubica en un lugar destacado. En la entrevista que le realiza Inés Martín Rodrigo (2013) responde a la pregunta: ¿qué es la escritura para Rosa Montero?, transparenta la ligazón entre ambas. Reconoce que en *La loca de la casa* habla de cómo todos necesitamos la imaginación para completar nuestra vida pero que no ha sido hasta la del 2013 que lo ha visto con claridad. Afirma que

somos una pura narración, cada vez lo veo más claro, somos palabras ansiosas de sentido, necesitadas de sentido. Somos una narración en construcción y nuestra vida depende de la narración que nos hagamos, así de simple. En cuanto que cambiamos la narración, cambiamos nuestra vida.

Queda claro entonces que las tres versiones que leemos en *La loca de la casa* respecto del encuentro con M constituyen un ejemplo acerca de cómo es capaz de modificar su vida y de ensayar los juegos que se pueden jugar para potenciar la imaginación como el motor que sostiene a las palabras que borbotan en un “murmullo incesante” (68).

En los capítulos anteriores estudiamos los modos en que lecturas, historias y personajes migran de texto a texto en un gesto que por su recurrencia nos indica una operación de búsqueda estética por la cual dibuja metafóricamente las caras de un cubo de rubik<sup>66</sup> desarticulado y en el que plantea su programa de escritura. Armar las caras desordenadas ha sido nuestra empresa a lo largo de las páginas de la tesis.

En la misma entrevista del 2013 Rosa Montero hace gala de ese gesto de ingenuidad declarado y al ser consultada por Marie Curie, el personaje central de *La ridícula idea de no volver a verte*, confiesa que es una mujer de ciencia que siempre le ha encantado y se ha sentido atraída por las maneras en que supo abrirse camino dentro el mundo del saber. Nosotros como lectores ya lo advertimos cuando reconocemos que en *Instrucciones para salvar el mundo* esta científica es mencionada por el personaje de Cerebro. Los vasos comunicantes entre sus textos no pueden ser interpretados como apuestas azarosas sino que guardan correlato con las dominancias que atraviesan a su escritura y en la que la cartografía de un tiempo de trabajo se reinstala a partir de las coincidencias. Resulta sospechoso entonces dar crédito a las palabras de la autora cuando menciona que un lector a través de Facebook le recordó que ya la había mencionado y que tal observancia le produjo risa. Queda a la vista que ella sí lee a quienes la leen y la persigue la obsesión de saberse descubierta en las lecturas, en sus travesuras ficticias y en las mentiras que ha confesado escribir una y otra vez a lo largo de los últimos treinta años.

Nuestra autora hace gala de las múltiples miradas con que ella misma puede pensar su accionar como novelista y en el último libro que cierra nuestro período de análisis incluye un apartado que llama Agradecimientos (209) pero que

---

<sup>66</sup> El hermano de Sofía en *El corazón del Tártaro*, el que padece una enfermedad mental, juega con este cubo y concentra en movimientos frenéticos la búsqueda del orden perdido.

inmediatamente después subtítula como “Unas palabras finales”. Aquí vuelve sobre las licencias que se permitió o no en las instancias de escritura.

Todos los datos que hay en este libro sobre Marie y Pierre Curie están documentados; no hay una sola invención factual. Sin embargo, me he permitido volar en las interpretaciones, porque he utilizado a la gran Madame Curie como un paradigma, un arquetipo de referencia con el que poder reflexionar sobre los temas que últimamente me rondan insistentemente por la cabeza. Un ejemplo de vuelo: ¿era el padre de Marie tan fastidioso como insinúo? Yo creo que sí, pero el lector tiene los mismos datos que yo y puede decidir si está de acuerdo o no con lo que digo. En cualquier caso, representa a todos esos padres fastidiosos que sin duda existen. (209)

Explicita que los datos se ajustan a lo documentado pero inmediatamente postula interpretaciones personales y plantea que la figura convocada funciona como la excusa para pensar otros temas. Algunos de los cuales pueden interpretarse a través de los hashtags que propone en un índice posterior (Ambición, Coincidencias, CulpaDeLaMujer, DebilidadDeLosHombres, Felicidad, (...) Palabras, Palabras). Vuelve sobre sus primeras ideas referidas a la libertad; estas fueron declaradas hacia el final de los '90 y comienzos de los 2000 pero aquí las expande y le cede al lector el mismo poder que ella tiene como escritora. Le otorga las llaves para que él también manipule, especule y decida qué y cómo leer. De una lectura atenta de este texto raro surge que, quien dos veces fuera premio nobel, la ayuda a pensar en aquellas cuestiones esenciales que hacen a la vida y cómo existe en ella una enseñanza que siempre está asociada al dolor. Sobre este tema puntual del duelo Gonzalo Alvarez y Alija García (2016) han realizado un análisis destacado que excede nuestros intereses y que en un punto desoye a la autora. *La ridícula idea de no volver a verte* es para ella un texto que pudo escribir porque ya había atravesado el duelo y esta escritura es la forma más nítida que encontró porque “todos los libros te enseñan algo, te curan y gracias a ellos puedes vivir” (2013).

Rosa Montero en la entrevista del año 2013 puntualiza que advirtió en Marie Curie la posibilidad de proyectar

reflejar cosas que son esenciales para todos: la necesidad de escapar del mandato paterno y materno, la necesidad de buscar tu propio deseo, la necesidad de aprender a colocar el dolor. Uno de los principales aprendizajes que tenemos que llegar a dominar es qué hacer con ese dolor para que no nos destruya. (3)

Una enumeración franca que expone mucho de los temas que han sido motivo de sus asedios narrativos. Cada uno de ellos expresa alguna de las aristas que hemos estudiado bajo las formas autofictivas o las crisis identitarias que funcionan en el marco de una inestabilidad genérica siempre buscada dentro de su programa escritural. Define a su texto/novela/ensayo como “una narración muy auténtica (...) no hablo del duelo desde el punto de vista testimonial, sino que es como una elaboración como la que hago en mis novelas con mis personajes, con los que me vivo y soy muy sincera” (2). Narración, duelo y ejercicio de escritura se reinstalan nuevamente como ejes fundantes de su agenda estética.

Así, mediante estas intervenciones públicas como en sus apuestas metatextuales leemos que Rosa Montero vence el terror porque da riendas a la libertad en las manos de palabras que tallan tanto su nombre como su escritura dentro de los marcos que tensionan los vértices de nuestra tesis: autoficción e inestabilidad genérica hibridan un nombre de autor y una novelista capaz de discutir tanto desde dentro como fuera de sus ficciones que el sentido de escribir radica en la búsqueda permanente del sentido siempre esquivo de la existencia.

