

GAJES DEL OFICIO:  
POPULARIDAD, PRESTIGIO CULTURAL  
Y *PERFORMANCE* DEMOCRÁTICO  
EN LA OBRA DE ROSA MONTERO

Sebastiaan Faber  
*Oberlin College*

Durante las últimas tres décadas, la voz de Rosa Montero (Madrid, 1951) ha sido una de las más prominentes, prolíficas y populares de la esfera pública española. Desde que inició su carrera como escritora a finales de los años sesenta, ha publicado diez novelas, cinco colecciones de relatos, cuatro libros infantiles y ocho volúmenes de trabajos periodísticos. Además, ha realizado más de 1-200 entrevistas, artículos y columnas en el periódico *El País*, cuyo suplemento semanal dirigió durante dos años, sin contar sus centenares de contribuciones en otros medios. En 1986, redactó un guión televisivo y, en 1994, el libreto para una ópera basada en su novela *Temblor*.

Realizada contra el trasfondo de una continua producción periodística (que la propia autora prefiere ver como la labor de su «oficio»), la creación novelística de Montero describe un claro arco evolutivo. Desde *Crónica del desamor* (1979) hasta *Historia del rey transparente* (2005), sus novelas manifiestan un grado cada vez mayor de complejidad, sofisticación y ambición literarias. *Crónica* fue, en efecto, un texto cronístico de estructura anecdótica que buscaba documentar fielmente el mundo

bohemia de Madrid a finales de los setenta, con un enfoque particular sobre la situación de las mujeres en una sociedad patriarcal y todavía muy tradicional. De hecho, gran parte de la fuerza de *Crónica del desamor* radica en la exploración de los desafíos y dilemas concretos —físicos, emocionales, políticos— de una generación que se sabe fuera de lugar en un país que acaba de salir de una larga dictadura reaccionaria sin todavía haber entrado en la contemporaneidad occidental (Myers 1988: 99-112; Manteiga 1988: 113-123; Brown 1991: 243).

Aunque Montero ha afirmado que *Crónica* le parece su novela menos lograda (Escudero 1997: 332), el libro tuvo y sigue teniendo un notable éxito comercial, como también lo tuvo su segunda novela, *La función Delta* (1981). La autora se ha mostrado más contenta con su tercer título, *Te trataré como a una reina* (1983) —una exploración del mundo madrileño de la prostitución y de los clubes de alterne— que considera su primera novela «madura», en gran parte por la distancia conseguida entre su propio mundo y el novelesco (Brown 1991: 251). *La hija del caníbal* (1997) también se aleja del anclaje testimonial que caracterizaba los mundos narrativos de los primeros libros. Su protagonista, ama de casa y autora de literatura infantil, se ve involucrada en una intriga de corrupción gubernamental —ésta sí, muy síntoma del desencanto político de finales de los años noventa (Perriam *et al.* 2000: 116)—. Pero *La hija del caníbal* presenta también una primera incursión en el género de la novela histórica, mediante la intercalación de una serie de episodios memorialísticos de un viejo anarquista, vecino de la heroína, que recuerda sus aventuras armadas antes y durante la Guerra Civil (Gatzemeier 2006: 93-100; Neuschäfer 2004: 623-624). En obras posteriores (*Corazón del tártaro*, *Historia del rey transparente*), la dimensión histórica cobrará una importancia cada vez mayor, aunque a menudo se encuentra mezclada con elementos de fantasía y de misterio.

La presencia de protagonistas y preocupaciones femeninas es una constante en la obra de Montero. Por lo demás, sin embargo, ha tendido a reinventarse con cada novela, sorprendiendo al público lector con nuevas voces y formas genéricas y logrando casi siempre excelentes números de venta (Brown 1991: 251). Entre los críticos literarios españoles establecidos, por otra parte, su obra literaria ha tenido una recepción poco cálida, si no abiertamente hostil. Este rechazo no ha impedido que el hispanismo universitario internacional haya manifestado desde hace dos décadas un gran interés en la obra narrativa de Montero, dando pie a

una amplia bibliografía erudita. La autora mantiene muy buenas relaciones con la comunidad hispanista de Estados Unidos; pasó un semestre en el Wellesley College en 1985 y sigue visitando el país con frecuencia (Escudero 1997: 335; Spires 1996: 143n).

#### ESTUDIOS DE LA VIDA Y OBRA

Los estudios biográficos sobre Montero han sido pocos y someros (Amell 2006; Brown 1991), pero la propia autora suele incluir temas autobiográficos en sus columnas y artículos, e incluso en sus entrevistas. Su libro más abiertamente autobiográfico es *La loca de la casa* (2003), una colección fragmentada de textos breves, basados en apuntes de diario anotados a lo largo de muchos años, en que se entremezclan reacciones ante lecturas determinadas con recuerdos personales, historias sentimentales y reflexiones (cuasi) filosóficas. «Hablar de literatura», anota Montero al comienzo del libro, «es hablar de la vida; de la vida propia y de la de otros, de la felicidad y del dolor. Y es también hablar del amor, porque la pasión es el mayor invento de nuestras existencias inventadas» (Montero 2003: 16).

