

# Trabajo Fin de Grado

*La loca de la casa* de Rosa Montero,  
obra postmoderna.

Autor

Luis Tagüeña Segovia

Directora

Ángeles Ezama Gil

Filosofía y Letras  
2022

## **ÍNDICE**

<b>Resumen</b>	p.3
<b>Introducción</b>	p.4
<b>Análisis del contenido</b>	
I. El relativismo	p.9
II. La falta de compromiso político y la lucha contra la injusticia	p.15
III. Imaginación y locura	p.23
<b>Análisis formal</b>	
IV. La autoficción y la hibridez genérica	p.34
V. La intertextualidad y el fragmento	p.47
<b>Conclusiones</b>	p.55
<b>Bibliografía</b>	p.57

## RESUMEN

En el presente trabajo se ha llevado a cabo un estudio de *La loca de la casa*, obra de Rosa Montero publicada en 2003. El análisis de esta se vertebra en torno a los aspectos postmodernos que percibimos en el texto. Para ello hemos considerado necesario atender primero a los ítems temáticos que articulan el texto, y después a los aspectos de técnica narrativa y estilo.

¿Cómo afectan los diferentes procedimientos postmodernos a la configuración de un texto con características tan particulares? Con el punto de vista amplio que nos ofrecen los procedimientos de la literatura posmoderna creemos poder hacer un estudio pormenorizado del texto que dé cuenta de la mayor parte de sus peculiares rasgos compositivos.

Palabras clave: postmodernidad, Rosa Montero, *La loca de la casa*, autoficción, locura.

## ABSTRACT

In this paper it has been carried a study of *The mad woman in the house Me*, written by Rosa Montero and published in 2003. Its analysis is built around postmodern aspects that can be perceived in the text. For that purpose, we believed it would be appropriate to pay attention to the thematic items that articulate the text, and then to the aspects that are related to the narrative techniques and style.

How do the different postmodernist devices affect the configuration of a text with such particular characteristics? With the broad point of view offered by the procedures of postmodern literature, we believe we can make a detailed study of the text that accounts for most of its peculiar compositional features.

Keywords: postmodernity, Rosa Montero, *The mad woman in the house*, autofiction, madness.

## INTRODUCCIÓN

Como objeto de estudio de este trabajo hemos seleccionado *La loca de la casa* para analizar en ella los principales vínculos con la postmodernidad en la que se gesta y que explica su configuración. Motivados por la falta de un discurso sistemático en el ámbito académico a este respecto, hemos querido recoger y ordenar las diferentes características que pueden llevarnos a entender el texto poco convencional de Rosa Montero como una obra postmoderna. Además del análisis en profundidad de *La loca de la casa*, que luego hemos cotejado con la bibliografía pertinente, comentamos marginalmente otros textos de Montero.

La selección del tema de trabajo se debe, en origen, al interés que me genera la autoficción en la narrativa actual. Esta es una modalidad de escritura que, en su vínculo con el género ensayístico, ofrece grandes posibilidades para explorar las reflexiones de los autores que la cultivan. Además, me interesa la obra narrativa de Rosa Montero en su conjunto, tanto la de sus inicios como la de sus últimas publicaciones —ello se refleja en el trabajo donde se dan alusiones tanto a *Te trataré como una reina* (1983) como a *La carne* (2016) —. Montero es sin duda una de las voces más relevantes del campo cultural español desde la transición democrática con la publicación de *Crónica del desamor* (1979) hasta nuestros días. Por tanto, un texto como *La loca de la casa* (2003), que representa una declaración de la poética de la consagrada escritora madrileña, no puede ser desatendido en ningún modo.

Tras una concienzuda consulta de bibliografía sobre la postmodernidad por un lado y sobre la obra de Rosa Montero por otro, es posible llevar a cabo un análisis relacionando los elementos afines, sin desatender aquellos disímiles que puedan contraargumentar nuestra hipótesis de trabajo. En vista de ello seguiremos un método paradigmático, esto es, un estudio científico en el que la adscripción del texto al contexto postmoderno no se da en términos bipolares positivos o negativos sino en el que entendemos que esta más bien varía en una escala de mayor o menor pertenencia dependiendo de los diversos aspectos tratados. Solo con esta mirada más flexible que nos proporciona el método paradigmático creemos posible poder llevar a cabo nuestro estudio dando cuenta de toda la complejidad que encierra en él el texto de Rosa Montero.

Hay que aclarar que hablamos de postmodernidad como concepto artístico y de época que marca las producciones de finales del siglo XX y, en casos marginales, de

modernismo en su sentido anglosajón. Como la propia autora declaró en una entrevista tres años antes de la publicación de la obra estudiada, ella se considera —o se consideraba a inicios del nuevo milenio— posmoderna:

[...] Yo entiendo la posmodernidad como lo contrario de la modernidad. La modernidad es una etapa histórica. A lo largo de la historia ha habido montones de etapas "modernistas" y de etapas posmodernas. Las etapas de la modernidad son momentos en donde hay una cierta fe en un futuro unívoco. Es decir, hay una tentación de construir el futuro, de construirlo colectivamente, y de dar una respuesta unívoca al mundo. La posmodernidad critica la respuesta de la modernidad anterior y afirma que el mundo es fragmentario, inconexo, plural, que no hay una sola respuesta al mundo. Yo soy hija del posmodernismo y considero que esa es una visión más acertada de la realidad (Montero en Escudero y González 2000: 220).

Teniendo en cuenta esta declaración como punto de partida, nosotros nos preguntamos: ¿qué elementos de *La loca de la casa* la convierten en una obra cercana al paradigma postmoderno? Así las cosas, para la estructura del trabajo seguiremos una división en la que atenderemos en primer lugar aspectos relativos al contenido y, en segundo lugar, al estilo o forma de escritura. En cuanto al contenido incluimos en él aspectos fundamentales del debate postmoderno como el relativismo, la falta de compromiso o la locura en su unión con los discursos sobre imaginación y creación artística. Por lo que respecta al estilo tendremos ocasión de analizar la forma de autoficción seleccionada para la escritura del texto, la hibridez genérica, la intertextualidad y la escritura fragmentaria.

En cuanto al estado de la cuestión, *La loca de la casa* ha gozado de una recepción considerable en el ámbito académico. No debe extrañarnos debido a que la producción de Montero ya era a la altura de 2003 objeto de atención de los estudiosos de la literatura. Encontramos antes del nuevo milenio libros completos dedicados al estudio de la autora como *The search of Identity in the Narrative of Rosa Montero* (1999) de Vanessa Knights. Con posterioridad a *La loca de la casa* Javier Escudero publicó un esclarecedor trabajo monográfico titulado *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza* (2005), sin embargo, este estudio exhaustivo que analiza una por una las novelas de Montero desde *Crónica del desamor* hasta *El corazón del tártaro* nada comenta sobre la publicación de 2003. No obstante, ciertos comentarios sobre obras anteriores nos han abierto el camino para entender mejor la evolución de la escritura de la autora. Fenómeno semejante ocurre en el estudio monográfico *Rosa Montero. Estudio del personaje en la novela* (2004) de Inmaculada Torres donde analiza en profundidad obras anteriores a *La loca de la casa* —estas son *La función delta*, *Te trataré como a una reina*, *Temblor* y *La*

*hija del caníbal*—. En su introducción apunta: «La exploración de Rosa Montero de las leyes de la realidad y de la ficción y la preocupación por la creación narrativa se manifiestan por medio de la metaficción» (Torres 2004: 20). Esta consideración nos parece fundamental en relación con nuestro estudio ya que ciertos planteamientos de *La loca de la casa* se gestaron, como veremos, con anterioridad. Además, Rivas (2004: 48) vincula estas obras con la postmodernidad por la presencia en ellas de la voz femenina, cuestión que será discutida en nuestro trabajo.

Es en la siguiente década cuando se publican libros sobre la narrativa de Montero que sí recogen comentarios referidos directamente a la obra que nosotros estudiamos. Ejemplo de ello son los capítulos de Gascón Vera o José Ismael Gutiérrez incluidos en *La incógnita desvelada* (2012) —el de este último autor nos ha sido de especial ayuda para entender el compromiso político de Montero—. También es el caso del monográfico de Alexis Grohmann *Literatura y errabundia* (2011) donde estudia la libertad narrativa y genérica de la que Montero hace gala en *La loca de la casa*, obra a la que dedica un capítulo exento y que en el conjunto del estudio comparte espacio con los nombres de Javier Marías o Javier Cercas. El análisis de Grohmann sobrepasa el estudio del género literario y constituye a lo largo de sus casi cincuenta páginas un comentario completo de los diferentes elementos, tanto formales como de contenido, que vertebran el libro. Sin duda, *Literatura y errabundia* ha sido nuestro libro de cabecera al desarrollar el presente trabajo.

En segundo lugar, no son pocos los artículos académicos que se han publicado en relación con *La loca de la casa*. La mayoría de ellos señalan con mayor o menor profundidad la cuestión del género literario al que pertenece la obra. Un punto de partida interesante es el estudio de la obra que realiza Isabel Durán (2009) junto con otros tres autores que cultivan lo que ella denomina “ensayo personal” en *The personal essay as autobiography: a gender and genre approach*. También es el caso de Al-Sagheer (2010), quien se centra en la cuestión de la hibridez genérica, o de Hernández Marzal (2017), quien estudia este hecho en relación con *La ridícula idea de no volver a verte*. Un estudio ineludible que parte de esta premisa pero, al igual que Grohmann, acaba ofreciendo una visión panorámica de la obra es el elaborado por Richter (2012): *Genre Trouble Metafictional Writing, Imagination, and Madness in Rosa Montero's "La loca de la casa"*. En paralelo con el trabajo monográfico de Grohmann, este artículo está presente

en los distintos capítulos de nuestro trabajo debido a la lúcida lectura que hace del conjunto de la obra.

Por otro lado, observamos el tema de la creación de un yo autoficticio y la multiplicación de historias en los estudios de Susana López (2008) y Álvarez Neminuschiy (2010) respectivamente. También la obra de Montero ha sido objeto de atención de tesis doctorales en las que entra a formar parte de un corpus paradigmático de obras como es el caso de Susana Arroyo (2011) en su tesis sobre la vinculación de la escritura autoficticia y el género ensayístico o la de Cristina Carrasco (2007) sobre la escritura metafictional en la literatura actual española. Todos los artículos y tesis citados nos son de especial utilidad para elaborar el capítulo IV dedicado a la autoficción y la hibridez genérica que, como se tendrá ocasión de comprobar, es el más extenso del trabajo. Como ya hemos dicho, no es casualidad puesto que puede ser considerado el aspecto más sobresaliente de la obra y es al que mayor atención se le ha prestado desde la crítica. En otro orden de cosas, el estudio de Rosario Keba (2006) ofrece un análisis de los diferentes libros y autores que se dan cita en *La loca de la casa*, lo que nos es de utilidad a la hora de abordar el capítulo dedicado a la intertextualidad.

Hecha esta recapitulación de la bibliografía académica consideramos que no es poco lo que se ha escrito con respecto a *La loca de la casa*. Rosa Montero es una escritora que despierta el interés en los estudios de literatura y cultura española a nivel internacional por lo que no debe extrañarnos que artículos como los de Neminuschiy o Al-Sagheer procedan de la Universidad de Estocolmo o del Cairo respectivamente. Aunque no es una bibliografía excesiva, sí que nos parece repetitiva en cuanto a los temas que estudia de la obra y la forma de tratarlos: muchas veces limitados a los aspectos de la autoficción y la hibridez genérica.

En cuanto a la recepción en prensa, *La loca de la casa* gozó de un gran reconocimiento desde el momento de su salida al mercado. En el plano nacional recibió la buena crítica de Vargas Llosa en *El País* —sin duda esta es la que mayor prestigio le otorgó— y que, bajo nuestro punto de vista, es la más completa dado que ya apunta a elementos fundamentales de la obra como la confusión entre ficción y no ficción. También mereció el libro la reseña en *Clave libre* de otro escritor reconocido: Vila-Matas. Este destaca que por el cansancio de la tiranía del detallismo fantástico: «Esto la ha llevado, como puede verse en su último libro, a la creación de un renovado y muy interesante mundo propio [...]» (Vila-Matas 2003: 103). Y, además, se suma al juego autoficticio de la obra con

un guiño humorístico declarando que la Julia que se menciona al final del texto es su suegra. Por otra parte también es generosa la reseña que Santos Sanz Villanueva le dedica en *El mundo* destacando que es un libro sin género particular. Este alaba el momento de plenitud e independencia total a la que ha llegado en su escritura. De forma académica, en sintonía con la línea de divulgación científica de la revista *Quimera*, el crítico Valls ofrece las claves de estudio que luego serán fundamentales para la lectura del libro como un ensayo atípico con una voz narradora que se mezcla con la de la autora.

Lola Beccaria resalta en su escrito sobre la obra para el *ABC* el lenguaje desenfadado y coloquial con el que Montero escribe su ensayo; la cotidianidad con la que habla de los escritores con sus virtudes y sus defectos. Es curioso que este, a mi juicio, sea el comentario más repetido en prensa con respecto a *La loca de la casa*: la cercanía con la que la autora habla al lector. Es un hecho que ya elogia Vargas Llosa cuando finaliza su escrito diciendo que tras leer este libro experimentó la sensación de haber tenido la conversación que nunca tuvo con Rosa Montero. Esta cercanía con la autora se retoma en la prensa internacional. Así ocurre en el mundo hispánico con las reseñas en *La Nación* argentina y *El Panamá América* o incluso en el país galo, donde solo se había traducido una obra suya hasta el momento, se anima a leer la obra en los siguientes términos: «Alors, faites-vous une nouvelle amie et lisez Rosa Montero» (Frey s.f.). Además, cabe destacar que *La loca de la casa* recibió el premio *Qué leer* en 2003 y, a nivel internacional, el premio *Grinzane Cavour* a la mejor novela publicada en Italia en 2004. Hoy cuenta con traducciones al francés, al italiano, al inglés, al portugués e incluso al griego y al checo.

También son esclarecedoras para el estudio de la obra las entrevistas hechas a la autora. Para el presente trabajo creemos que es fundamental la que le realizaron en el año 2000 Escudero y González porque en ella Montero explica su visión de la posmodernidad. Pero es en la entrevista para *Clarín* en 2003 tras la publicación de *La loca de la casa* donde habla de forma más directa sobre el escrito y deja claro que las anécdotas personales que se cuentan en el libro son mentiras, haciendo saltar así el resorte del juego de la autoficción. También en la entrevista conducida por Fernando del Val en 2016 para *Turia* retoma aspectos recogidos en *La loca de la casa*.



## ANÁLISIS DEL CONTENIDO

### I. El relativismo.

Antes de comenzar con el análisis del relativismo en el ensayo de Rosa Montero es ineludible una explicación con respecto a este concepto. La posmodernidad se distingue, ante todo, por un escepticismo que, lejos de ser un punto de partida para conocer el mundo que nos rodea, se convierte una actitud epistemológica permanente. Aunque parezca que dichos conceptos de escepticismo y relativismo pertenezcan solo al campo tradicional de la filosofía, en la práctica es una forma de estar en el mundo, esto es, de percibir de una determinada manera la realidad circundante. Por ello, esta forma de pensar tendrá su reflejo en las artes plásticas, el cine y la literatura.

El célebre historiador Eric Hobsbawm explica en su estudio sobre la historia del siglo XX, en la que recoge aspectos culturales y artísticos más allá de los acontecimientos geopolíticos, que en la posmodernidad la razón solo es un medio para llegar a comprender una realidad consensuada: «Todas estas “posmodernidades” tenían en común un escepticismo esencial sobre la existencia de una realidad objetiva, y/o la posibilidad de llegar a una comprensión consensuada de ella por medios racionales. Todo tendía a un relativismo radical». (Hobsbawm 1995: 511). De esta manera, el descrédito que sufre el objetivismo a partir de los años 70 en el mundo académico llega a calar en el discurso de las Humanidades, cuyo campo de acción no está tan sujeto a la realidad empírica como otras ciencias.

Hal Foster apunta en su *Introducción al posmodernismo* el marco de teórico por el que se ha llegado hasta la visión posmoderna de la realidad:

Como atestigua la importancia de un Foucault, un Jacques Derrida o un Roland Barthes, el posmodernismo es difícil de concebir sin la teoría continental, en particular el estructuralismo y el postestructuralismo. Ambos nos han llevado a reflexionar en la cultura como un corpus de códigos o mitos (Barthes), como un conjunto de resoluciones imaginarias de contradicciones reales (Claude Lévi-Strauss). (Foster 1985: 9)

Tras este preámbulo estamos en condiciones de leer el texto de Rosa Montero a la luz del relativismo que en él se comprende. Queremos ordenar las diferentes ideas objetivadas según el plano al que atañen. Así las cosas, en el plano metafísico Montero señala:

Ya se sabe que la realidad no es algo objetivo; en la Edad Media, la realidad convencional incluía la existencia de ángeles y demonios y por consiguiente los ciudadanos veían ángeles y demonios. [...] La realidad no es más que una traducción reductora de la enormidad del mundo y el loco es aquel que no se acomoda a ese lenguaje. (Montero 2020: 176).

La autora coincide con la idea de Barthes de que la cultura no es más que un corpus consensuado de códigos. Montero encuentra el ejemplo idóneo en la existencia de los ángeles y demonios, es decir, compara dos sistemas metafísicos separados en el tiempo, pero que pudieron darse en un mismo espacio. Parece dar validez a ambos modelos: es tan normal que la gente viera criaturas celestiales antaño como que hoy sea un loco el que lo haga. Pero que la gente del medievo creyese en seres sobrenaturales no implica su existencia. Todo pasa por el tamiz del lenguaje, un sistema convencional de signos —aportación del estructuralismo francés—. La idea de la locura como disidente de este lenguaje compartido es cercana a la tesis del postestructuralista Foucault (1961).

