

## Rosa Montero y la literatura: Los límites del compromiso<sup>1</sup>

José Ismael Gutiérrez, Ph.D.

*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Numerosos son los autores que, llegados a un punto de sus trayectorias vitales, sienten la imperiosa necesidad de mirar retrospectivamente sus creaciones literarias y establecer, con la objetividad del tiempo, una poética tentativa que esclarezca los resortes de su escritura. Están también los que, distanciándose, se embarcan en una meditación serena, desapasionada, acerca de la actividad a la que, sin desmayo, han dedicado años y años de sacrificios, cuando no nos brindan pintorescos retratos robot de la figura del escritor, que se nos muestra como un ser caótico, singular, controvertido, ubicado en esa zona resbaladiza que separa la razón de la locura. Esto y mucho más hace Rosa Montero en *La loca de la casa*, tras una dilatada labor como narradora iniciada exitosamente en 1979 con *Crónica del desamor*, si bien reducir *La loca de la casa* a un catálogo de lúcidas aserciones sobre preceptos artísticos y ficcionales con la intención de asentar una agenda estética sistemática reguladora de la praxis narrativa sería injusto, pues se aborda, entre otras cuestiones, el problema del compromiso en la literatura. Si de algo se jacta esta obra de 2003, por encima de aspectos anecdóticos y de los múltiples contenidos que la informan, es del linaje mestizo de su escritura, perceptible en un manejo de páginas coloreadas por la mezcla de ficción, ensayo y autobiografía, entre otros discursos, que en ella se imbrican en contubernio inseparable. El resultado es un producto inusual que participa de una feliz hibridez identitaria que enlaza con el *dialoguismo*, el *revival* y la técnica de la ironía propios de la mejor literatura posmoderna, esa que subvierte cánones genéricos tradicionales o que sorteja la rigidez de enfoques monolíticos que restañan en el dúctil azogue de una textualidad abierta.<sup>2</sup>

En lo tocante a su dimensión ensayística, uno de los núcleos temáticos que despunta en la revisión tanto de concepciones propias como de criterios ajenos—son numerosas las fuentes manejadas por la autora—se ciñe al desme-

dido interés de la novelista por desasir el arte al que se consagra, en particular el género novelesco, de toda función pragmática y utilitaria. Frente a aquellas voces que, siguiendo la estela kantiana catalogan el escribir como un juego con finalidad en sí mismo y a la obra como un artefacto verbal con valor autónomo (que se resolvería antaño en expresiones como las de “el arte por el arte,” “poesía pura,” etc.)<sup>3</sup> o, en última instancia, válvula de escape ante serias desavenencias con la sociedad asociadas a conflictos y sentimientos íntimos que torturan el alma del artista o a modo de repudio de un universo que se presente finito, absurdo y radicalmente insatisfactorio, otras muchas aprovechan la capacidad de persuasión del objeto literario para condenar las iniquidades a las que determinados regímenes políticos despóticos someten a la ciudadanía, solidarizándose, en un heroico gesto de humanitarismo, con los dramas del prójimo.

El carácter de ficcionalidad, que hoy en día abordan estudiosos de prestigio como Käte Hamburger, los cultivadores de la Pragmática, S. J. Schmidt, Paul Ricoeur, Antonio García Berrio, Félix Martínez Bonati, J. M. Pozuelo Yvancos o Tomás Albaladejo, entre otros, reverbera en el plano teórico junto a la opción del escritor insumiso empeñado en revelar el mundo, y especialmente el hombre, a los demás, para que éstos, ante el objeto puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades.

Ahora bien, ¿cómo compatibilizar la actitud del que concibe su obra con el objetivo de incidir, ideológica y políticamente, en la transformación de la sociedad con la voluntad—igualmente legítima—por construir un universo de fantasía? Montero, en su obcecada búsqueda de un equilibrio entre ambos polos hermenéuticos, parece tener la solución, reavivando una antigua dicotomía en la que subyacen dos maneras, no necesariamente opuestas, de desenmarañar la raíz del fenómeno literario, bien a favor de una tendencia, bien de la otra.

Es sabido que desde el Romanticismo hasta la actualidad, pasando por la etapa posterior a las dos grandes conflagraciones bélicas que desangraron al continente europeo en el siglo XX, han emergido en la historia de la literatura momentos claves en que resultaba lógica la implicación de los intelectuales en la vida social y política de sus países. En ocasiones, dicho compromiso se convierte para algunos en una cuestión de trascendencia moral que llega a condicionar los propios enunciados textuales que generan (así le sucedió a Bertolt Brecht en Alemania, a Jean-Paul Sartre en Francia o a Vladimir Maiakovski en Rusia). El primero instaba a los intelectuales de su época a no dejarse seducir por falsedades, a no doblegarse a los poderosos ni engañar a los débiles, sobre todo en periodos de represión. Consciente de que quien desee combatir el engaño habrá de vencer varios obstáculos: “*tener el valor de escribir la verdad,*” “*perspicacia de reconocerla,*” “*arte de hacerla manejable como un arma,*” “*criterio para escoger a aquellos en cuyas manos se haga eficaz*” y “*astucia para pro-*

pagarla entre éstos” (157; la cursiva es del autor). El dramaturgo alemán se atreve a asignar al poeta, al rebelde hacedor de ficciones y enemigo de los poderes fácticos cierta predisposición al riesgo. Sartre, por su parte, estimaba también que para el artista no hay evasión posible, que el escritor vale, no como genio creador, sino como “soldado,” como combatiente, y que lo que produce su pluma no es tanto obra artística, literatura gratuita, como arma de lucha con el valor de un mensaje y aspiración de erigirse en rectora de su tiempo.<sup>4</sup>

En medio de este debate, el principal reto del escritor sería conseguir que el dardo que lance a las conciencias de los lectores, por medio del cual se les invita a la acción y a un esfuerzo revolucionario para cambiar las estructuras de la sociedad humana, no vulnere la calidad y perdurabilidad de sus textos. Una amenaza que ronda a una ingente miríada de producciones literarias repletas de discursos marcadamente ideologizados, en los peores casos rayanos en lo panfletario, una vez que se ignora que para hacer del mundo un lugar más habitable existen otras vías de enunciación más adecuadas que las que suministra la ficción literaria.

