



## Narrativas abyectas y subalternas de la memoria. Una lectura de *La hija del caníbal* de Rosa Montero, *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti y *Luna lunera* de Rosa Regàs en el marco de la narrativa española de la memoria en la década del noventa

**Virginia Bonatto**

IdIHCS (Conicet - Universidad Nacional de La Plata)

### Resumen

Este trabajo se propone contrastar tres novelas escritas durante la década del noventa (*El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti, *Luna lunera* de Rosa Regàs y *La hija del caníbal* de Rosa Montero), en las que se aborda el pasado reciente español (la Guerra civil y el franquismo) y en las que se observa una preocupación por delimitar aspectos relacionados con la problemática del género sexual y de las identidades no hegemónicas, con la narrativa sobre la memoria del periodo. La hipótesis principal sostiene que en las tres novelas ocurren procesos de configuración de subjetividades abyectas y subalternas, auxiliados por mecanismos que subvierten las formas literarias convencionales elegidas, y que se oponen visiblemente a la construcción de un yo intelectual, cívico y ejemplar que ocurre en la narrativa más amplia comprometida con el rescate del pasado.

**Palabras clave:** *novela contemporánea – memoria – género – España*

## Abstract

The purpose of this work is to compare and contrast three novels written during the nineties (Mendicutti's *El palomo cojo*, Regàs' *Luna lunera* and Montero's *La hija del caníbal*) with the contemporary narratives about memory of the Spanish Civil war and the Franquism. In these novels, we find a particular interest in different aspects related to gender and to non-hegemonic identities. The main hypothesis states that the novels of Mendicutti, Regàs and Montero show the construction of abject subjects or identities together with the subversión of conventional literary forms. These identities are openly opposed to the construction of an *I* which is intellectual, civic and exemplar in contemporary literature about memory.

**Keywords:** *contemporary novel – memory – gender – Spain*

## Introducción: algunas consideraciones acerca de la novela sobre la memoria desde la década del noventa en adelante

Resulta hoy un lugar común en la crítica señalar que a mediados de la década del noventa la novela española se ve renovada por la confluencia de varios frentes, entre ellos, por el despertar en un número considerable de escritores pertenecientes a la generación de los *nietos de la Guerra civil* (Macciuci 2010, Lluch Prats 2010) de un interés inédito en la memoria de la Guerra civil y de la dictadura franquista, probablemente en respuesta a la llegada del Partido Popular al gobierno en 1996,<sup>1</sup> y que se da en buena medida como reflejo de los debates y reclamos políticos contemporáneos (Macciuci 2010:28). Asimismo, intervienen en el origen de esta nueva corriente las resonancias de una tendencia de orden mundial hacia la conmemoración de las víctimas de los sistemas dictatoriales y del *Holocausto* que venía ocurriendo desde la década anterior.

<sup>1</sup>Las dos presidencias sucesivas de José María Aznar (entre 1996 y 2004) significaron por un lado la plena normalización de España luego de la transición democrática y por el otro la llegada al poder de una derecha estrechamente ligada a los antiguos círculos franquistas. Esta circunstancia avivó en la memoria colectiva la necesidad de investigar el pasado, en buena medida como una manera de desenmascarar los silencios y los olvidos historiográficos y de reavivar la memoria de los vencidos cuya reivindicación había sido pospuesta desde los recaudos de la transición democrática (Bernecker 2009).

Al margen de esto, debe tenerse en cuenta también la promoción que venía dándose por esos años de una particular industria de la nostalgia, orientada hacia la recuperación de la vida cotidiana y la cultura popular de los años del franquismo.

Como sabemos, la Guerra civil española y los años más oscuros de la represión franquista cuentan cada vez con menos testigos directos, situación que, desde un punto de vista ético y político, obliga a una urgente reparación de las víctimas todavía vivas y de sus descendientes,<sup>2</sup> por un lado, y, por el otro, desde una perspectiva cultural, a una necesidad de registrar las experiencias individuales de ese pasado, que convive sin problemas –nutriéndolo y sirviéndose de sus réditos– con el nuevo mercado cultural y mediático de la memoria.

