

Gonzalo ALVÁREZ-ALIJA GARCÍA



LA REESCRITURA DEL DUELO EN ROSA MONTERO

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2015-2016

Convocatoria de (Junio / Septiembre)

Tutora: Rebeca SANMARTÍN BASTIDA

Fecha de defensa

8 de julio de 2016

Calificación



AUTORIZACIÓN PARA LA DIFUSIÓN DEL TRABAJO DE FIN DE MÁSTER (TFM) Y SU DEPÓSITO EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL E-PRINTS COMPLUTENSE DE ACCESO ABIERTO A LA DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA

Los abajo firmantes, estudiante y tutor/es del trabajo fin de máster (TFM) en el Máster en Literatura Española de la Facultad de Filología, autorizan a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el trabajo de fin de máster (TFM) cuyos datos se detallan a continuación. Así mismo autorizan a la Universidad Complutense de Madrid a que sea depositado en acceso abierto en el repositorio institucional con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del TFM en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

TÍTULO del TFM: "LA RESCATORIA DEL OVELO EN ROSA MONTELO"

Curso académico: 2015 / 2016

Nombre del Estudiante:
GONZALO ALVAREZ-AUJA GARCÍA

Tutor/es del TFM y departamento al que pertenece/n:
REBECA SANMARTÍN GARCÍA, DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)

Fecha de aprobación por el Tribunal:
8 DE JULIO DE 2016

Calificación 9

Firma del estudiante

Firma del tutor/es

Firma de la Institución
Colaboradora (en su caso)

- a) Título: LA REESCRITURA DEL DUELO EN ROSA MONTERO
- b) Autor: Gonzalo Álvarez-Alija García
- c) Resumen:

La muerte de un ser amado muchas veces crea en la literatura una respuesta, un modo personal de afrontar esa pérdida. Ese es el caso en el que se encuentra Rosa Montero a la hora de hablar de la muerte de alguien amado.

Mi intención en este trabajo fue comparar *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) con las obras de otras autoras que han perdido a sus esposos como son *Memorias de una viuda* de Carol Joyce Oates y *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion para intentar vislumbrar los posibles rasgos existentes en la llamada literatura de viudas.

- d) Diez palabras clave:

Rosa Montero, Viudedad, Literatura, Mujer, Creación literaria, Muerte, Reinterpretación, Memoria, Carol Joyce Oates, Joan Didion,

- e) Traducción del título del TFM y del resumen en inglés:

THE REWRITE OF THE DUEL IN ROSA MONTERO

The death of a loved one often creates in the literature a response, a personal way cope with that loss. That is the case where is Rosa Montero when talking about the death of someone loved.

My intention in this work was to compare *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) with the works of other authors who have lost their husbands as they are *memories of a widow* (2011) of Joyce Carol Oates and *the year of magical thinking* (2011) of Joan Didion to try to glimpse the possible traits exist in so-called literature of widows.

- f) palabras claves en inglés:

Rosa Montero, widowhood, literature, women, creation literary, death, reinterpretation, memory, Carol Joyce Oates, Joan Didion,

ÍNDICE

Introducción	5
Rosa Montero, la mujer y la escritura femenina.....	11
La creación literaria en <i>La ridícula idea de no volver a verte</i>	26
Rosa Montero y la viudedad	34
Bibliografía	48
Libros	48
Páginas Web consultadas	49

INTRODUCCIÓN

Las siguientes páginas pretenden sumarse a la nada modesta cantidad de tinta vertida en torno a la obra de Rosa Montero (nacida en 1951), puesto que diversos críticos han dedicado su tiempo a esta autora madrileña y a su labor literaria.

No está de más recordar que esta autora que, a causa de la tuberculosis, estuvo desde los cinco años hasta los nueve recluida en casa (ahí comenzó a dedicarse a leer y escribir), estudió Periodismo y Psicología mientras colaboraba con grupos de teatro independiente como Tábano y Canon; ha ganado diversos premios de literatura¹; y es Doctor Honoris Causa por la Universidad de Puerto Rico en 2010.

Es la conjugación de esas facetas de periodista y escritora precisamente lo que resalta Biruté Ciplijauskaitė en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* de Montero:

El gran éxito de las novelas de Rosa Montero es parcialmente debido a su contenido y a su accesibilidad para el gran público. [...] Está muy influida por la profesión de la autora: el periodismo. [...] Rosa Montero posee el don de observación penetrante y una sensibilidad lingüística notable que le permite crear «estampas» llenas de vida y de actualidad. (Ciplijauskaitė, 1994: 191-193)

Por su parte, Alicia Redondo, en *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, opina de Montero que: “una escritora plural, que abarca desde el periodismo hasta la novela fantástica, es Rosa Montero, que bien puede ser un ejemplo tanto de libertad como de poder y de insatisfacción” (Redondo, 2008: 122).

¹ Premio Nacional de Periodismo 1981 (categoría de reportajes y artículos literarios), Premio Primavera 1997 por *La hija del caníbal*, Premio del Círculo de Críticos de Chile 1998 a la mejor novela por *La hija del caníbal*, Premio Qué Leer 2003 a la mejor novela española por *La loca de la casa*, Premio Grinzane Cavour 2004 al mejor libro extranjero publicado en Italia por *La loca de la casa*, Premio Qué Leer 2005 a la mejor novela española por *Historia del Rey Transparente*, el Premio Mandarache 2007 por *Historia del Rey Transparente* y el Premio Internacional Columnistas del Mundo 2014, entre otros.

Sea como fuere, en este trabajo nos vamos a centrar en una Rosa Montero que crea un libro atípico, tan libre y lleno de vida, como Redondo y Ciplijauskaité respectivamente señalaron. Ese libro no es otro que *La ridícula idea de no volver a verte* (2013).

Poco se ha escrito sobre esta obra hoy día; sin embargo, hay quien ha catalogado *La ridícula idea de no volver a verte* como “el libro más personal de Rosa Montero”². ¿Por qué? Por su forma de hablar de la pérdida de Pablo Lizcano, la pareja de Montero durante veintiún años.

Pablo Lizcano Fernández fue periodista, como Rosa Montero, durante unos años se dedicó a la traducción literaria, y entre otros tradujo al castellano a Mary Norton³, Arnold Lobel y Tomi Ungerer. En los ochenta del siglo XX se estrenó en Televisión Española con un programa de entrevistas en profundidad llamado *Autorretrato*, y enseguida captó el interés del público. Entre otros, Lizcano tuvo la oportunidad de entrevistar a Luis García Berlanga, Gonzalo Torrente Ballester, Manuel Vázquez Montalbán, Pedro Almodóvar, Alberto Closas o Ana Belén. Y también a la cantante Massiel, a la que conoció con ocasión de la entrevista que le efectuó en el espacio y con la que terminó contrayendo matrimonio, matrimonio que duró entre 1985 y 1988. Más adelante, fue director de comunicación en diferentes organismos y se casaría con Rosa Montero, quien fue su pareja hasta su muerte tras una larga enfermedad, el 3 de mayo de 2009.

Es justamente esta muerte el detonante de esta obra, un intento de tributo a Lizcano. Un libro que han definido del siguiente modo:

Un libro extraño, híbrido, subyugante como los ojos de una cobra, que se abre pensando encontrar amargura tras esa frase-pañetazo y que se sumerge en aguas luminosas sobre el placer de vivir o la libertad de elegir. ¿Su adiós al duelo por Pablo Lizcano, su pareja durante 21 años, que falleció en 2009 tras un cáncer? “Sí y no. Nunca me había propuesto hacer un libro sobre la muerte de mi pareja. Soy muy pudorosa. Mis novelas no tratan sobre temas autobiográficos. He empezado a hablar y escribir cuando el duelo era no solo

² Es el caso de Tereixa Constela en *El Cultural de El País* (http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/17/actualidad/1387276021_143214.html)

³ Autora de los libros *Incursores (Borrowers)*, nombre en español que acuñó el propio Lizcano [lo acuñó para qué? No lo has aclarado], debido a que el verbo *borrow* significa *tomar prestado*, y lógicamente los personajes de Norton realizan incursiones (penetración en territorio enemigo) con intención de llevarse cosas. Por lo que es un modo casi poético de denominarlos.

mío, sino de todos. No es un libro sobre el duelo, o no solo. Creo que es un libro que celebra la vida, luminoso” [habla Rosa Montero].

En realidad es una caja mágica de la que van saliendo tesoros: detalles autobiográficos, retazos de la vida de Marie Curie, fotografías históricas y personales, reflexiones sobre la pérdida y la intimidad, hashtags, confesiones, deseos, literatura. La escritora lo emparenta con *La loca de la casa*, aquel inclasificable y delicioso ensayo sobre la escritura y la vida que publicó en 2003. *La ridícula idea de no volver a verte* nació de un tirón —algo infrecuente en su proceso creativo: dedica unos tres años a cada novela— y derivado de un encargo. Elena Ramírez, acaso con las luces largas de la editora, le pidió a Montero un prólogo para acompañar un librito excepcional, el diario que Marie Curie escribió durante el año posterior a la muerte de su marido, Pierre.⁴

Pero todo viaje tiene un inicio. El de Rosa Montero es la desaparición de Pablo y su equipaje no solo está en los diarios y testimonios que llega a consultar sobre Marie Curie, quien fue pionera en el campo de la radiactividad, y, entre otros méritos, la primera persona en recibir dos premios Nobel en distintas especialidades —Física y Química— y la primera mujer en ocupar el puesto de profesora en la Universidad de París. Sobre ella pretendía Montero crear un prólogo a uno de los diarios, pero, he aquí lo increíble de la Literatura, dicho prólogo se convirtió en el anexo de un libro propio.

El inicio del viaje se encuentra, presumiblemente, en las memorias de viudas. Una literatura que no ha sido, a día de hoy, explorada en su plenitud, pese a que la viuda ha sido objeto del análisis del duelo, en trabajos como el de Ariès (1983: 477-484), para pasar a ser sujeto de ese duelo. Dos ejemplos de mujeres escritoras y viudas que han plasmado de modo escrito su dolor han sido Carol Joyce Oates y Joan Didion (a quien Rosa Montero reconoció haber leído).

Carol Joyce Oates (1938) es una novelista, cuentista, autora teatral, editora, crítica estadounidense y profesora de escritura creativa en la Universidad de Princeton (Nueva Jersey) desde 1978, autora de más de cincuenta novelas y catorce ensayos, que en 2008 pierde a su primer esposo Raymond J. Smith (1930-2008), tras 48 años de matrimonio;

⁴ http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/10/actualidad/1362929613_327803.html

esa experiencia ha sido narrada en *A Widow's Story (Memorias de una viuda, 2011)*, que es el relato de un duelo prolongado⁵.

Joan Didion (1934) es una escritora y periodista estadounidense que escribió *The Year of Magical Thinking (El año del pensamiento mágico, 2006)*, una narración de su respuesta a la muerte de su marido John Gregory Dunne (1932-2003) el 4 de octubre de 2004, y a la grave enfermedad de su hija, Quintana.

Ambas autoras hacen un ejercicio semejante al que Rosa Montero lleva a cabo en *La ridícula idea de no volver a verte*, y al menos, como se ha señalado, sabemos que una de las dos obras citadas la leyó, pues en un artículo de *El País* publicó una reseña sobre la obra de Didion⁶. Precisamente esta autora habló de la muerte como un tema tabú:

PREGUNTA. Su libro rompe con uno de los grandes tabúes de la sociedad norteamericana, atreviéndose a abordar de manera frontal el tema de la muerte.

RESPUESTA. De hecho, la actitud de los norteamericanos ante la muerte fue uno de los motivos que me llevaron a escribir *El año del pensamiento mágico*. Yo misma había rehuido siempre encararme con el tema de la muerte, hasta que un día no me quedó más remedio que hacerlo y cuando sucedió, me di cuenta de que no estaba preparada. La muerte era *terra incognita*. No había mapas para adentrarse en ella. Comprendí que mi obligación era romper el sortilegio y entrar, aunque fuera a ciegas.⁷

Ciertamente, estamos ante una literatura que aborda un tema todavía poco explorado en nuestra sociedad: la muerte de la pareja, y en concreto de la pareja masculina (curiosamente hay bastantes obras sobre la muerte de la mujer, bastantes menos sobre la del hombre).