Con total seguridad observa Montero que aquellas creaciones que suelen etiquetarse como “comprometidas” deben inspirar recelo. La llamada “literatura comprometida,” anegada en proclamas de signo concienciador, no cumple con las expectativas que, según ella, depara una obra ficcional de pura cepa, distinguible, si acaso, por el lanzamiento de esa difícil empresa orientada a amplificar nuestra vida real e imaginaria y que nos obliga a ser otros, a vivir vicariamente peripecias que durante la lectura se vuelven nuestras. Montero no focaliza peyorativamente esta última gama de artefactos, sino aquella otra erizada de diatribas, buenas intenciones y cantos a la paz y a la justicia, censurando, de paso, los excesos instrumentalizadores en que han incurrido algunos artistas que, alentados por una vocación redentora y contestataria, se internan en un círculo vicioso que empequeñece el fruto resultante de esa labor que, como narradores, dramaturgos o poetas, deberían ejercer subversivamente:

Detesto la narrativa utilitaria y militante, las novelas feministas, ecologistas, pacifistas o cualquier otro *ista* que pensarse pueda, porque escribir para dar un mensaje traiciona la función primordial de la narrativa, su sentido esencial, que es el de la búsqueda del sentido.<sup>5</sup> Se escribe, pues, para aprender, para saber; y una no puede emprender ese viaje de conocimiento llevando previamente las respuestas consigo. Más de un buen autor se ha echado a perder por su afán doctrinario; aunque a veces, en algunos casos especiales, se da la circunstancia de que el propio talento salva al escritor de la ceguera de sus prejuicios. (Montero, *La loca* 172)

Un ejemplo que trae a colación Montero es el de Tolstoi, hombre retrógrado y misógino hasta la médula, que infligió toda clase de humillaciones a su paciente y leal esposa, que hizo siempre de escribana suya copiando una y otra vez las ilegibles páginas de su autoritario marido, ante cuyo genio ella cayó rendida.<sup>6</sup>

A lo largo de su contradictoria existencia, Tolstoi contempló con dolor cómo la Rusia feudal era destruida por un vertiginoso proceso de industrialización. Si bien detestó a sus pares de la aristocracia por considerar que habían perdido el sentido de la armonía y la justicia, y pese a su alineamiento con el ingenuo campesinado, supuestamente feliz en su simpleza, también abominó de los aires nuevos que trajo consigo la revolución bolchevique. A decir verdad, Tolstoi era un reaccionario que veía en el progreso la madre de todos los males. Sin embargo, en su novela cumbre supo vencer su ideología tradicionalista gracias al enorme talento del que estaba dotado, y así, en vez de una crónica moral de cómo la modernidad disolvía la vieja sociedad rusa, abocando, incluso, a las mujeres a cometer adulterio, *Ana Karenina* retrata justamente lo contrario de lo que pretendía su autor: la hipocresía social, la victimización de la protagonista femenina, los abusos del sexismo.

Hurgando en las disímiles opiniones vertidas por nuestra autora sobre el oficio de escritor, a medio camino entre trillados lemas de raíz platónico-aristotélica, aunque puestos al día, y de otros de cuño más reciente, que toma prestados de Henry James, Vargas Llosa, Stephen Vizinczey, Montserrat Roig, Vila-Matas y otros,<sup>7</sup> hallamos que la fluidez atenuante del dilema que en diversas épocas ha contrapuesto la inclinación (a veces la necesidad) de sumergirse en lo contemporáneo, enrolándose, tomando posición, a aquella tendencia más elitista consistente en enclaustrarse en una soberbia torre de marfil se interioriza en una escritura que permanece sensible, por obra del demiúrgico poder de la imaginación, al alumbramiento de mundos factibles o impensables, a la simulación de una alquimia secreta que posibilita la escueta emergencia de vasos comunicantes entre la verdad y sus máscaras.<sup>8</sup> Desde la perspectiva monteriana, el deber de un escritor no es tanto intervenir en la política y en la sociedad en la que vive, al menos no en mayor medida que cualquier otro ciudadano atento a los latidos de la sociedad en la que está inmerso, como poner toda la carne en el asador, aislarse, a la hora de componer, con total respeto por la forma y por aquellas imágenes fantásticas que “nacen de un territorio profundo y movedizo que está más allá de las palabras” (Montero, *La loca* 28), el manuscrito que finalmente entregará a la imprenta. El autor o la autora es, desde luego, un animal social, pero, en cuanto sujeto destinado a empresas del espíritu más elevadas, ha de cuidarse muy bien de que sus preocupaciones político-sociales, si las tiene, no monopolicen ni tergiversen la sustancia originaria del arte en el que incursiona; una sustancia, por lo demás, resbaladiza y difícilmente sintetizable en un modelo fijo e inmovilista, dadas las condiciones de dinamismo, multiplicidad, cambio y variedad genérica y ontológica de que se imbuye la praxis de la literatura, pero que, en su victoriosa indeterminación, hace las veces de hipotético axioma de reconocimiento.

Algunos de los argumentos de Montero se acercan bastante a los expuestos por autores como José Saramago, quien proclamaba que el compromiso es de

los ciudadanos, y que ciudadanos somos todos, incluyendo los médicos, los ingenieros, los políticos... y también los escritores. Pero debiera someterse esta visión individual a ciertas matizaciones tendentes a esclarecer las lindes de la implicación del autor y la manera en que se traspasa a la obra. El cese de los desacuerdos aún se vislumbra lejano. Si autores como Luis García Montero postulan todavía, a comienzos del siglo XXI, que la literatura es un ejercicio ideológico, en tanto el escritor, aunque hable del amor, de la sexualidad, del cielo o de la tierra, está expresando una determinada concepción del mundo (36), y si otra figura de las letras actuales, Almudena Grandes, opina asimismo que la ideología, no la política, es inherente a los medios literarios—“toda obra literaria es ideología” (69) le oiremos expresar en una conferencia publicada en 2003—dicho conglomerado conceptual, añade Montero, debe incrustarse en el texto tras los pliegues de la estructura diegética adyacente, funcionar a merced de la historia. Lo existencial, lo metafísico, lo psicológico, lo cultural forman parte inseparable del entramado interno de la ficción; pero, como la misma autora de *Las edades de Lulú* nos hace ver, el cometido primordial de la literatura es emocionar (67), por lo que hay que alejarse del peligro que conlleva tramitar, bajo la apriorística coacción de una doctrina, una obra ficticia:

[M]e parece malo y peligroso supeditar la literatura a la ideología. Me parece que esa es una aventura que acaba arrojando malos resultados para la literatura y para la ideología, porque un escritor que se limita a transmitir de forma acrítica unas consignas determinadas, se está negando a sí mismo la flexibilidad, la ironía, la sutileza, herramientas expresivas que son fundamentales para escribir a estas alturas de la historia y de la tradición literaria.<sup>9</sup> (66)

No obstante, el objeto “ideología” es muy amplio; caben en él desde una creencia política o un valor hasta una representación mítica, imaginística o simbólica, pasando por una determinada cosmovisión, un enunciado discursivo o “marca estilística,” de todo lo cual da puntual testimonio el quehacer escriturario.<sup>10</sup> Ya el mero hecho de escribir supone la elección de una actitud ante el mundo, ante sí mismo y ante el idioma; “escribir es confesarse,” expresaba Francisco Umbral (27). O como sostienen de nuevo García Montero y Almudena Grandes, escribir es mirar el mundo y un intento de explicarlo. Otra autora, Ana María Navales, señala que se trata de “desvelar sus apariencias y las de los seres humanos que lo pueblan” (198). En este sentido, cada obra literaria aloja en su seno una visión de la realidad, de las emociones, de las pasiones y de los paisajes humanos y naturales que captura; por consiguiente, “constituye siempre una apuesta moral, una reflexión sobre la Historia y sobre el entorno histórico en que el autor ha vivido y ha evolucionado” (Grandes 63). Además, el prestidigitador de imágenes verbales que bulle en el interior de todo autor anhela encontrar un punto de armonía con los poderes establecidos, erigiéndose en muchos casos en vigilante de ese poder, en corrector de sus presuntos desvíos y abusos: “la crítica o el análisis honesto de las relaciones de

poder forma parte de nuestro oficio, de la misma manera que construir buenos muebles forma parte del oficio de carpintero” (Montero, *La loca* 56). No hay nada más triste, por tanto, que un literato reducido a heraldo de “esa tela de araña pegajosa y confusa que ensucia todos los campos de nuestra existencia” (*La loca* 55) y que solemos colocar bajo el epígrafe de “autoridad.” Por ello, éste, en su solitaria tarea, debe guardar una distancia prudencial respecto de las convicciones que defiende, achicando el foco de su voluntad de compromiso hasta hacerlo converger con el espacio abisal de la página en blanco, espacio en el que cristalizan, impetuosos, subjetivos, tanto las luces de la razón del mundo empírico como los demonios del inconsciente. De ahí que Saraguro, imaginando un distingo muy discutible entre vida y arte, aconsejara no importunar a la literatura, sino dejarla tranquila en el sitio exacto que le corresponde. Un ideal de difícil cumplimiento en los materialistas tiempos que corren, debido, entre otros factores, a la dependencia del escritor moderno del sistema capitalista y de las leyes de mercado que lo engullen.<sup>11</sup>

Se da por hecho, eso sí, que el orfebre del lenguaje, lo mismo que el resto de individuos de una misma cultura, absorbe las bocanadas de aire de la historia que, arremolinándose en torno a él, lo condicionan. Si a eso sumamos la familiaridad que, en la órbita de lo profesional, se pueda llegar a tener con la realidad fugitiva, como sucede a través del ejercicio periodístico—la autora de *La hija del caníbal* entre 1969 y 1977 publica en diversos medios de comunicación (*Pueblo*, *Arriba*, *Mundo Diario*, *Hermano Lobo*, *Posible*, *Fotogramas*, *Contrastes*, *Destino* o *Jano*) y desde este último año trabaja para el diario español *El País*—con mayor razón se sentirá, pues, obligada a permanecer en estrecho contacto con los estímulos que la asedian cotidianamente, concentrándose en recabar el mayor número de informaciones del exterior, en abrir los ojos a los sucesos próximos y contemporáneos para, desde esa torre vigía que domina el paisaje circundante, actuar de faro orientador que, en su posición elevada, libere de su enajenación a la enardecida muchedumbre que la padece.

Ahora bien, el periodismo no responde a los mismos criterios que el oficio de narrar. Lo primero se adhiere al ser social del autor, a ese que piensa, que vive sumido en medio de los pequeños torbellinos de la existencia, que se relaciona con los otros, que paga debidamente sus impuestos, que vota para elegir a sus mandatarios, que ama y sufre y que, si tiene oportunidad, recurrirá a los *mass media* para expresar sus ideas, mientras que la narrativa—la otra vertiente discursiva que cultiva la autora madrileña—es una actividad íntima y esencial y, como tal, ha de partir de premisas divergentes. Así, aun cuando el diálogo del periodismo y la literatura ha sido históricamente fructífero, quedando comprobado en la gestación de formas genéricas “bastardas”<sup>12</sup>—aun cuando el discurso periodístico puede alcanzar elevadas cotas de excelencia literaria, como se refleja en el emblemático texto de Truman Capote, *In Cold Blood*, y a pesar de la amplia lista de escritores que han compaginado las letras con el trabajo