Nacida en Madrid en 1951 en el seno de una familia torera —su padre era banderillero—, Montero, una niña enfermiza, aligeró sus largas temporadas en la cama con libros de aventuras, que suplía con sus propias fantasías narrativas. Después de una breve estancia en la Universidad Complutense, pasó a la Escuela Oficial de Periodismo y empezó a trabajar como reportera en 1969. En 1976 entró al equipo de *El País*, donde pronto se perfiló como una entrevistadora de relieve. En los años cruciales de la Transición, Montero publicó conversaciones controvertidas y muy comentadas con una gran variedad de figuras prominentes de la vida cultural y política española: Lola Flores (1976), José Luis Saenz de Heredia (1976), Juan José López Íbor (1976), Pilar Primo de Rivera (1977), Gregorio López Bravo (1977), Santiago Carrillo (1978), Manuel Fraga (1978), Felipe González (1978) y José Luis Aranguren (1979), entre muchos otros. En 1978 estas entrevistas le ganaron el Premio Manuel del Arco; en 1980 se le otorgó el Premio Nacional de Periodismo. Es significativo que nunca haya dejado de trabajar como reportera, aun después de convertirse ella misma en una figura prominente y frecuente objeto de entrevistas.

Uno de los primeros estudios monográficos dedicados a su obra literaria entera, *Rosa Montero's Odyssey* (1994) de Alma Amell, presenta un repaso temático de sus primeras seis novelas —concentrándose en el fracaso, el amor, el altruismo, el poder y la muerte— demostrando conexiones con las líneas temáticas principales de la literatura española y la universal. Desde entonces, han salido numerosos estudios generales y parciales de la narrativa de Montero, resaltando la importancia en su obra del afán ético (Aguado 2004; Escudero 2005); de las relaciones de poder y de género (Ahumada Peña 1999); del uso de géneros populares como el detectivesco (Morrow 2005; Postlewate 2002; Thompson-Casado 1997); de la metaficción y la autoconciencia narrativa (Alborg 1988; Amago 2006; Briones-Barco 2003); y de la construcción de la identidad femenina colectiva e individual (Knights 1999; Torres Rivas 2004).

La relación de Montero con el feminismo es compleja. La propia autora siempre ha rechazado la noción de una escritura específicamente femenina o feminista que tuviera una agenda social explícita (Gascón Vera 1987). Como dijo en una entrevista:

Yo me considero feminista como persona pero no creo en la narrativa utilitaria, la odio, me parece que es una verdadera traición. Abomino de la narrativa utilitaria, ya sea pacifista, ecologista, socialista, feminista, y todos los «istas» que sea, aunque yo me considere ecologista, pacifista y feminista, pero eso no tiene nada que ver (Escudero 1997: 336).

Aun así, es imposible ver su carrera fuera del marco de la construcción comercial de la novelística femenina como *niche* en el mercado cultural español e internacional (Henseler 2003). De forma similar, llama la atención la presencia central que ha venido ocupando Montero en las antologías y estudios de la literatura de mujeres, género de cierto auge en la academia norteamericana y europea desde los años ochenta (Ciplijauskaitė 1988; Glenn y Mazquiarán de Rodríguez 1998; Urbanc 1996; Schumm 1999). De hecho, su obra ha sido estudiada con más frecuencia dentro de los marcos histórico-literarios de la literatura femenina o, algo menos frecuentemente, del posfranquismo y del posmodernismo (Spires 1996: 141-52; Perriam 2000: 116). Escudero argumenta, por otro lado, que el feminismo es sólo una entre varias preocupaciones sociales de la autora, y que «el uso del calificativo “feminista” ha servido, más bien,

como un impedimento que ha evitado una mejor y más profunda comprensión de la narrativa de Montero» (2005: 14).

De sus diez novelas, algunas han atraído más atención crítica que otras. *Te trataré como a una reina*, ya mencionada, es analizada por Robert Spires como un ejemplo de la Transición, en la novelística española de la primera mitad de los ochenta, desde una crítica directa del sistema político hacia una crítica más generalizada de las relaciones de poder y de género inherentes en los sistemas discursivos (1996: 151). Otros estudiosos se han fijado en la presencia temática y estructural en *Te trataré* de elementos de cultura popular, sobre todo el bolero (Brown 1991: 249-250; López 2003). *Temblor* (1990), narración con aire de ciencia ficción situada en una sociedad post-apocalíptica, explora la corrupción del poder en una sociedad matriarcal y altamente jerarquizada. Agua Fría, la protagonista de este *Bildungsroman* con elementos de aventura arturiana y clara voluntad alegórica, se ve obligada a emprender un largo viaje para salvar el mundo de su inminente destrucción. Aunque es evidente que *Temblor*, al presentar un mundo regido por sacerdotisas autoritarias, pretende cuestionar nociones convencionales de género y del poder (Harges 1998), la novela también contiene subcorrientes menos subversivas (Hart 1993: 134-135; Glenn 1991; Manteiga 1988). En este sentido es notable no sólo la celebración del amor heterosexual, sino también la representación hostil de los personajes de sexualidad o género ambiguos (Franz 1997). Según Stephen Hart es posible leer la novela como una narración relativamente conservadora que señala «the potential harm done by gender trouble»:

it might be possible to interpret the novel as a veiled allegory of evil produced by the spread of female power; the «sacerdotisas» would therefore function as that element within society which has carried gender trouble too far, those strident (lesbian?-)feminists, perhaps, against whom the heterosexual female protagonist wages war and whom she finally vanquishes. When seen in the light of its wariness of gender trouble, one would need to conclude that *Temblor* is, indeed, a conservative novel which projects the paradise of heterosexual sex (1993: 137).