La vida es como el cubo de rubik, complicada, a veces, desesperante.  
La crítica o el análisis honesto de las relaciones de poder forma parte de nuestro oficio, de la misma manera que construir buenos muebles forma parte del oficio de carpintero. (Montero, 2012)

## Capítulo 5

### Conclusiones

La conexión entre la realidad biográfica y la ficción es un territorio ambiguo y pantanoso en donde se han hundido no pocos autores.  
Rosa Montero

A modo de cierre organizamos la materia de esta sección en dos trayectos. En el primero, reinstalamos aquellas preocupaciones iniciales que desandamos en los distintos capítulos y referidas a cómo leer el corpus. En el segundo, proponemos pensar cómo aquel plantea oblicuamente una escritura germinal, la que postulamos a modo de cierre y apertura para futuras líneas de trabajo. Así, escritura marginal en y por la autoficción y la inestabilidad genérica hacen vibrar las vidas narradas toda vez que se reinventa o se permite vivir una tal Rosa Montero.

En el primer trayecto, recuperamos nuestro interés por la categoría autoficción. Puntualmente nos interesa volver sobre el conjunto de preguntas que guiaron nuestro análisis y que van en línea con pensar si la autoficción funciona como un nuevo dispositivo genérico en el caso particular de Rosa Montero. A partir de ella nos hemos preguntado si resulta pertinente considerar la categoría como un género o como una clave de lectura de textos de géneros diversos.

Nos enfrentamos a un corpus que nos obligó a pensar si son novelas autobiográficas o son novelas autoficcionales, o son textos híbridos desde un planteo genérico que encuentran en componentes autofictivos un marco bajo el cual instalarse como narraciones de un nuevo tipo. Desde estas cuestiones reflexionamos acerca de cómo Rosa Montero sostiene narrativamente el cruce entre lo público y lo privado en la medida que tensa la relación autoficción-inestabilidad genérica.

La autora monta una encrucijada para el lector, quien atraído por la posibilidad de leer una vida hecha historia queda atrapado en el juego, en el artificio de reconocer las operaciones de invención, mentira y reordenamiento de los hechos vinculados a la vida narrada.

## 5.1 Las dominancias en la narrativa monteriana

Han sido muchas las preguntas que se generaron a lo largo de esta tesis. Algunas de las primeras trazadas se plantearon en relación con *Bella y oscura* como novela que abre el período de análisis. Nos interpelamos ¿por qué esta se queda solo en el gesto de desdoblamiento del narrador y no termina de textualizar su nombre pleno? ¿Es este juego un ensayo de escritura que reaparecerá con fuerza en *La hija del caníbal*?

La primera respuesta nos habilita a un rotundo sí. Es un ensayo, un primer juego escritural que plantea un giro significativo frente a sus producciones anteriores. Los personajes en esta novela rompen con la imposibilidad de pensar el pasado y esto en términos de inestabilización de sus identidades les plantea una crisis. Asediar el pasado es para ellos una manera de reconstruir la identidad desde la capacidad de interpelación.

En relación con este punto, la mayor innovación la notamos en *Bella y oscura*. Fundamentalmente las ficciones previas a 1993 presentaban personajes incapaces de cuestionar al pasado, estaban anclados en el presente y esto acotaba sus proyecciones futuras. *Bella y oscura* quiebra estas regularidades y asume el riesgo de discutir y preguntarse por el pasado. *La hija del caníbal* sigue en esa línea y la profundiza. En esta el nombre propio, Rosa Montero, ingresa al espacio ficcional y lo hace a partir de poner en discusión quién es la que cuenta, Lucía o una Rosa Montero procedente de Guinea. No se queda allí la voz narradora sino que apuesta a que sea Lucía o Rosa Montero la que relata que cuenta que escribe textos infantiles. Doble juego de desdoblamiento autofictivo el que se instala por la coincidencia personaje/autor/narrador pero por el que además ingresa el ejercicio de imaginar ser una escritora principiante que escribe cuentos. Rosa Montero escribe cuentos a modo de ejercicios narrativos. Ella misma una y otra vez expuso que sus comienzos como narradora fueron en la niñez inventando ficciones para niños. Recuerda estos comienzos en *La loca de la casa* y en *La ridícula idea de no volver a verte*.

Por ende, sobre este punto podemos adelantar que las dominancias en términos de ejercicios narrativos acerca de cómo escribir una vida han recorrido las páginas de todo nuestro corpus y se han complejizado en la medida que cada una de las novelas se reconoce deudora de alguna de las otras. Gesto que habilita el reconocimiento de operaciones intra e intertextuales. Esa biblioteca migrante que hemos descripto una y

otra vez es la textualización de un predomino potente en términos de una construcción metatextual y autofictiva.

De esto se deriva que la novela posterior más próxima a *Bella y oscura* es la primera que nos permite leer el gesto de inclusión de su nombre, pero también es cierto que luego del análisis de los cuentos publicados en 1998 resulta claro que ambas comparten otro elemento común: devienen de ejercicios narrativos previos, de relatos escritos mucho tiempo antes y que han migrado a un paisaje más amplio, el que constituye la novela en palabras de la autora. Importa pero importa poco el escamoteo del nombre de autor en la ficción de 1993 si el lector puede reconocer que esta historia deviene de un cuento llamado “Paulo Pumilio”. Si el lector antes no lo conocía tampoco interesa, porque ese vacío nominativo, esa huida del nombre propio, se completa o se llena con la edición posterior de *Amantes y enemigos*. El nombre Rosa Montero que firma el prólogo y coincide con el de la portada repone la ausencia y visibiliza el juego estratégico de una escritura migrante en la que el nombre propio queda pequeño dentro de su programa narrativo. Lo autofictivo para ella excede al nombre y lo piensa como un universo más amplio que necesita de un lector hábil en el armado de una escritura autofictiva que apuesta a los juegos circunvalantes.

Estamos en condiciones ya de ver cómo en términos de dominancias “Paulo Pumilio” y “Alma caníbal”, cuentos que integran la antología, operan germinalmente dentro de un programa de escritura que sostiene a la novela como el territorio, como un paisaje más ancho por el que se puede caminar mientras que el cuento es solo la ventana que permite la búsqueda. Pero esta apuesta no se agota en el juego ficcional tal como lo reconocimos en los capítulos 2 y 3 sino que migra hacia otras textualidades y en las declaraciones públicas de la autora adquieren fuerza. Una u otra vez vuelve sobre esta imagen en las entrevistas y prólogos, aspecto al que hemos prestado especial atención en el capítulo 4.

Entonces, ¿será que así como la protagonista de *Bella y oscura* recorre un camino de formación para definirse, la autora inicia con esta novela un camino de autoconocimiento como sujeto que escribe? ¿Será esa la razón por la que aquí no arriesga un nombre propio (su propio nombre) y sí lo hará cuatro años después? ¿Será que esta decisión de asumir desde las primeras líneas las riendas de la narración es un ensayo para otros comienzos similares? Nuevamente debemos afirmar que sí. *Bella y oscura* es una novela de aprendizaje, una novela en la que convergen distintos rasgos genéricos

imposibilitando trazar con precisión a cuál pertenece. Esta porosidad que dificulta el reconocimiento de los límites es la que justifica lo que nosotros hemos dado en llamar inestabilidad genérica. En las múltiples absorciones de rasgos provenientes de distintas formas narrativas, ubica su zona de productividad ficcional. Una productividad marcada por la inestabilidad.