en/para la prensa periódica (Balzac, Eliot, Dostoievski, Hemingway, García Márquez, etc.)—Montero no puede por menos que aceptar el carácter diferencial, y hasta antitético, que abre una brecha profunda entre estas dos instancias escriturales, habida cuenta que si la modalidad periodística incluye, entre sus máximas aspiraciones, cierto afán por la claridad comunicativa, la novela, en cambio, se regodea en la ambigüedad y la confusión: “en periodismo hablas de lo que sabes y en narrativa de lo que no sabes que sabes” (*La loca* 181), específica la novelista.<sup>13</sup> En consecuencia, insiste en mantener a salvo los componentes mágicos y enigmáticos que conforman los engranajes de la narración para no envilecer dicho arte con activismos políticos y nociones propagandísticas disuasorias que mermen la literariedad de sus contornos. De lo que se infiere un tácito distanciamiento de la idea sartreana acerca del sentido utilitariamente revelador de la literatura, en concreto de la prosa (para Sartre, la poesía no podía ser comprometida, algo que una legión de textos poéticos se ha encargado de desmentir), y del uso del lenguaje como instrumento fustigador de las masas. Al igual que a otros autores de su misma hornada, que dieron sus primeros balbuceos en la etapa de mayores libertades civiles abierta tras el largo intervalo de represión durante el franquismo, a nuestra narradora la creencia prevaleciente durante el período de posguerra de que el escritor es un ser que en la sociedad moderna puede tener alguna influencia le resulta anacrónica, si no ingenua.<sup>14</sup> Ya unos años antes, en su ensayo biográfico “Simone de Beauvoir. Voluntad de ser,” incluido en *Historias de mujeres*, la autora nos hacía partícipes de su desconfianza ante el poder de la literatura al preguntarse si alguien en su sano juicio cree todavía hoy que la creación literaria sirve verdaderamente para salvar el mundo (*Historias* 72) demostrando con esto una actitud inequívocamente pesimista ante la capacidad de la escritura de involucrarse en la transformación social y moral de la sociedad, lo que algún que otro crítico quisquilloso ha interpretado como un retroceso en las ideas progresistas defendidas por la escritora en sus novelas y en distintos artículos aparecidos en periódicos (Escudero Rodríguez 174). En realidad, Montero no niega del todo un posible predicamento de su palabra en otras personas, sólo que sugiere que la injerencia de tal modo de obrar no debe labrarse con la complicidad de expresiones literarias, sino insertarse en otras articulaciones sociales propuestas por las redes de la cultura de los medios y la industria del consumo: artículos de opinión, debates radiofónicos o televisivos, o en forma de declaraciones, ya sean orales, ya escritas, efectuadas ocasionalmente en la palestra pública, las cuales, por su naturaleza vivencial, exceden los límites de los parámetros ficcionales, guardando mayor enlace, por tanto, con la anuencia de ciertos intelectuales conocidos forzados a desempeñar el papel de sismógrafos del espíritu comunitario, más que a actuar como voceros de las atronantes aventuras literarias con las que nos embelesan, enseñan o conmueven.

Si lo que se quiere es preservar a la literatura de toda contaminación con el medio ambiente, las flechas del artista han de apuntar a blancos menos enraizados en lo circunstancial. Escribir constituye una búsqueda de sabiduría, de cierta libertad interior y de un entendimiento de la vida y de uno mismo. Para Montero, lo mismo que para otras colegas suyas, como Isabel Allende, la novela supone un viaje espiritual lleno de recovecos y sorpresas, en el transcurso del cual, asistiremos de improviso al descubrimiento de elementos sintomáticos que coadyuvan a un enriquecimiento personal inconmensurable.<sup>15</sup>

Para mí el famoso compromiso del escritor no consiste en poner sus obras a favor de una causa (el utilitarismo panfletario es la máxima traición del oficio; la literatura es un camino de conocimiento que uno debe emprender cargado de preguntas, no de respuestas), sino en mantenerse siempre alerta contra el tópico general, contra el prejuicio propio, contra todas esas ideas heredadas y no contrastadas que se nos meten insidiosamente en la cabeza, venenosas como el cianuro, inertes como el plomo, malas ideas que inducen a la pereza intelectual. Para mí escribir es una forma de pensar; y ha de ser un pensamiento lo más limpio, lo más libre, lo más riguroso posible. (Montero, *La loca* 57-58)

A este respecto, parece coincidir el criterio de la autora con el de su admirado Vargas Llosa, quien, por ejemplo, en *La verdad de las mentiras* ha emitido aseveraciones pormenorizadas sobre la ficción, postulando certezas razonablemente brillantes, pese a la dudosa originalidad de algunas de ellas, de las que entresacamos la que sigue:

Nada enseña mejor que la literatura a ver, en las diferencias étnicas y culturales, la riqueza del patrimonio humano y a valorarlas como una manifestación de su múltiple creatividad. Leer buena literatura es divertirse, sí; pero, también, aprender, de esa manera directa e intensa que es la de la experiencia vivida a través de las ficciones, qué y cómo somos, en nuestra integridad humana, con nuestros actos y sueños y fantasmas, a solas y en el entramado de relaciones que nos vinculan a los otros, en nuestra presencia pública y en el secreto de nuestra conciencia, esa complejísima suma de verdades contradictorias—como las llamaba Isaiah Berlin—de que está hecha la condición humana. (386-87)

En la misma línea conceptual abunda sagazmente el cuentista y novelista peruano al puntualizar en otro pasaje de su libro lo siguiente:

Como las de Cervantes y Flaubert, las invenciones de todos los grandes creadores literarios, a la vez que nos arrebatan a nuestra cárcel realista y nos llevan y traen por mundos de fantasía, nos abren los ojos sobre aspectos desconocidos y secretos de nuestra condición, y nos equiparan para explorar y entender mejor los abismos de lo humano. (298)

Para echar anclas después, en un chispazo de agudeza crítica, en las arenas movedizas de la antinomia: “la irrealidad y las mentiras de la literatura son también un precioso vehículo para el conocimiento de verdades profundas de la realidad humana” (399). Verdades sobre aquellas particularidades de la vida,