Joan Brown señala que Montero, al igual que Carmen Martín Gaité, se distingue de otras intelectuales de su generación por el valor que otorga «to heterosexual love and commitment» (1991: 244). Desde un punto de vista más radical, se podría argüir que el reformismo de Montero, al

apoyarse casi completamente en el «sentido común» de la vida social cotidiana —lo que Althusser llama, precisamente, lo ideológico— es incapaz de superar ésta y acaba casi siempre por reforzarla.

No obstante su gran visibilidad y éxito comercial y a pesar de haber recibido varios premios literarios (el Premio Primavera para *La hija del caníbal*; el Premio «Qué Leer» en 2003; el Premio Grinzane Cavour, en Italia, en 2005), no se puede decir que la obra novelística de Montero haya acumulado el capital cultural institucional suficiente —entendido en la acepción de Bourdieu (2001: 102)— para una verdadera consagración dentro del campo literario español. Es más, la situación ambivalente, quizá precaria, de Montero dentro del *champ de la littérature* posfranquista es uno de los aspectos menos estudiados de su larga y variada carrera. Un segundo aspecto que merece más atención es la obra más estrechamente periodística de la autora, sobre todo sus entrevistas. El interés de éstas no sólo radica en el impacto que tuvieron en la evolución política y cultural de España, sino en lo que podría llamarse su dimensión *performativa*. En su función de entrevistadora Montero desempeña un papel crucial como representante combativa de una España nueva, no censurada, que se atreve a cuestionar, criticar y burlarse de los representantes más prominentes de otra España conservadora, tradicional, reaccionaria. En lo que resta de este ensayo, me concentraré en estos dos aspectos.

#### MONTERO EN EL *CHAMP DE LA LITTÉRATURE* POSFRANQUISTA

En realidad, la obra y figura de Rosa Montero presentan un caso idóneo para reflexionar sobre el desarrollo del campo de la literatura en la España posfranquista, sobre todo con respecto a la dinámica del *prestigio* del discurso literario-artístico frente a otros discursos, en una época caracterizada por una progresiva erosión de las barreras entre alta cultura y cultura de masas y, de forma más general, entre el arte, la información, el comercio y la industria del entretenimiento (Henseler 2003; Neuschäfer 2004). A pesar de la notable aproximación e hibridización, en los últimos treinta años, de campos discursivos que solían distinguirse claramente entre sí, el caso de Montero demuestra que siguen en pie algunas de las estructuras jerárquicas más tradicionales, incluida una noción de una «literatura auténtica» (Peinado 2005) considerada como la única categoría merecedora de prestigio cultural, y definida de forma modernista por

un supuesto nivel de calidad estética, grado de dificultad y falta de afán comercial.

Sin menoscabar la originalidad e importancia de Montero, se puede decir que los rasgos principales de su perfil como periodista, novelista e intelectual pública son en gran medida representativos de las líneas principales de la evolución del campo literario español desde la muerte de Franco. Entre estos rasgos, cabe destacar tres. Primero, llama la atención el nivel de *integración* de las dos vertientes principales de la actividad escritural de Montero, el periodismo y la narrativa. Es verdad que la autora mantiene que se trata de dos prácticas literarias diferentes, con distintos énfasis, valores y objetivos (Brown 1991: 242); así, por ejemplo, si «en el periodismo [...] se permite una combatividad política concreta», le parece que «el ejercicio de la política es incompatible con la narrativa [...] es una traición» (Escudero 1997: 340); «el periodismo ficcionalizado es malo», afirma en otro sitio, «porque le falta precisión informativa; y la ficción periodística es mediocre porque resulta superficial» (Montero 2006: 7). Aún así, su periodismo tiene una clara voluntad estilística-literaria y narrativa —se ha comparado con el *New Journalism* de Tom Wolfe y otros— de la misma manera que la materia de muchas de sus novelas posee el evidente fondo periodístico (Brown 1991; Neuschäfer 2004: 623-624). Lo que une los dos corpus, por encima de las diferencias genéricas, es la presencia inequívoca en ambas de la persona de Montero —su voz, sus preocupaciones, sus posiciones sociales y políticas—; presencia apreciada sin problema alguno por el público lector.