Destacamos que este primer reconocimiento funciona como una dominancia de capital operatividad dentro de nuestro corpus. Desde el primer gesto de inestabilidad genérico que reconocemos en la novela de 1993 hasta la del 2013 (*Bella y oscura* y *La ridícula idea de no volver a verte*) este se irá potenciando. Volverá sobre la licuación genérica en cada una de las novelas y lo hará sostenida por los juegos autofictivos que van desde el desdoblamiento del *yo* y las múltiples metamorfosis que el mismo asume hasta los guiños oblicuos que demandan la participación cómplice del lector para reconocerlos.

Por otro lado, mediante las intervenciones metatextuales nuestra autora explicita su conciencia de escritura y este transparentarla cohesiona la materia narrada. Desde la primera línea de *Bella y oscura* se nos dice: “De lo que voy a contar yo fui testigo (...). Por buscarle a mi relato algún principio, diré que mi vida comenzó en un viaje de tren, la vida que recuerdo y reconozco” (5). Y en *La ridícula idea de no volver a verte* se refuerza: “Pero yo siempre he necesitado la indeterminación del cuento para poder expresar mis alegrías y mis penas” (193). Esto permite hipotetizar acerca de cómo la autora deja las huellas en la superficie ficcional de sus operaciones narrativas, sus reflexiones sobre qué y cómo escribe y qué es para ella la literatura y el arte.

Destacamos que en la primera novela (*Bella y oscura*) son destellos de un *yo*, en la segunda (*La hija del Caníbal*) se nombra mientras alguien escribe. En la tercera (*El corazón del Tártaro*), asistimos a la configuración de una editora de libros que lee y especula acerca de las formas de interpretación que las ficciones habilitan. En la cuarta (*La loca de la casa*), vuelve a nombrarse, se inventa un cómputo de amores mientras recorre tanto lo que ha escrito como lo que lee mientras escribe. En la quinta (*Historia del Rey Transparente*) inicialmente nos enfrentamos con una mujer que escribe y al final con otra que explica cuáles fueron las operaciones de escritura sostenidas y despliega las lecturas que la atraviesan. La que asoma al final deja leer cómo es la autora de las anteriores ficciones, no necesita del nombre propio, le alcanza la exhibición de operaciones insinuadas en las novelas previas. En la sexta (*Instrucciones para salvar al mundo*), las vidas duplicadas, las vidas que viven en paralelo otras y las interpretaciones



de teorías científicas buscan ordenar el mundo mientras tangencialmente explican la particular estructura narrativa. Operación metatextual que hemos visto diseminar antes. En la séptima (*Lágrimas en la lluvia*) vale todo: un mundo futuro, un archivista y un escritor de memorias falsas. Un cóctel ficcional por el que se nos dice qué, cómo y porqué la falsifica, cómo la palabra es mentirosa y opaca. Artificios narrativos que recogen en los préstamos genéricos el sello de una identidad escritural. En el último libro (*La ridícula idea de no volver a verte*) el nombre propio se instala con comodidad, reinterpreta su vida y describe ficcionalmente los modos en que ha escrito tanto esta historia como las anteriores. Ficción de ficciones que reconfigura los escamoteos del nombre propio en algunas novelas de nuestro corpus y rearticula un programa de escritura que desde lo autofictivo y a través de una biblioteca migrante instala la inestabilidad genérica.

Ahora sí podemos volver sobre el camino que abrieron nuestras preguntas iniciales y reconocer cómo en *La loca de la casa* la construcción de identidad siempre la define un *yo* que asume el rol de narrador y decide cuándo y dónde comienza su vida. Así leemos cómo en 1993 con *Bella y oscura*, en 2003 con *La loca de la casa* y en 2013 con *La ridícula idea de no volver a verte* se configuran hitos narrativos que fundan y rearticulan un programa narrativo que las precede y excede pero que condensa en el período que estos recortan la tensión autoficción-inestabilidad genérica. Sello indiscutible que excede a una política del nombre propio y que en Rosa Montero se arma en la medida que las caras del cubo de rubik se ordenan.

La novela es para nuestra autora un territorio, un paisaje amplio en el que cabe todo pero al que le reconocemos uno en particular que de manera insistente ingresa: el espacio de lo marginal. ¿Será que en la elección de suburbios como ámbitos de transgresión de normas se ubica un lugar ideal donde se sentirá cómoda para narrar vidas? ¿Por qué estos espacios aparecen en *Bella y oscura*, en *La hija del caníbal*, por qué en *El corazón del Tártaro*, en *Instrucciones para salvar el mundo*, en *Lágrimas en la lluvia*? El desarrollo de los capítulos precedentes nos permite leer que esta recurrencia va en línea con un planteo temático asociado a la necesidad de dar cuenta de personajes inestables desde lo identitario para desde allí salir al cruce con una agenda política que discuta el modo en que la literatura dice mucho del mundo en el que se inscribe.

El lugar de zozobra de estos espacios marginales, la idea de peligro y acecho que asola a los entes de ficción son los motores perfectos para esconder los juegos autofictivos en la licuación, hibridez e inestabilidad genérica.

De este modo vemos cómo la mixtura de matrices genéricas diversas (novelas de formación, novelas policiales, novelas de aventuras, etc) urden contactos entre sí. Esta operación funciona como elemento constituyente de los juegos de licuación de las fronteras de los tipos narrativos convocados. En reiteradas oportunidades la ironía o la parodia según sea el caso, se despligan y dejan leer la mirada ácida que la autora propone para los temas que la atraviesan. Todos aprenden con y en Rosa Montero, los personajes y esta Rosa Montero autofictiva para quien “los personajes de ficción son las marionetas del inconsciente” (2013:193).

De esta forma, los aprendizajes funcionan en nuestra autora como gérmenes que vuelven reconfigurados en las distintas novelas que hemos estudiado. Inconformismo, rebeldía y formas autofictivas encuentran en su escritura un terreno fértil que se sostiene en la dinámica que impone un escribir borrando bordes. El siguiente apartado desanda estos gérmenes para entender de dónde viene y hacia dónde va el proyecto narrativo monteriano.

## 5.2 Rosa Montero y el germen de la escritura

La novelística de Rosa Montero comparte una inclasificabilidad genérica sustentada en el mecanismo autofictivo. El uso del nombre propio, la reflexión sobre el proceso narrativo, la fabulación como sustento de la trama o la multiplicación del *yo* autorial son algunas de las marcas que ponen de manifiesto las indagaciones metaficcionales de nuestra autora.

A estas preocupaciones se suma una interrogación sobre los procesos de gestación de la literatura que cobran forma a través de la emergencia de una metáfora recurrente en algunas de las novelas, el germen.

Desde su primera novela *Crónica del desamor* (1979) podemos reconocer la dominancia de dos componentes centrales: la inconformidad y la rebelión contra todo lo que fuera fatalidad. La vida no podía ser entendida como una vida que cargase con las herencias de pasados sofocantes. En estas páginas el embrión de lo que luego desplegará con innumerables aristas, comienza a hacerse de las palabras necesarias para empoderarse. Su protagonista sabe decir y enfrentar las incomodidades del presente que le toca transitar y desafía al modelo patriarcal dominante como puede.