del mundo y de los seres que lo habitan a las que no podemos acceder a través de la ciencia ni de la filosofía.<sup>16</sup> Sin embargo, precisemos que para que el estado de clarividencia que experimenta el forjador de ficciones conduzca a una relación verosímil, coherente de simulacros de la realidad, de esas mentiras verdaderas de las que habla Vargas Llosa (15-30), y que ha dado título también a uno de los libros de ensayos de Sergio Ramírez,<sup>17</sup> es necesario que éste atraviese primero una suerte de despojamiento, una purgación de limitaciones medioambientales que no lo desvíen del auténtico camino a seguir en beneficio de absurdos enrolamientos y militancias; a saber, la materialización de una obra imaginativa de aliento con la que exorcizar ese sobresalto interior del espíritu, esa intranquilidad que orillea con la demencia y que, en los instantes plenos de fecundidad creadora, invade al novelista; la “loca de la casa,” según la llamaba santa Teresa de Jesús, conjuro con el que desprenderse por fin de ese personaje, de ese suceso, de esa frase que merodeaba obsesivamente en la mente del escritor sin que supiera muy bien qué significado había de asignarle; un bálsamo urgente con que poner término al divorcio entre la vida real y la imaginaria, entre la rutinaria cotidianidad y lo novelesco, la coartada perfecta para entregarse a la acepción del otro, de los otros, o para sucumbir a su indiferencia o cruel rechazo. En definitiva, aquel brebaje alucinógeno que permite saciar ese anhelo vanidoso de singularidad de un destino particular que anima a los escritores, con el que huir del territorio subterráneo, saturnal de ensoñación al que se acude con la finalidad de embestir las rachas de inquietud y de incertidumbre que desarman al sujeto excéntrico. En esa labor cumple una función muy importante la novela, que, en su desmesura, en su imposible camino hacia la armonía, encarna los conflictos con el entorno, los históricos desacuerdos del creador con su medio, convirtiéndose también en un espejo huidizo y evanescente, a ratos implacable, en el que nos miramos para reconocernos y entendernos.

Pesquisas como las de Montero, Vargas Llosa y las de otros cultivadores de la literatura interconectados por sus particulares formulaciones ideo-estéticas no están exentas de reminiscencias añejas. Aguiar e Silva nos recuerda que entre los románticos la poesía era vista ya como la única vía de conocimiento de la realidad profunda del ser, pues el universo aparece integrado de cosas y de formas que, aparentemente inertes y desprovistas de significado, constituyen la presencia simbólica de una realidad misteriosa e invisible. De acuerdo con esta apreciación, el mundo es un poema gigantesco, vasta red de jeroglíficos, y el poeta descifra este enigma, penetra en la realidad invisible, revelando, mediante la palabra simbólica, la faz oculta de las cosas. En las fantasmagorías del Romanticismo aparece explícitamente esbozado el tema del *poeta vidente*, que más tarde desarrollarán hasta la extenuación Rimbaud y los surrealistas, y según el cual la poesía se identifica con la experiencia mágica y el lenguaje poético se vuelve propulsor de conocimiento absoluto, un pasadizo sinuoso para llegar a

los abismos vertiginosos del yo, al tiempo que instrumento de indagación psicológica y cósmica de enorme alcance especulativo (Aguar e Silva 68-69).

Pero la función cognoscitiva que, ya desde Platón y Aristóteles, se ha venido atribuyendo a la literatura,<sup>18</sup> no se limita a la esfera de lo espiritual y del inconsciente en la que exploran los románticos; irradia también en la llamada “teoría del reflejo” de la filosofía marxista y en ciertas proclamas adheridas al realismo artístico y literario, si bien los presupuestos de los que se parten aquí corresponden a un orden taxonómico distinto. György Lukács, uno de los representantes de esta escuela en su vertiente teórica, sostiene que “[l]a obra de arte tiene . . . que reflejar en su conexión correcta y adecuadamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que determinan objetivamente el trozo de vida al que da forma. Tiene que reflejarlas de tal modo que ese trozo de vida se haga comprensible en sí y por sí mismo, vivenciable, como una totalidad de la vida” (*Materiales* 202). Se trata, como en todo proceso de conocimiento, de llegar a la esencia de la realidad empírica, que es la que debe plasmar la obra artística. Reproducción de la realidad que, por muy incompleta y relativa que sea, debe producir el mismo efecto que la vida misma, e incluso el de una vida intensificada, acrecentada y más vivida que lo que es la vida del mundo real. Desde este ángulo, si se eluden los rasgos intrínsecos que de manera objetiva están anclados en la realidad, bien que indirectamente, “toda poesía se pierde en mezquindad y pierde absolutamente su carácter poético” (Lukács, *Sociología* 161).

Domínguez Caparrós, analista de esta y otras aproximaciones, apostilla que “desde el punto de vista del *materialismo dialéctico* [la filosofía marxista], la literatura es una forma de conocimiento realista: apropiación de una realidad en la captación de las esencias presentadas artísticamente a través de lo inmediato, lo particular” (30; la cursiva es del autor).<sup>19</sup> Otra cosa es que el autor, en el breve trance de ejecutar la copia, transforme el original captado en una realidad *otra*, independiente del modelo externo que le sirve de referente, como bien sabemos. Pero por encima del versátil escrutinio que haga el arte literario en el acervo de datos reales disponibles, transfigurados *a posteriori* o no—las interferencias de la literatura con la verdad histórica y el juego de la mentira son complejas—está claro que la obra literaria sobrepasa la inmediatez del presente que la engendra, para apuntar, en su desrealización, hacia vectores eternos y universales, como el paso del tiempo, la memoria, el poder, la pasión amorosa, la muerte, la identidad o la escritura, entre otros contenidos que Sastre, esclavo de su época y de sus prejuicios, habría de considerar con desdén vacuas tautologías. Temas que, sin embargo, siempre han obsesionado a generaciones enteras de escritores y con los que un número considerable de individuos, con distintas formas de pensar, ha comulgado. Al fin y al cabo, ¿quién no se ha sentido alguna vez atrapado en la viscosa telaraña del inconformismo y la reflexión.<sup>20</sup>