La afirmación de Montero es una declaración de intenciones en contra del objetivismo; no hay realidad objetiva más allá del sujeto que la contempla. De esta forma, la única alternativa que nos queda es el subjetivismo, es decir, la mirada de un yo que va a impregnar la escritura del texto. Solo a través del descrédito de la realidad podremos llegar a entender el juego narrativo que plantea la autora en *La loca de la casa*.

Alexis Grohmann recoge en su monografía *Literatura y errabundia* las declaraciones de Rosa Montero incluidas en el estudio de Vanessa Knights con respecto a la realidad:

Para mí, la realidad es algo muchísimo más complejo: la realidad es lo medible [sic], lo tangible, lo exterior, pero también es los sueños, los miedos, los deseos. Es todas las dimensiones del ser. Las dimensiones del ser son enormes, plurales y paradójicas y además se dan a la vez lo que es y lo que no es. Entonces para mí, buscar vías fantásticas no es más que una manera más profunda, más compleja, menos limitadora de reflejar la realidad. (Montero en Knights 1999: 259-260).

Esta visión de la realidad se repite en *La loca de la casa*: «La realidad siempre es así: paradójica, incompleta, descuidada» (Montero 2020: 145). El relativismo, del que Rosa Montero reniega en su vertiente antropológica, es, no obstante, una de las claves de su escrito de 2003, cercano a las tesis recogidas en 1999. La realidad objetiva solo es una, pero, mediante su problematización y la amplitud de las dimensiones del yo, podemos llegar a un juego (ficticio) de multiplicación.

En la posmodernidad, el lenguaje desempeña un papel fundamental hasta ser el responsable de crear la realidad que nos rodea. En este sentido, el texto literario es un espacio privilegiado para jugar con las posibilidades de este:

La madrileña se remonta así —a través de los postulados posmodernistas de Barthes durante los años setenta— a la posición epistemológica que ha trastocado la creencia tradicional de que una investigación histórica racional permita llegar a un conocimiento auténtico del pasado. Es decir, cualquier esfuerzo cognoscitivo estaría mediado por la

cultura y por el lenguaje. Partiendo de esta postura, Montero puede afirmar que toda noción personal procede de una recreación narrativa similar a la de cualquier ficción literaria (Arroyo Redondo 2011: 417)

El relativismo metafísico afecta, de forma inexorable, al campo epistemológico. No solo se trata de qué podemos conocer, sino también de cómo podemos conocer. Procura no dar una imagen ingenua de su persona: «No creo en la magia, no soy supersticiosa [...]» (Montero 2020: 64). Sin embargo, ante la incompreensión de ciertos fenómenos admite: «Pero sí creo en el misterio, esto es, creo que la vida es un misterio descomunal del que apenas si rascamos la carilla, pese a nuestras ínfulas de grandes cerebros» (Montero 2020: 64). Más que una negación de la verdad, lo que propone la ensayista es una negación de la posibilidad de alcanzar esa verdad; lo que se relativizan son nuestros medios para llegar a ella, nuestras ínfulas de grandes cerebros en los que la modernidad decimonónica había confiado; «En realidad no sabemos casi nada; y la pequeña luz de nuestros conocimientos está rodeada [...] por un tumulto de agitadas tinieblas» (Montero 2020: 64).

No obstante, la autora supera la parálisis de conocimiento de la posmodernidad en la medida en la que reconoce que hay aspectos de la vida que no podemos llegar a conocer, pero esto es debido a nuestra propia ignorancia: «[Creo] En cosas inexplicables que nos parecen mágicas sólo [sic] porque somos unos ignorantes» (Montero 2020: 64). Es en este plano del misterio donde Montero comienza una reivindicación de la búsqueda de la verdad por medios irracionales. Sobre la irracionalidad en la novela hablaremos en otro apartado, pero es importante señalar ya que la ficción es el espacio privilegiado para la escritora, la cual busca en la escritura literaria una fusión con el todo. El conocimiento en la literatura aparece por vías inexplicables y para dar cuenta de ello, la autora echa mano estilísticamente del recurso retórico de la paradoja: «Quizás podríamos decir, para resumir la diferencia fundamental, que en periodismo hablas de lo que sabes y en narrativa de lo que no sabes que sabes» (Montero 2020: 166).

En cuanto a cuestiones estéticas, Montero también se muestra, al menos en un plano teórico, escéptica: «La calidad literaria es uno de los valores más subjetivos y más difícilmente mesurables [sic] que conozco» (Montero 2020: 91). Ello sucede porque no hay elementos que nos indiquen verdaderamente de forma objetiva qué es de verdad una buena obra literaria; es un valor relativo al sujeto, a quien juzga.

«La historia demuestra que ni el éxito en vida, ni los premios, ni, por el contrario, el fracaso y el aborrecimiento de los críticos han sido nunca una prueba fiable de la calidad de una obra» (Montero 2020: 91). La escritora se lamenta porque es consciente de que sería más fácil escribir con certidumbres, porque las necesitamos. Pero teniendo en cuenta la percepción del arte en nuestros días, un concepto absolutamente móvil, no le queda más remedio que reconocer: «Escribir es flotar en el vacío» (Montero 2020: 92)

Sin embargo, hemos advertido que este escepticismo se muestra en un principio en el campo teórico. A la hora de poner en práctica sus juicios de valor, Montero parece no tener duda sobre lo que es una buena o mala obra literaria. Ello se vislumbra en sus consideraciones sobre la relación entre el sistema literario y el sistema económico. La autora evita el lugar común de crucificar los *best-sellers* y añade a su argumentación que la venta de libros tampoco es un patrón de calidad, pero ahora ella sí que es capaz de diferenciar entre libros horribles y estupendos:

Se diría que hoy la única medida de valor de un libro es la cantidad de copias que vende, una apreciación a todas luces absurda, porque hay obras horribles que se venden a mansalva y libros estupendos que apenas si circulan (lo cual no quiere decir, naturalmente, que los libros buenos sean por definición los que no se venden y los libros malos los que sí: ésa [sic] es otra mentecatez del mismo calibre que estuvo de moda hace años). (Montero 2020: 106).

Pero la crítica de libros que hace en su obra no se limita solamente a un comentario genérico de libros malos y buenos. Montero sabe que, desde el subjetivismo, desde su opinión, es capaz de confrontar su visión de la literatura con la de otros escritores con respecto a obras que, por consenso general, están incluidas en el canon de lo que debe ser una novela. Como la calidad estética es relativa, depende de la persona que juzga, la grandeza o no de una obra también lo es: «[...] el *Ulises* de Joyce, que Millás elige como mamífero emblemático y que para mí más bien es un reptil [...] porque es una novela que sólo me interesa, y no demasiado, como artefacto modernista» (Montero 2020: 204).

Es más, no solo se limita a declarar su interés o desinterés por ciertos autores, sino que también, en su conocimiento de lo que es o no una buena novela, llega a corregir a Truman Capote. Montero traspasa la frontera de lectora pasiva a la figura de escritora que sabría cómo enmendar lo que ella considera errores del libro *A sangre fría*. En este punto, se aleja del relativismo estético en el que la conceptualización de calidad literaria era subjetivo y difícilmente mensurable como hemos visto:

[...] *A sangre fría* no necesitaba terminar con la ejecución para ser una obra redonda; de hecho, lo que Truman escribió tras el fallecimiento de los asesinos es con diferencia lo

peor del relato, que podría haber acabado (y habría quedado mejor) con Dick y Perry en el corredor de la muerte. [...] se le debió de meter en la cabeza que, para ser perfecto, tenía que terminar con la agonía de los asesinos, de la misma manera que había empezado con la agonía de los granjeros. Pero se equivocó. Se equivocó éticamente y, lo que era para él aún peor, también literariamente (Montero 2020: 83)

Esta última afirmación engarza con la cuestión del escepticismo en el plano de la moral. Nosotros defendemos que este es el plano en el que Montero deja menor campo de acción al relativismo. Ello provoca que entren en juego sus juicios morales con respecto a escritores como Zola o Goethe en lo que ella califica de: «venta al por menor de los menudillos del alma» (Montero 2020: 57).

Como en el caso anterior de la calidad literaria, Montero no se muestra categórica en la comprensión de la moral humana en la teoría: «Pero los demás tampoco somos puros. Es más, desconfío de los puros: me aterrorizan» (Montero 2020: 54). Ella misma se incluye en la impureza a través del uso de la primera persona del plural. También la acerca al escepticismo moral una digresión del capítulo undécimo al hilo de la historia de Josefo, el general judío que acabó traicionando a su pueblo en la campaña de Tito contra Jerusalén:

De manera que, si tuviera que juzgar (¡qué manía de juzgar tenemos los humanos, y cómo nos desasosiegan y desconciertan aquellos casos moralmente ambiguos en los que no podemos colocar con precisión la raya de luz y de sombra!) diría que su deseo posterior de dar testimonio estuvo bien, y que su traición primera estuvo mal (Montero 2020: 137).

Grohmann señala que, pese a la declaración de Montero en defensa de los márgenes difusos, de la ambigüedad moral, en ciertos capítulos se cae en el esquematismo, el simplismo y el maniqueísmo: «de una “escritora que no admite los claroscuros” según Rafael Conte en un artículo sobre el libro; “de ahí que el dogmatismo siempre la amenace un poco más de lo debido”» (Grohmann 2011: 235).

No podemos más que admitir que el texto de Rosa Montero no encierra un pensamiento sistemático. Hay que analizar las contradicciones que en él se dan aunque vayan en contra de la tesis del relativismo. En un estudio de tipo paradigmático como es el caso no todo tiene que encajar en un polo u otro de extremos opuestos. De esta manera, Montero apuesta por lo que ella llama la elocuencia de ciertos actos en una oración afirmativa con resonancias platónicas: «Sin esos actos bellos, actos justos, actos buenos, la existencia sería insoportable» (Montero 2020: 137).

Solo en este campo de la defensa de una actitud moralmente correcta podemos entender la crítica a Zola y a Goethe. A Zola lo tacha de cómplice del abuso y la injusticia por culpa de los prejuicios en el caso de Wilde, condenado por su condición homosexual. Pese a que el naturalista francés había salido en defensa del acusado judío en el caso Dreyfus, no hizo lo mismo con el escritor de *El retrato de Dorian Gray*. La subjetividad, que como hemos dicho impregna todo el libro, lleva a la autora a comparar a personajes literarios disímiles ya que cada uno vivió en su contexto histórico concreto: «Por eso me gusta más Voltaire que Zola, por ejemplo. También Voltaire tuvo su *caso Dreyfus*» (Montero 2020: 56).

Así como para Zola aún le vale a Montero el calificativo de: «el bueno de Zola» (Montero 2020:55), para Goethe, sin embargo, no aparece el mismo tratamiento, no hay forma de justificar para la autora su venta al poder de la corte de Weimar. De este modo, no tiene reparos en hablar del escritor alemán por antonomasia de forma mordaz: «Goethe, un burguesito hijo de un jurista retirado, era bastante snob, lo que hoy llamaríamos un niño pijo» (Montero 2020: 58).

El subjetivismo cubre todos los recovecos del tejido escrito. Cuando habla de biografías ajenas no lo hace simplemente con una motivación enciclopédica, sino que los comentarios del yo se insertan en ellas para validar sus pensamientos o desacreditarlos. A veces, este fenómeno ocurre de forma velada, sutil, como demuestra Grohmann cuando indica que: «El menosprecio de la figura del joven Goethe se trasluce también en el hecho de que pasa a llamarlo Wolfgang [...]; es como si la bajeza o la debilidad moral la autorizaran a apearse del trato más formal y mostrarse condescendiente» (Grohmann 2011:235).

Además, el final del relato sobre Goethe, que coincide con el final del capítulo quinto, expresa un juicio moral de tipo universal dado el uso de la primera persona del plural: «Todos nos damos cuenta de cuándo nos vendemos» (Montero 2020: 62). Así las cosas, el relato adquiere semejanzas con el cuento que extrae una moraleja de carácter ético de las acciones de sus personajes. Montero, por mucho que nos invite a adentrarnos en los claroscuros, tiene claro dónde están los límites del bien y del mal.

## II. La falta de compromiso político y la lucha contra la injusticia.

La posmodernidad se caracteriza, siguiendo a Lyotard, por la caída de los metarrelatos, esto es, de los grandes relatos vigentes en la modernidad. «Nos encontramos, pues, con una posmodernidad que ha presenciado el deterioro de las ideologías tradicionales y de los grandes discursos de emancipación fundados en esas mismas ideologías» (Saldaña 2004: 87-88). No es nuestra intención en el presente trabajo dilucidar la validez o no de esta falta de compromiso político que se encuentra en el pensamiento literario de Rosa Montero, sin embargo, creemos necesario realizar una relación con el pensamiento político posmoderno para comprender el contexto en el que se insertan sus ideas de *La loca de la casa*. En términos muy semejantes a los de Lyotard se expresaba la autora en el año 2000:

Entonces, esa percepción de la fragilidad de lo que somos, de la vasta oscuridad que nos rodea, es un sentimiento básico del ser humano y más a finales del siglo XX cuando se han perdido las respuestas salvadoras. Ya no creemos en las respuestas religiosas, no creemos en las respuestas científicas, no creemos en el progreso inexorable de la humanidad, no creemos en el marxismo. No hay respuestas globales que consuelen al ser humano (Montero en Escudero y González 2000: 215).

Ante esta imposibilidad posmoderna de realizar un proyecto político o cultural emancipador, Rosa Montero, como tendremos la posibilidad de comprobar, defiende a ultranza una libertad de carácter creativo que se levanta en la novela por encima de cualquier discurso social o político contingente. La disputa entre arte comprometido o arte por el arte no es nueva y hunde sus raíces ya en el siglo pasado como ilustra el Buenos Aires de los años treinta dividido entre Florida y Boedo. Sin embargo, en la posmodernidad parece haber una revitalización de este arte que carece de compromiso: «En estas reacciones, no es la menor de ellas la reafirmación de la estética neokantiana como sustituto del proyecto liberador [...] una retirada estratégica del proyecto de transformar totalmente la realidad existente» (Frampton 1985: 41).

Los límites del compromiso en la obra de Rosa Montero deben analizarse en la obra que nos atañe y, como mucho, en su realización en la obra literaria de ficción de la autora. Hay estudiosos que han querido comprobar su tesis comparándola con sus artículos de opinión o colaboraciones en periódicos. Sin embargo, el campo literario y el periodismo son dos territorios que permanecen separados para la autora como ella misma explica: «Pero el periodismo pertenece a mi ser social, al contrario de la narrativa, que es una actividad íntima y esencial» (Montero 2020: 45). Para ella el verbo ‘escribir’ remite

solamente a los textos de ficción, no a los de prensa, pues estos hacen más bien referencia al verbo ‘trabajar’. Es capaz de disociar dos facetas de su mismo ser y nosotros, con el objetivo de acotar nuestro campo de estudio y no cometer excesos interpretativos, también debemos hacerlo.

Pese al intento de la autora por separar el texto literario del ambiente para dotar al primero de una total autonomía, esta misma reivindicación está, de forma inexorable, condicionada por el contexto sociopolítico que se vive en el periodo de la transición democrática española hasta finales de siglo:

Al igual que a otros autores de su misma hornada, que dieron sus primeros balbuceos en la etapa de mayores libertades civiles abiertas tras la represión durante el franquismo, a nuestra narradora la creencia prevaleciente durante el período de posguerra de que el escritor es un ser que en la sociedad puede tener alguna influencia le resulta anacrónica, si no ingenua (Gutiérrez 2012:123)

Como hemos visto en el anterior apartado, el relativismo gravita sobre la obra de Montero. También en política, la posición del individuo es incierta, es relativa al poder, a los otros: «Todos los humanos nos pasamos la vida buscando nuestro particular punto de equilibrio con el poder» (Montero 2020: 53). Lejos de distinciones binarias reduccionistas entre amos y esclavos, burgueses y proletarios, vigentes en la modernidad, en la posmodernidad el centro de poder se ha perdido y las barreras de clase cada vez son más difíciles de delimitar en lo que Jameson llamó sociedades postindustriales de capitalismo avanzado: «Además, el poder no es un individuo, no es una institución, no es una estructura firme y única, sino más bien una tela de araña pegajosa y confusa que ensucia todos los campos de nuestra existencia» (Montero 2020:53). En la siguiente página añadirá a la relación con el poder los adjetivos de mudable y resbaladiza.

Es curioso que ciertos estudiosos como Gutiérrez comiencen su análisis hablando de *La loca de la casa* como de una obra surgida de la necesidad, llegado el umbral de la madurez literaria, de mirar de forma retrospectiva. Bien es cierto que Rosa Montero realiza un ensayo sobre la escritura, pero no sobre su escritura. Esto es, las obras propias que menciona —*Te trataré como una reina* o *Bella y oscura*— responden más bien a cuestiones anecdóticas que a una explicación de un aspecto que relacione lo que la autora comenta en su ensayo y la puesta en práctica en su obra. Es más bien una declaración de intenciones proyectada hacia su obra futura que una mirada hacia los libros que hasta 2003 formaban parte de su poética, de su concepción de la literatura. Es un libro sobre libros en el que, curiosamente, los propios asoman en el texto de forma tímida. ¿No es



acaso la idea de que la relación con el poder es compleja, mudable y relativa la idea que se objetiva en *Amado amo*, su novela de 1988? Nosotros pensamos que sí, sin embargo la autora decide omitir, incluso diríamos olvidar, aspectos totales o parciales de su obra anterior por lo que la mirada retrospectiva se pierde.

En esta búsqueda de equilibrio con el poder, la autora arremete contra el escritor que: «es un integrante de la comitiva» (Montero 2020: 53). Por encima de todo se yergue la libertad del niño del cuento de Andersen, al que Montero cita en un par de ocasiones, que grita ante todos que el rey va desnudo en el desfile. Pero esta libertad no es concebida como reacción a un orden establecido concreto, sino que es más bien una defensa de la libertad como idea. Al hablar del *Gatopardo* de Lampedusa aprovecha para burlarse de la literatura comprometida defendida entonces por Ítalo Calvino. Ser voceros del poder, el cual necesita de los intelectuales para legitimarse, se paga, en palabras de Montero: «en creatividad y enjundia literaria» (Montero 2020: 54). Las argumentaciones de la ensayista no son exactamente rigurosas ya que la anterior aseveración solo viene respaldada por el ejemplo de la trayectoria literaria de Cela. ¿Y todos los autores de la vanguardia española que erigieron sus grandes obras a la luz de la guerra civil y el exilio?