En la habilidad para construir al personaje central, que da voz y asume sentimientos compartidos por una generación, se ubica la semilla de un vínculo estrecho entre la autora y sus lectores que será capaz de escapar a los avatares que, en ciertos casos, la fama puede quebrantar.

Es interesante ver cómo Rosa Montero leía su propia escritura: sostenía que su novela era en todo caso una “crónica periodística cuyas narraciones son inventadas” (1981:2) y en la que reconocía la primacía de personajes “bastante esquemáticos” (2). Es evidente que su perspectiva crítica dio con acierto en algunas valoraciones pero también —y aunque no lo exprese directamente— supo encontrar en ella no a la novela sino a su texto necesario. Una escritura iniciática, inaugural que hablara sobre finales de ciclos, de fracturas, de luchas, de la posibilidad de salir de la oscuridad para poder mirar alrededor y permitirse contar una historia que luego ella misma no se animase a clasificar. Y en este punto radica una de las llaves de su propuesta: escribir borrando bordes. Un viaje de ida del que no volvió, al menos hasta ahora.

De este modo y a poco más de una década después de iniciado ese camino publica *Temblor* (1990). Punto clave en su trayectoria narrativa, empieza a leerse con más claridad un progresivo encuentro con los aspectos de mayor incertidumbre que asolan a los personajes de sus historias. Esa inconformidad y rebeldía devienen no únicamente como gesto frente a las dominancias de una época sino como una forma de visibilizar las angustias que la existencia despierta en los personajes.

Ese mundo próximo, cercano, dibujado en 1979 y reactualizado en 1990 (las llamadas zonas borrosas) será denominado en *La loca de la casa* (2003) por la voz narradora que recupera a Conrad como “líneas de sombra” (97): estas constituyen ese delgado territorio que divide la denominada realidad con lo impreciso, desordenado, caótico e incierto, y que se vinculan necesariamente con lo mágico, con el espacio de la creación. Espacio en el que el lector es capaz de reconocer la cristalización de modos de acercar las angustias del mundo real con los infinitos juegos de espejos que los sueños operan en las historias.

La ilusión de los deseos, la exacerbación de los excesos y la apuesta por el imperio de lo azaroso no hacen más que potenciar las formas de rebelarse frente al reconocimiento que los personajes tienen de una única certeza: la muerte.

Desde *Crónica del desamor* hasta *La loca de la casa*, la narrativa monteriana ha ido espigando formas y transformaciones ligadas a cómo pensar y hacerse cargo de una existencia cuya sola seguridad es la conciencia de muerte. Si la muerte es uno de los temas

más asediados por la literatura desde sus comienzos, una posibilidad de rebelarse a ella y de abrirse un espacio propio en el mundo de las letras, es buscar en las formas menos prestigiadas un acercamiento provocador. Y entonces que el trabajo con formas genéricas menores mixturadas asoma como recurrencia, tal como indicamos precedentemente. La dificultad para ubicar con nitidez una historia en un género fue el gesto germinal que encontró la autora para referirse a su propio acto creativo; la elección deliberada y en algunos casos solapada de aquello que proviniese de la ciencia ficción o el policial, fue el acto que manifiesta una disputa y apuesta arriesgada desde el lugar de escritor para posicionarse en el sistema. Asediar géneros mirados de soslayo por muchos fue la estrategia que le permitió a su escritura encontrar aire fresco. A partir de *Temblor*, la inclasificabilidad genérica se transformó en la operación más notoria.

Podemos afirmar que la producción de Montero gira en torno a un núcleo potente y duro de temas sostenidos por metáforas recurrentes, personajes duales y estructuras narrativas empecinadas en licuar sus límites. Aquellos temas de siempre, la muerte, la vida, el amor, se metamorfosean una y otra vez a partir de una intensa diversificación de argumentos y una multiplicación del *yo* autoral.

Si desandamos los procesos argumentativos descubriremos que, a pesar de la aparente dispersión, siguen siendo los mismos. Esa reiterada unidad temática es la que le otorga coherencia y complejidad a la obra de Montero. En *Temblor* reaparecen articulados —no ya dispersos, sino funcionando como una verdadera maquinaria— los temas que seguirá explotando hasta el presente: el poder opresivo, la angustia de la soledad, el desamor y la marginalidad que impone la urbanidad. Este despliegue temático se potencia a partir de la elección de una voz narrativa infantil, una niña protagonista que se enfrenta a la muerte, no solo de sus seres más cercanos. A partir de esta novela habrá muchas otras niñas y todas batallarán contra el mismo enemigo. La emergencia de esta primera se transforma en el germen de otra recurrencia: la memoria como herramienta capaz de vencer al gran enemigo. Tanto la memoria propia como la heredada por los cúmulos de relatos se convierten en la única estrategia capaz de vencer a la muerte. En este punto puede advertirse el gesto optimista de la escritura de la autora.

En 1981 Rosa Montero sostenía: “las mujeres deberíamos salir de la literatura testimonial y conquistar la imaginación” (1). Es lo que materializa en *Temblor* y *Bella y oscura* de la mano de niñas, donde lo único importante es salvarse en y por el mundo de los sueños en el que las narraciones todo lo vuelven posible. Esta afirmación encuentra

sustento en las propias aseveraciones que la autora propone años más tarde en *La loca de la casa* respecto de los niños y la infancia:

Los seres humanos entramos en la existencia sin saber distinguir bien lo real de lo soñado; de hecho, la vida infantil es en buena medida imaginaria. El proceso de socialización, lo que llamamos educar, o madurar, o crecer, consiste precisamente en podar las florecencias fantasiosas, en cerrar las puertas del delirio. (18)

Frente a esto la rebeldía, la búsqueda sin igual por quebrar esas imposiciones y salvarse solo, en y por la palabra es la única salida posible. En el mismo texto, unas líneas después, leemos: “un novelista tiene el privilegio de poder seguir siendo un niño, de poder ser un loco, de mantener contacto con lo informe” (18).

Así, esa proximidad con el fabular como germen la encontramos, antes que en otro texto, en *Temblor*. Se acentuará luego en *Bella y oscura* y reaparecerá tiempo después en *Historia del Rey Transparente* (2005) y en las historias protagonizadas por la replicante Bruna Husky como en *Instrucciones para salvar el mundo* (2008).

En su escritura temas como bonomía, felicidad o libertad nunca son tratados como absolutos. La fugacidad, la brevedad de la existencia lo opaca todo y en ese todo caen amor, esperanza y sueños. Asola la única certeza: la pérdida y con ella el descontrol vertiginoso que detona y que encuentra como antídoto por excelencia a la palabra.