En caso de mayor rigor, la literatura, desde luego, ofrece una evasión, subterfugios y escapatorias ideadas para dar salida a la experiencia más genuina, más pura y sutil que cabe imaginarse. Pero tanto esta estimativa como el presupuesto de la imaginación literaria como fuente de sabiduría en detrimento del compromiso no implican que el escritor se desentienda de los vínculos con la época en que le ha tocado en suerte vivir, pues nadie, aunque se lo proponga, puede abstraerse por completo de las coordenadas temporales que lo envuelven ni del espacio en el que trasiega. Y Montero no es una excepción. Si no tanto en sus novelas, desde el frente de la prensa periódica, ésta ha defendido las libertades y principios democráticos y criticado las instituciones y los poderes tradicionales (Iglesia, oligarquía, Ejército). En sus denuncias suele ponerse del lado de los marginados, de los explotados y los inmigrantes, cuestionando, entre otros asuntos, la violación de los derechos humanos, la guerra, el racismo, el capitalismo “salvaje,” los abusos físicos a las personas y los animales, la ambición material y la destrucción del ecosistema. Conocidos son también sus iniciales coqueteos con opciones políticas izquierdistas hasta que, a partir de los 90, decepcionada del rumbo que tomaba el socialismo en España y de las erráticas gestiones llevadas a cabo por el gobierno de Felipe González, al igual que alarmada por los atropellos infligidos a la sociedad civil por los totalitarismos comunistas, decide apostar por un humanismo de alcance mayor que rehúye de etiquetas empobrecedoras.<sup>21</sup> Tampoco olvidemos su feminismo o, como prefiere llamarlo ella, su antisexismo, que aletea, con mayor o menor prestancia, en la mayoría de sus creaciones novelescas, en el ramillete de biografías que compone el volumen *Historias de mujeres* o en algunos artículos de *La vida desnuda*.<sup>22</sup> Sin embargo, dicho sentido ético, en todo punto respetable, no ha de sojuzgar con su intenso fulgor la libre invención de cuentos y novelas (si se desliza en alguno de los textos de Montero, es resultado lógico de la trama, no algo superpuesto), sino que ha de constreñirse a la faceta pragmática de la autora, al ser de carne y hueso, como ciudadana de a pie y mujer que es. Por el contrario, la producción narrativa de la escritora, antes que ceder a la tiranía de apostolados adoctrinadores, sueña con saquear espacios imaginarios habitados por ingredientes ahitos de libre albedrío, insistiendo en su renuncia a demoler el tejido del corpus social, a no elevarse de antemano en portavoz de los oprimidos ni ambicionar la articulación de responsabilidades excesivas con el destino de los demás. La servidumbre a una filiación política determinada adormece el espíritu crítico; los alegatos contra la miseria y los abusos de la autoridad, los sermones conducentes a una toma de conciencia o instigadores del progreso ideológico serán, si se quiere, estrategias de representación legítimamente válidas sólo si se circunscriben a modelos eventuales de actuación ciudadana, es decir, mientras no desbaraten el área de lo real empírico en el que se fraguan, colándose por los intersticios de ese universo paralelo que, con extremo celo, erige la fabuladora en el texto. De este modo, las ideas no dañan o

ponen en entredicho la ilusión de su irresoluta inmanencia. Lejos de subordinarse a intereses colectivos, la obra de Montero únicamente se compromete consigo misma, y sólo a ella y a sus impredecibles lectores parece dispuesta a rendir cuentas.

## NOTAS

1. Una versión más resumida de este artículo se publicó en el volumen *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XIX y XX* (Madrid: Visor Libros, 2009), el cual reúne las conferencias y comunicaciones leídas en el II Congreso Internacional del mismo título, celebrado en Madrid en mayo de 2008.

2. Por el insinuante cóctel de ensayismo, de relatos de biografías de varios escritores y de autobiografía novelada que propone la obra, *La loca de la casa* no encuentra rápido acomodo dentro de las categorizaciones convencionales de los géneros. De la misma posmodernidad se vanaglorian muchas de las novelas de la propia escritora en su descarada mezcla de géneros literarios cultos y populares, en la combinación lúdica que hace de formas narrativas diversas o en el uso constante de referencias metaficticias.

3. En su *Crítica del juicio* (1790), Kant, con la defensa de la autonomía de los valores estéticos, dio un paso decisivo en la comprensión moderna de lo literario. A partir de él, el elemento estético se torna uno de los ingredientes fundamentales de la visión del mundo moderna y, particularmente, del pensamiento occidental.

4. Dirá, entre otras aseveraciones, el novelista y dramaturgo francés que “la literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad” (Sartre 106). Desde una faceta teórico-crítica, Castagnino y Matamoro, entre otros investigadores, han ahondado en la polémica que ha rodeado a la literatura contemplada desde el punto de vista del compromiso.

5. “Sentido” es la palabra que emplea también Belén Gopegui para explicar la dirección hacia la que se encaminan las novelas, a su entender, escritas para dejar claro lo inútil que supone aislar lo privado de lo público, lo subjetivo de lo común, lo particular de lo general. El sentido en la literatura deja en un segundo término nociones como la creación de un mundo o la vida independiente del lenguaje (“La posibilidad” 385-87).

6. En *Pasiones. Amores y desamores que han cambiado la Historia* (1999), la propia Montero se extiende en los detalles que aderezaron el tormentoso matrimonio con Sonia, la solícita mujer a la que el escritor soviético dañó psíquicamente infligiéndole continuos maltratos que se prolongaron durante los cuarenta y ocho años de convivencia matrimonial (37-46).

7. Montero, en sus cavilaciones, dialoga con textos como *Truth and Lies in Literature* (1985) de Vizinczey, *La verdad de las mentiras* (1990) de Vargas Llosa, *Extrañas notas de laboratorio* (2003) de Enrique Vila-Matas y muchos más.

8. Por un lado, Montero reivindica el ánimo espoleador de la fantasía como motor principal de la obra (lo que permite visitar todos los universos imaginables) y la disociación que acecha al autor (un mal que lo lleva a vivir otras vidas, o bien a inventárselas). Además, en su descripción del proceso literario, aparece otra variable que pone el acento en los mecanismos inconscientes del laberinto creativo: el *daimon* (Rudyard Kipling), los *brounies* (R. L. Stevenson), las *iluminaciones* (Carson McCullers), ese soplo divino que guía a los novelistas por el borrascoso sendero de las palabras, un estado de trance momentáneo a la sombra del cual suele escribirse sometido por una fuerza misteriosa.

9. Si identificamos ideología con idearios políticos, hay que aclarar que no todos/as los/as autores/as ven con malos ojos la introducción de la política en la novela. Las cuestiones políticas son dignas de convivir con otras materias sin perjuicio para el calado de la obra. Por ejemplo, Gopequi, que en los últimos años ha afianzado su largo romance con el comunismo, echa de menos una mayor presencia de esta faz de la realidad en la novelística del siglo XX, a la que acusa de inverosímil porque aparece amordazada por un discurso dominante (burgués) cuyos árbitros prohíben la expresión de inquietudes políticas en la obra, a no ser que aparezcan para demonizar aquellos programas ideológicos que ella define como revolucionarios (*Un pistoletazo* 27 y ss.).

