

## Historia y fantasía en *Historia del Rey Transparente* de Rosa Montero

Dr. Prof Kristin Routt-Montero\*  
University of Eastern Illinois

**Resumen:** Las últimas décadas del siglo XX vieron un resurgimiento de la novela histórica con el fin de rescatar del olvido a figuras femeninas importantes en la historia mundial, y de desmitificar mitos fálicos y patriarcales que históricamente le negaron a la mujer su autonomía. Sin embargo, Rosa Montero en su novela *Historia del Rey Transparente* va más allá de simplemente traer a la luz a mujeres claves del pasado. Este trabajo examina las técnicas que usa la escritora, tales como una narradora vestida de guerrero y un tratamiento ambiguo de los elementos de la fantasía, para señalar la naturaleza construida de la narrativa histórica descrita por teóricos como Hayden White. La manera en que Montero destaca la naturaleza fabricada del discurso histórico sirve para cuestionar la autoridad de las versiones oficiales de la historia tradicional y, en última instancia, la inevitabilidad del camino de intolerancia que nos ha llevado hasta el presente.

**Palabras clave:** Rosa Montero, *Historia del Rey Transparente*, novela histórica, travestismo, novela fantástica

**Abstract:** The last decades of the twentieth century brought about a resurgence of the historical novel in Spain. Female writers strived to bring to light important female historical figures and to end phallic and patriarchal myths that historically have denied women autonomy. Nevertheless, Rosa Montero in her novel *Historia del Rey Transparente* goes beyond an effort to simply highlight forgotten women from history. This essay examines how Montero uses a female narrator dressed as a knight and an ambiguous treatment of fantasy in order to point to the constructed nature of historical narrative identified by theorists such as Hayden White. The way in which Montero uncovers the constructed nature of historical discourse questions the authority of official versions of traditional history, and ultimately, the inevitability of the path of intolerance that has led us to the present.

**Key words:** Rosa Montero, *Historia del Rey Transparente*, historical novel, transvestism fantasy novel

Tras un día caluroso tirando del arado como cualquier animal doméstico, una joven campesina del siglo XII vuelve a su casa y la encuentra en llamas. La batalla entre las tropas de su amo y las del rey de Francia, una lucha que la joven Leola encuentra absurda e insignificante, ya que el resultado no cambiará su vida de pobreza, ha llegado a su hogar. Las tropas de su propio amo secuestran a sus únicos familiares, su padre y su hermano, e incluso a su prometido Jacques, y los llevan para que ayuden a proteger el castillo del señor. Ante la pérdida de todas sus pertenencias y la inseguridad de sus seres queridos, Leola toma una deliberada decisión. Durante una noche de miedo y soledad, va al campo de batalla cercano, ahora abandonado y lleno de cadáveres mutilados de guerreros. Encuentra un cuerpo del tamaño de ella, lo desviste de su armadura con mucha dificultad, y se la pone ella misma. Al cortarse el cabello con su daga, ha comenzado su nueva vida como guerrero, “un terrible gusano en capullo de hierro” (27).

Así comienza la novela más reciente de Rosa Montero, *Historia del Rey Transparente*, que traza la vida breve y aventurera de Leola, esta campesina vestida de guerrero de la época medieval. Las últimas décadas del siglo XX vieron un surgimiento de la novela histórica de autoras femeninas en la península. Las escritoras, tal vez ansiosas por la oportunidad de controlar la narrativa de su papel histórico en la

---

\* Kristin Routt is Associate Professor of Spanish at Eastern Illinois University. She specializes in colonial Latin American narrative. Her publications include essays on women’s spiritual autobiographies from the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries.