Este periodo que afecta especialmente el ámbito de la literatura ha sido denominado como la “era de la memoria” (Lluch-Prats 2010:70) o, más específicamente si se tiene en cuenta la relación vicaria de muchos autores jóvenes con el pasado que es materia de los relatos, la era de la “posmemoria” (Bórquez-Ennis 2010:276). A diferencia de la situación predominante en los lustros inmediatamente posteriores a la transición democrática, en los que se pospuso la necesidad de dar respuesta a las preguntas todavía pendientes sobre el pasado en pos de la preservación de la incipiente democracia, el escritor se convierte a partir de ahora en “una suerte de escáner de la sensibilidad social ante las deudas de la memoria y en un intérprete de las voces del pasado” (Macciuci 2010:30), apartándose en muchas ocasiones de la trayectoria literaria anterior (como sucede con la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina* publicada en 2001, con *El corazón helado* de Almudena Grandes, del año 2007, y con la escritura de Dulce Chacón a partir de *Cielos de barro*, aparecida en el 2000). La nostalgia de unos ideales éticos y morales ligados a la Segunda República, la mitificación de su defensa heroica durante la Guerra civil y de la resistencia durante la dictadura, han determinado un buen número de novelas escritas en respuesta a una necesidad de fundar un pasado digno para la democracia del presente –legitimada erróneamente en una transición que fue el resultado de decisiones tomadas en

<sup>2</sup>La apertura de las fosas comunes donde yacen cientos de víctimas del bando republicano y su correspondiente sepultura, en este sentido, funcionan como reparación simbólica para los familiares (hijos, sobrinos, nietos...) todavía vivos de los asesinados.

el marco de la dictadura de Franco—, y que permita mirar hacia un futuro de verdadera reconciliación en el que las deudas con los perdedores de ese pasado hayan sido saldadas (Gómez López 2006:31). Precisamente, la conciencia de una deuda directa con el pasado traumático obliga a la asunción de posiciones explícitas por parte de los autores (Macciuci 2010:31), las cuales se integran además al diálogo extraliterario que mantienen los autores entre sí y hacia sus lectores en otras plataformas discursivas como las del articulismo o columnismo en la prensa periódica, el *blog*, las conferencias y las presentaciones televisivas, entre otras<sup>3</sup>.

Las formas predilectas para la novela que apunta a dejar registro de las vivencias de unos testigos en peligro inminente de desaparición han sido la narración en primera persona, de carácter autobiográfico, y la estructura de novela de investigación, en la que un personaje (que coincide con el narrador y es un *alter ego* del escritor) se documenta al tiempo que dialoga con un protagonista y sobreviviente del pasado (o con varios de ellos) para registrar su historia en un relato que, además de introducir de manera novedosa la oralidad como código diferenciado del discurso escrito e historiográfico (Cf. Albert 2002, Nichols 2006 y Sánchez 2010), modifica tremendamente la subjetividad del narrador. En todos los casos, la tarea del escritor requiere de un proceso previo de documentación, que en algunas novelas resulta tematizado en su argumento (como en *Soldados de Salamina*, en *Las esquinas del aire. En busca de Anna María Martínez Sagi* de Juan Manuel de Prada [2000] y en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado [2006] ) o en la aportación de bibliografía y fuentes de documentación en los elementos paratextuales de las novelas (como el epílogo de *El corazón helado* de Almudena Grandes, las palabras previas de Rosa Montero en *La hija del caníbal* [1997] o la “Nota del autor” que cierra *Dientes de leche* de Ingacio Martínez de Pisón [2008] ); situación que da cuenta del proceso de transformación de la memoria colectiva en memoria cultural (Cf. Assmann 2008) y de la natural distancia biográfica de los autores en relación con la materia narrada, que pasa a formar parte del conjunto más amplio de la novela histórica. El uso

<sup>3</sup>Esta toma de partido determina posiciones discursivas que devienen, no obstante la fuerza del reclamo que transmiten, de un proceso personal y heredado de intelectualización del pasado o, como observa Jordi Gracia, se trata de un tratamiento literario de la guerra y de la posguerra como asuntos de cultura y de historia, así como de ética y de inteligencia (2000:212).

de estas formas literarias apunta a configurar un lugar de enunciación propicio para el desarrollo de un yo que se erige en una suerte de rector y reparador moral, como veremos enseguida.