10. Bajo este prisma se entienden las palabras de Tejerina Lobo: la afirmación de que “en toda obra hay una ideología subyacente y [que] la neutralidad no existe ni en la literatura ni en la vida” (n.pag.).

11. La misma Montero, como la mayoría de los intelectuales ubicados en las sociedades neoliberales, está obligada a participar en las estrategias comerciales de un mercado editorial insaciable con el propósito de lograr una mayor divulgación de su obra y también de incrementar unos beneficios económicos que reviertan positivamente tanto en sí misma como en las empresas editoras que la respaldan.

12. Entre los géneros que algunos han tildado de “bastardos,” mixtos, ancilares, “límitrofes” o mestizos destaca la crónica periodístico-literaria. Ya el título de la primera novela de Montero, *Crónica del desamor*, subraya una deuda con el periodismo. Por otro lado, la narración de *Te trataré como a una reina* (1983) aparece intercalada por noticias que parecen extraídas de la prensa amarilla, así como por testimonios que un periodista anónimo obtiene de varios personajes secundarios. Con todo, la obra que, a mi juicio, exhibe mayor apertura hacia modelos intertextuales de factura heterogénea es *La loca de la casa*.

13. Un elevado número de autoras que iniciaron su andadura literaria en los años 70 y en décadas inmediatamente posteriores evidencia también su procedencia del periodismo: Maruja Torres, Montserrat Roig, Ángeles Caso, Dolores Campos Herrero, Carmen Rico-Godoy, Elvira Lindo, etc. De hecho, algunos de los libros de la misma Montero se gestan precisamente en la fragua del periódico: *España para ti para siempre* (1976), *Cinco años de país* (1982), *La vida desnuda* (1994), *Entrevistas* (1996), *Historias de mujeres* (1995; segunda edición ampliada: 2007), *Pasiones y Estampas bostonianas y otros viajes* (2002). Como periodista, Montero ha recibido las siguientes distinciones: Premio de Periodismo del Círculo de Lectores (1977), Premio Mundo de Entrevistas (1978), Premio Nacional de Periodismo (1980), Premio Derechos Humanos (1989) y Premio Correo Español del Pueblo Vasco (1994). Ella se enorgullece de abrazar el binomio periodismo-literatura sin conflictos. De todos modos, pese a su asiduo contacto con el trabajo en la prensa diaria, de exigírsele que escoja entre ambos discursos, sin vacilar se inclinaria por la narrativa.

14. Ciplijauskaité repara en que, en el ámbito de la novela, durante los años 70 y 80 el retrato social de la época evoluciona desde el compromiso político que se manifiesta en las obras de posguerra hacia posturas más subjetivas donde la situación del país aparece como escenario (21, 36). En el contexto popular asistimos a un proceso semejante. La reforma política durante la Transición conlleva la necesidad de no remover el pasado reciente del país y de no analizar las graves secuelas políticas, sociales o educativas del franquismo que se manifestaron con posterioridad a 1975. Junto a ello, hubo un descreimiento de las ideas de izquierda que tiene su origen en el desengaño de los simpatizantes marxistas ante la imposibilidad de emprender un cambio revolucionario que alterara de forma radical las estructuras sociopolíticas de España.

15. Allende plantea la literatura como una exploración de un espacio “sombrio” de su carácter, de su alma, del pasado, de la memoria: “En el laborioso ejercicio diario de la escritura ilumino esos rincones oscuros y, con un poco de suerte, logro entender algo mejor mi propia realidad” (Correas Zapata 219). En *Mi país inventado* agrega la escritora chilena que la literatura “es un intento de comprender las circunstancias propias y aclarar la confusión de la existencia, inquietudes que no atormentan a la gente normal, sólo a los inconformistas crónicos, muchos de los cuales terminan convertidos en escritores después de haber fracasado en otros oficios” (16).

16. Como Vargas Llosa, Montero es consciente de que las mentiras literarias son portadoras de verdades esenciales. Uno de sus mejores críticos ha confirmado que aunque “la autora reconoce . . . la subjetividad implícita en toda construcción textual, el establecimiento de una gradación en los supuestos niveles de mentira que encierran esos discursos implicaría, a su vez, la creencia en la existencia de ciertos grados de ‘verdad’” (Escudero Rodríguez 158).

17. Me refiero a *Mentiras verdaderas*, publicado en 2001, donde el narrador nicaragüense charla con el lector descubriéndole el arte de narrar y llevándole por diferentes momentos del devenir de la literatura (las novelas de caballerías, los clásicos, las crónicas de Indias, la novela latinoamericana, los Evangelios, etc.) para dar a conocer los procedimientos y virtudes del oficio. En otro texto posterior, *El viejo arte de mentir*, Ramírez indaga en la construcción que lleva a cabo el escritor de una realidad paralela definida por su metamorfosis en imaginación a través del lenguaje. Ley indispensable en ese itinerario que acarrea la transfiguración de la realidad objetiva en beneficio de otra inventada es la verosimilitud. Véanse, sobre todo, los tres primeros capítulos del libro (19-74).

18. La cuestión de la literatura como conocimiento aparece ya en Platón, aunque el pensador griego concluyera que la mimesis poética, a diferencia de la filosofía, es inadecuada para alcanzar la verdad. Se limita a ofrecer una copia, una imitación de las cosas y de los seres que, a su vez, son mera imagen de las Ideas, realidad última y fundamental. Según Platón, la poesía es una imitación de imitaciones y creadora de vanas apariencias. En cambio, Aristóteles reivindicaba su validez desde la perspectiva del saber al encontrar que el poeta, a diferencia del historiador, no representa los hechos o situaciones particulares: el poeta crea un mundo coherente en que los acontecimientos son representados en su universalidad, según la ley de la probabilidad o de la necesidad, esclareciendo de ese modo la naturaleza profunda de la acción humana y de sus móviles.