La libertad ansiada por Rosa Montero debe entenderse, sobre todo, en el campo de la estética. Para Grohmann, solo llegada la madurez, la autora ha adquirido una independencia y libertad. Esta se irá reflejando a lo largo de su producción de este siglo. La posmodernidad está marcada como venimos viendo por: «la desconfianza frente a todos los discursos normativos y sistemáticos y la defensa decidida de la libertad del artista para configurar su obra» (Saldaña 1997: 126). El *DLE* caracteriza la postmodernidad en su definición, entre otras cosas, como un movimiento marcado por su falta de compromiso social.

Esta despreocupación o desinterés por los asuntos concernientes a la política se dan no solo en la voz de Rosa Montero como ensayista, sino también en la voz del personaje de Rosa Montero en las partes que tienden hacia lo novelesco. Así pues, en la segunda de las tres veces que cuenta la historia amorosa con el actor de Hollywood M. traslada también esta actitud al personaje que vive en los años finales de la dictadura:

Sucedió hace mucho tiempo en el verano de 1974, en los últimos tiempos de la dictadura. También era la época de las manifestaciones antifranquistas y de las carreras delante de los *grises*, pero eso no lo añoro en lo más mínimo. [...] Contra Franco no vivíamos mejor de ninguna de las maneras; lo que me gustaba y aún me gusta de aquellos años era todo lo que no pertenecía ni al franquismo ni al antifranquismo; lo que me gustaba era la

libertad cotidiana que empezaba a construirse por debajo del régimen que se desmoronaba, y la contracultura [...] (Montero 2020: 118).

Hay una resistencia persistente a aceptar una norma que coarte el espacio de libertad, en este caso, en la escritura de ficción, del que el individuo se cree dueño absoluto. Pero alcanzar este estado de pensamiento solo es posible mediante un trabajo de depuración, de: «mantenerse siempre alerta contra el tópico general» (Montero 2020: 55). Como explica Montero: «Para mí, escribir es una manera de pensar; y ha de ser un pensamiento lo más limpio, lo más libre, lo más riguroso posible» (Montero 2020: 56).

Sin embargo, desde sus inicios, a Montero le ha sido inevitable que se le asociase con la causa feminista en su escritura, en una escritura que no quiere ser vocera de ninguna ideología. Como en el caso anterior de *Amado amo*, sería esclarecedora una mirada retrospectiva que no hallamos en *La loca de la casa*. Su relación con la causa femenina tiene su germen desde que comienza a publicar en la editorial Debate en 1979. Ya en el prólogo a *Te trataré como una reina* (1983) Montero habla en contra de su primer libro, considerado como una novela o no dependiendo de los críticos:

Mi primer libro, *Crónica del desamor*, tenía todos los ingredientes de la obra juvenil. Era batallador, visceral, superficial. Era, sobre todo, un testimonio: el típico y tópico vómito primerizo. Lo que me interesaba era denunciar los dolores de mi entorno, las injusticias que veía (Montero 1984: 5)

Rosa Montero en *La loca de la casa* aboga por un feminismo al que ella prefiere llamar antisexismo. De hecho el capítulo 13 está dedicado, en su mayor parte, a este tema, que formula como: «el enojoso tema de las mujeres» (Montero 2020: 155). Desde el comienzo la voz de la autora se muestra reticente a las preguntas que le hacen en las entrevistas a este respecto:

Montero's relationship with feminism is indeed complicated, notwithstanding the fact that contemporary debates regarding the feminine writing experience could encourage the *écriture féminine* classification with reference to her 2003 novel. Montero categorizes her writing and politics simply as anti-sexist, and in this speech act she offers a "feminist" defiance of categories at the root (Richter 2012: 40).

El conflicto de Montero es complejo ya que, pese a mostrarse a favor de las reivindicaciones de derechos de las mujeres, lo que ella querría sería una superación de la diferencia sexual. La autora declara: «Quiero escribir sobre el género humano» (Montero 2020: 156). Montero relativiza la marca sexual, esto es, disminuye su importancia poniéndola en relación con otros factores: «Pero eso, el sexo, no es más que un ingrediente entre muchos otros. Por ejemplo, en el mundo occidental de hoy el hecho de ser mujer o ser hombre impone menos diferencias de mirada que el hecho de provenir

de un medio urbano o de un medio rural» (Montero 2020: 157). De hecho, la recurrencia con la que alude Montero a las clasificaciones de escritores en binomios como zorros o erizos, memorialistas o amnésicos etc. puede ser vista como una superación del binomio hombre o mujer: «So, here, instead of using the traditional dichotomy men/women we ought to be using the less “normative” and more “intuitive” type of descriptive classification of writers [...]» (Durán 2009: 60).

La autora no puede desvincularse del sistema sociocultural en el que está inserta. Rosa Montero no reniega de su condición feminista o, como ella lo expresa en este libro, antisexista. Lo que Montero rechaza es la categoría de la escritura de mujeres: «Like others contemporary women writers, Montero is suspicious of the "woman writer" category and the "feminist" classification, but this does not mean that her writing does not take enormous risks regarding both genre and gender» (Richter 2012: 40). Montero busca una superación de la segregación de géneros; busca una escritura sobre el género humano:

Montero avoids the easy categories of masculine/feminine writing as she refuses to conform to any type of discourse and, as shown here, this is most notably evidenced in the usage of innovative meta-literary techniques. In this rejection of norms, she takes a strident position on gendered politics and focuses on the expression of her humanity—what she is and who she is—without submitting to phallogentric or academic literary categories. In this, Montero puts forth a text that is unbounded by expectations or norms with regards to either genre or gender (Richter 2012: 40).

Pero esta visión de la humanidad solo se puede dar desde el yo subjetivo que lo contempla: «[...] da la casualidad de que el cincuenta y uno por ciento de la Humanidad es de sexo femenino; y, como yo pertenezco a ese grupo, la mayoría de mis protagonistas absolutos son mujeres» (Montero 2020: 156). Seguramente el capítulo 13 sea donde Montero haga mayor uso de la ironía. Este recurso retórico tiene la finalidad de resaltar aspectos que resultan obvios para la autora pero que parecen haber estado ocultos para los hombres hasta nuestros días. La escritora no realiza la aseveración citada de forma aséptica, sino que la locución ‘dar la casualidad’ introduce un carácter irónico que parece sugerir la estupidez de quien no ve a la mujer como representante legítimo de lo humano.

Sin duda, Montero se enerva contra la injusticia que ha cometido el género humano invisibilizando a la mitad de sus integrantes. Se yergue contra sucesos del pasado como la imposibilidad de acceder a la educación universitaria o la prohibición del voto: «Venimos del infierno, de un horror muy cercano que parece habérsenos olvidado» (Montero 2020: 160). Aunque haga una división entre mujeres del mundo occidental y

mujeres del tercer mundo, ve al sujeto político femenino como un todo compacto que ha de luchar por una liberación sin tener en cuenta las circunstancias concretas de su opresión: «la mujer sigue siendo un ser carente de derechos» (Montero 2020: 160)

La autora es consciente de que los modelos masculinos de escritura son inadecuados para las mujeres. Faltan imágenes míticas del mundo de las mujeres como la menstruación, ignorada en la escritura por los varones. Presenta este suceso de manera irónica. De forma semejante a la locución ‘da la casualidad’, la autora escribe: «Resulta que las mujeres sangramos [...] y resulta que esa función corporal [...] está relacionada con la vida y la muerte» (Montero 2020: 162).

Este es un hecho biológico que siempre ha estado presente, pero Montero lo presenta como un hallazgo de vanguardia de forma certera para resaltar la ignorancia que lo femenino ha sufrido de la mano de los varones: «si los hombres tuvieran el mes, la literatura universal estaría llena de metáforas de sangre» (Montero 2020: 162).

Como el ensayo es, en un primer momento, un ensayo sobre la escritura, el eje de la reivindicación se centra en las mujeres en la literatura. Este es el motor que mueve a la autora a caracterizar de nuevo a ciertos escritores sirviéndose de una ironía y subjetividad con una clara función combativa. Para Tolstoi, el autor de *Anna Karenina*, reserva los calificativos de ‘retrógrado’ y ‘machista’. Con la novela susodicha: «pretendía explicar que el progreso era tan inmoral y disolvente que las mujeres ¡incluso cometían adulterio!» (Montero 2020: 158). Las connotaciones satíricas de la exclamación saltan a la vista.

Por otro lado, con el objetivo de ilustrar el trabajo de *negras* que sufrieron ciertas autoras escoge la figura de: «nuestra María Lejárraga» (Montero 2020: 160) cuya obra fue publicada bajo el nombre de su marido, a quien, en contraposición con la cercanía amable que otorga el posesivo junto al antropónimo, lo presenta como: «Martínez Sierra, el inútil cónyuge» (Montero 2020: 160).

Pero su reivindicación de lo femenino no queda circunscrita solo a este capítulo que venimos comentando sino que tres capítulos después retoma —con el mismo tono irónico— un hecho a este respecto que para la autora es ineludible: «Por cierto que, si hablamos de mujeres, no podemos dejar de mencionar a las esposas de los escritores, añeja institución literaria que afortunadamente está en franco proceso de extinción» (Montero 2020: 191). La autora indaga en el sintagma *mujeres de escritores* señalando que no encontramos este de forma invertida: *esposo de escritora*. Es decir, recurre a la

evidencia de lo que en semántica se conoce como un vacío léxico en el que se marca lo femenino, pero no lo masculino.

Para Montero las mujeres de los escritores son indispensables *factótum* que hacen posible que el autor se dedique solo a su cometido, a su escritura. Lo ejemplifica a través de la figura de Mercedes, la esposa de García Márquez, Fanny Vandegrift, la mujer de Robert Louis Stevenson, y Sonia Tolstoi, casada con el escritor ruso de apellido homónimo. Son estas dos últimas, Fanny y Sonia, la encarnación del mal, difamadas por todo su entorno en el que les tocó vivir. En revancha, Rosa Montero parece elevarlas en su escritura dotándolas casi de cualidades milagrosas:

Pero no se murió (Stevenson), gracias, sin duda, a los exquisitos cuidados que le prodigaba su mujer. [...] esto lo digo a cuento de su reputación de «vieja bruja». Por lo visto, en realidad fue una mujer muy atractiva y conservó su encanto hasta muy mayor (Montero 2020:195-196).

El relato de la vida de Sonia le vale, además, para continuar retratando de forma negativa la figura de Tolstoi como ya había comenzado a hacer en el capítulo decimotercero. En estas líneas le tiene reservado el comentario que sigue: «el energúmeno de Leon Tolstoi, que era un feo loco, un individuo insoportable y mesiánico, sin duda genial pero también brutal, un profundo reaccionario, un machista feroz» (Montero 2020: 196). Aunque le otorgue el reconocimiento de genial, en esta obra Montero juzga de forma subjetiva la vida y la obra del autor o, con mayor frecuencia, se interesa por hablar de la vida antes que de la obra de los escritores.

En resumen, como hemos tenido ocasión de comprobar Rosa Montero comienza proclamando la libertad por encima de cualquier compromiso social o político. Sin embargo, en contraposición a ello se destaca su opinión sobre el tema de las mujeres, el tema de un feminismo candente desde el siglo XIX hasta nuestros días. Debemos tener en cuenta que su denuncia del machismo tiene una visión más globalizadora: la de atacar la injusticia. De acuerdo con Escudero:

Mi lectura de la narrativa de Rosa Montero persigue mostrar que la temática feminista no es tan relevante como se ha venido sustentando hasta ahora en la mayoría de estudios. [...] En mi opinión, la preocupación por la problemática de la mujer debe enmarcarse bajo una reflexión ideológica más general que se centra en el análisis y la crítica de los distintos sistemas de poder que cercan y doblegan al individuo en la sociedad contemporánea (Escudero 2005: 16).

Para Montero el relato de Sonia Tolstoi es, ante todo, «otro caso clamorosamente injusto» (Montero 2020:196). También es globalizador su propósito de escribir sobre el

mundo de lo femenino porque no viene dado por un propósito de lucha política sino: «porque esa permeabilidad, esa flexibilidad de la mirada, nos hará a todos más sabios y más libres» (Montero 2020:156). De nuevo aparece el concepto de libertad, ligado ahora con el de sabiduría en una vuelta al proyecto ilustrado en el que el conocimiento es capaz de liberar al ser humano de sus cadenas.

Lo que Montero busca de forma persistente en su narrativa es mostrar y atacar la injusticia. Ya hemos advertido que en el plano ético es donde la autora muestra un relativismo menor. Esta negación de relativismo en lo moral-antropológico afecta a la organización de la sociedad, ya que Montero aboga por un valor claro de justicia, aunque es un valor abstracto que no desarrolla de forma consistente. La crítica moral que achaca a Zola viene dada por el mismo motivo por el que insulta a Tolstoi: ambos se comportaron, en diversas situaciones, de forma injusta. No debemos olvidar que el crítico Javier Escudero calificó la producción narrativa de Rosa Montero hasta 2005 como una ética de la esperanza.

En definitiva, como hemos visto en la primera parte de este capítulo su falta de un compromiso político concreto —o, al menos, su deseo de no enturbiar con este su escritura en una defensa de la libertad creativa— se acerca al paradigma posmoderno. Sin embargo, según el análisis de la segunda parte del capítulo su lucha contra la injusticia y su compromiso ético —en el que se incluye su protesta contra el machismo— tiene semejanzas con un acercamiento de carácter ilustrado, moderno todavía. De acuerdo con Gascón Vera:

Sin embargo, en Montero el narcisismo postmoderno se ve anulado, en primer lugar, por su comprensión e identificación a priori con todas las miserias humanas; y en segundo lugar, por su compromiso con la denuncia de los horrores del mundo con el ánimo de inculcar en sus lectores un deseo de responsabilidad global (Gascón Vera 2012: 15).

Ello, no obstante, encaja con la visión de la postmodernidad de la autora; aunque rechace ser vocera de ideologías concretas, siempre alberga un espacio para la lucha contra la injusticia:

Yo, por ejemplo, me considero hija de mi tiempo, perfectamente posmoderna en el sentido de que no creo en una respuesta total del mundo. Sin embargo, no me considero en absoluto escéptica en el sentido de escéptica pasiva y creo que no son incompatibles las dos cosas. Al contrario, creo que se puede vivir la vida con pasión, con utopías, luchando por un futuro mejor, sin estar obligada a creer en una respuesta total de la existencia (Montero en Escudero y González 2000: 220).

### III. Imaginación y locura.

Un aspecto fundamental que se advierte ya en el título de la obra es el tema de la imaginación en relación con la locura. Locura es, según la definición del *DLE*, privación del juicio o del uso de la razón. La proximidad del genio y la locura es un tema con una larga tradición literaria que no podemos ignorar para el estudio que nos concierne en este punto. La propia Montero realiza la conexión entre literatura, imaginación y locura en una reflexión de carácter metadiscursivo que inserta en el inicio del capítulo 18:

Cuando empecé a idear este libro, pensaba que iba a ser una especie de ensayo sobre la literatura, sobre la narrativa, sobre el oficio de novelista. [...] no sólo [sic] iba a tratar de la literatura, sino también de la imaginación. Y de hecho esta segunda rama se hizo tan poderosa que, de repente, se apoderó del título del libro. [...] Pero las cosas no terminaron ahí [...] un día advertí que no sólo [sic] estaba escribiendo sobre la literatura y sobre la imaginación, sino que este libro también trata otro tema fundamental: la locura (Montero 2020: 215-216).

Así las cosas conviene entender estos tres conceptos que, si bien no son sinónimos, han mantenido lazos estrechos a lo largo de toda la historia de la literatura. Siguiendo a Julio Romero, ya en la Antigüedad se encontraba la palabra genio, pero no con su significado moderno, sino con su semántica etimológica de *gen*, ‘creación’: «En su origen latino, la palabra “genio” no se refiere a cualidades espirituales especiales, sino a la fuerza vital de lo vivo, lo material» (Romero 1955: 124). Con posterioridad, la genialidad del artista será entendida como su capacidad para engendrar la obra de arte.

Pero fue con el entusiasmo con lo que se vinculó al artista de forma temprana: en Platón, heredero de las tradiciones dionisiacas griegas, fue entendido como furor mientras que Aristóteles trazó la relación entre el exceso de bilis negra, la melancolía (elevadora y peligrosa a la vez) y el carácter espiritual de algunos hombres: «[...] en el Problema XXX, 1, confluyen en la tesis de que no solo los hombres trágicos, sino todos los hombres sobresalientes en el campo de las artes, la filosofía, la política o la poesía eran manifiestamente melancólicos» (Romero 1955: 128). Ya en la modernidad se recuperaron las tesis platónicas y aristotélicas donde fue determinante la lectura que hizo de la melancolía Marsilio Ficino: «Él es quien sistematiza toda esta nueva teoría sobre la melancolía, identificando lo que el antiguo texto llamaba melancolía con el furor divino de Platón, y dando forma a la idea del hombre sobresaliente y melancólico, que rápidamente se extendería por Europa» (Romero 1955: 130). Estas ideas se expandieron en los siglos posteriores —en el caso español importante es el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan—.