Este hecho, el de ser un tema complejo y poco grato para la gran mayoría -algunos acertadamente o no dirían que es *poco alegre*, y me consta por experiencia propia-conlleva, cuanto menos, un desafío. Un reto del que uno puede aprender cosas que de otro

⁵ Después de la muerte de su marido, Oates en marzo de 2009 se casó con un neurólogo, profesor como ella en Princeton.

⁶ http://elpais.com/diario/2006/12/17/eps/1166340419_850215.html

⁷ http://elpais.com/diario/2006/09/02/babelia/1157152628_850215.html

modo no le son posibles. Este es uno de los motivos que me han hecho afrontar semejante trabajo cuando se me sugirió.

El otro motivo está relacionado con la naturaleza misma de este libro. *La ridícula idea de no volver a verte* es una obra que ni la propia autora sabe definir⁸, y por ello mismo hay un grado nuevo de comprensión que está intrínsecamente unido a la naturaleza libre y creadora de la Literatura. La apuesta, por así decirlo, a la hora de trabajar con este libro, es mayor, si cabe, pues no se puede etiquetar esta obra en el campo del ensayo, biografía, novela o cualquier otro género literario. La literatura no es una ciencia exacta, aunque muchos lo intenten. Es posible que, por eso mismo -además de por su reciente publicación-, la investigación sobre *La ridícula idea de no volver a verte* sea tan escasa. Aunque al tiempo, en su difícil clasificación, se haya hecho una obra más moderna o “posmoderna”.

Por tanto, esa naturaleza híbrida del libro de Rosa Montero hace que nos asalten ciertas dudas y cuestiones al respecto:

¿Hasta qué punto podemos entender que Montero ha sido lectora de las memorias de viudas? ¿Es *La ridícula idea de no volver a verte* un claro ejemplo de memoria de viuda o estamos ante algo distinto y puede que más complejo? ¿Es un canto a la vida desde la muerte, pero de un modo diferente a como lo hacen Oates o Didion? ¿Afecta a Rosa Montero su condición de mujer en este libro? ¿Y su condición de viuda?

Son muchas las preguntas que uno puede hacerse ante un libro donde tenemos a una Rosa Montero que hace un doble papel para nosotros, pues es lectora de la vida de Curie y reinterpretadora de ella, por tanto, escritora.

Para poder alcanzar respuesta a alguna de estas cuestiones, he dividido mi trabajo en tres apartados:

⁸ Así nos lo confiesa en una entrevista que le hacen con relación a *La ridícula idea de no volver a verte*: https://www.youtube.com/watch?v=nwrwcN2U_90

- **Rosa Montero, la mujer y la escritura femenina:** en donde trabajo la cuestión de si se puede hablar de una escritura particular de autoría femenina, apoyándome en la teoría de especialistas como Biruté Ciplijauskaitė, Alicia Redondo o Judith Butler, y si esta escritura afecta o no a Rosa Montero a la hora de crear.
- **La creación literaria en *La ridícula idea de no volver a verte*:** en donde pretendo hacer un acercamiento a la escritura de Rosa Montero, al planteamiento genérico de la obra, también a través de las influencias.
- **Rosa Montero y la viudedad:** en donde pretendo ahondar en la idea de si Rosa Montero está creando una obra que se pueda catalogar, de manera alguna, en las llamadas memorias de viudas. Para lo cual, haré una comparación, fundamentalmente, con la obra de Oates, puesto que, a mi juicio, *Memorias de una viuda* tiene más similitudes con *La ridícula idea de no volver a verte*, sin que esto implique que no me refiera en algunas ocasiones a Didion y a *El año del pensamiento mágico*.

Así que, como si de una matrioska se tratase, en este trabajo intentaré, con mayor o menor éxito, analizar los diversos niveles de índole creativa y temática, sin saber si esta labor traerá más preguntas sin respuesta aparente, puesto que la creación literaria no es un campo exacto.

ROSA MONTERO, LA MUJER Y LA ESCRITURA FEMENINA

Posiblemente, para poder entender a Rosa Montero en *La ridícula idea de no volver a verte*⁹ habría que mirar diversos factores: sus experiencias, lecturas, posición frente a su faceta de escritora, su necesidad o no de escribir, etc. Sería algo harto complejo poder abarcar todos estos campos; no obstante, sí es viable intentar entender algo que será uno de los pilares y cuestionamientos fundamentales en la creación literaria de esta autora: la idea de una escritura femenina.

Biruté Ciplijauskaitė, en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, plantea el interrogante de si existe algo que se pueda llamar *escritura femenina*, y acaba concluyendo lo siguiente: “Tras varios años de reflexión y la lectura de unas seiscientas novelas, no he adelantado mucho más allá de las conclusiones de Ezegailis: el problema sigue aún sin resolver” (Ciplijauskaitė, 1994: 9).

Aunque Ciplijauskaitė parezca no lograr resolver el problema de la existencia de una novela femenina, otros especialistas como Alicia Redondo dan su visión sobre la narrativa femenina del siglo XX¹⁰ usando como base la clasificación isotópica de las imágenes realizada por Gilbert Durand¹¹, y que Redondo explica del siguiente modo:

[...] no se puede describir la espacialidad femenina sólo en oposición al universo masculino, como se ha venido haciendo hasta ahora, por eso no me parece completa la manera en que la representa Gilbert Durand, al colocarla en las estructuras místicas o antifrástica en clara oposición a las estructuras esquizomorfas o heroicas masculinas. [...]

⁹ En adelante me referiré a este libro como *La ridícula idea*.

¹⁰ Ciertamente es que Alicia Redondo parece estar de acuerdo con la percepción que Ciplijauskaitė tiene de este tipo de narrativa, y así podemos leer que “las particularidades que se observan en las obras femeninas pueden darse en cualquiera de los niveles de la escritura. Puede ser marca femenina la selección de los temas y, desde luego, los personajes protagonistas que los encarnan, así como el punto de vista desde el que están contadas estas historias, [...]; esta es, quizá, la diferencia más importante que comparten estas obras, mostrar el mundo visto a través de un yo femenino sujeto” (Redondo, 2008: 36).

¹¹ Durand, 1981: 414-415. Alicia Redondo la adapta a su idea de una literatura femenina. Por desgracia, en ninguno de sus trabajos escritos plasma el cuadro que nos explicó en clase y que adjunto seguidamente.

Si bien este sistema estructurador de G. Durand puede explicar una parte del universo simbólico femenino, creo que ha quedado fuera el eje propiamente definidor de nuestra espacialidad, cuantitativamente el más importante, que no es la verticalidad descendente como parece desprenderse del esquema ascendente-descendente de Durand, sino, que exige crear un modelo descriptivo nuevo, al margen del masculino, y considerar que la espacialidad femenina está regida por la perspectiva simbólica de la horizontalidad y no de la verticalidad. (Redondo, 2008: 40-41)

Así pues, alegando esto, Redondo ha llegado a una concepción biologicista de la escritura femenina, opuesta a las que dan más importancia al entorno o a lo social:

Regímenes o Polaridades	Diurno	Nocturno	
	Estructuras ¹²	ESQUIZOMORFOS (o Heroicos) <ol style="list-style-type: none"> 1. Idealización y retroceso autística. 2. Diairetismo (Spaltung) 3. Geometrismo, simetría, gigantismo¹³ 4. Antítesis polémica 	SINTÉTICO (o Dramáticos) ¹⁴ <ol style="list-style-type: none"> 1. Coincidencia oppositorum y sistematización. 2. Dialéctica de los antagonistas, dramatización 3. Historización. 4. Progresismo parcial (ciclo) o total.

¹² Alicia Redondo plantea que estas estructuras son un 80% cultura de valores patriarcales.

¹³ Alicia Redondo ve Diairetismo como la valoración de las crónicas y el gigantismo como valoración de lo grande.

¹⁴ Alicia Redondo considera SINTÉTICO como un aspecto que no llega a ser del todo nocturno, sino crepuscular, unida con la imagen de la Santa de la literatura así como ve que tiene una transformación temporal y entiende Dramático como teatro.

¹⁵ Alicia Redondo ve en el apartado de lo MÍSTICO (o Antifrásicos) la definición del universo tópico femenino y Miniaturización (Gulliver) como la valoración de lo pequeño.

Principios de explicación y de justificación o LÓGICOS	Representación objetivamente heterogeneizante (antítesis) y subjetivamente homogeneizante (autismo). Los Principios de EXCUSIÓN, de CONTRADICCIÓN, de IDENTIFICACIÓN actúan a tope.		Representación diacrónica que une las contradicciones por el factor tiempo. El Principio de CAUSALIDAD bajo todas sus formas (espec. FINAL y EFECIENTE), actúa a tope.		Representación objetivamente homogeneizante (perseveración) y subjetivamente heterogeneizante (esfuerzo antifrásico). Los Principios de ANALOGÍA y de SIMILITUD actúan a tope.
REFLEJOS DOMINANTES	Dominante POSTURAL con sus derivados <i>manuales</i> y el adyuvante de las sensaciones a distancia (vista, audifonación) ¹⁶ .		Dominante COPULATIVA con sus derivados motores <i>rítmicos</i> y sus adyuvantes sensoriales (cinésicos, musicales-rítmicos, etcétera) ¹⁷ .		Dominante DIGESTIVA, con sus adyuvantes <i>coenestésicos, térmicos</i> y sus derivados <i>táctiles, olfativos y gustativos</i> ¹⁸ .
	DISTINGUIR		UNIR		CONFUNDIR
ESQUEMAS VERBALES	SEPARAR ≠ MEZCLAR	SUBIR ≠ CAER	MADURAR PROGRESAR	VOLVER RECONTAR	DESCENDER, POSEER, PENETRAR
ARQUETIPOS EPITETOS	PURO ≠ MANCILLADO CLARO ≠ SOMBRIO	ALTO ≠ BAJO	HACIA ADELANTE FUTURO	HACIA ATRÁS PASADO	PROFUNDO, CALMO. CALIENTE, INTIMO, OCULTO
Situación de las “categorías del juego del tarot”	LA ESPADA	EL CETRO	EL BASTÓN	EL DENARIO	LA COPA ¹⁹

¹⁶ Lo que entendemos como elementos racionales o la cultura racional.

¹⁷ Lo que entendemos como Música.

¹⁸ Lo que entendemos como elementos intuitivos.

¹⁹ Alicia Redondo ve CONFUNDIR más bien como FUNDIR e interpreta la Espada como la Guerra, el Cetro como el Poder, Bastón como la Colaboración, el Denario como lo Circular, la Copa como el Amor, la Fusión y la matriz donde está la vida.

<p>ARQUETIPOS “SUSTANTIVOS” 20</p>	<p>La Luz ≠ Las Tinieblas El Aire ≠ El Miasma El Arma Heroica ≠ El Lazo El Bautismo ≠ La Mancilla²¹</p>	<p>La Cima ≠ El Abismo El Cielo ≠ El Infierno El Héroe ≠ El Monstruo El Ángel ≠ El Animal El Ala ≠ El Reptil.</p>	<p>El Fuego-llama El Hijo El Árbol El Germen</p>	<p>La Rueda La Cruz La Luna El Andrógino El Dios plural.²²</p>	<p>El Micro- cosmos El Niño, el Pulgarcito El Animal nido El Color La Noche La Madre El Recipiente</p>	<p>La Morada El Centro La Flor La Mujer El Alimento La Sustancia</p>	
<p>De los Símbolos a los SINTEMAS</p>	<p>El Sol, el Azul. el Ojo del Padre Las Runas El Mantra Las Armas La tapia La Circuncisión La Tonsura, etc.²³</p>	<p>La Escala La Escalera El Betilo El Campanario El Ziqqurat El Águila La Gaviota La Paloma Júpiter, etc.</p>	<p>El Calendario, la Aritmología, La Tríada, La Tétrada, La Astrobiología</p>		<p>La Iniciación El “Dos Veces Nacido”, La Orgía, El Mesías La Piedra Filosofal, La Música, etc. El Sacrificio El Dragón La Espiral El Caracol El Oso, El Cordero La Liebre La Rueca El Encendedor La Batidora, etc.</p>	<p>El Vientre Tragadores y tragados Kobolds, Dáctilos Osiris Los Tintes Las Gemas Melusina, El Velo La capa La copa El Caldero, etc.</p>	<p>La Tumba La Cuna La Crisálida La Isla La Caverna El Mandala La Barca La Cabaña, El Huevo, La Leche, La Miel, El Vino, El Oro, etc.</p>

²⁰ Alicia Redondo sitúa aquí la llamada *guerrera O*, denominada así por la oposición característica de la Guerra, es decir, lo uno o lo otro, creándose un enfrentamiento ante posiciones.