19. Entre los escritores en lengua española que han arremetido contra la teoría del reflejo en la literatura, mencionemos al argentino Ernesto Sábato (104-109).

20. Poco cuesta trasladar este acercamiento a la práctica de la novelística monteriana. Comentando una obra como *Bella y oscura* (1993), Escudero Rodríguez advierte que, con su composición, la autora "confirma que la creación literaria, además de un posible medio trascendental, se ha convertido en un instrumento de exploración metafísica, que le permite indagar en los misterios insondables de la condición humana, a la vez que psicológica, ya que en ella se bucea en los abismos del alma en busca de las causas de la infelicidad y la malignidad" (147).

21. Diversos artículos de *La vida desnuda. Una mirada apasionada sobre nuestro mundo*, escritos cuando el PSOE, con Felipe González a la cabeza, sube al poder, reflejan la desilusión de una generación al ver que este partido político no cumple sus promesas y expectativas. En otras colaboraciones trata problemas sociales a modo de denuncia, como la pena de muerte en Estados Unidos, que contaba con respaldo popular, y las injusticias que se cometen con inocentes, no sólo alrededor de este hecho, sino también en juicios, además de la discriminación de gitanos y otras razas, tratados como seres ineptos y dotados de brutalidad, las violaciones de padres sobre sus propias hijas, la pobreza, la violencia, etc.

22. A este propósito, Torres Rivas introduce su análisis de los personajes en la novelística de Montero en el contexto de los debates feministas surgidos a partir de los años 60 y 70 en España (25-51). El talante reivindicativo de las primeras obras de la escritora se fundamenta sobre la base de los movimientos de emancipación de la mujer, el papel de ésta durante la dictadura y las transformaciones sociales a partir de la muerte de Franco. Catherine Davies estudia igualmente desde una perspectiva feminista las seis primeras novelas de la autora, el cuento "Paulo Pumilio" y el libro para niños *El nido de los sueños* (1991). Y Vanessa Knights merodea en torno a la temática feminista y la construcción de la identidad de la mujer en siete novelas de la escritora. En una misma dirección se enmarca el trabajo de Mary C. Harges, que analiza las diversas estrategias usadas por la novelista para poner en jaque las construcciones sociales sobre la identidad y atacar la ideología del patriarcado.

## OBRAS CITADAS

- Aguilar e Silva, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Trans. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1972. Print.
- Brecht, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Trans. J. Fontcuberta. Ed. Werner Hecht. Barcelona: Ediciones Península, 1973. Print.
- Castagnino, Raúl H. *¿Qué es literatura? La abstracción "literatura." Naturaleza y funciones de lo literario*. 8ª ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1977. Print.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970–1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988. Print.
- Correas Zapata, Celia. *Isabel Allende. Vida y espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1998. Print.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Works of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Oxford/Providence: Berg, 1994. Print.
- Domínguez Caparrós, José. *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002. Print.
- Escudero Rodríguez, Javier. *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005. Print.
- García Montero, Luis. "Intelectuales y políticos en España: claves históricas de una relación." *Literatura y compromiso social*. Ed. Felipe Benítez Reyes et. al. Madrid: Visor Libros, 2003. 35–47. Print.
- Gopegui, Belén. "La posibilidad de escribir." *Escritores ante el espejo. Estudios de la creatividad literaria*. Ed. Anthony Percival. Barcelona: Editorial Lumen, 1997. 385–92. Print.
- . *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Editorial Complutense, 2008. Print.
- Grandes, Almudena. "Los nuevos escenarios para el compromiso social y la literatura." *Literatura y compromiso social*. Ed. Felipe Benítez Reyes et. al. Madrid: Visor Libros, 2003. 61–70. Print.
- Harges, Mary C. *Synergy and Subversion in the Second Stage Novels of Rosa Montero*. Nueva York: Peter Lang, 2000. Print.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trans. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1977. Print.
- Knights, Vanessa. *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero*. Lewiston: The Edwin Mellen P, 1999. Print.
- Lukács, György. *Sociología de la literatura*. Trans. Michael Faber-Kaiser. 3ª ed. Barcelona: Ediciones Península, 1973. Print.
- . *Materiales sobre el realismo*. Trans. Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1977. Print.
- Matamoro, Blas. "Literatura y compromiso." *Letras Libres* 39 (2002): 46–48. Print.
- Montero, Rosa. *La vida desnuda. Una mirada apasionada sobre nuestro mundo*. Madrid: El País/Aguilar, 1994. Print.
- . *Pasiones. Amores y desamores que han cambiado la Historia*. Madrid: Santillana de Ediciones/Ediciones El País, 1999. Print.
- . *La loca de la casa*. Madrid: Santillana, 2003. Print.
- . *Historias de mujeres*. Madrid: Santillana, 2007. Print.
- Navales, Ana María. "El sentido de mi escritura." *Escritores ante el espejo. Estudios de la creatividad literaria*. Ed. Anthony Percival. Barcelona: Editorial Lumen, 1997. 193–202. Print.
- Ramírez, Sergio. *Mentiras verdaderas*. México, D. F.: Alfaguara, 2001. Print.
- . *El viejo arte de mentir*. Monterrey/México, D. F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Fondo de Cultura Económica, 2004. Print.

- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994. Print.
- Saramago, José. "Qué compromiso hoy, para qué sociedad mañana." *Literatura y compromiso social*. Ed. Felipe Benítez Reyes et. al. Madrid: Visor Libros, 2003. 123-33. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Trans. Aurora Bernárdez. Buenos Aires/Madrid: Editorial Losada, 2003. Print.
- Tejerina Lobo, Isabel. "Literatura y compromiso: Hacer preguntas para buscar respuestas." Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2005. Web. 17 May 2008. <[Literatura y compromiso social. Ed. Felipe Benítez Reyes et. al. Madrid: Visor Libros, 2003. 27-32. Print.](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/literatura-y-compromiso~hacer-preguntas-para-buscar-respuestas-0/html/003f9916-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_></a>.</p><p>Torres Rivas, Inmaculada. <i>Rosa Montero. Estudio del personaje en la novela</i>. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2004. Print.</p><p>Umbral, Francisco. )
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Santillana, 2002. Print.