Expresábamos al comienzo de nuestro trabajo que la novelística de Rosa Montero comparte una inclasificabilidad generica sustentada en el mecanismo autofictivo. Si existe un texto que hace efectivamente gala de esto es *La ridícula idea de no volver a verte*. En este texto es solo la palabra la que vence el silencio y la ausencia. Es solo la palabra la que moldea la memoria. En este texto/novela/ensayo la cercanía y el manejo de la lógica de los medios de comunicación masivos (que su autora, los conoce como nadie) los explota mediante la inclusión entre otros de hashtags que operan como instrumentos desestabilizantes del género que cooperan al mismo tiempo en el sostenimiento de la idea de que perpetuarse y perpetuar es solo posible escribiendo.

Reconoce que en la transparencia y en la visibilidad del sujeto en la sociedad de hoy se encuentra un campo fértil para poder hacer lo que más le gusta: escribir ficción jugando con la estrategia de la simulación, herramienta con la que se sentía muy cómoda desde la década del 90 del siglo pasado. Ya en 1997 de manera menos evidente pero no por eso menos consciente, lo hacía cuando desdoblaba una y otra vez a la protagonista Lucía con Rosa Montero en las páginas de *La hija del caníbal*. Jugaba a camuflar esa

escritora sin hijos, cuarentona y en conflicto con los esquemas amorosos, con las luchas de esa otra escritora que dibujaba personajes infantiles y se parecía bastante a la autora de la portada. Esta última siempre declara que no ha tenido hijos porque no ha querido y que los libros de alguna manera funcionan como tales. Nuevamente la infancia irrumpe con las caras infernales recuperando imágenes ya textualizadas en *Temblor y Bella y oscura*. Imagen a la que volverá a visitar con esa niña inaugural de la tapa de *La loca de la casa*.

Vale citar aquí a Escudero Rodríguez (2005) quien bien ha señalado que Montero en *La loca de la casa* ya es consciente de que las mentiras literarias son portadoras de verdades esenciales. Distingue con claridad que la autora reconoce que la subjetividad se encuentra implícita en toda construcción textual y que es hacedora del establecimiento de una gradación en los supuestos niveles de mentira que encierran esos discursos implicados. Esto, a su vez, pone de relieve la creencia en la existencia de ciertos grados de “verdad” de parte de quien escribe ficciones. En *La ridícula idea de no volver a verte* es posible reconocer cómo mediante una escritura autofictiva la construcción de una agenda estética ordenada que marca la práctica de la narrativa monteriana emerge sistematizada de algún modo, toda vez que plantea con nitidez el compromiso que debe asumir la literatura o al menos su literatura.

El cuerpo mestizo de esta escritura le permite dar forma a la hibridez identitaria que se conjuga con un delicado equilibrio entre el dialogismo, la sutil ironía y el humor ácido como los artilugios que consiguen subvertir los cánones genéricos tradicionales y posibilitan alcanzar una textualidad abierta, porosa.

A modo de síntesis podemos señalar que esta Rosa, como se nombra a sí misma, plantea en el texto (*La ridícula idea de no volver a verte*) con bastante exactitud la búsqueda de un camino de escritura propio, el de los artificios que le permiten sostener su propia identidad frágil en tanto mujer que se define en estos términos:

Como no he tenido hijos, lo más importante que me ha sucedido en la vida son mis muertos y con ello me refiero a la muerte de mis seres queridos. (9)

En mi adolescencia y primera juventud padecí varias crisis de angustia. (23)

A mí esas crisis angustiosas me agrandaron el conocimiento del mundo. (24)

Confieso que, durante muchos años consideré que era una indecencia hacer un uso artístico del propio dolor. (31)

Yo ahora sé que escribo para intentar otorgarle al Mal y al Dolor un sentido que en realidad sé que no tienen. (32)

Es evidente que este *yo* se ampara en la ficción como el espacio en el que la existencia encuentra el apoyo, el complemento suficiente para sobrellevar lo que la experiencia del mundo parece desbordar. Así lo expresa con total claridad y sin dobleces: “La literatura, como el arte en general, es la demostración de que la vida no basta. No basta, no. Por eso estoy redactando este libro. Por eso estás leyendo” (32).

Señala nuevamente con acierto Escudero Rodríguez (2005) que en 1993 en *Bella y oscura*, la autora

confirma que la creación literaria, además de un posible medio trascendental, se ha convertido en un instrumento de exploración metafísica, que le permite indagar en los misterios insondables de la condición humana, a la vez que psicológica, ya que en ella se bucea en los abismos del alma en busca de las causas de la infelicidad y de la malignidad. (147)

Ese germen de rebeldía e inconformidad inaugurado en 1979 se resuelve y se potencia en el largo derrotero narrativo de nuestra autora y queda expresado de manera rotunda en palabras de la protagonista de *La ridícula idea de no volver a verte*: “Al final, en efecto, es una cuestión de narración, de cómo nos contamos a nosotros mismos. Aprender a vivir pasa por la # Palabra” (205).

A modo de cierre expresamos que nuestra hipótesis sostiene que la autoficción opera en el corpus novelístico (1993-2013) de la autora como matriz desestabilizadora y habilita el rasgo de inestabilidad que Montero propone en tanto poética de su escritura. Esta afirmación se asedió en cada página de nuestra tesis y la última frase citada en el párrafo anterior nos confirma que Rosa Montero se contó tantas veces como pudo porque solo se es en y por la palabra. Autoficción e inestabilidad genérica son las marcas distintivas de una novelística que se espirala a partir del aprendizaje de esos gérmenes que buscan aprender a contar a Rosa Montero.

## Referencias bibliográficas

### De la autora

- De Mendicutti, E.; Puertolas, J. (...) Atxaga, B.** (1998). *Relatos para un fin de milenio*. Madrid, España: Plaza: Ave Fenix-82.
- Montero, R.** (1991). *El nido de los sueños*. México: Ediciones Siruela, 2006.
- (1993). *Bella y oscura*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- (1997). *La hija del caníbal*. Argentina: Espasa e Narrativa.
- (1998). *Amantes y enemigos*. España: Punto de lectura.
- (2001). *El Corazón del Tártaro*. Argentina: Espasa-Calpe.
- (2003). *La loca de la casa*. Madrid, España: Seix Barral.
- (2005). *Historia del Rey Transparente*. Madrid, España: Alfaguara.
- (2008). *Instrucciones para salvar el mundo*. Madrid, España Alfaguara.
- (2011). *Lágrimas en la lluvia*. España: Seix Barral.
- (2012). Una autopsia en vivo. En *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*. New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.
- (2013). *La ridícula idea de no volver a verte*. Barcelona, España: Seix Barral.