Así esta identificación entre genio y locura, que no estuvo exenta de detractores a lo largo de todos los periodos, llegó a cobrar una reformulación en artículos como «Eclectisme» para el V volumen de la *Enciclopedia*: «Diderot considera que es la pasión la que mueve al genio, que su arte nace y muere con las fuertes pasiones» (Romero 1955: 131). Estas ideas tomaron una importancia capital en la configuración del *Sturm und Drang*:

El origen sobrenatural del entusiasmo, correspondiente a la antigüedad, se traslada, con el auge de la filosofía natural, a la naturaleza y a la parte constitutiva del ser humano más cercana a ella. El protagonismo absoluto lo toman las pasiones, el sentimiento, la espontaneidad, hasta llegar a una exaltación del lado salvaje, no sólo [sic] de la naturaleza, sino también del ser humano. [...] A partir de ahí es cuando verdaderamente se desarrolla el mito del genio loco, que se extenderá triunfalmente a lo largo del siglo XIX. El artista romántico ya no obtendrá su inspiración de lo más elevado, de lo sobrenatural, o ya no tan sólo [sic], sino de lo natural, de la naturaleza salvaje e incontenible. Ya no de lo racional, sino de lo más alejado de la cultura. Y ya no de lo más luminoso, sino también, y sobre todo, de la cara más oculta del ser humano (Romero 1955: 132).

Una vez hecho este repaso a la génesis de la creación artística y su vinculación con la locura estamos en disposición de analizar las ideas que plasma Montero en su ensayo, ideas que, como tendremos ocasión de comprobar, muchas veces no son sino repeticiones de la tradición sobre genio y locura: «Sin duda la imaginación está estrechamente emparentada con lo que llamamos locura, y ambas cosas con la creatividad de cualquier tipo» (Montero 2020:216).

Esta conexión entre las categorías de imaginación, locura y creatividad es el eje vertebrador del ensayo. En primer lugar, analizamos la relación entre escritura literaria y locura: «Escribir, en fin, es estar habitado por un revoltijo de fantasías, a veces perezosas como las lentas ensoñaciones de una siesta estival, a veces agitadas y enfebrecidas como el delirio de un loco» (Montero 2020: 19). Con respecto a la imagen que ella tiene del escritor dice, citando a Faulkner: «Un novelista es un hombre que oye voces, lo cual lo asemeja con un demente» (Montero 2020: 18). Continúa: «A veces tengo la sensación de que el autor es una especie de médium» (Montero 2020: 24). Páginas después afirma: «La novela es la autorización de la esquizofrenia» (Montero 2020: 28).

Como ya tuvimos ocasión de comentar en el apartado dedicado al relativismo metafísico, el loco es aquel que no se acomoda al lenguaje que explica la realidad que nos rodea —idea que se aproxima a las tesis expuestas por Foucault en *Les mots et les choses* (1966)—. De esta manera, a Montero lo que le interesa es la reivindicación de esta locura, de esta suspensión del juicio o del uso de la razón para aprehender el mundo en su



totalidad: «[El escritor] intenta explotar lo informe y lo ilimitado, y ese territorio desconocido se parece mucho a la locura» (Montero 2020: 176).

En este contexto, no ha de sorprendernos la reivindicación del niño como sujeto privilegiado del ejercicio creativo: «Practicing Montero's theories of creativity and schizophrenia necessarily return the individual to a childlike innocence» (Richter 2012: 37). Esta idea ya está concentrada en la semilla anterior al Romanticismo en el *Emilio* (1762) de Jean Jacques Rousseau. Rosa Montero parece querer volver a ser esa niña a la que la vincula su oficio de la escritura: «Pues bien, el novelista tiene el privilegio de seguir siendo un niño, de poder ser un loco, de mantener el contacto con lo informe» (Montero 2020: 18). Transcurridas varias páginas, la autora vuelve a esta idea: «De niños todos estamos *locos*; esto es, todos estamos poseídos por una imaginación sin domesticar y vivimos en una zona crepuscular de la realidad en la que todo resulta posible» (Montero 2020: 176).

Por otra parte, el oficio del escritor en relación con la locura se estudió por parte de la psicología temprana del siglo XIX como una patología: «El furor del artista deja de ser la fuente de la inspiración» (Romero 1955: 133). Encontramos diversos antecedentes:

Pero esta asociación no es nueva; ya en el siglo XVIII el médico Samuel Auguste Tissot en *De la santé des gens de lettres* (1768) había incidido en los males fisiológicos y patológicos derivados del exceso de intelectualismo (Vila y Chalmin, 2015). En el XIX la obra de Cesare Lombroso *Genio e Follia* (1864) constituyó un hito en la conformación de este mito, consolidando una imagen de la genialidad ligada a la patología (Ezama 2021: 6).

Esta conexión patológica también reluce en la superficie de ciertos pasajes de *La loca de la casa*. La narradora cuenta que un día de noviembre conduciendo por Madrid pasó junto a un centro de salud mental: «Circulaba por delante de ese lugar, en fin, cuando de pronto sin yo pretenderlo ni preverlo, una parte de mí se desgajó y entró en el edificio convertida en un enfermo que venía a internarse» (Montero 2020: 28-29). De allí que esta experiencia de la autora, real o no, explique fenómenos formales relacionados como la debilidad de la categoría del yo postmoderno y la confusión de los límites de realidad y ficción.

Y no solo fantasea con un desdoblamiento, sino que en el capítulo 14 narra su experiencia —autobiográfica o autoficticia— de desorden mental experimentado a los 18 años:

Empecé a ver la habitación como algo ajeno a mí, físicamente distante, inalcanzable, como si estuviera contemplando el mundo con un catalejo (eso, luego me enteré, se llama *el efecto túnel*). De repente yo estaba fuera de las cosas, me había *caído* de la vida. Creo que jamás había experimentado tanto miedo en mi vida. [...] No entendía nada, no sabía qué me pasaba, sólo [sic] podía pensar que estaba loca y eso acrecentaba mi horror (Montero 2020:167).

Esta vivencia se acerca a la categoría de extrañamiento propuesta por el formalista ruso Shklovski en *El arte como artificio* (1917): «Dejé de ir al cine y a sitios públicos grandes y ruidosos porque fomentaban la sensación de extrañamiento» (Montero 2020: 168). Recurre a esta experiencia para reflexionar de nuevo sobre la locura de una forma más general: «La esencia de la locura es la soledad» (Montero 2020: 169). Y advierte que esta locura, si excede su justa medida, puede ser perjudicial para el escritor: «cuando la loca de la casa en vez de ser inquilina de nuestro cerebro, se convierte en el edificio entero y el escritor en un prisionero dentro de él» (Montero 2020: 170).

Además de la enfermedad mental, Montero relaciona imaginación y locura con la pasión amorosa. Siguiendo a Bartra, esta relación también estaba presente ya en la época medieval y renacentista en la que se vinculaba la esfera erótica con el morbo melancólico, humor ya mencionado. Bartra menciona el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y *La Celestina* como dos obras literarias que constituyen un ejemplo paradigmático de aviso contra el loco amor al hilo de las tesis de Avicena. Observamos que:

La medicina renacentista [...] también heredó la responsabilidad de determinar las consecuencias morbosas del amor. Las tendencias moralizadoras que se oponían vigorosamente a la creciente popularidad del amor cortés y mundano dejaron sentir su influencia en muchos médicos medievales y renacentistas, algunos de los cuales se propusieron definir el amor como una peligrosa enfermedad y estudiar sus causas y posibles curas (Bartra 2001: 91-92).

De vuelta a la obra de Rosa Montero, pese a la apariencia de falta de planificación en su escrito, los resortes de los que se sirve la autora están cuidados al detalle. Las partes novelísticas que encierra el libro (los capítulos 3, 10 y 18) son la ejemplificación de lo expuesto en el ensayo: «Montero's three M stories exemplify these ideas regarding writing and eroticism; indeed, she frames each version of the story as an additional elucidation of the "what if" possibilities of impassioned fantasies» (Richter 2012: 38). Así las cosas, Montero insiste en contar una historia de amor, una historia que en realidad son tres, porque ilustra, por un lado, la locura a la que nos lleva este sentimiento y, por otro, la imaginación sin límites de la novelista que la lleva a escribir sobre eventos de ella misma que nunca han tenido lugar.

En el inicio del tercer capítulo, Montero advierte al lector sobre la historia —autoficticia— de amor que está a punto de leer: «Y la pasión generalmente no pare hijos, sino monstruos imaginarios. O, lo que es lo mismo, imaginaciones monstruosas» (Montero 2020: 32). Pasión amorosa, locura y escritura quedan íntimamente ligados. Así mismo, en el capítulo 10, a punto de comenzar a contar de nuevo la misma historia, Montero advierte con ironía: «Como soy una persona apasionada, he vivido repetidas veces ese dolor amoroso insoportable que luego siempre se acaba soportando. Pero hubo una situación especialmente absurda que parece sacada de una mala novela de enredos y equívocos» (Montero 2020: 118). Sin embargo, es en el capítulo 18, en la última versión de la historia con M., donde se pone de manifiesto con mayor claridad la consideración de la pasión amorosa como locura:

Y también nos ponemos en contacto con la locura primordial cada vez que nos enamoramos apasionadamente. He aquí otro tema sobre el que trata este libro: la pasión amorosa. Está íntimamente relacionado con los otros tres —recordemos: la literatura, la imaginación y la locura—, porque la pasión tal vez sea el ejercicio creativo más común de la Tierra (casi todos nos hemos inventado algún día un amor), y porque es nuestra vía más habitual de conexión con la locura. En general, los humanos no nos permitimos otros delirios, pero sí el amoroso (Montero 2020: 217).

En definitiva, las historias intercaladas que Montero añade en su ensayo no responden simplemente a un juego de escritura autoficticia, sino que vienen motivadas por un afán de ejemplificar de forma creativa sus tesis sobre literatura, imaginación, locura y pasión amorosa, cuatro conceptos aunados en el ejercicio de novelista.

En segundo lugar, tras estudiar las afinidades entre locura y escritura por un lado y las conexiones de la locura y la imaginación con la enfermedad mental y la pasión amorosa por otro, podemos analizar las relaciones, en este caso antitéticas, que se dan entre la imaginación y la razón. Como recuerda Grohmann en el apartado *Imaginación frente a razón*: «Esta idea de la razón que frena el trabajo creativo de la imaginación, de la razón como opuesta a la imaginación, forma parte de las reflexiones principales sobre la imaginación a lo largo de la historia» (Grohmann 2011: 247). Y no en vano elige el ejemplo de Schiller, artista romántico de primer orden: «Schiller destaca la importancia de no permitir que la razón constriña la imaginación en el trabajo creativo [...]» (Grohmann 2011: 247). En esta línea, Montero señala:

[...] La razón posee una naturaleza pulcra y hacendosa y siempre se esfuerza por llenar de causas y efectos todos los misterios con los que se topa, al contrario de la imaginación (*la loca de la casa*, como la llamaba Santa Teresa de Jesús), que es pura desmesura y deslumbrante caos (Montero 2020: 27).

La contraposición entre razón e imaginación que Montero lleva a cabo en este párrafo la ejemplifica más tarde con el binomio ficticio que la contrapone a ella contra su doble Martina: «[...] Mi hermana, en fin, es una hacedora, y yo soy sólo [sic] palabras» (Montero 2020: 95). Al igual que la razón, esta se define por el calificativo de hacedora. Y es que si Rosa Montero es lo contrario al adjetivo con el que describe a Martina es, en última instancia, por su condición de novelista. Retoma la idea romántica de la exaltación de la imaginación:

La idea de la imaginación como una fuerza creadora independiente de las percepciones sensoriales y del control del entendimiento, es uno de los grandes aportes de la poética de los románticos (Abrams, 1953) [...] Los estudiosos del romanticismo europeo han explicado los orígenes y alcances del cambio gnoseológico que supuso la superación de una noción mecánica de imaginación por la concepción orgánica que trajeron los románticos [...] (Romero Tobar 1994: 97).

Es curioso que este juego del doble entre hermanas gemelas, una afectada por la enfermedad mental en un centro psiquiátrico (Dolores) y otra en vistas de serlo (Soledad), vuelva a aparecer en su novela *La carne* (2016): «Soledad se preciaba de tener una mente racional. Siempre intentó aferrarse a los firmes mástiles de la lógica para que el viento del caos no la arrastrara» (Montero 2016: 98). Y es que como ella misma declara:

Desde pequeña, mi visión del mundo ha estado marcada por una parte muy racional [...]. Por otra parte, he sido una loca. Lo que la gente entiende por *realidad* a mí me parece un empequeñecimiento de *lo real*. Lo mensurable limita y empobrece. La realidad incluye fantasía y delirio -el nazismo fue un delirio que cambió el siglo XX-. Para mí ha estado claro desde siempre (Montero en Del Val 2016: 306).

Montero defiende la posibilidad de ir más allá de la razón para buscar la comprensión de la totalidad sin limitaciones. La autora apuesta por situaciones de delirio: «Supongamos que Adán y Eva vivían en la locura, que es libertad y la creatividad total, la exuberancia imaginativa, la plasticidad. Lo que perdimos al perder el paraíso fue la capacidad de contemplar esa enormidad sin destruirnos» (Montero 2020: 216). Siguiendo este hilo, Rosa Montero plantea a continuación: «Por eso los humanos han usado drogas desde el principio de los tiempos: para intentar salir de la estrecha cárcel de lo cultural, para echarle una ojeada al paraíso» (Montero 2020: 216).

No obstante, con la ironía que caracteriza a la autora, al siguiente párrafo se burla de sus propios planteamientos: «Sea como fuere, no hace falta morirse ni convertirse en un chiflado oficial y ser encerrado en un manicomio, ni drogarse como el yonqui más tirado, para tener atisbos de paraíso» (Montero 2020: 218). La escritura literaria también puede ser una forma de acceso a la visión de la totalidad, de la ballena corcovada, del paraíso

perdido: «En todo proceso creativo, por ejemplo, se roza esa visión descomunal y alucinante» (Montero 2020: 218). Para dar cuenta del conocimiento de las profundidades del subconsciente humano no basta la razón: «Además, escribir es sacar a la luz un fragmento muy profundo de tu inconsciente» (Montero 2020: 109).

Esta actitud que busca ir más allá de la mera razón discursiva nos recuerda a la filosofía desarrollada por María Zambrano. Como explica Gómez Blesa, la época de Zambrano en el segundo tercio del siglo XX es sentida como una época de crisis en gran parte por la separación que se ha producido entre razón y vida en la modernidad:

Para acceder a esta verdadera naturaleza habría que prestar atención también a la dimensión más inconsciente del hombre, a esas entrañas (sede del ser) que albergan los verdaderos deseos que mueven la acción. [...] Razón poética es, por tanto, una razón fundamentalmente creadora del propio ser del hombre, una razón que tiene, además, como principal cometido dar un poco de luz al estado de ocultación con que inicialmente sufre sus pasiones, pues únicamente iluminando su psique, su lado más inconsciente, puede conocer las causas profundas de su actuación (Gómez Blesa 2009: 21-23).

Estos atisbos de paraíso, de totalidad del ser, son, bajo nuestro punto de vista, el elemento más destacado de *La loca de la casa*. Montero habla, como ella misma explica, de literatura, imaginación y locura. Estos tres pilares del ensayo confluyen en la posibilidad de atisbar la ballena corcovada o, de forma análoga, en la metáfora final del convento en cuya importancia Grohmann no parece reparar. Por la posición de cierre que ocupa en el texto, pensamos que es fundamental la anécdota de la Hermana Portera, una monja de clausura que visita a Julia para ver el convento desde su balcón. Rosa Montero comenta con respecto a este microrrelato, que representa la salida de uno mismo:

[...] Es el perfecto símbolo de lo que significa la narrativa. Escribir novelas implica atreverse a contemplar ese monumental trayecto que te saca de ti mismo y te permite verte en el convento, en el mundo, en el todo. Y después de hacer ese esfuerzo supremo de entendimiento, después de rozar por un instante la visión que contempla y que fulmina, regresamos renqueantes a nuestra celda, al encierro de nuestra estrecha individualidad, e intentamos resignarnos a morir (Montero 2020: 247).

Es en este último capítulo donde entendemos con mayor claridad la importancia del juego autoficticio que Montero ha llevado a cabo en la obra. Si Montero usa este subgénero narrativo es precisamente para ridiculizar las minucias del yo de las que ella intenta huir en su escritura. Nos vemos abocados a apelar a distintos apartados de nuestro trabajo, en este caso el dedicado a la autoficción, porque todos los elementos estudiados convergen para dar sentido a la explicación de *La loca de la casa*. Las resonancias trascendentales de la literatura se hacen patentes en el capítulo 19: «[...] la superación de los mezquinos límites del egocentrismo, la disolución del yo en el torrente común de los

demás. Sólo [sic] trascendiendo la ceguera de lo individual podemos entrever la sustancia del mundo» (Montero 2020: 246).

Según el estudioso de los límites del compromiso en Rosa Montero: «Para Montero, [...] como (para) Isabel Allende, la novela supone un viaje espiritual lleno de recovecos y sorpresas, en el transcurso del cual, asistiremos de improviso al descubrimiento de elementos sintomáticos que coadyuven a un enriquecimiento personal inconmensurable» (Gutiérrez 2012: 124). La observación es adecuada y pertinente ya que está en sintonía con la afirmación que hace la propia autora: «Para mí la escritura es un camino espiritual» (Montero 2020: 246).

La literatura queda estrechamente ligada al entendimiento del todo en ciertos atisbos ofrecidos por la locura o por la labor de novelista, que para Montero viene a ser semejante. Las ansias de conocimiento van *in crescendo* hasta llegar a la formulación del capítulo 14 que incluye resonancias místicas. Estas están presentes ya desde el mismo título de la obra, el cual entra en intertextualidad con Santa Teresa de Jesús. Como en el poema de San Juan de la Cruz *Llama de amor viva*, el conocimiento de la totalidad del mundo se presenta a través de un destello en medio de la noche oscura en la que nos movemos sin llegar a comprender. Realidad y ficción se unen en la obra de Rosa Montero, pero no porque se confundan, sino porque se funden en dos caras de la moneda, de nuestra vida, con un mismo *status* de validez para alcanzar su conocimiento:

Y es que los humanos no sólo [sic] somos más pequeños que nuestros sueños, sino también que nuestras alucinaciones. La imaginación desbridada es como un rayo en mitad de la noche: abrasa pero ilumina el mundo. Mientras dura ese chispazo deslumbrante intentamos atisbar la totalidad, eso que algunos llaman Dios y que para mí es una ballena orlada de crustáceos. Después de todo, tal vez Rimbaud no desbarraba tanto cuando aspiraba a fundirse con lo divino. En la pequeña noche de la vida humana, la loca de la casa enciende las velas (Montero 2020: 180).