época pos-franquista, crean obras que evocan figuras históricas de épocas remotas. Biruté Ciplijanskaitė ofrece una posible explicación por este interés en la novela histórica: “the determination to explore and uncover the motivations of a determined focus or total silence regarding certain historical figures” (29). Por su parte, Elizabeth Ordóñez comenta que las obras producidas por el nuevo interés en la novela histórica comparten una característica, que es: “. . . [a] tendency to demythify patriarchal or phallic myths that have bound or deprived women of being and autonomy, and a desire to free female discourse, and by extension female existence, from their historical constrictions” (8). Han pasado veinte años desde que Ciplijanskaitė y Ordóñez hicieron su evaluación, y en el mundo académico generalmente se acepta que el discurso tradicional de la historia representa sobre todo la historia de los hombres. Se reconoce que, hasta un momento reciente, los historiadores han definido las grandes épocas históricas de la humanidad refiriéndose principalmente a protagonistas masculinos, y han excluido o menospreciado la participación de la mujer. El trabajo de teóricos como Hayden White y Joan Kelly-Gadol [1] ha contribuido a identificar esta falla, ya que explica que sólo podemos leer la historia a través de construcciones narrativas, creaciones determinadas por y empapadas en ideologías. Aunque la novela de Montero incorpora la historia de muchas mujeres históricas, va más allá del simple rescate del olvido de estas figuras femeninas. De hecho, a pesar de su ubicación en el siglo XII, Montero prefiere categorizar esta novela “más bien dentro de las aventuras y lo fantástico” (531). Este trabajo propone explorar cómo Montero señala la naturaleza construida de las narraciones históricas para cuestionar su autoridad y, últimamente, la inevitabilidad del camino de la historia humana. Se verá como la crisis marcada por la narradora vestida de hombre y el tratamiento de la fantasía sirven para desafiar la autoridad de la historia tradicional.

Hasta ahora existen pocos estudios críticos sobre *Historia del Rey Transparente* [2]. Pilar Valero-Costa ha comentado el papel de la fantasía e ironía en la novela en desmitificar los roles estereotípicos de los géneros. Myriam Osorio, por su parte, aplica las teorías clásicas sobre el género de Judith Butler para analizar cómo el cuerpo femenino de la protagonista influye la interpretación de las normas genéricas. Sin embargo, a pesar de su entusiasmada recepción en los foros y en “blogs” literarios, algunos críticos consideran esta novela de menor calidad que las obras anteriores de Montero. Juan Carlos Peinado, por ejemplo, critica en su reseña la “simpleza” de los temas de la novela, y suacrónico y poco creíble mensaje feminista en una obra que toma lugar en una época feudal, comentando que “. . .lo cierto es que Leola, tras la que se percibe nítidamente el discurso ideológico de la autora, se muestra como un infatigable adalid de la libertad de pensamiento y de fe...en fin, profeminista de tomo y lomo” (57). En un estudio escrito antes de la publicación de *Historia del Rey Transparente*, Javier Escudero Rodríguez identifica precisamente este deseo de la autora de “lograr una sociedad más humana, donde reine la tolerancia, la igualdad, la justicia y la solidaridad” (11). Sin embargo, me gustaría proponer que Montero, al crear una disonancia incorporando voces modernas en un ambiente medieval, señala la naturaleza fabricada de las narraciones históricas que identifican teóricos como White. En su obra *The Content of the Form*, White insiste en que la forma narrativa de un texto histórico es impuesta por el escritor/historiador, porque los eventos en sí no se prestan a tal “narratividad” ni coherencia. El teórico concluye con el interrogatorio “Could we ever narrativize without moralizing?” (25). Lo “acrónico” del mensaje de *Historia del Rey Transparente* que critica Peinado sirve para descubrir el papel principal de la ideología del escritor en una narración histórica y quitarle su mantel de “objetividad.”

La manera en que Montero trata la fantasía en la novela servirá a este mismo propósito. En una entrevista publicada poco después de su novela “fantástica”

*Temblor* en 1990, Montero comenta que las mujeres necesitan rescatar la fantasía que, en la lucha por incorporarse al mundo masculino de lógica y abstracción, habían dejado a un lado por años para no ser calificadas como caprichosas y frívolas, y que la fantasía ocupaba cada vez más espacio en su obra (Gazarian Gautier 211-12). Montero comparte esta inclinación a la fantasía con otras escritoras del final del siglo XX como Carmen Martín Gaité y Adelaida García Morales. Ann E. Hardcastle lee en *Temblor* un nuevo modelo de novela fantástica que llama “fantasía posmodernista.” El mundo fantástico de *Temblor*, sin embargo, en el cual los personajes aceptan un mundo alternativo y eventos como “reales” que nosotros como lectores consideraríamos “sobrenaturales,” no es el tipo de mundo que crea Montero para su novela más reciente. Al contrario, Leola y Nyneve, las protagonistas de *Historia del Rey Transparente*, directamente cuestionan los elementos fantásticos que otros personajes aceptan sin cuestionar. Con frecuencia, la “magia” se resuelve con una explicación lógica, y los lectores modernos podrían identificar estos elementos fantásticos como productos de la superstición y la ignorancia. El presente ensayo pretende responder una pregunta fundamental sobre *Historia del Rey Transparente*, la de cómo Montero manipula las convenciones de la narrativa histórica y la fantasía para comunicar temas presentes en otras obras suyas.