### Entrevistas

- Montero, R.** (1999). *La pasión es frustración pero pobre el que no la conozca*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1999/10/20/paisvasco/940448423\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/10/20/paisvasco/940448423_850215.html)
- (2000). El cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje. Entrevistada por Pedro Escribano. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>
- (2008). Rosa Montero da “Instrucciones para salvar el mundo” en su nueva novela. Recuperado de <https://www.welconfidencial.com>
- (2011). Creo en la reinvención, yo lo estoy intentando. Entrevistada por Sanchez-Mellado Luz. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2011/03/13/eps/1300001213\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/03/13/eps/1300001213_850215.html)



- (2013). Rosa Montero: “Todos los libros te enseñan algo, te curan, gracias a ellos puedes vivir”. Entrevistada por Inés Martín Rodrigo. Recuperado de <http://www.abc.es/abci-rosa-montero-201303141500>
- (2015). Rosa Montero: Hay un “tremendo prejuicio” contra la ciencia ficción en España. Recuperado de <https://lavanguardia.com>
- (2016). El paso del tiempo, esa gran obsesión de Rosa. Recuperado de <https://lanacion.com.ar>
- (2020). “La ciencia ficción es una herramienta poderosísima para hablar del presente”. Recuperado de <https://www.infobae.com/grandes-libros/2020/07/26/rosa-montero-la-ciencia-ficcion-es-una-herramienta-poderosissima-para-hablar-del-presente/>
- En estado de gracia. Recuperado de <http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/EntrevistaRosaMontero.html>

### **Bibliografía general**

- Alberca, M.** (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- (2009). Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción Rapsoda. *Revista de Literatura*, 1, 1-24.
- (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Málaga, España: Pálido Fuego.
- (2019). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. España: Pálido Fuego.
- Arfuch, L.** (2002). *El Espacio Biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Ahumada Peña, H.** (1999). *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*. Madrid, España: Editorial Pliegos.
- Alborg, C.** (1988). ¿Metaficción y feminismo en Rosa Montero? *Revista de Estudios Hispánicos*. Tomo XXII (1), 67-76.
- (2000a). *Guiños esperpénticos en la narrativa de Rosa Montero*. Universidad de Chile y Universidad de Valparaíso. Recuperado de [www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx2hahumada.html](http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/tx2hahumada.html)

- (2000b). Amantes y Enemigos: Parodia y Esperpento en una Pasión. *Revista Signos*, 33, 3-10.
- Al-Sagheer Ahmed Temash, M.** (2017). Características de la escritura narrativa en La loca de la casa de Rosa Montero. *Candil* (17), 80-104. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7119342>
- Alvarez, G.-Alija García** (2016). *La reescritura del duelo en Rosa Montero*. España: Universidad Complutense.
- Álvarez Neminuschiy, A.** (2010). Rosa Montero y la memoria colectiva de España. Importancia de la memoria colectiva en *La loca de la casa*. Recuperado de <http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A322630&dswid=O09HDDZr>
- Amell, A.** (1992). El personaje masculino en las novelas de Rosa Montero *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*. Tomo 5 (2), 105-110.
- (1994). *Rosa Montero's Odyssey*. Estados Unidos: Rowman & Littlefield Publishers.
- Amícola, J.** (2008). Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Revista: Olivar*, 9(12), 181-197. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr3713>
- Amo, A. L.** (2017). *Estudios de Literatura*, 8 (2017), LXXVIII-I-XXXI. Recuperado de <https://doi.org/10.24197/ceel.9.2018>
- Aran, P.** (2016). *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4780>
- Alvarez, G. y Alija García, G.** (2016). *La reescritura del duelo en Rosa Montero*. España: Universidad Complutense.
- Arroyo Redondo, S.** (2011). La autoficción y el ensayo biográfico. Límites del género. Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/16941>
- Bajtín, M.** (1979). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 2008.
- Basanta, Á.** (2011). Las narraciones cortas de Álvaro Cunqueiro. *FerrolAnálisis: revista de pensamiento y cultura* (26), 122-128.
- Benveniste, E.** (1966). *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI Editores.
- Bonatto, A. V.** (2010). El problema del género en la narrativa sobre la Guerra civil y el franquismo. Un análisis de La Plaza del Diamante de Mercé Rodoreda. La hora violeta de Montserrat Roig y Luna lunera de Rosa Regás. En Macciuci, R. (Dir.),

- Pochat, M. y Ennis, J. (Coords.). *Entre la memoria propia y la ajena: Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata, Argentina: Del lado de acá.
- (2012). Los registros de la violencia en *La hija del caníbal* de Rosa Montero. *Crítica Cultural* (6).
- (2014). Género, literatura y memoria en España del último entresiglos. E. Mendicutti, R. Regás y R. Montero. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>
- Bourdieu, P.** (1995). *Les Règles de l'art|Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París, Francia: Points.
- Cardona, S. I.** (2012). Hombres en la imaginación: A propósito de la última narrativa de Rosa Montero en *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero* (pp. 41-52). New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.
- Cardozo González, L. A.** (2016). El carácter monstruoso en la narrativa de Rosa Montero a partir de los cuentos “La gloria de los feos” y “Amor ciego”. *Letralia. Tierra de Letras*. Recuperado de <https://letralia.com/sala-de-ensayo/2016/04/11/el-caracter-monstruoso-en-la-narrativa-de-rosa-montero-a-partir-de-los-cuentos-la-gloria-de-los-feos-y-amor-ciego/>
- Casas, An.** (Comp.) (2012). *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*. Madrid, España: Arcos.
- Casas, Ar.** (2000). La función autopoiética y el problema de la productividad histórica. En *Poesía histórica y autobiografía (1975-1999)*. Actas del IX Seminario internacional de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de UNED.
- (Coord.) (2005). Autor, autoridad, identidad(s). *Grial*, 165, 14-61. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/JIF2012/paper/viewFile/53/43>
- Catelli, N.** (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona, España: Lumen.
- Chartier, R.** (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Colonna, V.** (1990). *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (microfichas nº 5650). Lille, ANRT: 34.
- (2004). *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Paris, France: Tristram.
- Corda, A.** (2006). El Corazón del Tártaro de Rosa Montero: La construcción de la mismidad a través de la otredad. En Flawia, N. y Israilev, S. (Comps.). *Discursos*

*culturales, identidad y memoria* (p. 2). Tucumán, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras.

- Cubillo, R. P.** (2001). La narrativa de Rosa Montero: La construcción de la identidad en tres protagonistas femeninas. Una lectura a partir de la Bildungsroman. *Revista Reflexiones*, 1(80), 99-112.
- De Miguel Martínez, E.** (1983). *La primera narrativa de Rosa Montero*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- De la Torre, C.** (2000). Abriendo puertas: la forja de la madurez en La hija del caníbal, de Rosa Montero. En Villalba Álvarez, M. (Coord.). *Panorama literario del siglo XX*. España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Díez Cobo, R.** (2015). Redes intertextuales entre el cine y la literatura la distopía en “Blane Runner” de Ridley Scott y “Lágrimas en la lluvia” de Rosa Montero. En Álvarez Méndez, N. y Abello Verano, A. (Coords.). *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)* (pp. 199-207). España: Universidad de León.
- Domínguez Garrido, A.** (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, España: Arcos Libros.
- Dubrovsky, S.** (1977). *Fils*. Paris, France: Galilée.
- Durán Jiménez-Rico, I.** (1993). ¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y norteamericana. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense* (1), pp. 69-82.
- Escudero Rodríguez, J.** (1997). Rosa Montero y Pedro Almodóvar: Miseria y estilización de la movida madrileña. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2, 147-161. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20641420>
- (1999). La presencia del No-Ser en la narrativa de Rosa Montero. Recuperado de [core.ac.uk/dpwnload/pdf/159564976.pdf](http://core.ac.uk/dpwnload/pdf/159564976.pdf)
- (2005). *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Escudero Cuevas, J. y González, J.** (2000). Rosa Montero ante la creación literaria: “escribir es vivir”. *Arizona Journal of Cultural Studies*, 4, 211-224. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2577679>
- Faber, S.** (2009). Gajes del oficio: popularidad, prestigio cultural y performance democrático en la obra de Rosa Montero. En Bou, E. y Pitarello, E. (Eds.).