Para la autora madrileña la posibilidad del ensanchamiento de la razón y la contemplación del todo viene de la mano del género novelístico. Es en este punto en el que entendemos la propuesta global de la autora, el sentido último de la escritura de Rosa Montero. Esta idea la conduce a reinterpretar de forma inversa el *Quijote* siguiendo unos parámetros hermenéuticos propios:

Por eso don Quijote prefiere morir. Cervantes cierra su obra con un desenlace aparentemente convencional y retrata a un hidalgo enfermo que, en sus últimas horas, reniega de su imaginación desbordante. En el momento de la verdad de la agonía habría visto la luz de la Razón. Pero lo que en realidad está sucediendo es lo contrario: no es que

esté muriendo y por eso recupere la cordura, sino que ha renunciado a la imaginación y por eso se muere (Montero 2020: 179).

En definitiva, *La loca de la casa* nos presenta una autora comprometida con una visión de la literatura que, como hemos podido comprobar, entronca con la idea romántica de imaginación y con los tradicionales vínculos del genio y locura. En Montero el genio no tiene los visos de un ser dotado de capacidades sobrenaturales, pero se mantiene la idea de que el escritor, debido al ejercicio de imaginación que su oficio requiere, está emparentado con un cierto desorden mental. Ello ofrece la posibilidad de ir más allá de lo que la razón pulcra, ordenada y hacendosa permite.

Así las cosas, este fenómeno de búsqueda de la totalidad es señalado con certeza por Grohmann. No por casualidad este titula el apartado dedicado al estudio del libro de Rosa Montero «*La loca de la casa: la ballena atisbada*»:

Pero el animal protagonista de la obra es indudablemente la ballena, uno de los predilectos de Montero [...] Vaya por delante que la ballena no es más que un motivo o, por sus reapariciones repetidas en *La loca*, un *Leitmotiv*, y no quisiera exagerar su importancia, ya que es un elemento de apariencia trivial. No obstante, creo que, como veremos, funciona como clave que, descifrada adecuadamente, resulta significativa porque nos revela algo [...] sobre la aspiración y la forma de esa obra de Rosa Montero. [...] Esta visión de la ballena llega a construir una especie de epifanía, por un lado, de la enormidad y del misterio del mundo y, por otro, de la obra perfecta pero sólo [sic] entrevista que encierra el secreto del mundo (Grohmann 2011: 231).

Grohmann estudia a este respecto el capítulo 4, aunque, como luego advierte, es una referencia que se repite a lo largo del texto. En dicho capítulo Rosa Montero junto a su amigo Pablo ve desde una Zodiac una ballena corcovada. La visión entrecortada de la ballena, del todo, es una metáfora de la práctica literaria en sus pretensiones por captar la inmensidad del ser: «a menudo intuyes que al otro lado de la punta de tus dedos está el secreto del universo, una catarata de palabras perfectas, la obra esencial que da sentido a todo» (Montero 2020: 52). Esta visión descomunal, no obstante, queda frustrada: «antes de haber podido comprender el sentido de su mirada taladradora, la prodigiosa bestia se sumerge y el mundo queda quieto y sordo y tan vacío» (Montero 2020: 52).

Cabe destacar que esta idea sigue interesando a la autora veinte años después de la obra aquí analizada. Repite de este modo algunas de las principales ideas expuestas en su reciente escrito *El peligro de estar cuerda*. Antes de profundizar en este texto podemos señalar el eco que resuena en la ya mencionada novela *La carne*. La protagonista, Soledad, recuerda en una discusión con sus compañeros del museo: «No sé si visteis la muestra *Arte y locura* que organicé en el Reina Sofía hace dos años...» (Montero 2016:

22). En *El peligro de estar cuerda*, a través del análisis de su propia experiencia, de la consulta de la biografía de otros autores y, como novedad, de la consulta también de estudios neurológicos, Rosa Montero vuelve al tema de los tradicionales vínculos entre locura y creatividad. En su primer capítulo expone el cometido del libro en términos muy semejantes a los que hemos tenido ocasión de estudiar:

[...] De hecho, ocurre a menudo entre los creadores, dicho sea con minúsculas; entre los artistas de todo pelo, sean buenos o malos. De eso va precisamente este libro. De la relación entre la creatividad y cierta extravagancia. De si la creación tiene algo que ver con la alucinación. O de si ser artista te hace más proclive al desequilibrio mental, como se ha sospechado desde el principio de los tiempos: «Ningún genio fue grande sin un toque de locura», decía Séneca. O Diderot: «¡Cuán parecidos son el genio y la locura!». Y por genio, insisto, hay que entender todo tipo de individuo creativo, sea de la calidad que sea, porque estoy convencida de que el peor artista y el más sublime comparten la misma estructura mental básica [...] (Montero 2022: 13-14)

No cabe duda de que este es un asunto de primer orden que preocupa a la autora madrileña. Si bien el tema no es nuevo, el reiterado interés por el acto creativo y las relaciones que este guarda con el desorden mental en Rosa Montero expresa una cierta sensibilidad postmoderna, en la que la razón queda puesta en duda junto a otros metarrelatos de la modernidad.

Como ya hemos tenido ocasión de explicar, la postmodernidad se distingue por una desconfianza ante todo discurso sistemático; el punto de vista único se ha perdido. Tras la Segunda Guerra Mundial la conciencia occidental entra en crisis, lo que supone un replanteamiento de la idea de progreso. En *Dialéctica de la ilustración* (1947) Adorno y Horkheimer se cuestionan hacia dónde nos ha llevado la razón que se suponía que nos iba a hacer libres. Así las cosas:

Gran parte de este debate (de la postmodernidad) gira en torno a las consecuencias de la quiebra de un concepto fundamental de la modernidad, un concepto que había servido para aglutinar y dar coherencia al proceso de construcción del mundo y al proyecto de emancipación social intentados en la misma modernidad; me refiero a la quiebra del concepto de razón en sus diferentes modalidades ensayadas (Saldaña 1997: 99).

Frente a esta crisis, se buscan nuevas vías de salida al problema entre las que se encuentra la vuelta a ideas ya tratadas a lo largo de la historia literaria como es el caso en el que nos encontramos:

Digamos para concluir que el renovado interés que se percibe significativamente por el Romanticismo en diversas disciplinas corresponde a la actualidad de la problemática de la Modernidad y la Posmodernidad. Si el Romanticismo está vigente, será porque es un tema de nuestro tiempo, del fin de la Modernidad, cuyas dos caras -recordémoslo- son la Ilustración y el Romanticismo (José Escobar 1993: 133).





## ANÁLISIS FORMAL

### IV. La autoficción y la hibridez genérica.

En *L'autobiographie en France* (1971) Lejeune ofrece su definición canónica de autobiografía: «nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune 2003: 16) Pero además el pacto autobiográfico supone un compromiso de verdad con el lector:

Mais j'ai bien sûr été frappé par le fait que l'autobiographie ne se définissait pas seulement par une forme (récit) et un contenu (vie), récit et contenu que la fiction pouvait imiter, mais par un acte, qui l'en différenciait radicalement: l'engagement qu'une personne réelle prenait de parler sur soi dans un esprit de vérité —ce que j'ai appelé le «pacte autobiographique» (Lejeune 2015: 16).

Es decir, según Lejeune para que un texto sea autobiográfico ha de atenerse a una serie de pactos en los que se relacionan tanto la intención del autor como la intención del lector, pues este exige una correspondencia con la realidad que no pediría a una obra de ficción, como señala Manuel Alberca. Este último estudioso publicó *El pacto ambiguo* (2007), la que es, sin duda, la obra de referencia en el mundo literario hispánico para comprender la amplitud de registros de la escritura del yo en la producción narrativa de las últimas décadas. Tras la publicación del estudio de Philippe Lejeune en 1975, llegó dos años después al mercado la novela *Fils* de Doubrovsky. Para explicar el fenómeno de una narración en primera persona cuyo referente externo era él, pero del que se narraban unos hechos ficticios, echó mano en la contraportada del libro del neologismo 'autoficción'. «Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje» (Doubrovsky 2012: 53). Este concepto irrumpió en el mundo cultural francés y, posteriormente, en el ámbito occidental internacional.

Así las cosas, el reputado narratólogo francés Gérard Genette ya da cuenta de este fenómeno en su estudio *Ficción y dicción*. En la obra citada realiza un exhaustivo análisis de las posibles correspondencias entre Autor, Narrador y Personaje y las distintas formas narrativas a las que pueden dar lugar. Con respecto a la autoficción, que no ve con buenos ojos, comenta que se podría «adaptar a la fórmula de la autobiografía, A = N = P, una prótesis coja en que P se disociaría en una personalidad auténtica y un destino ficcional, pero reconozco que me repugna esta clase de cirugía» (Genette 1992: 70). De esta forma, prefiere adoptar la fórmula contradictoria en la que Autor y Personaje se corresponden

entre sí, a la par que Narrador y Personaje, pero quedan disociados Autor y Narrador. «Contradictoria (la fórmula), desde luego, pero ni más ni menos que el término que ilustra (autoficción) y la declaración que hace “soy yo y no soy yo”» (Genette 1992: 71).

Este debate, que produce la ruptura del pacto autobiográfico de Lejeune en el seno de la escritura del yo, va a ser un claro rasgo postmoderno en el estilo o la forma de la narrativa autorreferencial y de *La loca de la casa* en particular. Es un tipo de narración que, aunque no es nueva ya que la identificación mediante un rasgo onomástico entre Autor y Narrador en una historia ficticia llega hasta principios del siglo XIV con la *Commedia* de Dante, como señala Genette (1992: 68), toma fuerza a partir de la publicación de *Fils* en las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI.

Si bien ya la Edad Moderna y, a partir de 1800, la modernidad: «una vez suplantada la preocupación espiritual por los intereses psicoanalíticos que caracterizan la conciencia moderna, momento en el que el hombre se vuelve hacia el hombre sustituyendo la apología religiosa por la personal y psicológica» (Molero de la Iglesia 2000: 18), resaltan la preponderancia del individuo, la postmodernidad también heredaré esta atención por el yo. Pero, tras las crisis del surrealismo y la vanguardia, es un yo debilitado en perpetua construcción de una identidad que se autopercibe fraudulenta. Como apunta Ana Casas la actitud desde el Romanticismo hasta la postmodernidad ha venido marcada por la representación literaria del yo: «caracterizada por el creciente escepticismo frente a la verdad personal y la conciencia que el individuo tiene de sí mismo» (Casas 2012: 13). Ante tal sensación de desasosiego la narración autoficticia se convierte en el medio predilecto de ciertos escritores para expresar la crisis del yo y su identidad. Es: «una metáfora de la actual deriva del sujeto y de la fuerte mutación que este experimentó en el siglo pasado» (Alberca 2007: 204). De nuevo es este autor quien señala la relación entre la postmodernidad y la autoficción:

Lo novedoso de cierta «vulgata» del pensamiento posmoderno, que las autoficciones toman prestado, es la idea de que ficción e historia son lo mismo, puesto que la verdad no existe o es inasible. Las autoficciones corroboran en sus historias y en sus argumentaciones este discurso escéptico sobre el conocimiento y la historia. Si lo virtual ha desplazado del espacio de las artes la realidad hasta hacerla desaparecer, la apariencia ocupa el centro de la representación. Si la realidad y la verdad resultan inalcanzables, todo es ficticio o, lo que es lo mismo, todo es real, y en consecuencia cualquier cosa vale y de forma indistinta (Alberca 2007:284-285).

Viene siendo común en el mundo académico marcar la publicación de la novela *Todas las almas* de Javier Marías en 1989 como el pistoletazo de salida de la autoficción en

España: «La primera obra reconocida por público y crítica como autoficcional – casi autobiográfica– fue *Todas las almas* (1989)» (Possi 2014: 153). La polémica que suscitó sobre la lectura biográfica o no del texto evidencia lo novedoso de la autoficción en la literatura española en los últimos coletazos del siglo XX y que llevó al mismo autor a publicar en 1998 *Negra espalda del tiempo*. Estudios como el monográfico de Grohmann, que incluye el análisis de la última obra citada, *Sefarad* (2001) de Muñoz Molina y *La loca de la casa*, o la tesis de Susana Arroyo en torno a los límites entre la autobiografía y el ensayo biográfico muestran la emergencia de este fenómeno en el panorama literario nacional actual.

Desde 1989 hasta la actualidad con la publicación de obras como *Ordesa o Alegría* por parte de Manuel Vilas en 2018 y 2019 respectivamente, la ficcionalización de la autobiografía no se ha detenido. En 2003 vieron la luz dos obras esenciales para la comprensión del género, obras que podríamos denominar canónicas: *La loca de la casa* de Rosa Montero y *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas: «La autoficción corre a cargo de profesionales de la novela, dispuestos a ignorar los límites entre los planos de la ficción y la realidad» (Molero de la Iglesia 2000: 33).

Pero además, de los antecedentes de Lejeune y Doubrovsky cabe destacar uno que en ocasiones la crítica olvida pero que, para nuestro objeto de estudio, es fundamental: Roland Barthes. Este es señalado por Manuel Alberca como: «uno de los responsables teóricos de esta deriva novelesca del yo y el artífice de una frase que hizo fortuna, resulta fundamentalmente ambiguo al colocar dicha frase en el pórtico de *Roland Barthes por Roland Barthes*» (Alberca 204: 2007). Recuperamos el nombre de Barthes que ya destacábamos al hablar del relativismo y la posmodernidad porque de este autor extrae Rosa Montero la clave de lectura de su libro en el *Post scriptum*:

Todo lo que cuento en este libro sobre otros libros u otras personas es cierto, es decir, responde a una verdad oficial documentalmente verificable. Pero me temo que no puedo asegurar lo mismo sobre aquello que roza mi propia vida. Y es que toda autobiografía es ficcional y toda ficción autobiográfica, como decía Barthes (Montero 2020: 249).

Esta desconfianza por lo que un autor quiere narrar de sí mismo en el caso de la autobiografía se comprende mejor a la luz de la mención de uno de los vaticinadores de la muerte del autor a finales de los años 60. Además, el aforismo final es un apriorismo que no da lugar a la refutación. Si la definición narratológica de autoficción de Genette era, a su pesar, paradójica, el escrito de Rosa Montero está repleto de paradojas que nos arrastran a una sensación de confusión. Por una parte, el ensayo de Rosa Montero es una

autobiografía —o al menos juega a venderse como tal— y por otra un comentario de biografías de escritores. Esta aseveración es un giro de tuerca a lo que ya se venía haciendo en el siglo XX, es decir, a la literaturización de la vida de otros por parte de biógrafos movidos por intereses artísticos:

La *nueva biografía*, biografía entendida como arte, iniciaba así una andadura en la que se situaban los André Maurois, Stefan Zweig y Emil Ludwig, principalmente. En cuanto a España, el establecimiento de la nueva moda hay que ubicarlo alrededor de 1928 [...] En fin ya en 1929 ve nacer la colección de *nuevas biografías* en España: «Vidas españolas del siglo XIX» (Serrano 2002: 12).

Serrano destaca en su estudio la labor que llevaron a cabo en el plano nacional en este género autores como Ortega y Gasset, Rosa Chacel y Benjamín Jarnés, todos en estrecha relación con *Revista de Occidente*.

No debemos olvidar que Rosa Montero es una autora que a la altura de 2003 ya había escrito un par de libros centrados en el género biográfico. En su página web los encontramos ubicados en el apartado de *Periodismo*. El primero fue *Historias de mujeres* (1995) que reunía biografías que ya había publicado en *El País*. Fue cuatro años después cuando vio la luz *Pasiones*, compilación sobre 18 idilios que van de Marco Antonio y Cleopatra a Eva y Juan Domingo Perón. Como tendremos ocasión de ver, Rosa Montero recuperará materiales de este texto en *La loca de la casa* donde también muestra gran interés por los desajustes que causa la pasión amorosa. Además de estas dos obras, el primer título citado fue reeditado y amplificado en 2018 con la publicación de *Nosotras, Historias de mujeres y algo más* lo que ilustra que la escritura biográfica es un motivo recurrente en la obra de la autora. También en su novela *La carne* (2016) aparecen biografías y comentarios sobre la vida de escritores a los que la protagonista Soledad califica de malditos; entre ellos destaca la figura de Josefina Aznárez a la que dedica un capítulo exento.

De vuelta al *Post scriptum*, Montero se encarga de explicitar lo que el lector ya venía sospechando casi desde el inicio: la autora rompe con el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. No obstante, es consciente de ello y remite al pacto de referencialidad, *la verdad oficial documentalmente verificable*, en lo concerniente a lo narrado de la vida de otros, no a la propia. La paradoja es doble: por un lado la citada en el propio texto siguiendo a Barthes y, por otro, ¿cómo es posible hablar con mayor seguridad de lo que nos es ajeno, la vida de Goethe por ejemplo, que de nuestra propia experiencia vital? Queda así

resaltado el desasosiego del sujeto y la incertidumbre a la que está expuesto en el confuso mundo postmoderno, mundo de paradojas y relaciones ilógicas.