Montero más eficazmente nos señala la historia como una construcción con la identidad de la narradora. Leola misma nos narra las aventuras de su vida en forma de memorias, una vida que ella ha pasado como guerrero en tiempos en que ha necesitado protección de la violencia que reinaba en la época feudal, y como mujer cuando ha podido vivir con seguridad. Su decisión de buscar refugio bajo el vestuario de guerrero no sólo le permite conocer a personajes como Eloísa y Leonor de Aquitania, sino que también la lleva a viajar por todo el territorio que es ahora el sur de Francia y a participar en las grandes transformaciones sociales del siglo XII. Montero revela su admiración por esta época en un apéndice a la novela, describiendo este “verdadero renacimiento social y cultural del medioevo” como “una explosión de modernidad y libertad” debido a factores como la importancia otorgada a las mujeres, el comienzo del repartimiento de cartas de emancipación a los burgos, y un aumento de alfabetización entre los burgueses (531). Que esta explosión se cuente a través de la voz de una mujer vestida de hombre sugiere lo que Marjorie Garber llama una “crisis de categorías” más allá de la categoría hombre-mujer (17). En su estudio *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, Garber arguye que:

. . .the apparently spontaneous or unexpected or supplementary presence of a transvestite figure in a text...that does not seem, thematically, to be primarily concerned with gender difference or blurred gender indicates a *category crisis elsewhere*, an irresolvable conflict or epistemological crux that destabilizes comfortable binarity, and displaces the resulting discomfort onto a figure that already inhabits, indeed incarnates, the margin. (17)

Esta figura que habita los márgenes de la sociedad sería obviamente Leola, la campesina que se vuelve guerrero.

Según la descripción de la época que Montero da en su apéndice, Leola vive en un tiempo en que las categorías binarias tales como amo-siervo, noble-plebe, ortodoxia-heresía, y deseo sexual-amor espiritual comienzan a re-definirse. Leola participa en la transformación, ya que su vida la lleva a aprender a escribir y leer libros cultos aunque es mujer y pobre, ser nombrada caballero siendo campesina, luchar en una rebelión de un pueblo en contra de su amo, y a relacionarse con una secta herética,

los cátaros, cuyos líderes son mujeres y que predicán la tolerancia y la inutilidad de las instituciones de la Iglesia para acercarse a Dios. Los mismos personajes demuestran su conciencia de vivir en tiempos de cambio en debates informales, a veces con voces extrañas y sorprendentemente modernas, sobre todo por parte de Nyneve, una curandera vestida de hombre que sirve como escudero y mentora de Leola. Al recordar las discusiones de Nyneve a través de sus viajes, Leola nos traza su propia toma de conciencia. En sus debates con burgueses, clérigos y cortesanos, Nyneve critica la alianza entre la Iglesia y los nobles que facilita la represión de las masas, así como las ideas sobre los géneros que prohíben que las mujeres estudien y participen de manera más completa en la sociedad. Al representar los eventos históricos como el desarrollo de los conflictos entre las clases sociales, la narración comparte hasta cierto punto características de la novela histórica descrita por Georg Lukács. Para el final de su historia, Leola, así como sus lectores, ha imaginado un mundo bastante “moderno,” con valores democráticos, tolerancia entre las religiones y culturas, y relaciones más auténticas entre hombres y mujeres.

La “crisis” destacada por la presencia de la campesina Leola vestida y viviendo como caballero afecta nuestra percepción de su historia. Experimentamos los acontecimientos que hemos estudiado muchas veces en libros de texto de historia tradicionales, pero contadas desde una perspectiva única. Esta nueva manera de ver estas historias recuerda la técnica de “desfamiliarización” descrita por Victor Shklovsky en su ensayo clásico “El arte como técnica.” Leola logra este efecto, ya que su versión de los acontecimientos históricos le quita lo que Shklovsky llama el “automatismo” (13) de nuestra percepción de ellos. Bajo sus ojos, los participantes en las Cruzadas, en vez de ser heroicos y fundamentales para el desarrollo de la cultura occidental, parecen una inmensa mara de criminales, y cuando pasan por un pueblo donde vive ella con su compañera: “...van arrasando todo en su camino...a su paso van depredando el mundo...se creen autorizados por Dios para coger todo aquello que encuentran. Son tan devastadores como un ejército invasor y, como éste, van amparados por estandartes de cruces” (83-84). La “desfamiliarización” que experimentamos al percibir las Cruzadas y otros eventos históricos desde la perspectiva de Leola destaca el hecho de que haya múltiples versiones de la historia. James Mandrell observa esta técnica en las novelas históricas de tres escritoras contemporáneas, comentando que: “By defamiliarizing the authoritative presence and presentation of the narrator...these authors call attention to the representation of history and the nature of historical discourse” (243). La sensación de extrañamiento que sentimos como lectores modernos y causada por la marginalización de la narradora nos hace cuestionar la autoridad del discurso histórico tradicional.