En efecto, otra de las características nodales de la narrativa sobre la memoria del pasado reciente es, como adelantamos más arriba, la configuración de formas de realización humanas que resultan emblemáticas para el presente y que se evocan para suturar la fragmentación e indeterminación de la vivencia del yo y la consecuente ausencia de ideales y de conductas heroicas que caracterizan al tiempo presente. En este sentido, vale la utilización del término *neomoderno*, que propusiera Navajas (1996), para caracterizar una narrativa que busca explícitamente un reencuentro entre el discurso, la verdad y la responsabilidad ética. Este punto en particular ha sido trabajado por Antonio Gómez López-Quiñones (2006), quien se ha detenido en los procesos de construcción de figuras de intelectuales, en distintas novelas escritas a partir de finales de la década del noventa,<sup>4</sup> comprometidos en reivindicar la historia de la Segunda República y en responder a los olvidos de la “banal” y “festiva” cultura de la transición (2006:94-95). Los personajes de ese grupo de novelas<sup>5</sup> son representativos del estrato socio-cultural de los intelectuales (universitarios, profesores, periodistas y escritores) que muestran su profundo descontento ante la falta de vigor con que el presente de la sociedad del ocio y de la información se relaciona con las historias de sus antepasados (2006:94). El marcado aislamiento que caracteriza esos emprendimientos, generalmente actos solitarios de acopio bibliográfico y peripecias detectivescas que persiguen un conocimiento cabal del pasado reciente, subraya la independencia política e institucional de estos personajes durante la serie de acciones mediante las cuales llevan a cabo sus indagaciones históricas (2006:93), y permite a Gómez agrupar a estos personajes bajo el concepto de “comunidad de elegidos” (2006:94). Esta idea da cuenta de una nueva y comprometida modalidad de “*intelligentsia*” que se hace cargo de las exigencias morales del presente y que

<sup>4</sup>Nos referimos en particular a la primera parte del estudio de Gómez (2006), en el que el crítico analiza las novelas *El nombre que ahora digo* de Antonio Soler (1999), *Las guerras de Etruria* de Julio Manuel de la Rosa (2001), *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2000), *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, *La sangre ajena* de Manuel de Lope (2000) y *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza* de Javier Marías (2002).

<sup>5</sup>Ver nota anterior.

viene a corregir el falso cosmopolitismo que caracterizó a la narrativa española de los años ochenta (2006:94-95)<sup>6</sup> y la representación de la Historia llevada a cabo por la fase posmoderna de la novela (Benet, Cela, Juan Goytisolo...), en la que la ficción quedara entronizada como valor absoluto, en desmedro de la verdad y la verificabilidad, necesarias en un fin de siglo que percibe los peligros que el borramiento de la Historia implican para la identidad española en la era globalizada. Por esa razón, las novelas sobre la memoria escritas en torno al último entresiglos son novelas sobre el presente, “un presente que busca un espacio digno para los recuerdos sobre la Guerra Civil” (2006:97) y que decide encararse con el pasado desde la convicción de que es posible aspirar a algún tipo de verdad histórica (2006:99).

Existe, en definitiva, una suerte de continuidad orgánica entre las formas literarias adoptadas (novela autobiográfica y estructura de investigación), la recuperación del pasado como tarea moral y no solamente historiográfica y la configuración de un yo que es ejemplo de civismo y de compromiso.

### **Narrativas abyectas y subalternas de la memoria. Las novelas de Mendicutti, Montero y Regàs como propuestas cívica y literariamente disruptivas**

Sin embargo, y en relación con todo lo expuesto, veremos en las tres novelas que aquí presentamos, escritas durante la década del noventa (*El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti, *Luna lunera* de Rosa Regàs y *La hija del caníbal* de Rosa Montero)<sup>7</sup>, que el pasado se recupera con el fin de dar consistencia a un yo que, a diferencia de la construcción de sujeto hegemónico en la novela de la memoria actual –guiada, como vimos, por la necesidad de verdad, de confrontación entre ideales del pasado y vacuidad del presente, y de preservación de la memoria de los sobrevivientes, entendidas todas como tareas de urgencia cívica e

<sup>6</sup>En este punto en particular, Gómez hace referencia a las evaluaciones de Eduardo Subirats (2002) acerca de la cultura española postransicional, en la que señala con especial énfasis la fascinación por “la gran urbe” y “la seducción de un caos y una irracionalidad torpemente patética, y un culto insidioso y torpe de lo efímero” (Subirats 2002:8).