²¹ Alicia Redondo sitúa aquí El Hombre.

²² Alicia Redondo sitúa aquí la llamada *santa Y*, denominada así por la unión característica de la colaboración en ecuanimidad o igualdad.

²³ Alicia Redondo sitúa aquí La Religión.

En esta clasificación, Alicia Redondo cree que se podría situar a Rosa Montero en el régimen de lo Nocturno, y, dentro de este, en el campo de lo Sintético (o Crepuscular), puesto que cumple los cuatro campos en la mayoría de sus obras²⁴.

Desde otra perspectiva, la teoría de la performatividad, Judith Butler, en su libro *El género en disputa*, se plantea la siguiente duda con respecto a la existencia de los géneros sexuales: ¿por qué este enfoque exclusivo en una dualidad? Tras intentar dar una respuesta a esta pregunta, plantea lo siguiente:

Si el género no está relacionado con el sexo, ni causal ni expresivamente, entonces es una acción que puede reproducirse más allá de los límites binarios que impone el aparente binarismo del sexo. En realidad, el género sería una suerte de acción cultural y corporal que exige un nuevo vocabulario que instaure y multiplique participios presentes de diversos tipos, categorías resignificables y expansivas que soporten las limitaciones gramaticales binarias, así como las limitaciones sustancializadoras sobre el género. (Butler, 2007: 226-227)

Por tanto, Butler rechaza llevar la diferenciación al campo del psicoanálisis y plantea establecer un nuevo nivel en el género dando importancia a la construcción de una identidad sexual, pero no dice que el sexo no exista, sino que la idea de un “sexo natural” organizado con base en dos posiciones opuestas y complementarias es un dispositivo mediante el cual el género se ha estabilizado dentro de la matriz heterosexual que caracteriza a nuestras sociedades. Esto abre camino a que se hable de otras maneras de ver las literaturas fuera de un establecimiento dual, creándose así la llamada teoría Queer, que rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales y fijas, como "varón", "mujer", "heterosexual", "homosexual", "bisexual", "transexual", pues considera que están sujetas a restricciones impuestas por una cultura en la que la heterosexualidad es obligatoria, teoría que llega a profundizar con mayor detalle en *Deshacer el género*:

Las *femmes* plantearon una cuestión importante: ¿esta feminidad se definía en relación con una masculinidad que ya estaba operando en la cultura, que formaba parte de una estructura normativa que ya no podía ser cambiada, o era el desafío a esa estructura

²⁴ Agradezco la ayuda de Alicia Redondo a la hora de poderme haber ayudado a situar a la autora dentro del cuadro.

normativa, un desafío lanzado desde sus términos más preciados? ¿Qué ocurre cuando términos como *butch* y *femme* surgen no sólo como simples copias de la masculinidad heterosexual y la feminidad heterosexual, sino como expropiaciones que muestran el estatuto no necesario de sus significados asumidos? [...] categorías como *butch* y *femme* no son copias de una heterosexualidad más originaria, sino que muestran cómo los así llamados originales, los hombres y mujeres dentro del marco heterosexual, están contruidos de una forma similar y también se establecen performativamente. [...] A través de la performatividad, se igualan las normas de género dominantes y las no dominantes. [...]

La «problematización del género» no es más que un momento de la teoría Queer, se da un deslizamiento entre la diferencia sexual como categoría que condiciona la aparición del lenguaje y la cultura, y el género como concepto sociológico, entendido como norma. La diferencia sexual no es lo mismo que las categorías de mujer y hombre. (Butler, 2006: 295-297)

Por tanto, esta teoría sostiene que estas categorías son ficticias, y esconden un número enorme de motivaciones erótico-naturales (incluyendo los necesarios ritos de paso sexuales): responden así a una sola y única naturaleza sexual humana (sexología), aún no teorizada del todo.

Así pues, el planteamiento de la existencia de una literatura femenina se ve disuelta por las teorías de Butler, aunque, ¿que se haya planteado la disolución de los géneros significa que automáticamente se ha abandonado la idea de una literatura femenina? Tal vez para ciertos críticos y estudiosos la cuestión no ha desaparecido pues, en un artículo de Magda Potok-Nycz, esta investigadora se pregunta si la literatura del siglo XXI tiene o no asimilada una idea de literatura femenina, principalmente entre las escritoras, y relaciona la resistencia de estas a clasificarse dentro del marbete “literatura femenina” con la connotación negativa que tiene el adjetivo:

Por mucho que protesten las escritoras, lo cierto es que hoy en día las autoras pueden estar seguras de que tarde o temprano su obra estará sometida al criterio del género. Si analizamos con detenimiento las entrevistas que suelen conceder las mujeres escritoras veremos cómo éstas se ven obligadas a adoptar una actitud frente a la supuesta feminidad de sus obras. A veces, han de responder a preguntas sencillas del tipo: ¿Consideras que haces literatura de mujeres? O ¿Cómo influye en sus libros el hecho de ser mujer? En

otros casos, la pregunta irá acompañada de un desprecio implícito a la calificación de femenino. [...] Aquí se ha dicho abiertamente lo que subyace en gran parte de las calificaciones atribuidas a lo femenino: que la inteligencia va asociada a lo masculino. Lo femenino suele ser considerado como creación particular, intimista y esquemática, más intuitiva que razonable, más emotiva que intelectual. Esta equiparación masculino-bueno y femenino-malo es la culpable de que las mujeres escritoras eviten que su obra sea calificada de femenina. (Potok-Nycz, 2003: 5)

Aunque el supuesto problema de la escritura femenina parece no tener una resolución -ni siquiera gracias a la disolución de los géneros y la teoría Queer de Judith Butler-, se debe considerar que Ciplijauskaitė sí ha sido capaz de explicar unas características ciertamente comunes a partir de las cuales se ha llegado a catalogar la novela femenina como autobiografía, en donde se podría situar la obra de Rosa Montero, que es objeto de este trabajo:

Varios críticos observan una inclinación notable hacia la narración en primera persona [...] En muchas de estas novelas la protagonista no sólo es mujer, sino además escritora: se trata de su emancipación en dos niveles diferentes. Al autoanálisis se une el problema de la expresión [...] la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad. Se habla cada vez más del proceso creativo como de un camino hacia la auto-realización. (Ciplijauskaitė, 1994: 13)

Y no sólo ella ve este rasgo autobiográfico en la narrativa femenina, ya que Isolina Ballesteros, en *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, señala algo semejante:

En el caso de la mujer, el discurso autobiográfico no revela una identidad femenina preexistente, sino que provee las vías para la construcción del “yo” dentro de una realidad cultural y social determinada. La escritura autobiográfica en primera persona traduce la necesidad de expresar la interioridad, la vivencia subjetiva, de descubrirse, reafirmarse en su posición ante el mundo y ordenar la propia vida a través de la escritura. (Ballesteros, 1994: 30)

A este respecto, *La ridícula idea* parece seguir esta línea de la aparición de un “yo” autobiográfico femenino, al que se refiere Alicia Redondo, quien defiende una idea de la creación de un yo femenino alegando lo siguiente:

[La] forma de enunciación cumplía varios objetivos. Por un lado, permitía a las mujeres expresar en sus escritos su punto de vista personal, y, por otro, disculpaba su incursión en el mundo estrictamente masculino; ya que el yo que utilizaban convertía sus obras en escritura autobiográfica y, por tanto, daba veracidad a sus escritos [...] Una consecuencia de este punto de vista personal, [...], es que la escritura femenina no inventaba ficciones literarias sino que se «limitaba» a describir vidas.[...] Pero este yo narradora fue utilizado entonces como vehículo para expresar unas vivencias y reflexiones propias que tenían una intención de literalidad más cercana a la «dicción» didáctica que a la «ficción» literaria. (Redondo, 2008: 59)

En este sentido, Rosa Montero, se nos muestra como la protagonista de la narración en diversos momentos, realizando una supuesta reflexión sobre su identidad como escritora:

En realidad no sé bien qué es, o que será. Aquí lo tengo ahora, en la punta de mis dedos, apenas unas líneas en una tableta, un cúmulo de células aún indeterminadas que podrían ser abortadas muy fácilmente. (Montero, 2013: 10)

No creo que mi relato de la selva esté tan muerto como aquel de 1984 que me acabó bloqueando. Quiero pensar que es una simple falta de sintonía entre el tema y yo; que no era lo que quería contar ahora; o que antes necesitaba contar otra cosa. Esa novela apareció en mi cabeza durante los meses de la enfermedad de mi marido. Es la trama más oscura, más desesperada y acongojante que he ideado jamás. (Montero, 2013: 17)

También es reseñable que, a la hora de analizar la creación literaria de Rosa Montero, Ciplijauskaitė ve el posicionamiento de esta escritora como una concienciación político-social:

La conciencia de la mujer como ente social ocupa un lugar importante en las novelas de Rosa Montero [...]. En estas novelas se podría ver la corroboración por Nancy Chodorow de que la mujer generalmente está más ligada que el hombre al mundo que le rodea. Se integra en el ambiente sin intentar imponer su propia voluntad. (Ciplijauskaitė, 1994: 68)

Por su parte, Potok-Nycz aborda un aspecto que luego la propia Rosa Montero retoma en algunas entrevistas: la huida de la etiqueta de literatura de mujer o femenina.

En una perspectiva muy parecida [a la de Almudena Grandes] se pronuncia [en una entrevista] Rosa Montero (2000), “acusada” de que describe el mundo de las mujeres: “No es así. Todos, escritoras o escritores, hablamos sobre el género humano”. Rosa Montero representa un caso de interés especial: conocida por sus opiniones feministas en el ámbito social y político de la realidad española, sigue negándose, sin embargo, a semejante calificación de su creación literaria. Por nada en el mundo quiere ser calificada como escritora femenina. “Yo soy feminista como persona, como ciudadana, pero odio la literatura utilitaria. Odio las novelas feministas, ecologistas y pacifistas o terminadas en cualquier *ista*.” (Potok-Nycz, 2003: 6)

No obstante, Rosa Montero ha rechazado estar sometida al marbete de “escritura femenina”, y contempla el hecho de ser mujer como resultado de un producto social en sus entrevistas. En ellas matiza que puede ser feminista, pero que sobre todo se considera antisexista:

Hola Rosa, ¿te consideras feminista?

Pues sí, cómo no. Me considero feminista aunque aún me gusta más la palabra antisexista, que me parece menos equívoca. Y creo que ser feminista o antisexista a principios del siglo XXI es una obviedad, que hombres y mujeres debemos serlo, de la misma manera que debemos ser antiracistas.²⁵

Y, en otra entrevista, Rosa Montero no cree que exista una literatura feminista, como ya apuntó Potok-Nycz²⁶:

-Leí que te opones a hablar de una categoría de literatura feminista...

-No solo feminista sino también a la llamada literatura femenina. No hay una literatura femenina como no hay una literatura masculina. Es imposible adjetivar así.-Algunas teóricas están planteando el tema...

²⁵ <http://e-mujeres.net/entrevista/entrevista-con-rosa-montero>

²⁶ Es más, Magda Potok-Nycz utiliza esta misma entrevista para argumentar lo que exponía sobre el rechazo de Rosa Montero a esa etiqueta de literatura femenina.