La insistencia en múltiples versiones de la historia en la novela también se da de manera más directa. Frecuentemente, la misma narradora nos ofrece varias interpretaciones de los eventos. En una de las muchas discusiones sobre mujeres históricas menos conocidas en su obra, Leola cuenta como su amiga Nyneve describe la figura de La Papisa. La mentora de Leola le explica que la Papisa fue una mujer que se vestía de monje para poder estudiar y que logró ganar la elección a papa y, al ser descubierto dos años después su verdadero género, fue ejecutada. Nyneve ofrece una explicación de acuerdo a los valores más represivos de su sociedad, que la Iglesia usa la historia de esta mujer que desafió las normas de su género para inspirar miedo: “...para que las mujeres no nos atrevamos a intentar...ser Papas, o ser sabias, o ser poderosas...” Sin embargo, la misma Nyneve insiste que la leyenda de la Papisa también se puede interpretar de otra forma, y que puede servir de modelo para las mujeres: “...es una historia de esperanza..., ya ves que las mujeres pueden ser tan sabias o más que los hombres, y gobernar el mundo de manera juiciosa...” (62). Estas interpretaciones alternativas a las hegemónicas se pueden considerar invenciones

relacionadas con el acto de escribir. Mandrell comenta que, en las novelas históricas que analiza, "...invention, in the form of illusion, poetry, and the act of writing, assumes a greater importance as the facts of history are called into question not for their veracity but for their inevitability" (243). Tal interpretación de la escritura femenina encuentra apoyo en el trabajo de Hayden White sobre la construcción de narraciones históricas de forma que crean la ilusión de que el final esté presente y determinado desde el principio, o sea, "inevitable." Es esta "inevitabilidad" que cuestiona el teórico sobre el discurso histórico: "Does the world really present itself . . . [with] a coherence that permits us to see 'the end' in every beginning? . . . Or is the fiction of such a world, capable of speaking itself and of displaying itself as a form of a story, necessary for the establishment of that moral authority without which the notion of a specifically social reality would be unthinkable?" (24-25) Los lectores de *Leola*, entonces, no sólo observamos el proceso de la narradora de formar una visión "moderna" de su mundo, con valores democráticos, sino que nos hace a nosotros cuestionar la inevitabilidad de estos eventos que formaron una sociedad históricamente machista, dogmática e intolerante.

*Leola*, como mujer vestida de hombre, encarna las crisis de categorías en el siglo XII y sugiere una lectura más "moderna" de esta época al cuestionar la inevitabilidad de las relaciones de poder en su sociedad. Sin embargo, el tratamiento que *Leola* da a los elementos mágicos de su relato nos hace cuestionar la división binaria de discursos de realidad-fantasía. La clasificación que hace Montero de su novela como fantástica tiene sentido al leer la historia de *Leola* dentro del género fantástico de los libros de caballería. Sin embargo, existe un doble tratamiento de los elementos mágicos en su relato que contribuye a nuestro cuestionamiento de la autoridad del discurso oficial de la historia. En los párrafos que siguen pretendo demostrar que, por una parte, las aventuras de esta mujer viviendo como guerrero parecen una respuesta y desmitificación de las novelas de los caballeros andantes. Por otra parte, hay una insistencia en mantener una ambigüedad hacia la naturaleza del personaje Nyneve, que nos lleva a la misma pregunta que *Leola* se hace continuamente, si Nyneve es una bruja que sabe mágica o una mujer que le gusta fingir. Las preguntas que nosotros como lectores modernos tenemos acerca de la naturaleza verdadera de la "bruja" Nyneve se transfieren al discurso histórico, y otra vez nos hacen cuestionar la autoridad de las versiones tradicionales de la historia medieval.