<sup>7</sup>En adelante, cuando resulte conveniente para agilizar la lectura, se utilizarán las siglas *PC*, *LL* y *HC*, respectivamente.

intelectual— se resiste a incorporarse a la definición de sujeto cívico que este tipo de narrativa propone, y esta particularidad, como intentaremos demostrar, se debe a la puesta en cuestión de la problemática de género sexual, y de los espacios a él ligados, factor ausente tanto en el discurso memorialístico de la historiografía oficial durante la dictadura como en las múltiples revisiones del pasado que se reprodujeron vertiginosamente desde la transición hasta nuestros días, y con especial énfasis desde la última década del siglo pasado hasta el presente.

Al referirnos a la categoría analítica de *género sexual* lo hacemos desde la perspectiva de los estudios feministas, para los cuales las diferencias entre lo femenino y lo masculino se sustentan en construcciones de carácter cultural y político que determinan el conjunto de comportamientos, valoraciones y prescripciones relativos a uno u otro sexo biológico y que derivan en una situación de desigualdad social, cultural e incluso económica entre los miembros de un género y del otro, recibiendo un estatuto privilegiado tanto el genérico masculino como el espacio público a él asignado, en comparación con la valoración inferior del ámbito doméstico, espacio de lo femenino<sup>8</sup>. Asimismo, en el contexto social y cultural patriarcal y ordenado en torno a la heterosexualidad normativa, las regulaciones en torno a los sexos *biológicos* o *naturales* (basadas en un sistema binario que opone un sexo a otro, les asigna un género o un estatuto sexual y los representa como complementarios) determinan el carácter *abyecto* de las orientaciones sexuales, los deseos y de las sexualidades de ellos resultantes que no se organizan de acuerdo a los parámetros de la normalidad (sexualidades lesbianas, gay, *queer*, transexuales, transgénero, etc.)<sup>9</sup>. El concepto de *abyecto* ha sido espe-

<sup>8</sup> Estas ideas son una síntesis de las elaboraciones teóricas de Heidi Hartmann (1979), Cèlia Amorós (2006), Michelle Rosaldo (1979) y Cristina Molina Petit (1994).

<sup>9</sup> Garantizando, no obstante, algún tipo de visibilidad y representatividad a aquellos que a pesar de no coincidir con las expectativas del deseo *normal* se acomodan, en sus reclamos, su comportamiento y en sus hábitos sociales, a las regulaciones de la matriz heterosexual (como sucede, de hecho, con la conquista en algunos países del matrimonio gay, en un marco en el que no se discute la institución precisamente patriarcal del matrimonio). Como es sabido, una parte no poco significativa del movimiento de liberación gay-lesbiano de los años setenta y ochenta se convirtió finalmente en un “grupo de presión liberal que demandaba la entrada en el orden social heteronormado para adquirir sus privilegios, sus derechos y su normalidad” (Sáez 2008:133), lo que trajo como consecuencia la asunción de valores tradicionales, como la familia, el

cialmente elaborado, desde la teoría feminista, por Julia Kristeva en 1980 en un ensayo titulado *Poderes de la perversión*. Allí, Kristeva define a la abyección como la barrera del yo y como “objeto caído” del yo, expulsado, rechazado, pero que no cesa de desafiarlo (2006:8). Por otro lado, abyecto designa al excluido y expulsado de la economía de las identidades que administran la represión del inconsciente para mantenerse estables (2006:14-20). En el sistema de la matriz heterosexual, el género que se adapta a las exigencias culturales (en función de la supervivencia estratégica del yo) reniega de la continuidad y del desorden del deseo que, no obstante, incluso en las identidades heterosexuales aparentemente cerradas, logra escaparse y construir su propia lógica, como sostendrá luego Judith Butler en sus argumentaciones en torno al estatuto performativo del género (Cf. Butler 2007:265-266). De hecho, Butler sostiene que la distinción binaria entre lo externo al sujeto (lo abyecto o lo *otro*) y lo interno (lo mismo o lo *uno*) estabiliza y refuerza al sujeto coherente; pero si ese sujeto es cuestionado, tanto el significado como la necesidad de los términos interno y externo se desplazan, volviéndose dudosa la localización interna de la identidad de género y de la fijeza del yo, y por lo tanto problematizándose la relación de exterioridad o de separación entre lo uno y lo abyecto.