-Es verdad, pero no estoy en desacuerdo. Me parece que están equivocadas. Lo que dicen no tiene que ver nada con la realidad. El sexo es un ingrediente más dentro de muchos otros ingredientes que componen la mirada del escritor o la escritora. Un escritor es lo que es y los libros son lo que son dependiendo de su lengua, cultura, idioma, de la edad, de las lecturas, de su clase social, de las enfermedades que ha tenido o no, de su sexo también, del hecho de ser hombre o mujer, etc. Como ves, es imposible adjetivar a un tipo literatura sólo porque quien lo hace es mujer u hombre.²⁷

Es más, Rosa Montero llega a hablar con claridad de lo que es ser mujer y cómo se ha percibido eso a la hora de escribir:

¿En qué te diferencia ser mujer a la hora de escribir, ser una escritora mujer?

Lo único que sigue siendo diferente es el machismo o el sexismo residual a que todavía nos enfrentamos. Hoy en día es más o menos igual de fácil o de difícil publicar seas hombre o mujer. Pero desde luego la crítica oficial, la cultura oficial, los académicos, las universidades, los galardones nacionales, todo el circuito de mandarines literarios sigue dando bastante más preeminencia a los varones. Y luego está el sexismo inconsciente de toda la sociedad, los prejuicios que hacen que, cuando una mujer escribe una novela protagonizada por una mujer, todo el mundo (muchas lectoras incluidas) piense que está escribiendo sobre mujeres, mientras que si un hombre hace una novela protagonizada por un hombre, todo el mundo piensa que está escribiendo sobre el género humano. Por cierto, yo no tengo ningún interés en escribir sobre mujeres, yo escribo sobre el género humano, pero es que el 51 por ciento del género humano somos mujeres.²⁸

Esto no impide que en *La ridícula idea* no deje de mencionar teorías biológicas sobre la diferenciación entre hombre/mujer que incluso puede afectar a la escritura (por ejemplo, de cartas: ahí están sus observaciones sobre las de Marie Curie), dentro de una contradicción interna que palpita en toda la obra: Montero se debate entre la percepción de la mujer como producto social y como producto biológico, aunque tiende a poner esta última teoría en cuestión.

Y hablando de esas extrañas, hipertrofiadas y mudables identidades del ser hombre y el ser mujer, [...] he podido constatar que Madame Curie tiene el dedo anular más largo que el dedo índice. Es decir, tiene una mano masculina. Varios estudios científicos realizados

²⁷ <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>

²⁸ <http://www.mujeresycia.com/index.php?x=nota/46076/1/mujeres-y-literatura-segn-rosa-montero->

a lo largo de la última década han demostrado que el tamaño de los dedos de la mano tiene una relación con la mayor o menor exposición a la testosterona en el útero materno. La mayoría de los hombres tienen el dedo anular más largo que el dedo índice y la mayoría de las mujeres tienen el índice más largo que el anular. Pero algunas y algunos incumplen esta regla: David Beckham tiene las proporciones al revés, por ejemplo. Y Madame Curie. Y yo. [...] Y así, las mujeres con el anular más largo, como Marie o como yo (¡qué maravilla tener algo en común con ella!), supuestamente poseen un cerebro más varonil, si es que eso existe; es decir, tienden a ser muy buenas en matemáticas y en orientación espacial, pero flojas en capacidad verbal. (Montero, 2013: 132-133)

Esta barrera difusa entre realidad y ficción lleva a Montero a plantear una reflexión sobre la invención del hombre, del amante o el amado (depende de cómo se quiera ver), donde una vez más emplea la diferenciación hombre-mujer:

Porque las mujeres estamos presas de nuestro pernicioso romanticismo, de una idealización desaforada que nos hace buscar en el amado el *súmmum* de todas las maravillas. E incluso cuando la realidad nos muestra una y otra vez que no es así [...], nosotras nos decimos que esa apariencia es falsa; que para dejar salir su natural ternura, sólo necesita sentirse más seguro, más querido, mejor acompañado.

En suma: nos convencemos de que nosotras vamos a poder cambiarlo, gracias a la varita mágica de nuestro cariño. (Montero, 2013: 61)

Y, en otro momento, nos habla de una supuesta debilidad de los hombres, considerándolos el sexo débil:

Quiero decir que el verdadero sexo débil es el masculino. No sucede con todos los varones y no siempre, pero puestos a hablar de una debilidad genérica, los hombres se llevan la palma. [...] Tal vez sea cosa del instinto maternal [...], pero el caso es que a menudo mimamos a los hombres como si fueran niños y mantenemos un cuidado exquisito para no herir su orgullo, su autoestima, su frágil vanidad. (Montero, 2013: 156-158)

O llega a *afear* que Madame Curie no defendiera los derechos de las mujeres de su momento:

[Cita de M. Curie] “No es preciso llevar una existencia tan antinatural como la mía. Le he entregado una gran cantidad de tiempo a la ciencia, porque quería, porque amaba la investigación... Lo que deseo para las mujeres y las jóvenes es una sencilla vida de familia y algún trabajo que les interese”. Guau. Paternalista, ¿no? ¿O habría que decir maternalista? (Montero, 2013: 130)

Posiblemente, el contraste entre sus declaraciones públicas y lo que se puede leer en *La ridícula idea* esté motivado por un afán de reflexión y autoconocimiento, unido, tal vez, a que está haciendo una comparación temporal de la situación de la mujer en el pasado y de la situación que Marie Curie y ella vivieron, pues no olvidemos que Rosa Montero tiene un doble papel: lee a Curie y escribe sus reflexiones sobre ella. Luego estas contradicciones no lo son tanto si uno percibe que Rosa Montero no está creando novela, si no reinterpretando una lectura.

No obstante, a la hora de hablar de la supuesta novela femenina, es inevitable tomar en consideración la llamada “conciencia de mujer”, que Ciplijauskaité expone del siguiente modo:

La mayor parte de las novelas de formación trata del paso de la adolescencia a la plenitud como mujer, forzosamente relacionado con la experiencia sexual: “Frecuentemente se incluyen consideraciones sobre la vida de familia, a veces desde dos puntos de vista: evaluando aquella de que procede y mirando hacia aquella que posiblemente va a –o acaba de- fundar.” (Ciplijauskaité, 1994: 46)

Aunque en el caso de Rosa Montero en *La ridícula idea* no ha llegado a fundar una familia: “Como no he tenido hijos, lo más importante que me ha sucedido en la vida son mis muertos, y con ello me refiero a la muerte de mis seres queridos” (Montero, 2013: 9), sí está presente la idea de la maternidad y la importancia de las madres en la formación de una mujer: “Déjame que te diga cómo lo veo: nuestras madres vivieron atrapadas por el sexismo pero pudieron contemplar el cambio social, que sucedía delante mismo de sus ojos aunque ellas ya no pudieran beneficiarse de ello” (Montero, 2013: 39).

O incluso una percepción de un tipo de herencia curiosa y dolorosa entre padres e hijos:

Supongo que es inevitable proyectarse en los hijos de algún modo, de la misma manera que es inevitable por parte de los hijos exigir a los padres una dimensión mítica imposible. Nadie quiere hacer daño, pero a menudo se hace; como probablemente hizo Marie sin desearlo y sin poderlo evitar, porque tuvo que luchar en demasiados frentes. (Montero, 2013:75)

La idea de la mujer como un ser social está así presente en *La ridícula idea* a la hora de hablarnos de la educación de las hijas, ya sea por sus padres o sus madres: Montero utiliza en ocasiones la situación de Marie Curie para plantear este tema:

No me parece que, por lo general, la situación sea tan desesperada ni tan siniestra y me consta que entre padres e hijos también puede haber una cantidad incalculable de luz. Pero lo que sí es cierto es que esas relaciones tan esenciales están entremezcladas de dicha y dolor. [...] Nadie quiere hacer daño, pero a menudo se hace; como probablemente hizo Marie sin desearlo y sin poderlo evitar, porque tuvo que luchar en demasiados frentes. [...] sólo ese amor absoluto y centelleante que los padres sienten por sus hijos permite superar el egoísmo individual [...] Quienes no tenemos hijos no llegamos nunca a crecer hasta ahí. (Montero, 2013: 75-76)

Pero no sólo se nos muestra esta cara amable de los progenitores, puesto que Montero nos habla de aspectos menos idealizados, introduciendo, como he señalado, la problemática de la maternidad, una constante de la literatura femenina según la teoría que defiende su diferenciación:

Y Ève añade las supuestas razones que su madre aducía para no querer tenerla: «La existencia es demasiado dura, demasiado árida. No deberíamos infligírsela a seres inocentes...». Paparruchas: no hay justificación para una hija que pueda anestesiar semejante herida: su madre no quiso tenerla. Sí a Irène, sí a la niña que murió, pero no a ella. (Montero, 2013: 137)

En lo que se refiere a una reflexión sobre el yo, Ciplijauskaité prosigue su análisis sobre la conciencia de mujer señalando otro factor importante:

En casi todas entran reflexiones acerca de la mujer independiente, no pocas veces vista escépticamente. La emancipación sigue siendo el gran tema de debate. Para ser

reconocida como profesionalmente capaz, la mujer se ve obligada a aceptar normas de vida pública establecidas por los hombres, aunque interiormente proteste contra ellas. Por otra parte, los códigos sociales, también de hechura masculina, reglamentan asimismo su vida privada. (Ciplijauskaitė, 1994: 46)

Esta factible oposición entre la mujer y su situación ante las normas establecidas por los hombres se puede encontrar en la obra general de Rosa Montero, y en especial, en este libro a modo de crítica más o menos velada:

Me refiero a que en las mujeres resultan chocantes los atributos tradicionales masculinos. Si en un hombre se considera elegante y viril la contención emocional, a una mujer como Marie le hace parecer, según Einstein, un bacalao. (Montero, 2013:43)

O, en otros casos, de acto de rebeldía contra lo establecido por los cánones de belleza y para ser valorada por sus logros y no por su aspecto:

Nunca he llevado tacones [...] Nunca me he puesto laca en las uñas de las manos. Nunca me he pintado los labios Durante años llevé gafas en vez de lentillas, no usaba rímel ni make up y siempre vestía vaqueros. “¡Hija mía, cómo afrentas tu hermosura!”, se quejaba mi padre, casi elegíaco. Pero es que por entonces era verdaderamente difícil que te tomaran en serio siendo mujer; en consecuencia, había que parecerlo más bien poco. (Montero, 2013: 43)

En este caso nos habla de una reacción de generaciones, puesto que se hizo más masculina como modo de respuesta a la generación de su madre, supeditada al varón, y nos encontraríamos ante un diálogo intergeneracional; pero, de todos modos, es interesante darse cuenta de que siempre tiene en mente la oposición hombre-mujer sea para tratar de disolverla o para reivindicarla, no hay más categorías.

Por último, también es reseñable la idea de Rosa Montero sobre las mujeres que viven con hombres de éxito, donde una vez más nos hace conscientes de esa oposición, que puede tener su raíz en razones biológicas o culturales:

Muchas mujeres resolvieron sus ansias de éxito de manera tradicional, vicariamente, pegándose a un varón como ladillas y viviendo el destino de su hombre. [...] Son mujeres

que lo dan todo por su caballo de carreras: lo cuidan, lo alimentan, lo cepillan; le sirven de secretarias, amantes, madres, enfermeras, publicistas, agentes, guardaespaldas. (Montero, 2013: 53)²⁹

Por esto, por la exposición y reflexión sobre la figura de la mujer, se puede pensar que estamos ante una escritora que tiene dos facetas importantes que parece saber –o por lo menos querer- dividir: la de mujer (y aquí entra en juego la guerra de géneros) y la de escritora (en la que, aunque otros han visto rasgos de literatura femenina, ella se ha situado en la no-diferencia). Por otro lado, el concepto binómico hombre-mujer de Montero puede estar un poco desfasado en la actualidad pues no tiene en consideración los modernos conceptos de transexualidad, intersexualidad, etc. Es decir, no ve que, en el momento actual, la concepción del género ha evolucionado, como se ha apuntado al explicar la teoría Queer antes mencionada.

Todo esto nos lleva, de algún modo, a plantearnos la disyuntiva de la creación literaria/metaliteraria.