La paradoja está presente desde el inicio de la obra. Ya en la dedicatoria Rosa Montero escribe: «Para Martina que es y no es. Y que, no siendo, me ha enseñado mucho» (Montero 2020: 7). Estamos ante un caso flagrante de lo que en el campo de la lógica proposicional se denomina *tercio excluso*. Esto es, algo no se puede dar y no dar al mismo tiempo. Nuestra sospecha es que Montero, lejos de ser ingenua, es consciente de la lógica que está poniendo en tela de juicio en el ensayo. Si lo que se da es igual a lo que no se da, es equivalente a la idea recurrente de *La loca de la casa* de equiparar la vida y la literatura. La dedicatoria en sí constituye una llamada de atención al lector para que sea consciente de lo que allí va a leer no encaja exactamente con la realidad que se le exigiría a la lectura autobiográfica. Sin embargo, sea o no real, de acuerdo con Hernández Marzal:

En *La loca de la casa*, escribiendo sobre la ficticia Martina está aprendiendo mucho sobre sí misma, del mismo modo que escribir sobre Marie Curie en *La ridícula idea de no volver a verte* es para ella una forma de autoconocimiento (Hernández Marzal 2017: 329)

Pero además, hemos de sumar un problema al análisis de la escritura del yo en *La loca de la casa*: la hibridez genérica. Marzal apunta en su estudio sobre dos obras poco convencionales de la autora:

[...] Rosa Montero prefiere las zonas fronterizas. Es en cierto modo alejándose de lo puramente autobiográfico, narrando las biografías de otras personas, de autores literarios en *La loca de la casa*, de Marie Curie en *La ridícula idea de no volver a verte*, como más desvela de sí misma. Por otra parte el tratamiento del elemento autobiográfico resulta bastante desconcertante, al menos en *La loca de la casa* (Hernández Marzal 2017: 328)

Es conveniente realizar la relación en este apartado porque las diferentes voces de la obra no se explican de forma independiente a los diferentes géneros que se dan cita. Ya Ítalo Calvino, autor al que Montero cita de forma recurrente en su obra, anunciaba en su conferencia «Multiplicidad» que cada vida era un muestrario de estilos en el que la mezcla era la norma: «Esta concepción de la literatura como una gran red, como un espacio abierto a la concurrencia y a las posibilidades, es decir, como un espacio híbrido [...] se ha convertido en uno de los rasgos rectores de la literatura contemporánea» (García Ponce *et al.* 2018: 7).

La hibridez está presente ya desde los Siglos de Oro en nuestra literatura: «Entre las razones para la proliferación de obras mixtas está la genialidad de los autores que buscan su prestigio en cauces nuevos, como hace Quevedo [...] Los escritores tienen conciencia

genérica, pero se permiten ironías al respecto» (Arredondo 2013: 11). No obstante, la postmodernidad, como en otros aspectos de estilo, lo que hace es heredar ciertas técnicas y formas exagerándolas en su puesta en práctica.

Cabe señalar que en un artículo sobre las características de la escritura narrativa en la obra que estudiamos se indica: «Varios narradores españoles contemporáneos ven en este nuevo género híbrido posibles salidas del estancamiento posmodernista. Además, la novela actual trata de quebrar la realidad y la historia, debe ser mixta, mestiza tanto de temas como de formas» (Al-Sagheer 2007: 83). El razonamiento es contradictorio con lo que nosotros exponemos ya que tal aseveración supone una forma de ver la narrativa postmoderna diferente a la nuestra, marcada por la ruptura de géneros, por el eclecticismo en la forma. Sin embargo, no hay justificación científica. ¿Qué características tiene el estancamiento postmodernista del que Montero intenta salir? El mestizaje formal es una característica explotada en lo que nosotros, en un marco amplio, entendemos por postmodernidad.

Alexis Grohmann ilustra la hibridez en la obra de Montero tomando la frase final del primer capítulo de *La loca de la casa*: «Hablar de literatura, pues, es hablar de la vida, de la vida propia y de la de los otros [...]» (Montero 2020: 15). Y desarrolla:

Aquí tenemos por consiguiente la explicación de la forma, de la naturaleza y del género, o, más bien de la mezcla de géneros de *La loca*, el porqué de la combinación de ensayo (*hablar de literatura*), escritura autobiográfica (*hablar de la propia vida*) y biográfica (*hablar de la vida de otros*): hablar de lo primero nos conduce natural e irremediablemente, de forma digresiva las más de las veces, a lo segundo y a lo último (Grohmann 2011: 216).

El estudioso anglosajón no indaga como nosotros en la cuestión de la autoficción, por lo que mantiene la escritura de la propia vida con el *status* de autobiografía. Sin embargo, su análisis es de una sencillez ilustradora. Tres son los géneros que se combinan en la obra de Montero, a veces sin posibilidad de desgajar el ensayo de los otros dos ya que el tono reflexivo del primero se mantiene en la mayoría de las ocasiones a lo largo de todos los capítulos ya sea en forma de comentarios subjetivos a la vida de otros o a la propia.

Sobre la naturaleza de esta obra se han hecho diversas propuestas. Grohmann se decanta por considerarla una novela mientras Fernando Valls, en un artículo coetáneo a la publicación de *La loca* en la revista *Quimera*, la sitúa en el género ensayístico. Ya sea una novela con fragmentos reflexivos o un ensayo con particularidades de la narrativa, lo que esta diversa consideración pone de manifiesto es que nos encontramos ante un

producto híbrido difícil de catalogar en un solo género. Así las cosas, en la contraportada Rosa Montero lo presenta como un juego narrativo lleno de sorpresas. Entender la creación literaria como un ejercicio de carácter lúdico también podría relacionarse, bajo nuestro punto de vista, con el tono menor que se achaca a la postmodernidad.

De nuevo insistimos en la importancia de realizar este excursus sobre la hibridez genérica junto a la reflexión teórica de la autoficción en *La loca de la casa* porque consideramos que la diferente categorización genérica influye en la diversa comprensión de las voces. ¿Es todo el libro autoficción? ¿A lo largo de toda la obra la voz del autor se disocia con la del narrador y, a su vez, ambos, narrador y autor, se corresponden con la figura del personaje como proponía Gerard Genette?

El problema se nos plantea cuando, siguiendo la teoría del autor de *Ficción y dicción*, la relación: «entre A y N, simboliza el compromiso serio del autor respecto de sus aserciones narrativas y nos sugiere de forma apremiante la escisión de N, como instancia inútil: cuando  $A = N$ , *exit* N, pues es pura y simplemente el autor quien cuenta» (Genette 1992: 71-72). Nos parece que no es una cuestión baladí preguntarse quién habla, cuál es la voz que predomina en la obra, en relación con los distintos géneros que se dan cita. Este planteamiento es un *crescendo* de la complicación del juego narrativo del que hace gala Rosa Montero y supone una problemática que no se da en otros escritos de yo novelados como el libro coetáneo *París no se acaba nunca* que ya habíamos anotado.

La crítica, no obstante, no parece haber prestado atención a este conflicto de voces en la obra. Según Fernando Valls, en el artículo ya señalado, la voz narradora se corresponde a lo largo de toda la obra con un personaje híbrido entre la realidad de la autora y el producto de su invención:

Si creemos que en el ensayo narra el autor, sin máscaras, habría que responder que en rigor es sólo [sic] un ensayo. [...] ¿Narra entonces Rosa Montero? Pues no, más bien lo hace un personaje que podría definirse como un ser híbrido entre la realidad de la autora y el producto de su invención, aunque sus opiniones personales y literarias sean las mismas que las de la autora. Nos encontramos, por tanto, ante un ensayo atípico que se vale de las artes habituales de la ficción (Valls 2004: 76).

Esta opinión es la que ha ganado fuerza desde 2004 en los diversos estudios académicos sobre el libro de 2003. Así las cosas, Grohmann en 2011 no hace sino continuar este planteamiento al considerar que en apartados como los dedicados a comentarios sobre Goethe hay una coincidencia entre Montero autora y Montero narradora-personaje.



Nuestra propuesta es que el conflicto se podría resolver aplicando un análisis de conjunto difuso, es decir, entendiendo que en la obra hay diversas formas de la voz en relación con los diferentes géneros. De esta manera, los capítulos que versan sobre experiencias de la propia autora sean producto de la ficción o no, se encuentran más cerca de lo novelesco y, por tanto, de una disociación entre autor y narrador como proponía Genette. Por otra parte, en las partes ensayísticas del texto, que bajo nuestro punto de vista son mayores que las novelescas, se encuentra ligada de forma indiscutible la voz de la autora con la de la narradora puesto que, de no ser así, qué valor tendría lo escrito si Rosa Montero no compartiese las ideas con las que ella misma dice estar de acuerdo.

Pese a lo dicho, es comprensible que se haya optado, como hizo Fernando Valls, por una sola voz a lo largo de todo el escrito pero con diferentes matices. Por ejemplo, el segundo capítulo de *La loca de la casa* ya presenta un reto de catalogación pues mezcla el ensayo —comienza reflexionando sobre la semejanza entre la mente de un escritor y la de un niño— y, páginas después, se decanta hacia la autoficción —en relación con la génesis de *Bella y oscura* y su aventura con Martina en Boston—.

De este modo, planteamos la catalogación de los diecinueve capítulos que conforman el libro en torno a tres géneros: ensayo, narración autoficticia y mixto (entre lo ensayístico y lo novelesco). En el polo del ensayo se encontrarían los capítulos 1, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 19. En ellos la actividad de la escritura coincide con la definición académica del género en su segunda acepción: «Escrito en prosa en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales». Además, podemos añadir que «el territorio del yo y la disposición abierta —que admite y ampara todo— son los rasgos capitales de la larga historia del ensayo» (Mainer 1996: 21). El ensayo que presenta Montero es atípico, como advertía Valls, pero no por ello deja de reunir los rasgos esenciales del género.

En la definición de ensayo ya se incluye la nota de un estilo personal. En un ensayo literario no es extraño encontrar una prosa impregnada por la subjetividad del autor. Los planteamientos sobre literatura y, en segundo término, la locura, vienen ejemplificados en el libro con el relato de biografías de diversos escritores que a veces no superan la mera categoría de lo anecdótico. Siguiendo a Durán: «They [Montero y Atwood] start off with the expert's general assertion, and then proceed to the exemplification of that assertion in concrete cases: in their own writing, in other writers' or readers' cases, or in particular characters and novels» (Durán 2009: 62). Ciertamente es que, en estos capítulos, se

introduce en alguna ocasión alguna vivencia personal de la autora o, al menos, se nos presenta como tal. Por ejemplo, en el capítulo duodécimo no podemos dilucidar si su toma de conciencia de la muerte al acabar de leer el cuento de *El gigante egoísta* de Óscar Wilde es ficticia o no. Sin embargo, la narración de este suceso no ocupa más que un párrafo por lo que el tono ensayístico es el que predomina. En definitiva, a lo largo de todos ellos lo que prevalece es la exposición de las ideas de la autora sobre la acción de contar.

Diferente es el caso de los capítulos 3, 10 y 18. En ellos es donde se advierte con mayor claridad el peso de la autoficción en *La loca de la casa*:

Montero se reinventa en una multiplicidad de personajes. [...] Tal y como apunta Barthes, el sujeto es un fragmento, un significante sin significado propio que se disuelve en los textos que lo dicen. Uno de los ejemplos más ilustrativos es cuando Montero se inventa a sí misma tres veces en la misma anécdota (Carrasco 2007: 68-69).

Situados de forma estratégica cada cien páginas aproximadamente, estos capítulos nos narran una historia que es la misma y diferente al mismo tiempo. Se trata de la experiencia ficticia de Rosa Montero con el actor de Hollywood M. Sin entrar en grandes detalles, el relato narra la cena en la que ambos personajes se conocen a través de Pilar Miró y la posterior velada en el hotel de la Torre de Madrid, que Montero marca en los tres capítulos con el epíteto épico como el orgulloso rascacielos del franquismo. De esta manera, Montero desestabiliza y problematiza su propia identidad: «[...] la autora madrileña se siente como pez en el agua al esconderse tras la máscara de muchas Rosas. Esta difuminación del ser humano en diferentes disfraces es una metáfora de nuestra identidad inestable que renuncia a categorías» (Carrasco 2007: 70).

Las variaciones iniciales son mínimas. La bifurcación de historias radica en el momento posterior al acto sexual, hacia la mitad del relato. En el capítulo 3 la anécdota consiste en que ha dejado su coche Mehari mal estacionado y a la mañana siguiente lo descubre rodeado por los policías y su padre torero. En el capítulo 10 cambia el contenido y el problema radica en el golpe que se da M., al que deja sangrando en la habitación. Por último, el capítulo 18 regresa al problema del Mehari mal estacionado pero esta vez, con la figura del padre ausente, Rosa Montero fue detenida un día. A su vez, los tres capítulos añaden un final que consiste en una casualidad que, ya de mayores, permite a Montero y M. reencontrarse: en una entrevista para *El País* (capítulo 3), en un evento de la presentación de un libro (capítulo 10) o en el festival de cine de Santiago de Chile (capítulo 18).

Estos pasajes son claves en la configuración de *La loca de la casa* porque presentan con mayor claridad los elementos narrativos que quiebran la unidad formal del ensayo. Hay una serie de personajes —siendo los dos principales Rosa Montero y M.— a los que les ocurren una serie de acontecimientos —lo que constituye la materia narrativa, por lo que la escritura deja de estar al servicio de la exposición de ideas típica del ensayo — en un espacio y tiempo determinados —el Madrid de 1973-1974—. Lo que cambia de forma radical entre las versiones son los acontecimientos tras el encuentro entre M. y Rosa Montero y las posteriores casualidades que posibilitan el reencuentro, pero el esquema narrativo es el mismo para todas. El tiempo y el espacio no cambian; de hecho, en cada capítulo sucesivo la ambientación de la época en la que se produce el primer encuentro es más detallada. Todos estos elementos de la narración han sido estudiados con mayor exhaustividad por Álvarez Neminuschiy, cuya tesis principal es que: «La autora se ayuda de la memoria colectiva para ayudarnos a nosotros, los lectores, a localizar los hechos que forman parte de su supuesta memoria individual» (Álvarez Neminuschiy 2010: 14).

De este modo llegamos al problema de la autoficción que nos planteábamos al inicio. El texto consigue, por medio de este juego narrativo, evidenciar la propia falsedad de lo que se cuenta o, al menos, poner en duda su credibilidad. Las tres versiones son narradas por una voz en primera persona que coincide con la de Rosa Montero, pero esta es un personaje de la ficción que su mente ha imaginado debido a un desequilibrio mental como tendremos ocasión de estudiar en el apartado dedicado a la irracionalidad en la obra. En los tres capítulos la realidad que rodea a Rosa Montero personaje coincide, o podría coincidir, con el de Rosa Montero autora. Gracias al vocativo de Fernando Rey podemos identificar al personaje con la identidad nominal de la autora: «Perdona, Rosa, permíteme que te presente a un amigo» (Montero 2020: 38), cosa que no ocurre en otras novelas de autoficción como, por ejemplo, con el personaje innominado de *Todas las almas*.

Cabe destacar que este recurso a la autoficción, a crear un personaje a partir de su propia persona, aparece en libros posteriores de la autora madrileña. En la novela *La carne* (2016) se autoficcionaliza; aparece en diálogo con Soledad, la protagonista. Esta irrupción abarca tan solo un capítulo del libro y lo hace con visos puramente lúdicos en los que predomina su característica ironía: «Estaba en el bar del Círculo de Bellas Artes esperando a la periodista Rosa Montero y ya pasaban diez minutos de la hora» (Montero 2016: 175). También este recurso constituye el eje vertebrador de la parte narrativa en *El peligro de estar cuerda*, obra que, como tenemos ocasión de comprobar en este estudio,

tiene muchas concomitancias con *La loca de la casa*. Así, en la obra de 2022 la intriga narrativa arranca con la aparición de una impostora de su identidad: «[...] pero ya no podía parar, era incapaz de detenerme, el impulso de Rosa Montero fantasmal era demasiado fuerte, era una necesidad casi de vida o muerte» (Montero 2022: 47).

Sin embargo, queda por resolver la delimitación de los capítulos más complejos desde el punto de vista de quién narra. La diferente consideración ha llevado a la crítica a considerar todo el libro como una novela o un ensayo, sin embargo, creo necesario, ya que de hibridez estamos hablando, recurrir a la categoría de lo mixto. En ellos se da la unión de relatos más o menos autobiográficos junto a reflexiones sobre literatura.

Buen ejemplo de ello son el capítulo 2, en el que se narra el encuentro de Rosa Montero en Boston; en segundo lugar, el capítulo 4, en lo concerniente al avistamiento de una ballena junto a su amigo Pablo en Canadá; el capítulo 6, donde la reflexión sobre los enanos y la niñez lleva a la autora a evocar el recuerdo, no sabemos si real o no, de su estancia en una habitación de hotel alemana viendo un documental sobre enanos de circo; también el capítulo 8, en el que refiere el evento de su infancia que más la marcó, pese a ser inexistente, que es la pérdida en el parque de su hermana Martina, su reencuentro y el silencio de su familia; el capítulo 14, donde narra su entrada a la carrera de psicología y la sensación de extrañamiento experimentada en su temprana juventud; y, por último, el capítulo 17 en el que hay un recuerdo o, mejor dicho, un olvido del recuerdo de la celebración de la muerte de Franco con sus amigos.

Lo que importa en estos capítulos no es identificar la veracidad autobiográfica de las historias sobre la ballena, la habitación de hotel en Alemania etc. Hemos de entender que: «puede haber relatos que contienen elementos autobiográficos evidentes, que brotan en forma discontinua entre los inventados» (Kohan 2008:102). Todos ellos sirven para crear un efecto de realidad, es decir, son hechos que le podrían haber sucedido a la autora ya que se remontan a una situación espacial y temporal compatible con su experiencia vital. Solamente de forma inmanente con la lectura del texto entendemos la irrealidad de la experiencia con M. y todo lo referido a Martina, su doble inexistente. El juego para el lector consiste en darse cuenta de los mecanismos que violan el pacto autobiográfico:

Cuando el lector comienza a sospechar que en esta historia hay más mentiras que verdades y a decirse que acaso no sólo [sic] ella, sino todo el sabroso festín de infidencias que tan morbosamente ha paladeado a lo largo del libro, era nada más -era nada menos- que una monumental fabulación, ha comprendido a carta cabal qué son, cómo son y para qué existen las ficciones (Vargas Llosa 2003).

Los relatos del yo (autobiográficos o autoficticios) se intercalan en el ensayo con total naturalidad: «Todos los géneros poseen sus normas y, en principio, habría que atenerse a esas reglas para hacerlos bien» (Montero 2020: 165). Pero, de forma sagaz, Montero contraargumenta: «hoy la literatura está viviendo un tiempo especialmente mestizo en el que predomina la confusión de géneros: este mismo libro que estoy escribiendo es ejemplo de ello» (Montero 2020: 166). La autora madrileña es autoconsciente de los resortes postmodernos que está poniendo en juego en su escritura. La hibridez genérica es la norma, no la excepción, en *La loca de la casa*.