Si esta integración a nivel discursivo y genérico en la obra de Montero refleja una tendencia más generalizada en la esfera pública española, también ejemplifica, al nivel institucional, la posición importante que han cobrado los narradores, y en particular los novelistas, en los medios de comunicación españoles en los últimos treinta años, como entrevistadores, reporteros, ensayistas y columnistas. Neuschäfer arguye que, en la práctica, los dos campos están ya casi completamente amalgamados (2004: 623) —no sólo en el nivel discursivo, sino también en el corporativo, dado que la industria editorial se ha visto absorbida por los grandes conglomerados mediáticos (Winter 1998; Henseler 2003; Robbins 2003)—. De hecho, Montero forma parte de un grupo importante de periodistas literarios, como lo son Manuel Vázquez Montalbán, Arturo Pérez-Reverte, Juan José Millás, Julio Llamazares, Maruja Torres, En-

rique Vila-Matas, Javier Cercas y Montserrat Roig (Grohmann y Steenmeijer 2006).

Si la híbrida posición institucional de Montero es representativa de su generación, también lo es su propia obra novelística. Sus novelas pertenecen a lo que en algún momento se dio en llamar la «nueva narrativa» española o, de forma algo más despectiva, literatura *light* (Neuschäfer 2004: 625). Por encima de su gran variedad temática, genérica y estilística, son novelas con un alto grado de narratividad —con una tendencia hacia el suspense—; un deseo de aproximarse al público lector —Montero se ha referido al «reencuentro de los lectores con sus escritores» como un fenómeno positivo (Escudero, 1997: 335)—; un énfasis temático en la contemporaneidad y la cotidianidad —con alguna excursión hacia la novela histórica—; cierto ludismo formal —juegos metaficticios, docudrama, multiplicidad de voces narrativas no siempre fidedignas— que, no obstante, evita la seriedad experimentalista de los años sesenta y setenta; el uso creativo, muchas veces a modo de homenaje y pastiche, de géneros populares —el cine norteamericano, la novela romántica, policíaca, de misterio y de ciencia ficción—; y, por fin, una relación fundamentalmente simbiótica con un mercado editorial cada vez más comercializado, en el cual los novelistas se han convertido en *firmas* o marcas, celebridades cuya presencia pública se extiende a todos los medios de comunicación —revistas, periódicos, radio, televisión, Internet—, y que por tanto también se ven cargados con una necesidad de producción y auto-reinvención continuas. Como escribe Henseler: «Authors' careers are determined by their exposure to the mass media»; «Books are sold like toothpaste in hypermarkets, in megabookstores, and at corner kiosks. [...] The average edition of a book ranges from one thousand to five thousand copies, and the average shelf life of a book in bookstores ranges from one week to one year» (2003: 3).

El tercer rasgo por destacar concierne a la posición política de los novelistas en la España posfranquista. Aunque la obra y presencia pública de Montero expresan un claro compromiso progresista, la autora ha querido identificarse con una izquierda reformista y post-ideológica, resistiendo una afiliación explícita con partidos o movimientos políticos —incluido el feminismo—, que le inspiran una mezcla de suspicacia y desengaño (Escudero 1997: 336; Escudero 2005). Como decía en 1996:



Si me tengo que definir de alguna manera, me definiría como radical. Y para mí, radical es, justamente, querer ir a la raíz de las cosas, no ser conformista, no contentarte con sentarte sobre tus propias ideas, ser constantemente inquieto, intentar aprender algo más de la realidad, intentar buscar siempre un paso más allá: un poco más de justicia, un poco más de sensatez, un poco más de civilidad, un poco más de libertad para todos (citado en Escudero 1997: 340).

Temáticamente, el progresismo de Montero se manifiesta en la atención prestada a las relaciones de poder, la opresión de sectores marginados, en particular la situación difícil de la mujer en la sociedad española contemporánea (Brown 1991: 255). Más que las luchas ideológicas y políticas a nivel nacional e internacional, a Montero como novelista y periodista le interesa la política de la vida diaria, manifestada en las relaciones desiguales o abusivas entre géneros y generaciones, en el ambiente profesional tanto como el personal y sentimental. Como columnista, se cree, sobre todo, capaz de llamar la atención pública sobre casos concretos de injusticia que, de otro modo, pasarían desapercibidos (Escudero 1997: 337-338). En sus otros papeles periodísticos se nota el mismo enfoque en el *human interest*: incluso en sus entrevistas a personajes políticos se tiende a centrar en lo personal y cotidiano —aunque allí, como veremos, ese enfoque se suele convertir en un instrumento de subversión.