El relato de *Leola* invita una obvia comparación con otra parodia del género popular de caballería, el *Quijote*. Un caballero que no es exactamente caballero tiene aventuras por el mundo con un escudero que tampoco lo es. *Leola* hasta tiene su "Dulcinea." Inicialmente, pretende usar su nuevo poder como hombre de hierro para rescatar a su novio Jacques de su amo, quien lo secuestró para laborar en la construcción de barreras de su castillo. Sin embargo, en varias ocasiones *Leola* conscientemente reusa seguir el discurso de la novela de caballería que la llevaría a buscar a Jacques, prefiriendo formar su propia historia. Pronto, después de recibir entrenamiento de su maestro Roland en la pelea, la guerrera confiesa "... me siento algo sucia por . . . haberme entretenido aprendiendo a pelear . . . Ansío recuperar a Jacques, pero no quiero regresar a casa, al territorio quemado, al duro invierno sin grano y sin cobijo. No quiero volver a tirar del arado como un buey. Quiero caminar todos los caminos y leer todos los libros que hay en el mundo" (75). Las aventuras caballerescas están ausentes en el relato de *Leola*. Las conquistas heroicas para *Leola* y Nyneve se han vuelto operaciones de negocios infundidos de un realismo práctico, ya que las compañeras ganan la vida en la peligrosa empresa de acompañar a comerciantes y a otros viajeros para darles protección de bandoleros y otros delincuentes en el camino. Las cicatrices y desperfecciones en su cuerpo provocadas por los conflictos asociados con este trabajo, así como las técnicas de evasión de peleas, niegan el idealismo del género

fantástico caballeresco. Años después y cerca del final de los cuarenta años de su vida, Leola pasa otra experiencia que recuerda la relación entre el Quijote y su amada. La narradora, ya vestida de mujer, se vuelve a encontrar con Jacques en su antigua casa. Aunque un encuentro celebratorio y amoroso entre “el caballero” Leola y su amado serviría como un final típico, la narración de la mujer repudia tal reunión de ensueño con un realismo que afirma su vida de aventurera. Encuentra a Jacques abuelo, quien no la reconoce y le hace reverencia como a una dama noble, y Leola se siente abrumada de lástima ante su vida como siervo. Comenta para sí: “Ay, Jacques, mi Jacques...¿No te moviste de tu pequeño rincón del mundo, siervo atado a la tierra?...[sus] manos están sucias y agrietadas, las uñas partidas, el cuello lleno de costras...se mueve mal y tiene la espada anquilosada” (492). El relato de Leola conscientemente se resiste a las normas del género fantástico e insiste en el realismo.

Leola también cuenta episodios prodigiosos, propios de la novela de fantasía, sólo para quitarles su misterio al revelar una explicación lógica. La historia del “San Caballero,” entrelazado a lo largo del relato de Leola, sirve de ejemplo. Una cueva en que se encuentra el cuerpo momificado de un guerrero se ha convertido en un lugar de adoración popular, ya que la ausencia de descomposición en el cadáver señala la santidad. Cuando Leola y Nyneve logran visitar la cueva, encuentran que es un antiguo amigo de las dos, un caballero que, tras el abandono de sus hijos, sencillamente había buscado una muerte digna. Mientras los otros peregrinos a su alrededor caen de rodillas para rezar, Leola describe la escena: “El frío seco de la cueva ha debido de proteger su carne de la corrupción...Pobre señor de Ballaine...Imagino sus últimos momentos en la cueva, a oscuras, completamente solo, sin poder valerse. Agonizando de debilidad y de vejez” (271). Leola ofrece una explicación no religiosa para el estado del cadáver, y su descripción niega la posibilidad de una interpretación milagrosa o mágica. Nyneve frecuentemente ofrece explicaciones científicas para eventos que otros personajes interpretan como sobrenaturales. Cuando su nuevo compañero Leo sufre de un ataque, Leola mira los movimientos furiosos del hombre y asume que está poseído por el Demonio. Nyneve, sin embargo, reconoce su comportamiento como un ataque de epilepsia y regaña a Leola: “¿Qué era esa tontería que decías? El Diablo no tiene nada que ver con esto. . . Es una enfermedad del cuerpo. Julio César, aquel caudillo de los romanos, también la tenía...Lo llaman el Gran Mal” (426). La prevalencia de explicaciones racionales para sucesos que a primera vista parecen sobrenaturales corresponden con la imagen de un mundo de la razón y tolerancia sobre la magia e ignorancia.