²⁹ Ejemplo de estas mujeres lo tenemos en el discurso de Mario Vargas Llosa al recibir el premio Nobel de literatura en 2010, alabando a su, por entonces, esposa Patricia, quien, en palabras de Vargas Llosa, ha sido todo lo que Rosa Montero expone. (<https://www.youtube.com/watch?v=xW2UsRHcxs>)

LA CREACIÓN LITERARIA EN *LA RIDÍCULA IDEA DE NO VOLVER A VERTE*

Rosa Montero tiene una idea clara sobre lo que es ser escritora, y así ha parecido exponerlo en diversas ocasiones:

¿Por qué escribes?

Una pregunta cortita con una respuesta enorme. Por acortar: escribo porque no puedo concebir mi vida sin la escritura. Porque es mi manera de existir. Empecé a escribir muy pequeña, a los cinco años, cuando me puse enferma de tuberculosis. Cuentecitos horrorosos de ratitas que hablaban y cosas así... siempre ficción. Esto es bastante habitual, muchos escritores hemos empezado a escribir siendo niños. De modo que, desde que me recuerdo como persona, escribo ficción.... Para mi es algo tan esencial como respirar. Es una estructura básica de mi personalidad. De hecho, me da terror imaginar que algún día se acabe ese runrún de fabulaciones y de palabras, porque no sabría vivir sin eso. Y, en definitiva, también se escribe contra la muerte, porque mientras estoy escribiendo me siento tan llena de las vidas de los personajes que mi muerte no existe.³⁰

¿Hubo un día que decidiste ser escritora?

Siempre digo que soy una escritora orgánica porque para mí escribir es algo tan natural y necesario como beber o respirar. Como la mayoría de los novelistas, empecé a escribir de niña. Fue algo natural. Nunca decidí ser escritora, simplemente lo era.³¹

Imagine que una hija suya, una pupila la dice: Quiero ser escritora. ¿Qué le recomendaría? De parte de una chica que querría ser escritora.

Te diría: escribe, escribe, escribe. Y lee mucho. Y sigue escribiendo. He llegado a la conclusión de que uno se hace novelista porque no puede evitarlo, porque necesita escribir para soportar la vida. Si tú eres así, no lo dejes. Escribe. Persevera, sé paciente, resistente. La novela es una carrera de larga distancia. No te enamores de tus propias páginas. Tira y corrige. Pero ten la ambición y la soberbia de creer que, trabajando mucho, algún día conseguirás escribir una novela maravillosa. Y no te desanimas por los rechazos primeros de las editoriales y demás. Preséntate a premios pequeños (los grandes suelen ser poco limpios) y, sobre todo, escribe.³²

³⁰ <http://e-mujeres.net/entrevista/entrevista-con-rosa-montero>

³¹ <http://www.mujeresycia.com/index.php?x=nota/46076/1/mujeres-y-literatura-segn-rosa-montero->

³² <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/09/1698/>

La filosofía de Rosa Montero que se puede intuir en esta respuesta es la de crear por una necesidad personal, por un modo de transmitir y poder compartir con otros lo que es capaz de sentir, y en este afán de comunicación con los otros podríamos llegar a equiparar a Rosa Montero con Carmen Martín Gaité, como también ha sabido ver Alicia Redondo:

Hablar y escribir, como es habitual en Gaité, es el camino de la libertad, es el acto que permite poder liberarse de lo que le oprime y nos daña, pues la escritura posee, intacto para ella, todo su poder catártico y liberador. (Redondo, 2008: 130)

Por tanto, no es extraño que en *La ridícula idea* aparezca la noción de que el ser humano, de un modo u otro, cuenta siempre historias y crea relatos y, por tanto transforma su vida en novela: “Todos los humanos somos novelistas” (Montero, 2013: 205).

Por otra parte, en *La ridícula idea* encontramos una breve poética de creación y posicionamiento ante la escritura de Rosa Montero, pues nos topamos con afirmaciones como las que siguen:

Los libros nacen de un germen ínfimo, un huevecillo minúsculo, una frase, una imagen, una intuición; y crecen como cigotos, orgánicamente, célula a célula, diferenciándose en tejidos y estructuras cada vez más complejas, hasta llegar a convertirse en una criatura completa y a menudo inesperada. (Montero, 2013: 10)

Es cuanto menos curioso que Montero vea la creación de un libro como la formación biológica de un ser vivo, haciéndonos apreciar el hecho de que las novelas, para ella, tienen un cierto parecido con los rasgos de vida y muerte de un ser vivo, es decir, una novela vive o muere solamente si es un buen o un mal proyecto literario:

Yo estaba haciendo otra novela. [...] Esa novela (*Amantes y enemigos*) no volverá jamás Y lo que sucedió con aquella novela de 1984 es que las bombillas de la verbena se apagaron. [...] fue un verdadero aborto. (Montero, 2013: 16-17)

Tampoco es descabellado pensar que una posible lectura que habría hecho Rosa Montero es la de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité. Uno de los motivos para afirmar esto

está en que *La ridícula idea* no deja de ser un híbrido de varios géneros, como la obra de Martín Gaité, la cual, a juicio de Julián Moreiro, “consigue un magnífico texto mestizo, cruce de novela de misterio, ensayo poético y autobiografía. Es un libro en el que se diluyen las fronteras genéricas y que se sitúa, por ello en el centro del ámbito literario: el territorio de la ambigüedad” (Moreiro, 2002: 166).

Ese territorio de la ambigüedad se puede aplicar a este libro de Rosa Montero, puesto que es difícil poder definir exactamente qué es *La ridícula idea*, ya que tiene rasgos de ensayo -literario y, en ocasiones, científico-, análisis biográfico sobre Marie Curie y reflexión personal sobre su propia pérdida, entre otras cosas.

Además, vemos algo de lo que ambas obras -la de Montero y Martín Gaité- se hacen eco, y es la importancia de la comparación entre el juego del escondite inglés y la vida (o en el caso de Montero, la Muerte):

Pasaba de una manera tramposa, de puntillas, el tiempo; a veces lo he comparado con el ritmo del escondite inglés, ¿conoce ese juego?

-No. ¿En qué consiste?

-Se pone un niño de espaldas, con un brazo contra la pared, y esconde la cara. Los otros se colocan detrás, a cierta distancia, y van avanzando a pasitos o corriendo, según. El que tiene los ojos tapados dice “Una, dos y tres, al escondite inglés”, también deprisa o despacio, en eso está el engaño, cada vez de una manera, y después de decirlo, se vuelve de repente, por ver si sorprende a los otros en el movimiento; al que pillá moviéndose, pierde. (Martín Gaité, 2000: 95-96)

La Muerte juega con nosotros al escondite inglés, ese juego en el que un niño cuenta cara a la pared y los otros intentan llegar a tocar el muro sin que el niño les vea mientras se mueven. Pues bien, con la Muerte es lo mismo. Entramos, salimos, amamos, odiamos, trabajamos, dormimos; o sea, nos pasamos la vida contando como el chico del juego, entretenido o aturdidos, sin pensar en que nuestra existencia tiene un fin. (Montero, 2013: 109)

Pero, además, Rosa Montero va más allá e indica que la muerte de otros nos hace conocer el “juego”: “Uno descubre que está jugando al escondite inglés cuando se le muere alguien cercano que no debería haber muerto. Un fallecimiento intempestivo y fuera de

lugar, la Parca avanzando a toda velocidad a nuestras espaldas mientras no miramos” (Montero, 2013: 110).

Sea como fuere, el texto se crea de un modo semejante al que se da en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité, donde mientras la protagonista habla con el hombre vestido de negro, los folios de la mesa aumentan en número, creándose una sensación de metaficción. En el caso de Rosa Montero sería así:

Increíble: mientras redactaba las líneas anteriores, me ha mandado un mensaje a mi Facebook [...], Sandra Castellanos; no nos conocemos personalmente, sólo sé que vive en Canadá y que es una buena escritora principiante, porque la he leído. Hacía meses que no hablábamos [...] (Montero, 2013: 14)

En ésas estaba cuando llegó un email de Elena Ramírez, editora de Seix Barral. Me proponía que hiciera un prólogo para *Únicos*, una colección de libritos muy breves. (Montero, 2013: 17)

Por tanto, en *La ridícula idea* se pretende insertar en la narración el proceso de creación del relato, en una suerte de escritura performativa. En esta línea, de un modo semejante al que hacen otras autoras coetáneas, Montero da toques de posmodernidad a su narrativa introduciendo los llamados hashtags a modo, tal vez, de acentuación de la importancia de la idea, aunque pueda crear la sensación en el lector de que le están sacando de la narración: “estas #Coincidencias que parecen mágicas abundan en el territorio literario” (Montero, 2013: 15).

Otro ejemplo de posmodernidad en Rosa Montero es esa mezcla que hace del lenguaje científico y literario, desmitificando el primero, en un modo de escribir aprendido - posiblemente- desde su experiencia como articulista en diversas publicaciones. Al tiempo, la mezcla de lenguajes le lleva a considerarnos a todos como narradores de nuestra vida. Es decir, ante el mundo que nos rodea, como ya se dijo, todos somos considerados novelistas (seres que crean historias) y tendemos a ver las cosas como nosotros consideramos adecuado o, cuanto menos, como deseamos que sean.

Nuestra memoria en realidad es un invento, un cuento que vamos reescribiendo cada día [...]; lo que quiere decir que nuestra identidad también es ficcional, puesto que se basa en la memoria. [...] Por eso, cuando alguien fallece, como bien dice la doctora Heath, hay que escribir el final. (Montero, 2013: 117)

Esto es algo de lo que ya nos habló Hayden White en su libro *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*³³ (2001), donde se nos expone la idea de la imposibilidad de distinguir entre un relato histórico y un relato de ficción, de modo que se niega la seguridad en un análisis veraz de la historia, y se afirma la existencia de una estrecha relación entre la literatura y la representación histórica. Es decir, White entiende que la Historia se apoya en un imaginario que nos hace recrear los hechos del pasado apoyándose en la literatura.

Es posible que, por esa importancia dada a la ficción (que siempre nos inunda aun escribiendo historia), en lo que se refiere al potencial biográfico de la mujer escritora, nos encontremos con que Rosa Montero no se siente cómoda en la creación autobiográfica como tal:

No me gusta la narrativa autobiográfica, es decir, no me gusta practicarla. Leerla es otra cosa [...] Los personajes de ficción son las marionetas del inconsciente. La conexión entre la realidad biográfica y la ficción es un territorio ambiguo y pantanoso en donde se han hundido no pocos autores. [...] Creo que es evidente que no hay buena ficción que no aspire a la universalidad, a intentar entender lo que es el ser humano. (Montero, 2013: 193-194)

Aunque, probablemente, esta presupuesta animadversión puede deberse más al pudor que Montero tiene a la hora de utilizar las tragedias en la creación:

Confieso que, durante muchos años, consideré que era una indecencia hacer un uso artístico del propio dolor. Deploré que Eric Clapton compusiera *Tears in Heaven* (Lágrimas en el Cielo), la canción dedicada a su hijo Connor, [...]; y me incomodó que Isabel Allende publicara *Paula*, la novela autobiográfica sobre la muerte de su hija. Para

³³ En adelante me referiré a este libro como *Metahistoria*.

mí era como si estuvieran de algún modo traficando con esos dolores que hubieran debido ser tan puros. (Montero, 2013: 31)

Estas reflexiones de Montero pueden relacionarse con que, a la hora de escribir *La ridícula idea*, necesita un aliciente que le atraiga y que, de alguna manera, llegue a atravesar la barrera de la ficción, es decir, un elemento que le llame la atención:

Hola, Rosa: soy amante de las biografías, memorias... ¿tienes pensado escribir algún libro de historias de personajes reales, como ya lo has hecho en el pasado y que tanto he disfrutado? Gracias.