Aunque Montero prefiere verse, en primer lugar, como novelista de vocación que se gana la vida como periodista, su camino hacia la consagración como narradora en el campo literario español parece haberle producido más dificultades que a otros periodistas literarios, como Manuel Vázquez Montalbán, Julio Llamazares o Juan José Millás. Es probable que influyan en esta dificultad tres factores principales: haber llegado a la literatura desde el periodismo y no al revés; haber conseguido un gran éxito comercial; y ser mujer (Henseler 2003: 9-12). Los críticos literarios establecidos —incluso hoy, casi todos hombres (*ibid.*, 2)— han tendido a caracterizarla como periodista excelente pero novelista mediocre. Así, por ejemplo, en su reseña de *La hija del canibal* en la *Revista de Libros*, Ángel García Galiano caracterizaba la novela como un «libro “popular” [...] sin excesivas ambiciones literarias», con «enormes problemas de composición», y escrito para lectores «poco exigentes». Redactada en un «tono moral vagoroso, como de suplemento domini-

cal», las pretensiones filosóficas del libro le parecían vergonzosamente superficiales (García Galiano 1997: 73). De modo similar, la reseña en la misma revista de *Historia del rey transparente*, por Juan Carlos Peinado, critica la superficialidad de esta «obra comercial» y la «simpleza de su mensaje ideológico», que hacen que el libro no pueda ser valorado como «auténtica literatura» sino como uno de «esos productos concebidos para entretener el ocio del lector sin exigirle grandes alardes de concentración» (Peinado 2005: 57). Hasta Santos Sanz Villanueva, más simpático hacia la figura de Montero, al alabar *La loca de la casa* se vio obligado a señalar que los «éxitos tempranos» de la autora no tenían «la impronta del escritor, sino la del cronista urgido por un testimonio parcial» (Sanz Villanueva 2003: s/p). Esta misma falta de reconocimiento «oficial» se da en el campo literario internacional —ese mundo que Pascale Casanova ha dado en llamar «la República mundial de las letras» (2001)—. A pesar de que han salido traducciones al inglés de casi todas sus novelas, por ejemplo, no se han reseñado en el *Times Literary Supplement*, a diferencia de la obra de miembros de la misma generación de literatos españoles.

Si el juicio negativo de la crítica establecida se basa, en parte, en una supuesta falta de distinción de tono y temática entre las novelas de Montero y su trabajo de columnista —que García Galiano menciona como defecto su «tendencia al excursus ético-dominical» (1997: 73)—, otros estudiosos han señalado que, en la práctica, el auge del columnismo y la fusión de los discursos literarios, ensayísticos y periodísticos han acabado por producir nuevos géneros literarios (Grohmann y Steenmeijer 2006) y un nuevo tipo de intelectual público, cuyo compromiso político y punto de gravedad temático están fuertemente arraigados en la cotidianidad de su propia vida individual. Según Ulrich Winter (1998), estos fenómenos no siempre contribuyen a que el discurso público de los intelectuales sea particularmente relevante, original o complejo. Y es verdad que es común encontrar en las columnas de Montero y sus colegas series de perogrulladas y otras afirmaciones que parecen manifestar cierta falta de inspiración, o una resistencia más bien baja ante la tentación del cliché. «Tengo para mí», escribió Montero en una columna para *El País*, «que gran parte del sufrimiento del mundo está originado por la estupidez de las personas». Y en otro momento: «la verdad es que el ser humano es un animal de lo más curioso, de lo más original y extravagante [...] los humanos nos devanamos la cabeza para intentar

encontrarle un sentido a la existencia» (Montero 2006: 254, 269-270). Para ser justos, hay que mencionar que la propia Montero ha expresado cierto descontento con su articulismo y columnismo, aunque al mismo tiempo admite que el trabajo le resulta demasiado «cómodo» como para abandonarlo (Escudero 1997: 337).

Paradójicamente, la tendencia de la propia Montero a relegar su «oficio» o trabajo «profesional» como periodista a un nivel secundario en relación a su labor novelística o de imaginación, en cierto sentido acaba por reforzar la misma fetichización de la «auténtica literatura» que les permite a algunos críticos desestimar sus novelas por demasiado superficiales, comercializadas y periodísticas (Escudero 1997: 332). El mismo prejuicio contra el periodismo se nota en la numerosa bibliografía hispanista en torno a su obra, que se concentra casi exclusivamente en las novelas. Incluso cuando los hispanistas se fijan en su trabajo de periodista, se suelen limitar a las columnas y los ensayos, más fáciles de considerar y analizar como textos literarios (García Álvarez 2006). Así, se da el caso curioso de que una parte central de la obra de Montero, las entrevistas, apenas han recibido atención erudita —con la excepción reciente de una tesis doctoral (Rueda-Acedo 2005)—. La verdad, sin embargo, es que las entrevistas son de mucho más interés de lo que se suele suponer; un interés que radica ante todo, como veremos, en su naturaleza performativa, dialógica y contestatoria.

#### LAS ENTREVISTAS COMO *PERFORMANCE* DEMOCRÁTICO POR EXCELENCIA

Para empezar, cabe subrayar que las entrevistas de Montero siempre son mucho más que el simple registro textual de una conversación con una personalidad prominente. Todo lo contrario, son textos complejos en los que suenan al menos tres voces distintas: no sólo las del entrevistado y de la entrevistadora en la reconstrucción del diálogo habido, sino también la voz de la autora en su función de *editora*: un papel que no sólo implica transcribir, seleccionar y ordenar fragmentos de la conversación, sino además describir las circunstancias en que ésta se produjo, proporcionar información biográfica sobre el entrevistado y —elemento crucial en las entrevistas de Montero— compartir con el lector implícito todo tipo de impresiones y comentarios subjetivos. (Montero, como los *New Journalists*, rechaza toda noción de un periodismo que pueda ser imparcial.) Así, por ejemplo, la entrevista con Manuel Fraga la enmarca Montero en