(En)claves de la transición. Una visión de los novísimos: prosa, poesía y ensayo (pp. 309-25). Frankfurt/Madrid: Iberoamericana.

**Fawzia** (2015). Bildungsroman y nuevo sujeto femenino en amantes y enemigos de Rosa Montero. *Candil* (15). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5425160.pdf>

**Fernández-Medina, S.** (2012). Más allá de las palabras: Juego metafórico y travestismo. En *Historia del Rey Transparente de Rosa Montero en La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero* (pp. 83-94). New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.

**Folkart, J. A.** (2014). Ficción liminal al borde del milenio: los fines de la identidad española. Pensilvania, Estados Unidos: Prensa de la Universidad de Bucknell.

**Forest, P.** (2001). *Le roman, le je*. Nantes, France: Plein Feux.

**Foucault, M.** (1970). *El orden del discurso*. París, Francia: Gallimard.

**Gascón Vera, E.** (1992). Caos y tradición como fuerza de las mujeres. *Cuadernos de Aldeu*, 8.2, 153-78.

——— (2012). Resolviendo lo inasequible: La distopia del presente en algunas novelas de Rosa Montero del tercer milenio en *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero* (pp. 83-94). New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.

**García Amero, C.** (2007). El doble y su subversión en “El Corazón del Tártaro” de Rosa Montero. *RAUDEM. Revista de Estudios de las Mujeres*, 2. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.25115/raudem.v2i0.599>

——— (2014). El doble y su subversión en “El corazón del tártaro” de Rosa Montero. Recuperado de <http://repositorio.ual.es/handle/10835/4981>

**González, B.** (2013a). Teoría para una novela. *Revista Ñ*. Recuperado de <https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20130525/282222303290147>

——— (2013b). *La ridícula idea de no volver a verte*. Recuperado de <https://biblioteca-virtual-fandom-com>

**Glenn, K. M.** (1993). Fantasy, Myth, and Subversion in Rosa Montero’s *Temblor*. *Romance Languages Annual*, 3, 460-64.

——— (2000). Escritura e identidad en *La hija del caníbal*, de Rosa Montero. En Villalba Álvarez, M. (Coord.). *Panorama literario del siglo XX* (pp. 273-280). España: Universidad de Castilla-La Mancha.

- Knights, V.** (1999). *The Search for Identity in the narrative of Rosa Montero*. Lewiston, KY: The Edwin Mellen Press.
- Lejeune, P.** (1975). *El pacto autobiográfico y otros estudios* (trad. A. Torrent). Francia: Editions du Senuil, 1986.
- (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, España: Megazul-Endimiión.
- (2004). El pacto autobiográfico, veinticinco años después. En Fernández Pietro, C. y Hermsilla Álvarez, M. de los Á. *Autobiografía en España, un balance*. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001 (pp. 159-171). España: Visor.
- López, F.** (2003). Vivir en bolero: Te trataré como a una reina. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/reina.html>
- López, S.** (2008). ¿Problemas de Género? Creación de una posible identidad en La Loca de la casa de Rosa Montero. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (23).
- Lucifora, M. C.** (2015). Las autopoéticas como máscaras. *Dossier: Autoficción*, 6(7). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>
- Magriñà, A. P.** (S/d). *Rosa Montero: la alineación de la literatura*. Stirling, Escocia, Reino Unido: University of Stirling.
- Markley, M.** (2011). La búsqueda de la identidad en las novelas de Rosa Montero. Recuperado de [https://books.google.com.ar/books/about/La\\_B%C3%BAsqueda\\_de\\_la\\_Identidad\\_en\\_Las\\_Nove.html?id=qubknQAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ar/books/about/La_B%C3%BAsqueda_de_la_Identidad_en_Las_Nove.html?id=qubknQAACAAJ&redir_esc=y)
- McCullers, C.** (1940). *El corazón es un cazador solitario*. Estados Unidos: Houghton Mifflin Harcourt.
- Mohamed Al Sagheer Ahmed Temash** (2017). Características de la escritura narrativa en La loca de la casa de Rosa Montero. *Candil* (17), 80-104. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7119342>
- Montero, R.** (1976). *España, para ti, para siempre*. España: A Q Ediciones.
- (1981). Es necesario soñar para no ser un cadáver. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1981/07/07/internacional/363304815\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/07/07/internacional/363304815_850215.html)
- (1988). La asesina de insectos. En Butragueño, E. y Goñi, J. (Eds.). *Relatos para un fin de milenio* (pp. 107-17). Barcelona, España: Plaza y Janés.

- (2012). Una autopsia en vivo. En *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*. New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.
- Molero de la Iglesia, A.** (2012). Modelos culturales y estética de la identidad. *Revista Semestral de la Facultad de Filosofía y Letras. Rilce*, 28, 168-184.
- Mollejo, A.** (2008). El cuento español de 1970 a 2000: cuatro escritores de Madrid: Francisco Umbral, Rosa Montero, Almudena Grandes y Javier Marías. España: Editorial Pliegos.
- Mora, Vicente L.** (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid, España: Ediciones Universidad de Valladolid.
- (2019). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: España: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Musitano, J.** (2016). La autoficción: Una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Nieva de la Paz, P.** (2004). Las “nuevas sufragistas”. La mujer ante el cambio sociopolítico en *Crónica del desamor*, de Rosa Montero; *Tiempo de cerezas y La hora violeta*, de Montserrat Roig, y *Palabra de mujer y Una Primavera para Domenico Guarini* de Carme Riera. En *Narradoras españolas en la transición política*. Madrid, España: Espiral Hispanoamericana-Editorial Fundamentos.
- Osorio, M.** (2008). Sexo y género en *Historia del rey transparente de Rosa Montero*. *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura* (19). Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/osorio.html>
- Pacheco Oropeza, B.** (2015). Rosa Montero, Biografía y autorrepresentación. *Nuevo Mundo*, año VII(17), 117-126 Recuperado de [http://www.iaeal.usb.ve/mundonuevo/revistas/MN17/MN\\_17\(05\).pdf](http://www.iaeal.usb.ve/mundonuevo/revistas/MN17/MN_17(05).pdf)
- Pardo-Fernández, R.** (2017). Los límites de la otredad. *Lágrimas en la lluvia* de Rosa Montero en *Revista La Colmena*, 93, 31-39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/4463/446351733004/html/>
- Parrón, C.** (2007). *Algunas reflexiones sobre el Postfeminismo apocalíptico en El Corazón del Tártaro e Historia del rey transparente*. Recuperado de [www.monographicreview.org/volumen\\_23htm](http://www.monographicreview.org/volumen_23htm)
- Pérez, G. J.** (2007). *Ortodoxia y heterodoxa de la novela policíaca hispana: variaciones sobre el género negro*. Wewak (Delaware): Juan de la Cuesta.