Gracias por leerme.... Pues verás, justamente me habían encargado (y yo había aceptado) hacer un nuevo libro de este tipo.... Propuse que hiciéramos biografías de excéntricos, gente que se asomó a los confines de la 'normalidad', y la verdad es que me aparece un proyecto precioso. Pero estos libros llevan tantísimo trabajo, tanto, tanto, tanto, que he tenido que decir que no puedo hacerlo, al menos por ahora, porque combinado con la promoción de mi nuevo libro y con el trabajo habitual es imposible sacar tiempo para tanto. Pero sí, supongo que volveré a hacer algo semejante, porque a mí también me encantan las biografías.³⁴

Es esta idea de la rareza del personaje lo que atrae a lectora que es Rosa Montero, y de lo raro (o de la no existencia de la normalidad) nos habla en un momento de *La ridícula idea*:

Por añadidura, con el tiempo he descubierto que la normalidad no existe; que no viene de la palabra normal, como sinónimo de lo más común, lo más abundante, lo más habitual, sino de norma, de regulación y de mandato. [...] La normalidad es un marco convencional que homogeneiza a los humanos, como ovejas encerradas en un aprisco; pero, si miras desde lo suficientemente cerca, todos somos distintos. (Montero, 2013: 82)

¿Es por tanto Marie Curie una rara? Seguramente sí, aunque Montero se cuida de crear una imagen de un titán con pies de barro, por así decirlo. Dentro de un proceso de desmitificación muy posmoderno, Rosa Montero nos muestra las anécdotas y asuntos

³⁴ <http://e-mujeres.net/entrevista/entrevista-con-rosa-montero>

cotidianos de una de las mujeres más reconocidas en la ciencia al ser la descubridora del radio:

En julio de 1895, un año después de conocerse, Pierre y Marie se casaron en París por lo civil; con el dinero que les regalaron en la boda compraron dos bicicletas y su luna de miel consistió en irse pedaleando por media Francia. (Montero, 2013: 91)

En cuanto a Marie, se quedó de nuevo encinta, y cuenta Ève que este embarazo (que era el suyo, es decir, era ella quien estaba ahí dentro) fue un tiempo terrorífico y muy deprimente para Madame Curie. « ¿Por qué estoy trayendo a esta criatura al mundo?», repetía constantemente Marie. (Montero, 2013: 136)

¿Por qué hace esto Rosa Montero con Madame Curie? Lo más acertado sería pensar que Rosa Montero siente empatía con Curie, una mujer que no lo tuvo fácil para llegar adonde llegó en la historia y que, en cierta medida, admira y entiende. Admirada por sus logros y entendida porque, como Montero, Marie debe sobrellevar la pérdida de su pareja a través del trabajo:

Por último, [Marie] hizo algo que le costó un tremendo esfuerzo: se empeñó en conseguir el metal puro de radio [...] ¿Y por qué asumió semejante y bastante inútil reto? Pues porque parte de la comunidad científica seguía dudando de esa maldita intrusa [...] Para el gran público, eso sí, Marie era toda una celebridad. Era la estrella de la ciencia, la rockera del laboratorio [...] y un presente de martirio por su viudez. Pero se diría que Madame Curie ya no disfrutaba en absoluto del éxito. Vivía luchando contra el dolor del duelo y se drogaba con el trabajo. (Montero, 2013: 146-147)

Rosa Montero, además, ahonda en el respeto hacia la figura biografiada, uniéndolo a un sentido de la coincidencia o el destino:

Existe un dios de los novelistas. O una diosa. [...] ¿No es una #Coincidencia que Elena Ramírez me mandara el diario de Marie Curie justo cuando acababa de bloquearme y estaba a punto de sumirme en el pánico? ¿Y que lo hiciera sin tener ni idea de ese bloqueo? ¿Y no es una de esas #Coincidencias que la vida regala el hecho de que, al leer el breve texto, yo sintiera que se despertaban tantos ecos dentro de mí? Y no sólo por la muerte próxima y el duelo, no sólo por la pérdida y la ausencia, sino porque la vida misma

de Marie Curie, su personalidad, su biografía, parecía estar atravesada por todas esas #Palabras sobre las que he estado reflexionando recientemente, mis ideas en construcción, mis pensamientos recurrentes del último año. (Montero, 2013: 141-142)

Al mismo tiempo, establece un paralelismo entre ella y Curie que se dibuja de manera constante y que estructura su creación literaria (desde la experiencia compartida de los rayos X hasta la configuración de las manos).

ROSA MONTERO Y LA VIUEDAD

Esa puede ser la importancia de la literatura: buscar un buen final. En nuestro caso, y según Montero: “la vida no tiene otro final posible que la muerte” (Montero, 2013: 197). Pero Montero no habla de su muerte sino de la del otro, y de su papel ante esa muerte. Philippe Ariès, en *El hombre ante la muerte*, se refiere a la nostalgia de los muertos en el apartado titulado “La impersonalidad del duelo”, y en especial del supuesto papel que se espera de la viuda:

La viuda desarrolla sus argumentos en una memoria: «La decencia pública que exige que las mujeres lleven el luto de sus maridos, era justa darles por la repetición (sic) de sus hábitos de luto el mismo privilegio que por los gastos funerarios [...] Sometida por la ley a la necesidad del duelo, no debiendo hacer gasto, corresponde al heredero del marido proporcionárselos».

Esto no quiere decir que no haya pena, [...] las noticias de los muertos se acogen con mucha frialdad. [...] Esta impassibilidad, que confina con la sequedad, es perfectamente tolerada, pero el fenómeno no es general. Tiene muchas excepciones. Son numerosos aquellos que se entristecen y tienden a manifestar ese sentimiento pero, incluso en tal caso, su aflicción está canalizada por un ritual del que no debe salir. (Ariès, 1983: 272)

¿Estamos entonces ante la idea de la escritura como un ritual para superar la pérdida, ya sea por parte de Montero, de Curie, de Didion o de Oates, de un marido? ¿Hay por tanto una intención de superar esa tristeza, que a veces se debe ocultar o que conlleva cauces reglados, a través de la escritura? Es muy posible que sí, y esto nos puede llevar a pensar que, probablemente, la preocupación de Montero por no olvidar y, a su vez, querer aceptar la nueva vida que se ha creado a raíz de la muerte de su pareja, pueda crear una problemática cuya resolución se encuentre a la hora de escribir, puesto que la mejor manera de no perder a Pablo radica en plasmarlo mediante la literatura. Rosa Montero deduce que de la Muerte y el duelo nace la Creatividad y, en ocasiones, la escritura exorciza el dolor de una pérdida. A esto podemos sumarle el hecho de que existen tres

niveles en *La ridícula idea*, pues la autora es, además de lectora de lo que ella escribe, una interpretadora del diario de Marie Curie, lo que hace que el velo de su duelo esté entretejido, por así decirlo, por lo biográfico y, en ocasiones, lo ensayístico.

He pensado en ti porque refleja con una crudeza descarnada el duelo por la pérdida de su marido [...] Creo, además, que según hagas la inmersión en el libro y según te sientas al escribir, podría ser un prólogo o el cuerpo central, y el diario de Curie un complemento... ahí lo dejo abierto a cualquier sorpresa.

Leí el texto. Y me impresionó. Más que eso: me atrapó. (Montero, 2013: 17)

En el caso de Rosa Montero, escribir le ayuda a sacar sus *fantasmas*: “Hago novelas cuyas peripecias no tienen nada que ver conmigo, pero que representan fielmente mis fantasmas; y ahora que con este libro he intentado decir siempre la verdad, quizá haya terminado haciendo en realidad muchas más ficción” (Montero, 2013: 205).

Esto se llega a abordar en una entrevista que Pedro Escribano le realiza a Rosa Montero, donde además parece que esté interesada lo biográfico a raíz de su duelo:

-¿En qué medida filtras tu biografía a tus ficciones?

-No, lo biográfico no me interesa nada. Justamente si escribo es para salir del encierro de mí misma. La narrativa que hago es un intento de entender, de poner luz en las tinieblas. Hay una cosa que es una agonía para todos los humanos, esa es la monotonía de nuestra existencia, de allí la necesidad de soñar con otras posibilidades. La vida como que nos va encerrando en un mundo que siempre será pequeño en comparación con nuestros sueños. Una de las cosas que te hace sentir que te has hecho mayor, viejo, es cuando un día te levantas y te das cuenta que ya no puedes volver a inventar tu vida de nuevo, ya no tienes remedio, sientes que estás metido en un traje que te aprieta. Los novelistas tenemos la gran suerte -hay otras profesiones también, los doctores quizás- de inventarnos y vivir todas las posibilidades.

-La literatura como acceso a otros mundos...

-La literatura como acceso a los otros mundos que llevamos dentro.³⁵

Por tanto, como muchos otros escritores, sean o no mujeres, Rosa Montero utiliza de alguna manera lo vivido para crear, idea que Steven T. Seagle teoriza en *Es un pájaro*:

Todos los escritores tenemos en común la necesidad de procrastinar³⁶. Es algo que la gente no entiende, pero no es evitar el trabajo, es trabajo.

Comer, limpiar la casa, pasear mientras escuchas conversaciones ajenas, leer, todo forma parte del proceso de sacarse una historia de la manga.

Después de agotar las dos o tres historias de invención propia, las demás tienes que sacarlas de tu entorno. Por eso cuando necesito una historia nueva, abro los ojos y los oídos al mundo que me rodea porque nunca se sabe de dónde puedes sacar la próxima idea, escena o frase. (Seagle, 2006: 73)

Esta actitud que defiende Steven T. Seagle tiene una fuerte relación con la escritura de Rosa Montero, Carol Joyce Oates o Joan Didion, puesto que las experiencias contadas en las tres obras proceden de lo cotidiano; sin embargo Rosa Montero reinterpreta y rehace mucho su realidad, rodea de algún modo la herida que implica la pérdida de alguien querido, para alcanzar sólo un atisbo de lo que sucede en lo profundo:

La literatura [...] no puede alcanzar esa zona interior. La literatura se dedica a dar vueltas en torno al agujero; con suerte y con talento, tal vez consiga lanzar una ojeada relampagueante a su interior. Ese rayo ilumina las tinieblas, pero de forma tan breve que sólo hay una intuición, no una visión. (Montero, 2013: 196)

Sea como sea, además de ser lectora de sí misma y de Curie, Rosa Montero pudo ser lectora de Oates, y ambas parecen coincidir en esa idea del procrastinar que ya señaló Seagle, pues Oates nos dice que: “Las ideas salen de cualquier sitio, de todas partes. La vida personal, cosas que se han oído por ahí, noticias de periódicos, la historia...” (Oates, 2011: 260).

³⁵ <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>

³⁶ Se considera que la procrastinación es un trastorno del comportamiento que consiste en postergar de forma sistemática aquellas tareas que debemos hacer, que son cruciales para nuestro desarrollo y que son reemplazadas por otras más irrelevantes pero más placenteras de llevar a cabo. Es denominada popularmente como simple "pereza".

Algo parecido se puede apreciar en *La ridícula idea*, cuando Montero nos habla de las rutinas en la viudedad:

Hay gente que, en su pena, se construye una especie de nido en el duelo y se queda a vivir ahí dentro para siempre. Permanecen en el hogar común, repiten el destino de vacaciones, visitan ritualmente los antiguos lugares compartidos, mantienen las mismas costumbres en memoria del muerto. (Montero, 2013: 88)

Este *nido* es algo que aparece numerosas veces en *Memorias de una viuda*, de Oates; es más, el capítulo 32 de este libro se titula *El nido*, y en él Oates llega a decir:

En el nido hay anonimato. Hay paz, soledad, relajación. (Oates, 2011: 158)

En la zona del nido no se entromete ninguna voz. (Oates, 2011: 158)

Otra similitud es la de “Portarse bien” o como se espera de nosotros tras una pérdida: “Así que procuré plegarme a lo que creía que la sociedad esperaba de mí tras la muerte de Pablo” (Montero, 2013: 29). En Oates encontramos un aserto muy parecido: “Por supuesto, la gente quiere pensar que la viuda es fuerte, más fuerte de lo que es o puede aspirar a ser” (Oates, 2011: 341).

Es decir, al ser un hecho tabú la muerte, tanto Montero como Oates se ven obligadas a actuar de cara al público, pero su pesar por la pérdida lo vuelcan a la hora de escribir, lejos de necesarias teatralizaciones, en medio de esa soledad en vida de los que se quedan, es decir, esa soledad que es una de las lacras de la viudedad, y que se encuentra en ambas autoras:

Porque la característica esencial de lo que llamamos locura es la soledad, pero una soledad monumental. Una soledad tan grande que no cabe dentro de la palabra soledad y que uno no puede ni llegar a imaginar si no ha estado ahí. (Montero, 2013: 24)

Pienso que nunca he estado tanto tiempo sola, *tan cruda y absolutamente sola*, como estoy desde que murió Ray [...].