el *Leitmotiv* del miedo que le produce sentarse a hablar con quien fuera antiguo ministro de Franco, confesando que sube a su casa «con cierta desazón estomacal»: «El señor Fraga», escribe, «es un susto encarnado de ex ministro [...], un hombre que amedrenta» (Montero 1982: 95-96). Al presentar a Pilar Primo de Rivera, Montero, en un intento de explicar la sensación que le inspira la entrevistada y su difícil diálogo con ella, convierte a la hermana de José Antonio y a sí misma en representantes genéricas de su tiempo, a partir de una observación sobre su caligrafía:

Toda una generación de españolas pertenecientes a una determinada clase social tienen la misma letra que doña Pilar. Es la generación de nuestras tías carnales, de esas mujeres de edad madura, juventud descoyuntada por la guerra e inevitable ideología derechista. Por esto el simulacro de entrevista que sostuvimos hubiera debido ser la visita mensual y obligada a esa tía Pilar que todos tenemos (Montero 1982: 23).

Ahora bien, si la presencia del reportero como editor ha sido desde hace mucho tiempo harto común en la entrevista periodística, Montero sabe convertirla en arma discursiva de gran poder al enfrentarse, como joven reportera, con los representantes de lo que hasta hace poco había sido una estructura de poder hegemónica y represiva (Fraga, López Íbor, Pilar Primo de Rivera), o bien con los de lo que iba convirtiéndose rápidamente en una nueva clase dirigente (Carrillo, González, Taradellas).

Así, la fuerza subversiva de las entrevistas que ha venido realizando Montero desde finales de los años setenta radica, entre otras cosas, en el contraste entre, por un lado, la posición de la autora como entrevistadora —a quien, a pesar de su actitud a veces desafiante, le gusta al mismo tiempo adoptar un papel vulnerable, de persona subalterna y fácil de intimidar— y, por otro, su posición como editora, cuyo control sobre la *imagen* del entrevistado transmitido a través del texto publicado es prácticamente total. En las entrevistas con Fraga y López Íbor, por ejemplo, emplea la descripción humorística del aspecto físico de los entrevistados para desinflar su aura de hombres autoritarios. La cabeza de Fraga «está clavada» sobre su cuerpo corpulento «como caída desde un décimo piso», «una cabeza tan rotunda que tiene cierta calidad pétreo de mojón de carretera secundaria», mientras su chaqueta «le cae fatal» (Montero 1982: 95). En la entrevista con Primo de Rivera, en cambio, convierte el afán de control de la entrevistada —que insiste en contestar

un cuestionario por escrito y luego se declara en desacuerdo con gran parte del texto que Montero quiere publicar— en el tema principal del texto publicado. Este método le permite a Montero indicar claramente qué límites le quiso poner la que fuera la mujer más poderosa del régimen, al mismo tiempo que, al revelar e ignorar los intentos de censura, *desafía* esa autoridad, demostrando su falta de vigencia. Mientras tanto, Montero también logra infundir su texto con cierta dimensión trágica, a través de la cual la figura de Primo surge como una mujer que merece si no nuestra solidaridad, al menos alguna compasión: «Doña Pilar, intuyo, ha sido traicionada por la historia. Ha sido una historia inmisericorde la que la ha convertido en *mujer política* en un Régimen en el que la mujer no tenía ninguna posibilidad de juego, mucho menos el político» (*ibid.*, 23). En comparación, sus diálogos con los representantes de la nueva España son desde luego mucho menos críticas. Pero incluso allí Montero se sirve de sus poderes de editora y de narradora para rebajar a figuras ya míticas como Carrillo y González a un nivel humano, cotidiano y falible. Al mítico Carrillo le obliga a confesar que ayuda bien poco a su mujer en las labores caseras —«soy un producto de una educación machista» (*ibid.*, 90)—; en el caso de González, que le admite que empieza a sentirse viejo (*ibid.*, 165), la propia mitificación del político se convierte en el tema principal de la entrevista.

En su contexto histórico, estos diálogos de Montero eran nada menos que modélicos. Como reportera intrépida, dispuesta a hacer preguntas directas y difíciles a los (ex-)poderosos, Montero demostraba en qué consistía una ciudadanía crítica, valiente e independiente. Como editora de sus propios textos, por otra parte, ejemplificaba el poder y la libertad de la palabra escrita, no sujeta a censura alguna. De esta forma, las entrevistas de Montero escenificaban, ante un público nacional, la confrontación entre una nueva generación intelectual —secular, progresista, sexualmente liberada pero también presa de profundas dudas existenciales y políticas— y una generación que acababa de presenciar el derrumbe no sólo de sus estructuras de poder sino de toda una visión del mundo. En otro sentido, las entrevistas con Fraga, López Íbor, López Bravo, Primo de Rivera y otros también compensaban —en cuanto suponían cierta humillación pública— la ausencia casi completa en la España posdictatorial de cualquier ajuste de cuentas. Es cierto que no hubo juicios ni Comisiones de Verdad y Reconciliación; pero Montero demostró que

las nuevas libertades sí podían servir para cuestionar, desafiar, burlarse de y —¿por qué no?— compadecer a las antiguas clases dirigentes.