Sin embargo, mientras que los elementos fantásticos del *Quijote* suelen terminar con una explicación realista, Leola no siempre resuelve los misterios que encuentra. Este tratamiento variado de la fantasía servirá también para usurparle la autoridad de la historia oficial y señalar la naturaleza construida del discurso histórico. El tratamiento ambiguo de la fantasía se manifiesta principalmente (aunque no exclusivamente) en la “bruja” Nyneve, que en las discusiones con otros personajes siempre plantea una visión del mundo a veces utópica y a veces moderna. Después de un encuentro por casualidad en que Leola la rescata de un árbol donde un encanto de otra bruja la había puesto, Nyneve decide vestirse de escudero y acompañar a Leola. Como lectores, acompañamos a Leola en su lucha a través de la novela para decidir si los poderes de su amiga tienen una raíz sobrenatural o no. La misma Nyneve ofrece explicaciones contradictorias de su poder. Por una parte, insiste en que ella es la mítica Viviana que aprendió magia con Merlín, el mago del legendario Arturo. Por otra parte, confiesa que su poder viene de su sabiduría: “Yo soy una bruja de conocimiento. Entre los diversos poderes, escogí el saber” (59). Repetidamente en la novela Nyneve alterna entre explicaciones lógicas y sobrenaturales. Leola queda impresionada con los poderes curativos de su mentora, de los cuales se aprovecha frecuentemente después

de sus peleas como guerrero, así con su conocimiento de los libros y su capacidad de integrarse en grupos de toda clase social. A pesar de pasar toda su vida adulta con Nyneve, Leola así como los lectores tenemos que aceptar la ausencia de una explicación definitiva de sus poderes. Ante su muerte segura a manos de las tropas del Papa, provocada por su protección de la secta herética de los cátaros, Nyneve pinta un mural hermoso de un lugar utópico, Avalon, y toma un elixir para suicidarse y así salvarse de una muerte cruel y dolorosa a manos de los soldados. Leola mira la figura pintada de su amiga aparecer en el mural justo después de tomar la poción ella misma. ¿Está la figurita de Nyneve moviendo la mano para saludar a Leola desde la pintura o serán los efectos de la poción que la narradora acaba de tomar?

La indeterminación del origen de los poderes de Nyneve corresponde a lo fantástico descrito por Tzvetan Todorov. Según el teorista, lo fantástico ocupa precisamente ese espacio entre una razón lógica de los eventos que caben dentro de nuestra visión de la realidad, y una explicación sobrenatural en la cual aceptamos que la narración propone nuevas reglas de otro mundo alternativo, los eventos pertenecen al reino de lo maravilloso (25). Los lectores habitamos con Leola ese espacio al vacilar entre una explicación lógica de los poderes de Nyneve y otros episodios mágicos en el texto, y una justificación sobrenatural. Marca precisamente una crisis de categorías que, de acuerdo a los preceptos de Garber, se manifiesta en el travestismo de Leola. La línea entre historia y fantasía queda indefinida e irresuelta en los ojos de Leola. Este cuestionamiento de la relación entre historia y fantasía contribuye a desafiar la autoridad del texto histórico tradicional.

Otro enigma no resuelto en la novela es el que le da el título a la novela, el misterioso poder de la historia del rey transparente. En múltiples ocasiones en la novela, la narración de esta leyenda queda truncada con la muerte violenta de la persona que la cuenta. Cerca del final de la novela, Leola se muere por curiosidad cuando encuentra un manuscrito de esta historia en la biblioteca de un convento de monjas simpatizantes a su defensa de los cátaros. La madre abadesa la amonesta que no lo lea: “La *Historia del Rey Transparente* es un texto poderoso que produce efectos porque ha sido creído por demasiadas personas durante demasiado tiempo. Al leer el libro puedes tener la debilidad de pensar que lo que lees ocurrirá de modo irremediable, y con ello, sin darte cuenta, lo estás convirtiendo en realidad” (374). De esta forma, Montero plantea lo que plantean las autoras estudiadas por Mandrell. La narración de Leola no contradice la veracidad de la historia tradicional, sino que cuestiona su inevitabilidad. Con la imagen moderna y utópica del mundo que Leola desarrolla mientras madura, Montero nos lleva a ver otras posibilidades de la historia que cambiarían nuestro presente. En su último hogar fijo, Leola y Nyneve viven felizmente en un pueblo controlado por los cátaros bajo la protección de un noble simpatizante a sus creencias. Allí, se ganan la vida enseñando a leer y a escribir a los niños vecinos, y con el uso del conocimiento de medicina que tiene Nyneve. Viven con otras personas marginadas por la sociedad afuera del pueblo. Al final, nos damos cuenta que el mundo de hoy no se produjo siguiendo una ruta inevitable, y que la sociedad podría parecerse más a la de lo imaginado por Leola y sus compañeros, un mundo pacífico en el cual todos disfrutaran de la oportunidad para estudiar y leer y de tener tiempo libre de trabajo arduo para recrearse entre los compañeros y el mundo natural.