Hay terror en el hecho de estar *solos*. Más incluso que en el de sentirse *solos*. (Oates, 2011: 132)

Pese a que se pueda pensar que uno de los elementos que definen a un escritor es la soledad, esta soledad de la que se nos habla es impuesta por su nueva situación, y, presumiblemente, el desconocimiento sobre la muerte. El caso es que esta soledad conlleva un encuentro consigo mismo y un modo de comunicarse a través de la escritura, que muestran Montero y Oates, como se ha señalado.

Como una segunda viuda, de algún modo Rosa Montero sigue a Curie de un modo involuntario, cuando en *La ridícula idea* se nos dice lo siguiente:

En 1913 ya estaba otra vez trabajando en su laboratorio, pero de alguna manera nunca volvió a ser la misma. Creo que decidió envejecer. Fue en ese 1913 cuando Einstein dijo que parecía: “fría como un pez”. Él no sabía que sólo estaba viendo la capa endurecida por la intemperie de un interior de lava. (Montero, 2013: 170)

O lo que es lo mismo, Curie se distancia y crea una especie de máscara para no sufrir. Y Montero reconoce esa necesidad de teatralizar la superación.

Lo que sí es un hecho es que Rosa Montero elabora en *La ridícula idea* una reflexión que nos lleva a ver una disyuntiva a la hora de enfrentarse a la pérdida de Pablo, su pareja.

Ella misma en la obra nos dice lo siguiente: “Uno de esos amigos, el escritor Alejandro Gándara, me dijo: ‘En el libro están Marie y Pierre, y por otro lado estás tú. Pero Pablo no está. Hay desequilibrio’” (Montero, 2013: 193) ¿Rosa Montero nos habla del duelo cuando se refiere escasamente al difunto Pablo? El caso es que si se leen *Memorias de una viuda* de Joyce Carol Oates o *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion el marido difunto es mencionado en cada momento de la obra, pues la desaparición de sus parejas ha hecho que, para estas dos autoras, el recuerdo del muerto es el *leit motiv* de sus escritos:

Aunque Ray me ha dejado, no es tan fácil que yo le deje (Oates, 2011: 150)

Ray fue feliz en su vida, le gustaba su trabajo, su vida doméstica [...] (Oates, 2011: 277)

Necesitaba estar sola para que él pudiera volver. Éste fue el comienzo de mi año del pensamiento mágico (Didion, 2006: 34)

La noche que John murió faltaban treinta y un días para nuestro cuarenta aniversario. Ya habrán adivinado que «la sabiduría intensamente dulce» de los dos últimos versos de «Rose Aylmer» fuera inaccesible para mí.

Yo quería más de una noche de recuerdos y suspiros.

Yo quería gritar.

Yo quería que volviera. (Didion, 2006: 97)

¿Cómo explicar este hecho? Si Oates y Didion hablan sobre sus maridos muertos (Ray Smith y John Gregory Dunne) para rendirles el pertinente duelo y transmitir de un modo vulnerable lo que sienten ante la pérdida, ¿por qué Rosa Montero no lo hace, sobre todo si, al parecer, fue lectora de al menos una de estas obras?

Tal vez la clave esté en esta reflexión de Rosa Montero:

El verdadero dolor es indecible. Si puedes hablar de lo que te acongoja estás de suerte: eso significa que no es tan importante. (Montero, 2013: 23)

¿Está ahí la respuesta? ¿No se ve preparada Rosa Montero de hablar abiertamente de su dolor? ¿O se trata de ese pudor al que ya hemos aludido? No sería descabellado pensar, sin embargo, que utilice a Marie Curie como supuesto escudo para decir lo que no es capaz, un modo de reinterpretar su duelo, es decir, se trata de crear un aparato metaficcional que sea un híbrido de biografía, reflexión personal y relato modernista que le ayude en este cometido.

A esto se le suma una sensación de autocensura, reconocida en el siguiente fragmento de *Una ridícula idea*:

La cuestión, en fin, es la distancia: poder llegar a analizar la propia vida como si estuvieras hablando de otro. Y aun así, ¡qué complicado! Te confieso que he cortado dos párrafos

que había incluido en la primerísima versión de este libro [...] me he censurado.
(Montero, 2013:194)

Quizás se pueda pensar que, porque hablar del dolor haya sido considerado durante mucho tiempo una característica femenina, Rosa Montero, en su rechazo de la imagen de la generación anterior, no lo haga por considerarlo una debilidad³⁷.

Pese a lo dicho, nos encontramos con que, aunque sea de un modo más escaso que las dos autoras antes citadas, Rosa Montero sin duda habla de Pablo para, de algún modo, intentar superar su pérdida porque en un momento dado se dirige a él para expresarle cuánto le quería (Montero, 2013: 174) y después reconoce la importancia de la pronunciación –o la escritura.-de estas palabras³⁸. En ese camino, llega a concluir que conocer todo supondría la inmortalidad del difunto: “Si consiguiera saberlo todo, absolutamente todo, sería como si [Pablo] no hubiera fallecido” (Montero, 2013: 71).

Algo semejante sucede en *Memorias de una viuda* de Oates, cuando descubre la novela inconclusa de su marido Ray que le hace descubrir facetas de él que tal vez no conocía: ahí está ese deseo de absoluto conocimiento del ser amado:

En la mesa, delante de mí, está el manuscrito de la novela inacabada de Ray, en una carpeta sucia y raída.

Hace años, me dio una parte para que la leyera. [...], Ray volvió a trabajar en el manuscrito, pero no me mostró lo que había hecho: *Black Mass* era de esos temas que a Ray no le gustaba abordar conmigo. (Oates, 2011: 423)

Al principio, se me ocurrió la (loca) idea: «Quizá debería acabar *Black Mass*. Si está casi terminado, yo puedo hacerlo».

Pero no está casi terminado, ni mucho menos. Habría que construir una obra totalmente nueva sobre estos endeble cimientos. ¿Y para qué?

No tiene sentido decir «Ray lo quería». Estoy segura de que Ray no lo quería. [...]

³⁷ Un caso claro es el pudor de Martín Gaité, quien se negaba a hablar de la muerte de su hija Marta o en una entrevista en RTVE dónde no quiere hablar de la del hijo: https://www.youtube.com/watch?v=9-kF_Qz17EI

³⁸ Por otro lado, Rosa Montero, en una entrevista sobre *La ridícula idea de no volver a verte*, dice claramente que ya hizo el duelo por Pablo antes de crear este libro: https://www.youtube.com/watch?v=nwrwcN2U_90

Pese a lo bien que conocía a Ray, nunca conocí su imaginación.

Conocía a su yo diario, cotidiano. Conocía a su yo hogareño, dulce, amable, siempre considerado. Y lo conocía como una presencia entre otros, su yo «social». (Oates, 2011: 439-440)

En ambos casos, es un intento de lograr entender y no olvidar al cónyuge desaparecido, tenerlo de algún modo vivo sin estarlo, pues más adelante, en Rosa Montero, se nos señala lo siguiente:

Lo de no querer olvidar es una obviedad, un lugar común del que te previene todo el mundo, y desde luego dificulta el duelo y lo hace más largo. Pero es lógico que nos resistamos al olvido porque ésa es la derrota final frente a nuestra gran enemiga, frente a esa asquerosa muerte que es la destructora de las dulzuras, la separadora de las multitudes, la aniquiladora de los palacios y las constructora de tumbas, como la denominan en las mil y una noches, que es un libro que sabe mucho sobre el combate desigual de los humanos contra la Parca. (Montero, 2013: 72)

En el caso de Oates se puede leer: “Porque conocí a ‘mi marido’ en la medida en que él se dejaba conocer” (Oates, 2011: 116).

Podemos entender esto como un intento -vano o no- de prolongar en nosotros al ser desaparecido. Un modo de que alcance la inmortalidad gracias a plasmarlo en el papel, aunque, sin embargo, y retomando de algún modo la *Metahistoria* de White, sea imposible intentar representar todos los aspectos de una persona o de un momento de la historia, con lo que el retrato que Montero, Oates y Didion hagan de sus respectivos difuntos será sola y exclusivamente la visión que de ellos sus viudas tenían, una narración más.

Además, Rosa Montero se hace eco de una actitud que muchos afearon a Marie Curie tras morir su marido Pierre:

Algunos biógrafos parecen sorprenderse de que el diario tenga la forma de una carta dirigida a Pierre, como si Marie estuviera hablando con él, e incluso hay quienes intentan justificar este detalle aduciendo que los Curie creían en el espiritismo y en la posibilidad de comunicarse con los muertos. Es verdad que hacia el final de su vida Pierre estaba

muy interesado en la investigación de las «fuerzas psíquicas» y que había asistido a alguna sesión con una famosa médium [...].

Pero lo que a mí me asombra es el asombro de los biógrafos porque Marie dirija sus palabras a Pierre [...]. ¿Tan difícil es de entender que, cuando se te ha ido alguien querido, lo que no te cabe en la cabeza es su imposible ausencia? Estoy segura de que todos hablamos con nuestros muertos; yo desde luego lo hago, aunque no creo en absoluto en la otra vida. (Montero, 2013: 115-116)

A este respecto, Phillippe Ariès señala lo siguiente:

No todo el mundo ha sido espiritista, ni todo el mundo ha ido tan lejos en las representaciones de la supervivencia como los espiritistas o paraespiritistas americanos e ingleses, [...] pero, indudablemente, apenas hay persona en el siglo XIX que no haya sido, antes o después, más o menos afectado por el sentimiento nuevo de intolerancia ante la muerte del prójimo y que no lo haya manifestado. (Ariès, 1983: 383)

Por tanto, la acusación -sin mucho fundamento- que hacen a Madame Curie puede entenderse mejor gracias a la reflexión que Ariès hace con respecto al espiritismo, dando a entender que no era nada más que una moda que proporcionaba un modo de superar la muerte de los demás, y así, en el caso de Marie Curie, hablar con Pierre es un mecanismo para combatir la ausencia de este en su vida.

Joyce Carol Oates por su parte, al igual que confiesa Montero, parece adoptar la costumbre de hablar con un marido ausente:

-¿Cariño? ¿Qué debo hacer con estas cosas?

No en voz alta, sino en un murmullo que otros no pueden oír. Por supuesto sé, sé a la perfección, que mi marido está muerto y no puede oírme, ni mucho menos responderme. (Oates, 2011: 86)

A este respecto, es reseñable el análisis que Ariès hace del duelo en la actualidad:

Sin quererlo, los psicólogos han hecho de sus análisis del duelo un documento histórico, una prueba de la relatividad histórica. Su tesis es que la muerte de un ser querido es un

desgarramiento profundo, pero que cura naturalmente, a condición de que no se haga nada para retardar la cicatrización. (Ariès, 1983: 482)

De esta cicatriz del duelo, nos habla Montero en un momento de *La ridícula idea*:

Vuelves a disfrutar. Pero, por otro lado, es raro esto del duelo. Sobre todo, supongo, en los duelos extemporáneos, en las muertes que no hubieran debido suceder todavía. Y es raro porque, aunque pase el tiempo, el dolor de la pérdida, cuando se pone a doler, te sigue pareciendo igual de intenso. (Montero, 2013: 174-175)

Oates también parece hablarnos de esa cicatriz que le deja la pérdida, primero viéndola como una enfermedad: “Debo pensar que la pena es una enfermedad. Una enfermedad que tengo que superar” (Oates, 2011: 329), para luego hablarnos de lo que debe hacer con esa herida:

La persona herida, la viuda, se ha desencarnado; debe hacer un gran esfuerzo para convocar al «yo» desaparecido, como alguien que infla un globo enorme, que cada mañana está obligado a inflar un globo [...], un balón que eres “tú”. (Oates, 2011: 342)

En esta línea, Rosa Montero intenta, de algún modo, poder superar la pérdida de Pablo a través de la literatura y reinterpretar su pesar por medio de una escritura que abarque distintos aspectos de la vida (ciencia, literatura, biografías, etc.) en busca de un posible renacer personal, puesto que no parece darse por vencida ante la pena y así nos lo indica: “Pues, además los horrores que tanto nos llaman la atención, la vida también está llena de estos prodigios” (Montero, 2013: 93). Esto nos hace inferir que el dolor ante la pérdida no nos debe frenar, sino que debemos hablar de ella para enfrentarla.