- (2019). *Subversión y de(s)construcción de subgéneros en la narrativa de Rosa Montero*. Argentina: Albatros.
- Pérez, J.** (1995). Cuentistas españolas de la mitad del siglo XX. En López Martínez, A. (Ed.). *Discurso femenino actual* (pp. 121-37). San Juan, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Piglia, R.** (1990). Sobre el género policial. En *Crítica y ficción* (pp. 111-117). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veinte/Universidad Nacional del Litoral.
- Pozuelo Ivancos, J. M.** (2006). *De la autobiografía, Teoría y estilos*. Barcelona, España: Crítica.
- Pratt, D. J.** (2017). Vidas virtuales, memorias postizas: teorías de la identidad personal en Lágrimas en la lluvia. Recuperado de <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol5/iss1/6/>
- Prósperi, G.** (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges/Santa Fe, Argentina: Editions Orbis Tertius-Ediciones UNL.
- (2021). Ficciones de cierre: El diario de la vejez de Juan José Millás. Ponencia presentada en XII Congreso Argentino de Hispanistas (en prensa).
- Punte, M. J.** (2014). Miradas que hablan: infancia y experiencia en la narrativa argentina reciente. *Cuadernos LIRICO*. Recuperado de <http://doi.org/10.4000/lirico.1760> consultado 01/11/2020
- Ramos Mesonero, A.** (Ed.) (2012). *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*. Nueva York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.
- Ramos Ruiz, A.** (2015). La ridícula idea de no volver a verte: #Memoria y #Autoficción. Recuperado de [www.vocessubversivas.com](http://www.vocessubversivas.com)
- Reisz, S.** (2016). Formas de la autoficción y su lectura. *Lexis*, 40(1), 73-98. Recuperado de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/15049>
- Rivera-Hernández, R. D.** (2012). Historia del Rey Transparente de Rosa Montero: Una lectura contemporánea del Medioevo a partir de un viaje de aventuras. En *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero* (pp. 27-39). New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.
- Robin, R.** (2002). La autoficción. El sujeto siempre en fuga. En Arfuch, L. (Comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades* (pp. 43-56). Buenos Aires, Argentina: Prometeo.



- Rodríguez-García, V.** (2012). *La vida desnuda en Bella y oscura: Literatura, feminismo y compromiso social*. En *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero* (pp. 147-156). New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.
- Ruiz, M. J.** (2018). Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>
- Sánchez-Money, J.** (2012). Las heroínas de Rosa Montero: un viaje iniciático al infierno en *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero* (pp. 107-116). New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.
- Scarano, L.** (2004). *Las palabras preguntan por su casa. La poesía de Luis García Montero*. Madrid: Visor.
- (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.
- Servén Diez, C.** (2000). Mujer y persona narrativa en tres novelas del siglo XX: Carmen de Icaza, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero. En Villalba Alvarez, M. (Coord.). *Panorama literario del siglo XX*. España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Serra-Renobales, F.** (2012). La ciencia para salvar el mundo: Una propuesta de Rosa Montero. En *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero* (pp. 71-82). New York, Estados Unidos: Peter Lang Publishing.
- Sobejano, G.** (1988). La novela ensimismada (1980-1985). *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*. Tomo 1, 1, pp. 9-26. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=522>
- Sorela, P.** (1993). Rosa Montero novela lo fantástico de lo cotidiano con los ojos de una niña. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1993/04/16/cultura/734911214\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/04/16/cultura/734911214_850215.html)
- Speranza, G.** (2008). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona, España: Anagrama.
- Todorov, T.** (1979). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2006.
- (1988). El origen de los géneros. En *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, España: Arco Libros.
- (1984). *Los géneros del discurso*. Caracas, Venezuela: Monte Avila. Edit. Latinoamericana.

- Topuzian, M.** (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.
- Tortosa, V.** (2001). Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española. *Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7, 5-17. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- (2006). Manuel Vázquez Montalbán y Leonardo Padura: mismas miradas, diferentes latitudes. Recuperado de [https://scholar.google.es/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=es&user=vUCeazwAAAAJ&citation\\_for\\_view=vUCeazwAAAAJ:g5m5HwL7SMYC](https://scholar.google.es/citations?view_op=view_citation&hl=es&user=vUCeazwAAAAJ&citation_for_view=vUCeazwAAAAJ:g5m5HwL7SMYC)
- Torres Rivas, I.** (2004). Rosa Montero: estudio del personaje en la novela. *Estudios y ensayos*, 89. Universidad de Málaga.
- Unamuno, M. de** (2007). *Niebla*. España: Letras Hispánicas. Cátedra.
- Van Dijk, T. A.** (2001). El Análisis Crítico del Discurso (trad. E. Ghio). *Revista Texturas* (1). Santa Fe, Argentina. Universidad Nacional del Litoral.
- (1998). *Ideología* (trad. al español). Barcelona, España: Gedisa, 1999.
- (2003). *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona, España: Ariel.
- Valero Costa, P.** (2007). Fantasía, ironía y doble conciencia narrativa: herramientas desestabilizantes en la narrativa de Rosa Montero Alba de América, 26(49 y 50).
- Valls, F.** (2009). Entre sólida y líquida: La prosa narrativa española en la época de las culturas (1986-2008) Recuperado de [https://scholar.google.com.ar/scholar?q=Valls+Fernando+\(2009\)&hl=es&as\\_sdt=0&as\\_vis=1&oi=scholart](https://scholar.google.com.ar/scholar?q=Valls+Fernando+(2009)&hl=es&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart)
- Vargas Llosa, M.** (2014). La ridícula idea de no volver a verte, Rosa Montero. Recuperado de <https://www.todoliteratura.es>
- Vilain, P.** (2009). *L autofiction en théirrie*. Paris, France: Grasset, Les Editions de la Transparence.
- Villalba Alvarez, M.** (2000). Abriendo puertas. La forja de la madurez en “La hija del Caníbal”. En Villalba Alvarez, M. (Coord.). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX. I Congreso de narrativa española (en lengua castella)* (pp. 269-272).
- (2002). Temblor o la rebelión contra la norma. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/temblor.html>

- Villar Secarella, E. M.** (2016). El despertar a la conciencia del lector juvenil en universos ficcionales protagonicamente femeninos y la novela lírica de autoafirmación en la LIJ (tesis inédita de doctorado). Universidad de Zaragoza. Lingüística General e Hispánica. Recuperado de <https://zaguan.unizar.es/record/47392/usage?ln=es>
- Voloshinov, V. N.** (1979). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Zapatero Sánchez, J.** (2010). Autobiografía y pacto autobiográfico: Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 7, 5-17. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3123733>