Cuando aludimos a la relación entre la problemática del género sexual y los textos literarios intentamos dar cuenta de la existencia, durante la construcción del texto y en el proceso del desarrollo de la trama argumental e incluso en el modo de utilizar las formas literarias preexistentes, de un tipo de conciencia o estado de alerta más o menos explícitos sobre las desigualdades sociales relacionadas con el género femenino y con las sexualidades no convencionales, así como sobre la necesidad de interpretar el mundo desde una mirada que está inevitablemente atravesada por la investidura de género y las problemáticas de ella derivadas.

En estas novelas, de hecho, la conciencia del género trabaja sobre la estructura autobiográfica y memorialística, en dos de ellas (*PC* y *LL*), y la de investigación –bajo la forma de policial negro entrelazado con el re-

---

matrimonio, la fidelidad, la decencia, etc., y la marginalización de otras sexualidades, encasilladas como ‘malas’ o peligrosas. Para estas y otras cuestiones relativas al campo de los estudios feministas y de género ver, por ejemplo, Roudinesco (2003), Femenías (2000), Amorós (2006), Molina Petit (1994).

gistro de la oralidad o el diálogo con un sobreviviente del pasado reproducido en la novela memorialística, como recurso que se torna recurrente en este tipo de literatura—<sup>10</sup> (*HC*), que aparecen como formas literarias que orientan la mirada hacia el pasado en relación con un presente en el que queda clara la ausencia de visibilidad de determinados sujetos, aun a pesar del flujo conmemorativo y reconciliador que atraviesa este último periodo. Las formas literarias adoptadas reciben la influencia disruptiva de la problemática del género sexual, que las modifica y les impide realizar la clausura de sentido que tanto la autobiografía como el policial negro tradicionalmente persiguen. A diferencia de la pluralidad de subjetividades no universales proclamada por la corriente estética posmoderno-realista (Cf. Oleza 1994), que es más amplia y que engloba las narrativas sobre el pasado reciente o, desde otro punto de vista, *neo-moderna*—dentro de las cuales la diversidad no opaca la posibilidad de construir un proyecto coherente para el yo que rearticule los lazos entre el sujeto y la dimensión colectiva (histórica, social, ética, etc.)—, las subjetividades expresadas por medio de estas intervenciones estéticas son, si en su condición de abyectas, no-modélicas. Aun cuando la materia de las novelas es colectiva (la realidad histórica reconocible por todos, pero percibida y elaborada de modo subjetivo por un individuo particular), la memoria no tiende aquí a componer la imagen de mujeres o de hombres adultos españoles deseables, que evocan el pasado para entender el presente y proyectar el futuro, en vistas de un compromiso histórico contra el olvido (valores señalados por la crítica como funcionales a los textos literarios que tratan el pasado reciente). La visión de la Historia desde la perspectiva de género, categoría indispensable para comprender esta imposibilidad de ser universal o esta deliberada voluntad de no serlo, ubica

<sup>10</sup> Cabe aclarar que nos referimos, como queda dicho, a la introducción del discurso oral en la narrativa de la memoria contemporánea, como recurso que se utiliza, entre otras cosas, para otorgar verosimilitud a la narración del pasado (aunque se trate de una oralidad ficticia), pero también, para contraponer, estratégicamente, las verdades y las experiencias subjetivas (y olvidadas por la historiografía) con la *verdad* del discurso historiográfico. Pensamos, por ejemplo, en novelas con mucha difusión como *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas, o *Las esquinas del aire* (2000) de Juan Manuel de Prada. Al hacer mención del discurso oral, por otro lado, dejamos de lado su utilización en la novela policial como marca de estilo, en la reproducción del habla de los estratos sociales bajos.

a estos autores dentro de una línea que la crítica literaria ha omitido y a la cual denominamos *narrativas abyectas de la memoria*.