## Notas

[1] Joan Kelly-Gadol se encuentra entre los primeros historiadores en proponer que las categorías y períodos de la historia, así como las teorías sobre el cambio social, se han determinado a base de la historia de los hombres y no de las mujeres. White, teórico de la historiografía, examina la relación problemática entre el discurso narrativo y la representación histórica.

[2] El estudio de Escudero Rodríguez abarca las obras de Montero que aparecen entre 1979 y 2001. Otros estudios dedicados a la obra de Montero incluyen *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Works of Montserrat Roig and Rosa Montero* de Catherine Davies, y *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero* de Vanessa Knights. Carmen Parrón también ha comentado el feminismo de Montero en su artículo sobre dos novelas de la autora.

[3] Montero lamenta que esta explosión cultural y social termine reprimiéndose, y sugiere que la Iglesia y otras instituciones patriarcales causan su caída hasta la época del Renacimiento.

## Obras citadas

- Ciplinjanskaitė, Biruté. "Historical Novel from a Feminine Perspective: *Urraca*." *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Ed. Roberto C. Mantiega, Carolyn Galerstein y Kathleen McNerney. Potomac: Scripta Humanistica, 1988. 6-28.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Works of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Providence: Berg, 1994.
- Escudero Rodríguez, Javier. *La narrativa de Rosa Montero: hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: HarperCollins, 1992.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise. *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park: Dalkey Archive, 1991.
- Hardcastle, Anne E. "Postmodern Fantasy and Montero's *Temblor*: The Quest for Meaning." *Anales de la literatura española contemporánea* 25 (2000): 417-438.
- Kelly-Gadol, Joan. "The Social Relations of the Sexes: Methodological Implications of Women's History." *The Signs Reader: Women, Gender & Scholarship*. Ed. Elizabeth Abel y Emily K. Abel. Chicago: U of Chicago P, 1983. 11-26.
- Knights, Vanessa. *The Search for Identity in the Narrative of Rosa Montero*. Lewiston: E. Mellen Press, 1999.
- Lukács, George. *The Historical Novel*. Trad. Hannah y Stanley Mitchell. Boston: Beacon, 1962.
- Mandrell, James. "The Prophetic Voice in Garro, Morante, and Allende." *Comparative Literature* 42 (1990): 227-46.
- Montero, Rosa. *Historia del Rey Transparente*. México, D.F.: Alfuaguara, 2005.
- Ordóñez, Elizabeth. "Rewriting Myth and History." *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Ed. Roberto C. Mantiega, Carolyn Galerstein y Kathleen McNerney. Potomac: Scripta Humanistica, 1988. 1-6.
- Osorio, Myriam. "Sexo y género *Historia del rey transparente* de Rosa Montero," *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/osorio.html>, acceso el 2 febrero 2011, 2008.
- Parrón, Carmen. "Algunas reflexiones sobre el postfeminismo apocalíptico en *El corazón del tártaro* e *Historia del Rey Transparente* de Rosa Montero." *Revista Monográfica* 23 (2007): 60-70.
- Peinado, Juan Carlos. "Ínfulas baratarias." *Revista de libros de la Fundación Caja de Madrid* 108 (2005): 57.
- Schklowsky, Victor. "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trad. Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: U of Nebraska P, 1965. 3-24.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1973.
- Valero-Costa, Pilar. "Fantasía, ironía y doble conciencia narrativa: herramientas desestabilizantes en la narrativa de Rosa Montero." *Alba de América* 26 (2007): 167-174.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

Recebido para publicação em 24-07-12; aceito em 24-08-12