No obstante, siguiendo el análisis paradigmático que hemos planteado, podemos advertir que hay capítulos que tienden más a lo novelesco autoficticio, otros a lo ensayístico y, en una tercera categoría, los mixtos en los que la anécdota personal, los fragmentos de biografías de escritores y la reflexión literaria se entremezclan. Nos parece que leer la obra en clave de novela no es lo adecuado porque el tono reflexivo y subjetivo del yo predomina a lo largo de todo el texto. Y, en definitiva, la forma ensayística no está alejada de la escritura autobiográfica porque en ambas, el yo es el protagonista:

Por lo que respecta a su carácter autorreflexivo, el ensayo se singulariza por abordar su reconstrucción del «yo» desde el tiempo presente, es decir, desde el tiempo del discurso. En este sentido, mientras la autobiografía despliega una recreación narrativa y cronológicamente ordenada de las vivencias pasadas, en el ensayo no existe un plan previo para plasmar la identidad del autor sino que ésta [sic] se canaliza en el propio texto al mismo tiempo que se va actualizando el discurso. No hay por tanto necesidad de recurrir a una ordenación diacrónica de las experiencias ni a referencias espaciales lógicas; al contrario, el ensayo recurre a una amalgama de tiempos y lugares fundidos en el presente de la escritura porque ése [sic] es precisamente el espacio de actualización del individuo. En otras palabras, el ensayo literario no dibuja un retrato definitivo de un «yo» existente, sino que lo construye en el mismo proceso de enunciación. Así, mientras que la autobiografía responde a una dimensión referencial y busca situar al sujeto en relación con su mundo, el ensayo se orienta sobre todo a la introspección y a una disposición textual absolutamente subjetiva (Arroyo 2011: 84).

Así las cosas, los capítulos 3, 10 y 18 ilustran, sirviéndose de la forma narrativa en clave de autoficción, ideas expuestas en el ensayo como la disgregación del yo y su identidad. La forma está íntimamente ligada al contenido:

[...] *La loca de la casa*, un libro sobre la ficción que, aparentando ser un ensayo sobre el mundo de la novela y de los novelistas, se las arregla para ser también ficción e ilustrar él mismo las tesis y reflexiones de Rosa Montero sobre los fabuladores de historias (Vargas Llosa 2003).

Para dar cuenta de la realidad múltiple, que ya veíamos justificada en el apartado dedicado al relativismo en la obra, qué mejor forma de ejemplificarlo si no es a través de la multiplicación y variación de su propia experiencia. La máscara autoficticia sirve a la

autora para explorar en la narrativa la idea expuesta en el segundo capítulo: «Pero estos sinsabores se compensan con la fabulación creativa, con las otras vidas que los novelistas vivimos en la intimidad de nuestras cabezas. José Peixoto, un joven narrador portugués, ha bautizado estos imaginarios conatos de existencia como lo “y si”» (Montero 2020: 20).

En definitiva, de acuerdo con Richter: «In confusing literary genres, stories, and histories, Montero's postmodern narrative de-centers any stable notion of genre, truth, history, and identity» (Richter 2012: 41). Los límites entre realidad y ficción se confunden en la postmodernidad hasta el punto de que su delimitación parece insignificante y prescindible para la autora.

## V. Intertextualidad y fragmento.

*La loca de la casa*, además de abordar el tema de la escritura, está atravesada de principio a fin por la literatura. Sin duda, el tema principal de la obra y su naturaleza ensayística llevan a la autora a recurrir de forma continua a citas y comentarios de otros escritores que también han llevado a cabo en mayor o menor medida una reflexión sobre el arte de la narración. Ya el mismo título presenta como estandarte el carácter intertextual de la obra en referencia a Santa Teresa de Jesús, aunque la cita no sea exacta.

Los ingredientes de autobiografía, metaliteratura e intertextualidad señalados por Camarero están vinculados. La forma y el contenido lejos de ser cajones estancos han de ser estudiados de forma relacional:

[...] se puede plantear entonces la visión sintética de la literatura como juego de textos entre textos (inter-textualidad), relación interna consigo misma (auto-referencialidad) y evidenciación del proceso de construcción (meta-literariedad). [...] Por otra parte, al fenómeno de la intertextualidad cabría adjuntarle el de la autobiografía [...], pues esta maniobra del sujeto creador implica el realizamiento de la obra como lugar en el que se produce el impulso creativo y, en este caso, de modo más subrayado e importante: la creación o re-creación del mismo sujeto creador (Camarero 2008: 58).

De acuerdo con Richter, estos elementos están presentes en la obra:

The most salient feature of Montero's novel is its relationship to and performance of metafictional writing techniques. Through its use of the metafictional mode the novel confuses literary genres and presents an unstable and varied text. [...] We could add that texts that discuss the processes of writing fiction and texts that maintain an inter-textual dialogue with other texts are metafictional in nature as well, and Montero's text employs all of these techniques (Richter 2012: 31-32).

Sin embargo, si realizamos un breve estado de la cuestión, comprobamos que el rasgo de estilo que concierne a la intertextualidad no ha sido contemplado apenas por la crítica siendo que, bajo nuestro punto de vista, este supone uno de los rasgos fundamentales de la obra. *La loca de la casa* es un libro atravesado por otros libros, por citas, por fragmentos de relatos ficticios y biografías. En el estudio de Sonia Susana López hay una referencia a ello, pero sin ningún tipo de desarrollo: «Por último decimos que esta novela es peculiar porque en ella encontramos las categorías de hipertextualidad y de intertextualidad propuestas por Gerard Genette, pero aquí, no nos ocuparemos de este tema con profundidad» (López 2008: 3).

Este fenómeno intertextual sí que es estudiado con mayor profundidad por Rosario Keba: «[...] podemos encontrarnos con referencias constantes a otros textos y a textos de la misma autora. A través de un diálogo intertextual que supone guiños (en algunos casos

alusivos, en otros por citas directas y en muchos por comentarios) [...]» (Keba 2006: 2). Así las cosas, nos parece fundamental incluir el presente punto en el que estudiaremos la intertextualidad en *La loca de la casa* atendiendo, además, a conceptos fundamentales relacionados con esta como el fragmento o la naturaleza metaliteraria del texto.

En primer lugar, la intertextualidad pone de manifiesto en la postmodernidad la crisis del concepto de la originalidad que trajo consigo el romanticismo. Por esto mismo en realidad, más bien parece una vuelta a la etapa premoderna que una innovación propia de nuestro periodo artístico.

Ahora bien, si las relaciones e influencias textuales han existido a lo largo de toda la historia de la literatura, debemos advertir que el concepto de intertextualidad como tal se origina en el siglo XX: «El origen del concepto de intertextualidad se encuentra en la obra de Bajtín y, concretamente, en la noción de “dialogismo”, analizada en obras como *Teoría y estética de la novela* y *Estética de la creación verbal*» (Camarero 2008: 27). A las observaciones del teórico ruso siguieron las del postestructuralismo francés de la mano de Julia Kristeva en *Semiotiké* (1969) y de Roland Barthes, quien en *Le plaisir du texte* (1973) concluye que todo texto es un intertexto: «Con lo cual la intertextualidad es menos un fenómeno de imitación y filiación, y es sobre todo un movimiento esencial de la escritura, un movimiento de transposición de enunciados anteriores o contemporáneos» (Camarero 2008: 29).

El texto ya no se puede entender sino como una pieza inserta en un tejido textual más amplio. Podemos relacionar este aspecto con la irrupción de los medios virtuales en los que encontramos conceptos fundamentales como el hipertexto. Además este se relaciona con aspectos de la postmodernidad que ya hemos tenido ocasión de comentar como la heterogeneidad y la hibridez textual, lo que: «viene a definir también el objeto intertextual en el contexto de nuestra época contemporánea y postmoderna» (Camarero 2008: 27). Sobre la realidad fluida y plural postmoderna se observa que:

Esta situación ha provocado que la noción de *género artístico* haya entrado en una profunda crisis de identidad y que la intertextualidad (no sólo [sic] entre textos pertenecientes a un mismo “género”) sea una práctica frecuentemente en cualquier parcela de la cultura. Como hemos visto, mezcla, reescritura y eclecticismo, son notas que comparten muchos textos teóricos y artísticos postmodernos (Saldaña 1997: 107).

Ante este planteamiento de estudio podemos añadir la definición que aporta el estructuralista francés Gerard Genette, quien en su catalogación de los cinco tipos de relaciones transtextuales indica que intertextualidad es: «una relación de copresencia



entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette 1989: 10). Explica Genette que esta puede darse de manera explícita por medio de la cita, el plagio o la alusión.

Con los presupuestos citados, a continuación estudiaremos de qué modo aparece el intertexto en la obra de Rosa Montero. Cabe destacar que predomina la cita, marcada tipográficamente por comillas latinas— y que nosotros transcribimos mediante comillas inglesas para diferenciarlas de la cita en la que se incluyen—. En un mismo párrafo sobre la disociación podemos encontrar una alusión a *Doctor Jekyll y Mr. Hyde* y dos citas explícitas: «[...] como dice Henri Michaux, en una frase formidable, “el yo es un movimiento entre el gentío”. [...] “De lo que no se puede hablar, hay que callar”, dijo Wittgenstein en su celeberrima frase del *Tractatus*» (Montero 2020: 111). A veces la cita textual excede el aforismo y llega a insertar fragmentos íntegros de biografías como la de Truman Capote en el capítulo 7.

Pero la cita en la autora madrileña no implica afán de exhibición enciclopédica, sino que, como hemos visto, Stevenson, Michaux y Wittgenstein aparecen para arrojar claridad sobre lo escrito con respecto al desdoblamiento del yo. Así pues, la intertextualidad en la obra es orgánica en cuanto que construye conocimiento; no lo hace hermético, pese al posible desconocimiento del lector medio español sobre un autor surrealista francés como Michaux. Es importante resaltar que esta característica de diálogo intertextual es compartida como marca de estilo con el ensayo (género del que participa *La loca de la casa*):

[...] citar textos ajenos en su apoyo y hasta apoyarse en una cuidadosa *expositio* de los mismos, pero los usa de otro modo que lo hará el trabajo del científico: dialoga con ellos más abiertamente, los rebate de modo menos sistemático e incluso, más que a menudo, los transcribe de forma indirecta (Mainer 1996: 13).

En otras ocasiones no es cita explícita sino alusión concreta a un texto: «Dos años más tarde, Klemperer publicó un libro maravilloso titulado *LIT, La lengua del Tercer Reich* (en España está editado por Minúscula)» (Montero 2020: 140). A esta alusión, en este caso incluye hasta el detalle de la editorial, sigue una reflexión de Montero sobre el lenguaje. De esta manera, la cita puede ilustrar lo ya dicho o abrir las expectativas de un nuevo tema en el ensayo.

La intertextualidad nos lleva también a preguntarnos la naturaleza de los textos que se dan cita en la obra. Si realizásemos un repertorio exhaustivo de los autores y libros en *La*

*loca de la casa* encontraríamos que podemos realizar dos afirmaciones: la mayoría de ellos pertenecen al canon de la literatura occidental y a la época moderna. A veces encontramos textos como *Las mil y una noches* que suponen una excepción para ambas aseveraciones. Sin embargo, teniendo en cuenta el tema de la obra, la escritura novelística, es lógico que se asocien con escritores de época moderna, momento en la que la novela se desarrolla como género literario. Las referencias suelen ser de autores decimonónicos, como es el caso de los repetidos nombres de Stevenson o Tolstoi, o del siglo XX, desde Faulkner y Nabokov hasta Arrabal.

No es sorprendente que, a su vez, muchos de los nombres citados se dedicasen también a la reflexión sobre la escritura: «En este sentido, muchos de los autores que aquí mencionáramos están vinculados, de alguna manera, con la temática, con las preocupaciones teóricas [...]» (Keba 2006 :6). Mario Vargas Llosa con su *Historia de un deicidio* (capítulo 6) o Julio Ramón Ribeyro en su *Tentación del fracaso* por poner un par de ejemplos.

En relación con el canon literario con el que Montero dialoga señalamos que apenas aparecen autores de la literatura nacional española, si bien menciona a Clarín, a María Lejárraga o a Cervantes, estos autores no muestran relevancia en su horizonte literario. Más bien son alemanes como Goethe, Kemplerer o Robert Walser o anglosajones como Wilde, Truman Capote y, en cierta medida, V.S. Naipaul, los que de verdad despiertan su interés. En definitiva, bajo nuestro punto de vista, coincide con la superación postmoderna de las fronteras nacionales a causa de las políticas globalizantes desde los años 80 y 90. Este hecho ha sido contemplado desde una perspectiva crítica:

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 donde 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 (Keba 2006: 7).

Sin embargo, en nuestra opinión, no nos parece que en la obra de Montero la intertextualidad de carácter internacional tenga un componente de “guiño crítico a las políticas globalizantes”. Nosotros defendemos que estas políticas pueden ser la casusa de este fenómeno, pero no que haya un carácter reflexivo ni a favor ni en contra de esta en *La loca de la casa*.

Este juego de la literatura atravesada por la propia literatura ya se venía gestando en novelas previas de Montero como *La hija del caníbal*: «Sin embargo, la recreación literaria, en la que se integran de forma indistinguible los datos extraídos de otros textos, lo vivido, lo soñado y lo imaginado, se constituye en el marco de la realidad pasada y presente más inmediata» (Escudero Rodríguez 2005: 156).

Por otra parte, la intertextualidad se observa en relación con la obra de la propia autora en la reelaboración de temas ya tratados en otros libros. Nos movemos ahora en la parcela de la denominada *intratextualidad*: «relación entre textos del mismo autor» (Martínez Fernández 2001: 60). Este es un juego que se realiza de forma interna a su propia obra mediante la inserción de títulos de novelas anteriores: en los capítulos 1 y 2 se menciona *Te trataré como una reina*, así como *Bella y oscura* en el 2 y en el 6, donde también aparecen *La hija del caníbal* y *El corazón del tártaro*.

Además, en 1999 Rosa Montero había publicado *Pasiones* donde se relatan dieciocho idilios de personajes famosos de la historia y en los que ya se experimenta con el recurso de ficcionalizar la realidad. Así las cosas, en *La loca de la casa* recupera alguno de ellos como los amores de León Tolstoi y por un onia en el capítulo 16 ya comentado o las idas y venidas de Paul Verlaine y Arthur Rimbaud en el capítulo 14.

Podemos seguir la pista de la intratextualidad no solo en textos anteriores a *La loca de la casa* sino también posteriores. Nos referimos al caso de *El peligro de estar cuerda*, publicado en 2022, en el que Montero retoma el tema de la imaginación y de la locura y, por tanto, repite citas y argumentos ya recogidos en nuestra obra de estudio. Cuando en el capítulo “Soy multitud” diserta de nuevo sobre la disociación del yo, recupera la alusión a *Doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson y la cita del yo como movimiento en el gentío de Henri Michaux. La clave intratextual no obstante aparece de forma explícita en el capítulo siguiente en el que, al abordar de nuevo la historia de la liliputiense y su aparición en *Bella y oscura*, Montero recuerda: «Ya conté todo esto hace veinte años en otro libro, pero lo repito porque viene muy al hilo de lo que dicen Mondéjar y Ferenczi» (Montero 2022: 57). Como cabe sospechar por su cronología (aunque no del todo exacta), ese otro libro no es sino *La loca de la casa*.

En otro orden de cosas, pero en relación con la intertextualidad, nos parece fundamental estudiar el concepto de fragmento. ¿Qué es la cita textual sino un fragmento de otro texto? Esta puede ser una primera aproximación, pero además la obra de Montero

está compuesta por diecinueve segmentos en los que se incluyen pasajes novelescos junto a reflexiones sobre la locura en el capítulo catorce o las tensiones entre literatura y poder en el capítulo cinco. Este aspecto que tuvimos ocasión de comentar en relación con la hibridez genérica de la obra nos despierta de nuevo aquí el interés a la luz del fragmento: «Una novela híbrida es fragmentaria» (Mora 2015: 99). Este carácter de disgregación textual es un rasgo típico de la literatura actual si bien, como apunta Mora, es de nuevo un recurso del romanticismo heredado de la modernidad: «Por otra parte, hay una cierta sensibilidad posmoderna que puede verse como resultado de la crisis de la modernidad [...] la quiebra y la ruptura de la estructura orgánica de la obra (fragmentarismo, textos con dos o más versiones [...])» (Saldaña 2004: 90).

Pese a que el proyecto de Rosa Montero es unitario ya que todos los temas apuntan al principal de la creación novelesca, bajo nuestro punto de vista, hay un cierto carácter fragmentario ineludible en la obra. Incluso aparecen capítulos que se presentan al lector con un carácter más prescindible que otros como el 16, dedicado a las esposas de los escritores. Así lo anota Fernando Valls en su reseña crítica para *Quimera*: «el capítulo dieciséis [...] me parece innecesario y desentona en el conjunto» (Valls 2003: 77). La referencia a un conjunto significa que el fragmento está dentro de un todo.

A la hora de estudiar el carácter fragmentario del texto también ha de tenerse en cuenta el carácter genérico inmanente de la obra. Por una parte, los capítulos novelescos 3, 10 y 18 son fragmentos porque suponen versiones de un mismo relato. Por otra parte, el tono ensayístico, que cubre casi la totalidad del escrito, presenta el carácter *in fieri* distintivo del género: «[...] a la naturaleza discontinua, fragmentaria, inacabada de la pieza, que llamamos ensayo, lo que amenaza el carácter cerrado y conclusivo de los géneros destinados a la convicción» (Mainer 1996: 18).

En un pasaje que ya tuvimos ocasión de citar, Rosa Montero reflexiona sobre el tema ensayístico del que trata el libro. Al principio versaba sobre la escritura, luego sobre la imaginación y finalmente sobre locura. Esta serie de pasos de los que semeja sorprenderse la propia autora que, de alguna manera, parece no tener el control total sobre la naturaleza de su texto, nos muestran el carácter *in fieri* del texto, la escritura es un hacerse.