*El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti y *Luna lunera* de Rosa Regàs se ubican cronológicamente en dos momentos decisivos de la última década del siglo XX. En primer lugar, la novela autobiográfica de Mendicutti, cuya temática es principalmente la asunción de la homosexualidad masculina en un contexto de fuerte represión moral como lo era el de la alta burguesía andaluza y provinciana de la década del cincuenta, fue publicada en 1991, durante un periodo de bonanza política y de estabilidad social y de expansión sin precedentes de las libertades personales y colectivas: recordar en ese momento la mediocridad y chatura moral de la educación religiosa durante la época más oscura de la posguerra era, por cierto, una manera de nadar contra la corriente, puesto que no se había despertado aún el germen que luego daría lugar a una avalancha de estudios culturales y sociológicos sobre la vida durante el franquismo (Cf. García 2006). La novela, no obstante, inspiró una película de Jaime de Armiñán, que se rodó en 1995 y que prácticamente no suscitó interés alguno ni para el público masivo ni para la crítica especializada, pero que demuestra la marginalidad de una propuesta que una década más tarde sería ya prácticamente convencional.

La novela de Regàs, por su parte, apareció en 1999, año en que se conmemoraban los sesenta años del final de la Guerra civil, y en que el Gobierno de José María Aznar, con el pretexto de que se condenaba de ese modo el golpe militar del 36, rechazaba la proposición de la oposición de que se homenajeara la memoria de los exiliados y se apartaran fondos para su indemnización (Bernecker 2009:71)<sup>11</sup>. La narración auto-

<sup>11</sup> En el mes de junio de 1999 los partidos de la oposición (socialistas, Izquierda Unida, nacionalistas vascos y catalanes) presentaron en forma conjunta una proposición de ley en la que se disponían fondos para el pago de indemnizaciones a los exiliados republicanos. La motivación estaba dada por la visita de la comisión parlamentaria de asuntos exteriores a México, país de acogida de miles de exiliados republicanos, y por el reconocimiento oficial hecho en ese país a los exiliados españoles durante el 60 aniversario del final de la guerra. El proyecto de ley, además del reconocimiento del exilio republicano, aspiraba a una reevaluación de las responsabilidades de la Guerra civil, dado que definía por primera vez como origen de la guerra al *golpe de estado fascista*. El Gobierno del Partido Popular se negó a tal reconocimiento, principalmente por su rechazo de esa nueva visión del pasado. En contraposición, hizo demostraciones de que asumía el rol de “fiel guardián del franquismo” (Bernecker y Brinkmann 2009:264),

biográfica de la toma de conciencia de una niña hija de republicanos exiliados, en la sociedad barcelonesa de la posguerra más dura, ante las injusticias y las mentiras que tanto ella como sus hermanos estaban obligados a sufrir en colegios religiosos y en la casa de un abuelo autoritario y partidario del régimen (Cf. Regàs 2004) –símbolo de la connivencia entre la alta burguesía catalana, la Iglesia y el régimen durante el primer tramo de la dictadura–, constituye una prueba de la vigencia del recuerdo de los oprimidos en una España que aún no había superado el pasado. En la antesala de la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)<sup>12</sup> y en medio de un movimiento historiográfico de corte académico y científicista que desde mediados de la década del noventa, en paralelo a la explosión memorialística de la literatura, intensificaba su trabajo sobre la represión franquista durante la guerra y la posguerra (Cf. García 2006 y Bernecker y Brinkmann 2009), esta novela se publica el mismo año en que aparece el volumen *Víctimas de la Guerra Civil*, coordinado por Santos Juliá, y que será punto de referencia para los especialistas (García 2006:295).