En los años de la Transición, en suma, las entrevistas de Montero llegaron a desempeñar una función no sólo informativa, sino *performativa* y ejemplar. Si la escritora merece un lugar prominente en el panteón de la vida cultural posfranquista —y no hay duda de que lo merece—, se debe tanto o más a su trabajo como reportera que a su obra como novelista o columnista. Las entrevistas son, en varios sentidos, más complejos e interesantes que sus ensayos y novelas, en las que se echa de menos el contrapeso del interlocutor político o cultural de los diálogos, y en las que a veces faltan la tensión y complejidad necesarias para evitar el dominio de una sola voz y visión del mundo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO, Txetxu (2004): *La tarea política. Narrativa y ética en la España posmoderna*, Barcelona: El Viejo Topo.
- AHUMADA PEÑA, Haydée (1999): *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*, Madrid: Pliegos.
- ALBORG, Concha (1988): «Metaficción y feminismo en Rosa Montero», *Revista de Estudios Hispánicos* 22.1, pp. 67-76.
- AMAGO, Samuel (2006): *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*, Lewisburg (PA): Bucknell University Press.
- AMELL, Alma (1992): «Una crónica de la marginación: la narrativa de Rosa Montero», *Letras Femeninas* 18.1-2, pp. 74-82.
- (1994): *Rosa Montero's Odyssey*, Lanham (MD): University Press of America.
- (2006): «Rosa Montero», en *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 322: *Twentieth-Century Spanish Fiction Writers*, Detroit (MI): Thomson Gale, pp. 231-236.
- BOURDIEU, Pierre (2001): «Forms of Capital», en Mark Granovetter y Richard Swedberg (eds.): *The Sociology of Economic Life*, Boulder (CO): Westview, pp. 96-111.
- BRIONES-BARCO, Ángel (2003): «Las metaficciones de *La función Delta*», *Cincinnati Romance Review* 22, pp. 120-130.
- BROWN, Joan Lipman (1991): «Rosa Montero: From Journalist to Novelist», en *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*, Newark (DE): University of Delaware Press, pp. 240-257.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La república mundial de las letras*, Barcelona: Anagrama.

- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona: Anthropos.
- DAVIES, Catherine (1994): *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Oxford (RU)/Providence (RI): Berg.
- ESCUADERO RODRÍGUEZ, Javier (1997): «Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo», *Revista de Estudios Hispánicos* 31.2, mayo, pp. 327-341.
- (2005): *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- FRANZ, Thomas R. (1997): «Homosexuals and Bisexuals in Montero's Fiction: Diegesis and Judgment», *Hispanic Journal* 18.2, pp. 201-213.
- GARCÍA ÁLVAREZ, María Felicidad (2006): «El lector intratextual en las columnas de Rosa Montero», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.): *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum, pp. 175-197.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (1997): «Un secuestro apócrifo», *Revista de Libros* 7-8, p. 73.
- GASCÓN VERA, Elena (1987): «Rosa Montero ante la escritura femenina», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12.1-2, pp. 59-77.
- GATZEMEIER, Claudia (2006): «“El corto invierno de la anarquía”: La hija del canibal de Rosa Montero», en Ulrich Winter (ed.): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 93-100.
- GLENN, Kathleen M. (1991): «Fantasy, myth, and subversion in Rosa Montero's *Temblores*», *RLA: Romance Languages Annual* 3, pp. 460-464.
- y Mercedes MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ (eds.) (1998): *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self*, Columbia (MO): University of Missouri Press.
- GROHMANN, Alexis (2006): «El columnismo de escritores españoles (1975-2005): hacia un nuevo género literario», en Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.): *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum, pp. 11-43.
- y Maarten STEENMEIJER (eds.) (2006): *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Madrid: Verbum.
- HARGES, Mary C. (1998): «Role-Reversal in Speculative Fiction: An Alternate Vision of the Future in *Temblores*», *Hispanófila* 123, pp. 31-36.
- HART, Stephen M. (1993): *White Ink: Essays on Twentieth-Century Feminine Fiction in Spain and Latin America*, London: Tamesis.
- HENSELER, Christine (2003): *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*, Urbana (IL): University of Illinois Press.
- KNIGHTS, Vanessa (1999): *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero*, Lewiston (NY): E. Mellen Press.