Fragmento e intertextualidad se unen como ingredientes esenciales para dar lugar a capítulos enteros del libro. Un ejemplo paradigmático es el capítulo 15 en el que se incluye, tras una reflexión sobre la lectura y la escritura en relación con *Letra herida* de

Nuria Amat, tres fragmentos que vertebran el texto en torno al poder de salvación de la imaginación. En primer lugar, la autora recuerda de forma pormenorizada la figura de Sherezade en *Las mil y una noches*. Tras ello se realiza un viraje de la cultura oriental a la cultura asiática china con el cuento *Cómo se salvó Wang Fô* de la francesa Marguerite Yourcenar. Finalmente se hace eco del cuento del emperador Carlomagno que Ítalo Calvino, con varias apariciones en este libro, recoge en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988). La recurrencia del cuento nos conduce además a la transmisión oral de historias de estirpe popular.

Rosa Montero es consciente del juego que está llevando a cabo e introduce su voz en el discurso de relatos intercalados antes del cuento de Calvino casi a modo de ruego de indulgencia al lector: «Sólo [sic] una historia más, otra leyenda bellísima» (Montero 2020: 187). Pero además, Montero hace explícito su juego intertextual por alusión a otro caso de cita de la cita:

Calvino la sacó [la historia de Carlomagno] de un cuaderno de apuntes del escritor romántico francés Barbey d'Aurevilly, quien a su vez la sacó de un libro sobre la magia; la cultura es siempre así, capa tras capa de citas sobre citas, de ideas que provocan otras ideas, chisporroteantes carambolas de palabras a través del tiempo y del espacio (Montero 2020: 187).

En un contexto postmoderno en el que se sabe que la originalidad se ha perdido, solo queda el reconocimiento de la referencia, del hipotexto implícito o explícito que vertebra el nuevo texto creado. De la misma forma se estructura el capítulo 11 en el que se abre directamente con la explicación de las desventuras del general judío Josefo para seguir, tras una breve reflexión sobre la traición y el deseo de vivir vinculado al deseo de contar, con la historia de John Clyn, fraile irlandés cronista de la peste negra.

Montero, como en el anterior capítulo comentado, deja aparecer su voz de forma sucinta para hilvanar los relatos: «Voy a contar otra historia de supervivencia y de palabras, aunque muy distinta» (Montero 2020: 137). Tras la historia de Clyn la autora se adentra en los infortunios de Kemplerer en el contexto de la Alemania nazi. De esta manera, los dos capítulos citados son ejemplos paradigmáticos de cómo fragmentos de textos, a veces los relatos no ocupan más de dos páginas, se relacionan de forma intertextual en un tejido mayor como es *La loca de la casa*.

Podemos añadir que el juego intertextual y fragmentario lleva aparejado el recurso de la *myse en abîme*, esto es, un texto dentro de otro puede llevar a la superposición de diferentes planos narrativos. La intertextualidad se presenta como un proceso que afecta

al propio relato memorial de Rosa Montero. La narradora recuerda el episodio de la muerte de Franco a través de otro texto: «En *Matar a Victor Hugo*, el primer volumen de sus memorias, el periodista y poeta Iván Tubau cuenta que la muerte de Franco [...]» (Montero 2020: 206). De forma irónica en un libro de escritura del yo el sujeto recuerda su propia vivencia a partir de la lectura de otro texto autobiográfico como son las memorias. Añade en su texto dos fragmentos del texto citado de Tubau en el que se hace referencia a su persona. Queda horrorizada ante su amnesia en un continuo recorrido de ida y vuelta al momento del recuerdo: «Estoy segura de que, mientras brindaba con champán junto al plácido mar, me decía a mí misma: “Esto no lo voy a olvidar jamás”» (Montero 2020: 207).

La *myse en abîme* creada por la capa de citas, la cita de la cita, queda patente también en el último relato que inserta en su libro como ejemplo de salida de uno mismo para contemplar el todo. Montero comenta que la historia llegó a sus oídos gracias a una cadena de transmisión oral; ella decide ponerla por escrito:

El novelista José Manuel Fajardo me contó un día una historia que a su vez le había contado mi admirada Cristina Fernández Cubas, la cual al parecer sostenía que era un hecho real, algo que le había sucedido a una tía suya, o tal vez a una amiga de una tía (Montero 2020: 247).

En definitiva, el texto de Rosa Montero está compuesto por un mosaico de textos de diversos géneros: cuentos, ensayos, biografías etc. Con ellos mantiene la autora un diálogo para indagar en los temas fundamentales que plantea *La loca de la casa*: la escritura, la imaginación y la locura. Pero no solo se dan cita textos ajenos a su producción, sino que también aparecen aludidos los propios. El carácter intertextual y fragmentario desplazan la voz de la propia autora en capítulos en los que sus aportaciones se limitan a tejer unos textos con otros como hemos tenido ocasión de comprobar.

## CONCLUSIONES

Rosa Montero despliega en su obra procedimientos de escritura y desarrolla ideas afines con el pensamiento y la estética postmodernos. Todos los aspectos tratados nos han permitido trabajar la obra desde diversos postulados que la crítica viene aportando como características distinguidoras de la postmodernidad, término de compleja delimitación por su aún reciente conformación.

En primer lugar, como hemos tenido ocasión de comprobar, la visión del mundo que expresa Rosa Montero coincide con el posmoderno relativismo ontológico, que entiende que la cultura no es más que un conjunto consensuado de códigos; esto determina la imagen que tenemos de nuestra realidad. Además, también se desliza hacia el relativismo en el cuestionamiento de la calidad literaria. Tras ello, dado el descrédito de los grandes relatos modernos, la autora muestra un rechazo de la relación entre literatura e ideología; busca una ficción libre de compromiso con una causa sociopolítica concreta. Sin embargo, en este capítulo nos detuvimos en la cuestión de la lucha contra el machismo, que se enmarca en un marco más amplio de lucha contra la injusticia. Montero, siguiendo su propia visión de la postmodernidad, no rechaza por ello un compromiso ético ni se resigna a un nihilismo pasivo.

En cuanto al tema de la creación y la locura, de acuerdo con lo expuesto, Rosa Montero no añade grandes novedades: continúa alimentando las relaciones existentes a lo largo de la tradición literaria entre locura y creación artística, de la que se deslindan otros vínculos como el de la locura con la enfermedad, la pasión amorosa o la reivindicación del niño como sujeto privilegiado por su imaginación. La contribución original de la autora es que usa la parte novelística del libro como ejemplificación de lo que asevera en el ensayo; de allí la multiplicación de historias con M. a la que le conduce la locura de la pasión amorosa, las anécdotas de su racional hermana Martina frente a su desorden interior o la visión de un doble de Rosa Montero que se ingresa en un psiquiátrico. Además, la escritora reivindica la salida de uno mismo para contemplar el todo. Utiliza para ello la metáfora de la visión de la ballena desde la Zodiac o la contemplación del patio de un convento desde el balcón. Como concluimos en el capítulo correspondiente, esta reivindicación de la imaginación, ingrediente principal para la ficción, parece una vuelta al romanticismo en un intento de dar solución a una posmodernidad en la que la razón ilustrada ha quedado puesta en duda.

Por otro lado, dos rasgos característicos de la escritura postmoderna son la reiterada presencia de escritos en primera persona en la literatura actual y la pérdida de unas delimitaciones genéricas claras, lo que conduce al mestizaje genérico como condición inexorable de la obra literaria. Estos son los elementos más sobresalientes con los que Rosa Montero juega en su obra: cera un yo autoficticio que aparece en capítulos que tienden a lo novelesco junto a otros puramente ensayísticos, en los que consideramos que la voz de la narradora se corresponde de forma unívoca con la de la autora. Los límites entre ficción y no ficción se pierden en el escrito a medida que Montero nos ofrece anécdotas “personales” pero problematiza a la vez su estatuto de veracidad.

Por otra parte, el análisis de la intertextualidad y el fragmento nos permiten entender la composición de la obra mediante técnicas que, si bien han estado presentes a lo largo de toda la historia de la literatura, se acentúan en las obras catalogadas como postmodernas. El texto de Montero es, como se ha visto, un mosaico de obras y de escritores, de biografías y de citas que tienen todos ellos como fin último abordar el tema del oficio de la escritura de una forma cercana.

En definitiva, tras el recorrido por los distintos ítems de la obra tanto en el plano temático como en el de técnica narrativa y estilo consideramos que *La loca de la casa* se adscribe a los cánones del paradigma postmoderno. Montero reivindica con este texto una escritura libre de la que ella misma hace gala. De acuerdo con el gusto postmoderno, busca una escritura opuesta a todo discurso sistemático ya sea en lo ideológico o en lo estético.

Solo queda añadir que este estudio puede ser continuado de una manera fructífera poniéndolo en relación con *El peligro de estar cuerda* (2022) cuyo estudio comparativo con *La loca de la casa* solo hemos podido esbozar. Sin duda, estos dos escritos, junto con *La ridícula idea de no volver a verte*, presentan un marcado interés para aquellos que se quieran acercar a una Rosa Montero ensayista poco convencional.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- AL-SAGHEER, Mohamed, «Características de la escritura narrativa en "La loca de la casa" de Rosa Montero», *Candil: Revista del Hispanismo- Egipto*, 17, 2017, pp. 80-104.
- ÁLVAREZ NEMINUSCHIY, Antonio, *Rosa Montero y la memoria colectiva de España*, Stockholms universitet, 2010.
- ARREDONDO, María Soledad (coord.) *Géneros híbridos y libros mixtos en el Siglo de Oro*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.
- ARROYO REDONDO, Susana, *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo autobiográfico. Límites del género*, Universidad de Alcalá, 2011, pp. 402-416.
- BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean (et al.), *La posmodernidad* (ed. Hal Foster), Barcelona, Kairós, 1985.
- BECCARIA, Lola, «Leer te salva la vida», *ABC-Cultural*, 2003, accesible en [https://www.rosamontero.es/prensa/La-locade-la-casa\\_ABC-Cultural.pdf](https://www.rosamontero.es/prensa/La-locade-la-casa_ABC-Cultural.pdf) [consultado el 08.06.2022].
- CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos editorial, 2008.
- CARRASCO, Cristina, «Escribir es vivir: *La loca de la casa* (2003), Rosa Montero» en *Autobiographical metafiction in contemporary spanish literatura*, The University of Texas at Austin, 2007, pp. 43-70, accesible en <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/3011> [consultado el 24.04.2022].
- CASAS, Ana, «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual» en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Sevilla, Arco Libros, 2012, pp. 9-42.
- CLARÍN, «Entrevista con la escritora española Rosa Montero: “Todo lo que cuento de mí es pura mentira”», 2003, accesible en [https://www.clarin.com/sociedad/rosa-montero-cuento-pura-mentira\\_0\\_SkurBeeCFg.html](https://www.clarin.com/sociedad/rosa-montero-cuento-pura-mentira_0_SkurBeeCFg.html) [consultado el 08.06.2022].

- DEL VAL, Fernando, «Rosa Montero: “Las novelas nacen del mismo lugar que los sueños”», *Turia*, N° 121-122, 2016, pp. 305-321.
- DOUBROVSKY, Serge, «Autobiografía/verdad/psicoanálisis» en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Sevilla, Arco Libros, 2012, pp. 45-64.
- DURÁN, Isabel, «The personal essay as autobiography: a gender and genre approach», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 58, 2009, 41-65.
- ESCOBAR, José, «Ilustración, romanticismo, modernidad» en *Entresiglos*, 2, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 123-133, accesible en línea <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht311> [consultado el 10.04.2022].
- ESCUADERO RODRÍGUEZ, Javier, *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- y Julio GONZÁLEZ, «Entrevista: Rosa Montero ante la creación literaria. Escribir es vivir», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 4, 2000, pp. 211-224.
- EZAMA GIL, Ángeles, «La enfermedad en las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda: claves para un diagnóstico», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, 2021, pp. 635-652.
- FREY, Pascale, «Follement séduisante», *Lire*, s.f., accesible en [https://www.rosamontero.es/prensa/La-loca-de-la-casa\\_Pascale-Frey.pdf](https://www.rosamontero.es/prensa/La-loca-de-la-casa_Pascale-Frey.pdf) [consultado el 08.06.2022].
- GARCÍA PONCE, David (et al.), *El texto de las mil caras: hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana*, Sevilla, Renacimiento, 2018.
- GASCÓN-VERA, Elena, «Resolviendo lo inasequible: La distopía del presente en algunas novelas de Rosa Montero del tercer milenio» en *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*, Berna, Peter Lang, 2012, pp. 13-26.
- GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción* [1991], Barcelona, Lumen, 1992.
- , *Palimpsestos: literatura en segundo grado* [1982], Madrid, Taurus, 1989.

- GROHMANN, Alexis, *Literatura y errabundia* (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero), *Foro Hispánico*, Volumen 42, 2011, pp. 213-260.
- GUTIÉRREZ, José Ismael, «Rosa Montero y la literatura: Los límites del compromiso» en *La incógnita desvelada. Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*, Berna, Peter Lang, 2012, pp. 117-134.
- HERNÁNDEZ MARZAL, Belén, «Rosa Montero o la libertad conquistada», *HispanismeS*, N° 10, 2017 pp. 322-335, accesible en [https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes\\_10/HispanismeS\\_10\\_article\\_23\\_HERNANDEZ\\_MARZAL\\_Belen.pdf](https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_10/HispanismeS_10_article_23_HERNANDEZ_MARZAL_Belen.pdf) [consultado el 08. 06.2022].
- HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX: 1914-1991* [1994], Barcelona, Crítica, 1995.
- KEBA, Rosario, «La loca de la casa o la memoria de las palabras. El otro lado de las palabras en palabras», en *Texturas*, 16, 91-98, 2006, accesible en <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i6.2846> [consultado el 18.02.2022].
- KNIGHTS, Vanessa, *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero*, Lewiston, NY, Edwin Mellen, 1999.
- KOHAN, Silvia Adela, *De la autobiografía a la ficción*, Barcelona, Graefin ediciones, 2000.
- LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France* [1971], segunda ed., Paris, Armand Colin, 2003.
- , *Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2015.
- LÓPEZ, Sonia Susana, «¿Problemas de género? Creación de una posible identidad en *La loca de la casa* de Rosa Montero» en *Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de la Plata, 2008, accesible en [¿Problemas de género \(unlp.edu.ar\)](http://www.unlp.edu.ar) [consultado el 08.03.2022]
- MAINER, José Carlos, «Apuntes junto al ensayo» en *El ensayo español. Vol. 1, Los orígenes: siglos XV a XVII*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 9-33.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, *La autoficción en España*, Berna, Peter Lang, 2000.

- MONTERO, Rosa, *Te trataré como a una reina* [1983], Barcelona, Círculo de lectores, 1984.
- , *La loca de la casa* [2003], Barcelona, Penguin Random House, 2020.
- , *La carne*, Barcelona, Alfaguara, 2016.
- , *El peligro de estar cuerda*, Barcelona, Seix-Barral, 2022.
- MORA, Vicente Luis, «Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica», *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 783, 2015, pp. 91-103.
- POSSI, Valeria, «Javier Marías por Javier Marías: Autoficción y metanarrativa en *Negra espalda del tiempo* y *Los enamoramientos*», *Castilla. Estudios de literatura*, 5 (2014), pp. 148-167.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., En línea <https://dle.rae.es>, [consultado el 05.03.2022].
- REQUENI, Antoni, «Paseo por obras y autores», *La Nación*, 2003, accesible en <https://www.rosamontero.es/prensa/La-locade-la-casa-La-Nacion.pdf> [consultado el 08.06.2022].
- RICHTER, David, «Genre Trouble Metafictive Writing, Imagination, and Madness in Rosa Montero's "La loca de la casa"», *Letras femeninas*, Vol. 38, N° 2, 2012, pp. 29-44.
- ROMERO, Julio, «*Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae*: El mito del genio y la locura», *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, 1955, pp. 123-138.
- ROMERO, Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- SALDAÑA, Alfredo, *Modernidad y posmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, col. Eutopías/Maior, 1997.
- , «Posmodernidad, historia y literatura» en *Historia literaria: historia de la literatura*, ed. Leonardo Romero Tobar, Zaragoza, Prensas universitarias, 2004, pp. 87-98
- SANZ VILLANUEVA, Santos, «La consagración narrativa de Rosa Montero», *El Mundo*, 2003, accesible en <https://www.rosamontero.es/prensa/La-locade-la-casa-El-Mundo2.pdf> [consultado el 08.06.2022].

- SERRANO ASENJO, Enrique, *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*, Zaragoza, Prensas universitarias, 2002.
- TORRES RIVAS, Inmaculada, *Rosa Montero. Estudio del personaje en la novela*, Málaga, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Málaga, 2004.
- VALLS, Fernando, «Rosa Montero: *La loca de la casa*», *Quimera: Revista de literatura*, 241, 2004, pp. 75-77.
- VARGAS LLOSA, Mario, «Debilidad por los enanos», *El País*, 2003, accesible en [https://elpais.com/diario/2003/05/25/opinion/1053813606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/05/25/opinion/1053813606_850215.html) [consultado el 04.03.2022].
- VERGARA, Marilina, «El juego de Rosa Montero», *El Panamá América*, 2003, accesible en [https://www.rosamontero.es/prensa/La-locade-la-casa\\_El\\_Panama.pdf](https://www.rosamontero.es/prensa/La-locade-la-casa_El_Panama.pdf) [consultado el 08.06.2022].
- VILA-MATAS, Enrique, «Los detalles de la fantasía», *La Clave Libre*, accesible en [https://www.rosamontero.es/prensa/La-locade-la-casa\\_Clave\\_Libre.pdf](https://www.rosamontero.es/prensa/La-locade-la-casa_Clave_Libre.pdf) [consultado el 08.06.2022].
- ZAMBRANO, María, *Las palabras del regreso* (ed. de Mercedes Gómez Blesa), Madrid, Cátedra, 2009.