La novela de Rosa Montero, anticipa, por su parte, el paradigma epistemológico o de investigación y documentación que atraviesa la literatura de la memoria desde finales de la década del noventa en adelante, y que hemos descrito más arriba. *La hija del caníbal* apareció en 1997, un año después de que el gobierno del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) perdiera las elecciones ante el PP (Partido Popular) como consecuencia de una serie ruidosa de errores políticos y de actos de corrupción que en la novela aparecen metaforizados en una trama policial negra que incluye la temática de la mafia estatal. El problema de la recuperación del pasado, por otro lado, también había quedado como un faltante en la agenda política de un gobierno que prefirió prolongar la imagen de la reconciliación nacional, basada en una percepción de la Guerra civil como

---

concediéndole la Real Orden de Reconocimiento a las Víctimas del Terrorismo al fallecido Melitón Manazas, antiguo jefe de la policía política de San Sebastián y además responsable del asesinato de varios activistas en el País Vasco, y concediendo cuantiosas subvenciones financieras en el 2001 a la Fundación Nacional Francisco Franco, inaugurada en 1977 y dirigida por María del Carmen Franco, hija del dictador, cuya finalidad era conservar la memoria del régimen. (Bernecker y Brinkmann 2009:264-265).

<sup>12</sup>La ARMH fue creada en el año 2000 por iniciativa del periodista Emilio Silva, nieto de un fusilado en Priaranza del Bierzo, y su tarea principal ha sido la exhumación de víctimas del bando sublevado enterradas en fosas comunes.

el resultado de una lucha cainita entre dos Españas, responsables por igual en una tragedia colectiva. La novela de Montero rescata la figura del miliciano anarquista y reutiliza el ideario ácrata con un doble objetivo: pedagógico y de difusión de una ideología y un fragmento de la historia prácticamente relegados al olvido, por un lado, y, por el otro, como forma de contraponer a la sordidez de la democracia contemporánea el pensamiento y el comportamiento heroicos de la década del treinta. La incorporación del relato oral (ficticio, en este caso) de un protagonista del pasado y la configuración de una narradora que en el comienzo de la historia se muestra desinteresada por el pasado reciente de su propio país prefigura una de las tendencias más utilizadas por la novela de la memoria que se escribirá luego, con éxitos ruidosos como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001) o el también *best seller* *El corazón helado* de Almudena Grandes (2007). La originalidad de la propuesta de Montero en el contexto literario español, no obstante, reside en que el depositario del saber sobre el pasado es un personaje femenino, cuya realización personal y cívica dista mucho de proponerse como modélica, como se verá en el análisis correspondiente.

A pesar de las diferencias generacionales entre los tres escritores – Rosa Regàs pertenece al grupo de los *niños de la Guerra Civil* (quienes vivieron el conflicto siendo apenas unos niños o adolescentes), mientras que los otros dos autores son homologables a la generación de los *hijos de la Guerra Civil* (quienes nacieron con posterioridad al conflicto pero vivieron –y lo recuerdan– los años del franquismo) –, puede observarse en sus escritos la centralidad de una temática, la del género sexual y su profunda vinculación con la identidad personal y con la Historia colectiva– que permitiría pensar en una periodización aparte, o marginal, y relativamente independiente de los derroteros canónicos o hegemónicos de la novela contemporánea. El punto de interés en nuestra investigación es, como queda dicho, la perspectiva de género desde la cual los tres relatos fueron escritos. Faltaría todavía más de una década para que la relación entre género sexual y memoria colectiva fuera reconocida como un objeto de estudio por parte del discurso académico en el ámbito español, como lo demuestra la originalidad del trabajo coordinado recientemente por Raquel Osborne (2012), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, que ha venido a cubrir el vacío existente dentro del campo

de las investigaciones sobre memoria histórica en torno a la sexualidad<sup>13</sup>. Una de las claves de las novelas de Mendicutti y Regàs reside en que combinan la representación del pasado reciente con la representación de los procesos de constitución de las identidades marginadas por la historiografía, como lo han sido los niños hijos de *rojos* (representados en *LL*) y los homosexuales (en *PC*). En el caso de la novela de Montero, queda representada la historia de un sujeto prácticamente ausente de los discursos historiográficos: el anarquista. El relato de su pasado y las enseñanzas que de él se extraen ayudan a reconfigurar la subjetividad de un personaje mucho más joven y femenino, que se posiciona entonces como agente crucial para la transmisión de un aspecto ignorado del pasado reciente.