CONCLUSIONES: SOBRE LA LITERATURA Y LA MUERTE

La Muerte, como muchos aspectos de nuestra existencia, ha ocupado un espacio en la literatura. Se ha convertido en un tema tabú casi mayor que el sexo, tema este último que se ha logrado integrar sin problemas a muchos ámbitos de la vida, pero, ahí puede estar la clave: la Muerte es para nosotros, en su mayoría, lo antitético a la vida.

Tal vez es en el Arte -y la Literatura es un arte si uno se detiene a pensarlo- cuando el ser humano se rebela contra la Vida y contra la propia Muerte. Es decir, como se apunta en *La ridícula idea*: “Morir es parte de la vida, no de la muerte: Hay que vivir la muerte” (Montero, 2013: 171).³⁹

Alguna vez me recordó Fanny Rubio un hecho interesante y que puede ayudar a deducir algo que he ido, involuntariamente o no, bordeando en este trabajo: la Literatura, como tal, nos da las claves para vivir, ya que incontables veces, sin quererlo, se acerca a los saberes psicológicos, pues toda obra es un viaje hacia nosotros mismos. Por eso la literatura, sin quererlo, se aproxima a los aspectos psicológicos del individuo, ya sea el autor o el lector.

Vivimos la muerte y la describimos desde hace siglos. ¿O qué ha sido la trilogía de las barcas de Gil Vicente si no un intento de ver que la muerte juzga a poderosos y humildes por igual? ¿Qué hizo Jorge Manrique cuando escribió las coplas a la muerte de su padre si no fue vivir la muerte y el duelo al perder a su progenitor, así como un modo de reflexionar sobre su propia mortalidad y , por ende, la de todos? ¿Qué buscaba José de Espronceda con la *Canción de la muerte* si no era hacer hablar a la Muerte sobre su propia esencia? ¿Qué movía a Federico García Lorca a hacer sus poemas elegíacos a sus amigos

³⁹ Esto mismo parece Jorge Semprún a la hora de decirnos que “No poseo nada salvo mi propia muerte, mi experiencia de la muerte, para decir mi vida, para expresarla, para sacarla adelante. Tengo que fabricar vida con tanta muerte. Y la mejor forma de conseguirlo es la escritura” (Semprún, 1995: 180).

si no una manera de hacerles inmortales frente a la injusticia que para él era su desaparición?

La muerte nos aterra y nos perturba porque la desconocemos, porque muchas veces hemos vivido a espaldas de ella y cuando nos toca de cerca, necesitamos enfrentarla. El escritor la enfrenta a través de la palabra escrita, como es esperable.

Así es como se ha pasado de ver a la muerte como un ser con tintes perversos: “una mujer envuelta en largos velos, de cabellos sueltos, sobrevuela el mundo y llama con su hoz a la juventud de una corte de amor que ni remotamente se la esperaba [...] Extraño personaje que participa del ángel, porque vuela, y su cuerpo es antropomorfo, y también del diablo y de la bestialidad, porque tiene alas de murciélago. [...] se intenta privar a la muerte de su neutralidad y unirla al mundo diabólico” (Ariès, 1983: 100), a ser vista como algo que podemos aceptar e incluso asimilar gracias a lo escrito, aunque este escrito sea el testamento: “El testamento reproduce, mediante la escritura, los ritos orales de la muerte de antaño. Al hacerlos entrar en el mundo de lo escrito y del derecho, les quita algo de su carácter litúrgico, colectivo, habitual, diría incluso folklórico” (Ariès, 1983: 171).

¿Pueden ser las obras literarias el testamento artístico que los autores dejan? El caso es que se podría hablar ampliamente de los aspectos diversos que la Literatura ofrece a la muerte, la filosofía sobre la vida que cada autor dejó, la manera de mirar al abismo y aguantar la mirada..., añadiendo que autores como Charles Dickens nos hablan de que lo que uno siempre intenta dejar en el Mundo es un recuerdo, puesto que cuando en *Cuento de Navidad* (*A Christmas Carols*, 1843) Ebenezer Scrooge contempla la que va a ser su tumba, no teme en sí a la Muerte. Teme al recuerdo que de él se tendrá.

Es esta una de la clave de *La ridícula idea* de Rosa Montero: el poder de la literatura puede salvar a Pablo del olvido, como salvó a Pierre Curie, como salvará a una Marie Curie más allá de sus descubrimientos. Mientras sean recordados, serán inmortales, el problema está en cómo los queremos recordar, en cómo damos valor a una vida cuando esta termina.

Cierto es que se puede entender que lo autobiográfico en la literatura es la base primera de las obras elegíacas; no obstante, de lo particular puede llegarse a lo general y viceversa. Lo que Rosa Montero hace en *La ridícula idea* es reflexionar sobre el viaje que para ella es vivir tras la muerte de alguien querido, posiblemente mirándose en el espejo que es Marie Curie, leyéndola y viendo cómo ella entendió esa pérdida y siguió viviendo, puesto que Montero llega a confesar que “Siento que la facultad de vivir ha muerto en mí” (Montero, 2013: 149).

El escritor reinterpreta sus sensaciones, miedos y deseos en la creación literaria. Tal vez no sea errado pensar que uno no nace escritor, se crea, se reinterpreta, se cuenta a sí mismo y a los demás para poder renacer.

Joyce Carol Oates, por ejemplo, volvió a resurgir tras la pérdida de su marido Ray Smith. Se volvió a casar con alguien que “también ha vivido tragedias domésticas, de manera que somos dos personas cojas y heridas. Pero su naturaleza es estupenda, muy optimista y positivo”⁴⁰, y esto lo dice después de publicar *Memorias de una viuda*, donde aparece como una mujer destruida. Joan Didion habla de la muerte de su marido y de la enfermedad de su hija en *El año del pensamiento luminoso* y nos confiesa que “fue una experiencia difícil y dolorosa, pero también reconfortante. La verdad es que *El año del pensamiento mágico* fue un libro inevitable, no estaba en mi mano no escribirlo. Cuando le puse punto final, me di cuenta de que había sido una experiencia luminosa”

Ambas necesitaron escribirse sus libros de viudedad para poder seguir adelante, aunque no podemos crear vetos y pensar que el dolor de la pérdida es solo descrito y escrito por viudas. El duelo que antes mencioné es como la ficción⁴¹: Universal.

⁴⁰ <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/joyce-carol-oates-jamas-toda-vida-tomado-dia-vacaciones-460474>

⁴¹ “Creo que es evidente que no hay buena ficción que no aspire a la universalidad, a intentar entender lo que es el ser humano” (Montero, 2013: 193-194). Así tenemos a hombres como el filósofo Fernando Savater que ante la muerte de su esposa Sara Torres crea un libro: *Aquí viven los leones*, y confiesa lo siguiente en una entrevista: “P. ¿Terminar el libro le ayudó a superar el duelo? R. El problema es que no creo en la idea de superar el duelo. La gente insiste en que deje de estar triste. Incluso, hay quien me regaña. Es como si me hubieran cortado una pierna y a la semana fuera extraño que siguiese cojeando. P. ¿Cómo encara el futuro? R. Sólo tengo pasado, no hay futuro. Cuando murió Sara dejé de vivir. Y ahora simplemente sobrevivo (se emociona)”.

(http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/15/actualidad/1463321688_813165.html).

El tiempo, aunque parezca algo muy manido, nos da una perspectiva mejor de todo y el escritor, con tiempo, recrea el dolor por la pérdida y lo hace bello: “Una belleza trémula, como una vieja mariposa batiendo lentamente unas alas que se deshacen” (Montero, 2013: 172-173).

Por tanto, Rosa Montero hace algo que necesita hacer, como otros tantos han hecho y harán: Enfrentarse a ese sentimiento de pérdida, a esa ridícula idea de no volver a ver a alguien, y lo hace del mejor modo que sabe: escribiéndolo.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ARIÈS, Philippe, *El hombre ante la muerte*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1983.
- BALLESTEROS, Isolina, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, New York, Peter Lang Publishing, 2002.
- BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, Traducción de Patricia Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Traducción de M^a Antonia Muñoz, Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- DIDION, Joan, *El año del pensamiento mágico*, traducción de Olivia de Miguel, Barcelona, Global Rythm, 2006.
- DURAND, Gilbert, *Estructuras Antropológicas de lo Imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás*, Colección *Escritoras de hoy*, ediciones Destino, Barcelona, Planeta de Agostini, 2000.
- MONTERO, Rosa, *La ridícula idea de no volver a verte*, Colección *Biblioteca Breve*, Barcelona, Seix Barral, 2013.
- MOREIRO, Julián (ed.), *Carmen Martín Gaité. Traer a cuento*, colección *Vuelapluma*, León, Edilesa, 2002.
- OATES, Joyce Carol, *Memorias de una viuda*, Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia, Madrid, Alfaguara, 2011.
- POTOK-NYCZ, Magda, *Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina*, *Lectora: revista de dones i textualitat*, ISSN 1136-5781, N^o. 9, 2003, págs. 151-160.

- REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XX de España, 2009.
- SEMPRÚN, Jorge, *La escritura o la vida*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets, 1995.
- T. SEAGLE, Steven, y KRISTIENSEN, Teddy, *Es un pájaro...*, traducción de Diego de Santos, Barcelona, Planeta de Agostini, 2004.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *La lámpara maravillosa*, edición de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- WHITE, Hayden, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Traducción de Stella Mastrangelo, México, Fondo de cultura económica, 2001.

Páginas Web consultadas

- ESCRIBANO, Pedro, entrevista a Rosa Montero dentro de la revista *Espéculo n°14 (Marzo-junio 2000)* (Consultado el día 12-06-2016): (<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>)
- Encuentro digital con Rosa Montero en *El Mundo (26 de septiembre de 2005)* (Consultado el día 12-06-2016) (<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/09/1698/>)
- Entrevista a Rosa Montero en *e-mujeres.net (5 de enero 2006)* (Consultado el día 09-06-2016) (<http://e-mujeres.net/entrevista/entrevista-con-rosa-montero>)
- Entrevista a Joan Didion en *Babelia (2 de septiembre de 2006)* (Consultado el día 13-06-2016): (http://elpais.com/diario/2006/09/02/babelia/1157152628_850215.html)
- Entrevista a Joyce Carol Oates en *El periódico (1 de septiembre 2010)* (Consultado el día 13-06-2016): (<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/joyce-carol-oates-jamas-toda-vida-tomado-dia-vacaciones-460474>)
- Entrevista a Rosa Montero en *Mujeres y cia (19 de septiembre 2011)* (Consultado el día 09-06-2016)

<http://www.muieresycia.com/index.php?x=nota/46076/1/mujeres-y-literatura-segn-rosa-montero->

- *Cuando Rosa Montero se reflejó en Marie Curie*, artículo de *El Cultural de El País* (11 de marzo de 2013) (Consultado el día 13-06-2016): http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/10/actualidad/1362929613_327803.html)
- *Lo mejor del 2013* (Reseña de *La ridícula idea de no volver a verte*) en *El cultural de El País* (18 de diciembre 2013) (Consultado el día 14-06-2016) http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/17/actualidad/1387276021_143214.html)
- Entrevista a Rosa Montero en *La Cueva del Erizo* (17 de julio 2014) (Consultado el día 12-06-2016) (https://www.youtube.com/watch?v=nwrwcN2U_90) (<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>)
- Entrevista a Carmen Martín Gaité en el programa *Hasta el fondo* de RTVE (20 de septiembre 2015) (Consultado el día 09-06-2016): https://www.youtube.com/watch?v=9-kF_QzI7EI
- Entrevista a Fernando Savater para *El Cultural de El País* (16 de mayo 2016) (Consultado el día 12-06-2016) http://cultura.elpais.com/cultura/2016/05/15/actualidad/1463321688_813165.html)
- Rosa Montero. Página oficial (<http://www.rosamontero.es/>) (Consultado el 14-06-2016)