- LÓPEZ, Francisca (2003): «Vivir en un Bolero: *Te trataré como a una Reina*», *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 23, s/p, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/reina.html>.
- MANTEIGA, Roberto C. (1988): «The Dilemma of the Modern Woman: A Study of the Female Characters in Rosa Montero's Novels», en Roberto C. Manteiga, Carolyn Galerstein y Kathleen McNerney (eds.): *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*, Potomac (MD): Scripta Humanistica, pp. 113-123.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1983): *La primera narrativa de Rosa Montero*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MONTERO, Rosa (1976): *España para ti para siempre*, Madrid: A.Q. Ediciones.
- (1979): *Crónica del desamor*, Madrid: Debate.
- (1981): *La función Delta*, Madrid: Debate.
- (1982): *Cinco años de País*, Madrid: Debate.
- (1983): *Te trataré como a una reina*, Barcelona: Seix Barral.
- (1988): *Amado amo*, Madrid: Debate.
- (1990): *Temblor*, Barcelona: Seix Barral.
- (1991): *El nido de los sueños*, Madrid: Siruela.
- (1993): *Bella y oscura*, Barcelona: Seix Barral.
- (1994): *La vida desnuda: una mirada apasionada sobre nuestro mundo*, Madrid: El País/Aguilar.
- (1995): *Historias de mujeres*, Madrid: Alfaguara.
- (1996): *Las barbaridades de Bárbara*, Madrid: Alfaguara.
- (1996): *Entrevistas*, Madrid: El País/Aguilar.
- (1997): *El viaje fantástico de Bárbara*, Madrid: Alfaguara.
- (1997): *La hija del caníbal*, Madrid: Espasa.
- (1998): *Amantes y enemigos*, Madrid: Alfaguara.
- (1998): *Bárbara contra el doctor Colmillos*, Madrid: Alfaguara.
- (1999): *Pasiones. Amores y desamores que han cambiado la Historia*, Madrid: Aguilar.
- (2001): *El corazón del Tártaro*, Madrid: Espasa.
- (2002): *Estampas bostonianas y otros viajes*, Barcelona: Península.
- (2003): *La loca de la casa*, Madrid: Alfaguara.
- (2005): *Historia del rey transparente*, Madrid: Alfaguara.
- (2006): *Lo mejor de Rosa Montero*, Madrid: Espejo de Tinta.
- MORROW, Carolyn (2005): «Novela negra, historia y crisis del sujeto en *La hija del caníbal*», en Jacky Collins y Shelley Godslan (eds.): *Mujeres Malas: Women's Detective Fiction from Spain*, Manchester: Manchester University Press, pp. 13-21.
- MYERS, Eunice D. (1988): «The Feminist Message: Propaganda and/or Art? A Study of Two Novels by Rosa Montero», en Roberto C. Manteiga, Carolyn Galerstein y Kathleen McNerney (eds.): *Feminine Concerns in Contem-*



- porary Spanish Fiction by Women*, Potomac (MD): Scripta Humanistica, pp. 99-112.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (2004): «Von der movida zum Kulturbusiness. Ein Blick in den Literaturbetrieb der Jahrtausendwende», en Walther L. Bernecker y Klaus Dirscherl (eds.): *Spanien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 607-631.
- PEINADO, Juan Carlos (2005): «Ínfulas baratarias», *Revista de Libros* 108, p. 57.
- PERRIAM, Chris, Michael THOMPSON, Susan FRENK y Vanessa KNIGHTS (eds.) (2000): *A New History of Spanish Writing: 1939 to the 1990s*, Oxford: Oxford University Press.
- POSTLEWATE, Marisa (2002): «The Use of the Detective Story Framework as a (Pre)Text for Self-Realization in *La hija del canibal*», *Letras Femeninas* 28.1, pp. 131-146.
- RUEDA-ACEDO, Alicia Rita (2005): «Visiones trasatlánticas. La entrevista y el reportaje literarios de Elena Poniatowska y Rosa Montero», Ph.D dissertation, University of California, Santa Barbara.
- ROBBINS, Jill (2003): «Globalization, Publishing and the Marketing of “Hispanic” Identities», *Iberoamericana* 9, pp. 89-101.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2003): «La consagración narrativa de Rosa Montero», *El Mundo Libro*, 4 de agosto, s/p, <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/07/30/criticon/1059561292.html>.
- SCHUMM, Sandra J. (1999): *Reflection in Sequence: Novels by Spanish Women, 1944-1988*, Lewisburg (PA): Bucknell University Press.
- SPIRES, Robert C. (1996): *Post-Totalitarian Spanish Fiction*, Columbia (MS): University of Missouri Press.
- THOMPSON-CASADO, Kathleen (1997): «Elements of the “Novela Negra” in Rosa Montero’s *Te trataré como una reina*», *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura* 10.2, pp. 21-34.
- TORRES RIVAS, Inmaculada (2004): *Rosa Montero. Estudio del personaje en la novela*, Málaga: Universidad de Málaga.
- URBANC, Katica (1996): *Novela femenina, crítica feminista. Cinco autoras españolas*, Toledo (OH): Textos Toledanos.
- WINTER, Ulrich (1998): «Spanische Intellektuelle heute», en Walther L. Bernecker y Klaus Dirscherl (eds.): *Spanien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 517-39.

**(EN)CLAVES DE LA TRANSICIÓN.  
UNA VISIÓN DE LOS NOVÍSIMOS  
PROSA, POESÍA, ENSAYO**

**Enric Bou y Elide Pittarello (eds.)**