## La intervención del género en el género literario

La relación entre el relato autobiográfico, el género sexual y la materia histórica, ocurre en *El palomo cojo* y en *Luna lunera* por medio de procesos originales de desestabilización del género literario que tradicionalmente se ha utilizado como matriz para la construcción de la identidad del yo. Sabemos que, en su forma tradicional, la autobiografía ha sido el género por excelencia para la construcción de la coherencia y de la unidad del yo adulto y sin fisuras. Como ha señalado la crítica feminista, la autobiografía, asociada a la grandeza de una vida pública, ha excluido tanto a las mujeres como a los homosexuales, cuyas existencias se presuponen consagradas al espacio de lo privado (Cf. Smith 1987:8 y Araújo 1997:77). A través de esta forma discursiva, el sujeto moderno (es decir, masculino, racional y cognoscente [Cf. Femenías 2000:52-53]) ha podido dar cuenta de los espacios y procesos que recurrieron para la definición y la estabilidad de su identidad pública y, por supuesto, ejemplar. Por esa razón, existe una familiaridad importante entre este género literario y el de la novela de aprendizaje, también orientada hacia la incorporación de una postura masculina racional y hacia una educa-

<sup>13</sup> En América Latina, sin embargo, ya existían trabajos importantes en donde se incluían consideraciones muy serias en torno a la sexualidad y la memoria histórica, como por ejemplo la compilación de Guy y Balderston, *Sexo y sexualidades en América Latina* publicada por Paidós en 1998. No obstante, faltaría aún un estudio que sistemáticamente aborde la relación entre la memoria colectiva y la problemática del género sexual.

ción que le permita al sujeto y protagonista la suficiencia en la capacidad de juzgar y deslindar entre el bien y el mal o lo bello y lo feo (Cf. De Diego 1998 y Amícola 2003). En dos de las novelas que nos ocupan, encontramos una peculiar combinación de autobiografía, memorias y de *Bildungsroman* que producen novelas híbridas de acuerdo con dos direcciones: en un caso, el de *PC*, estamos frente al registro detallado y lineal de los acontecimientos ocurridos durante los tres meses del verano de 1958 a lo largo de los cuales el protagonista y narrador descubre su identidad homosexual; en el otro, el de *LL*, la narración autobiográfica ocurre mediante evocaciones fragmentarias, revelaciones súbitas y mediante la participación de las voces de los *otros* (en especial de las criadas del pasado) que coadyuvan al sujeto femenino que recuerda a reconstruir su historia y la de sus padres.

En la novela de Rosa Montero encontramos, por otro lado, una peculiar interrelación de tres géneros o formas literarias que dialogan de una manera novedosa: la novela policial negra (en la narración en primera persona –y a veces en tercera– de Lucía, la protagonista del relato), la novela de aprendizaje o *Bildungsroman* femenino (también narrada por Lucía y cuyo desarrollo acompaña al del policial) y la novela histórica autobiográfica, desarrollada en los cinco capítulos narrados por Félix, el viejo anarquista, que recrea los inicios del anarquismo en España hasta su declinar e invisibilización casi absoluta en la década del sesenta. Como es sabido, la literatura policial en su vertiente negra ha sido herramienta discursiva no solamente de la voz y la experiencia masculinas (signadas, en este caso, por la violencia urbana) sino, además, de valores profundamente *machistas* y patriarcales (en los que la mujer nunca es protagonista y su papel se reduce o bien al de peligrosa *femme fatale*, o bien al de víctima pasiva [Cf. Colmeiro 1994:211] ). La incorporación de una protagonista femenina y de su voz como narradora principal supone una novedad y un acto subversivo profundamente vinculado a la problemática de género.

### ***El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti (1991)**

En la novela de Mendicutti, notamos que el excesivo respeto a la forma lineal y a la testificación de detalles descriptivos orientados hacia los personajes que rodean al protagonista y al espacio que los envuelve

(la antigua casona andaluza) contrasta con dos realidades subversivas: en primer lugar, el abrupto corte sin continuidad con el presente de la enunciación (el relato se cierra con la asunción de la diferencia pero no se efectúa ningún tipo de articulación con el tiempo presente), que deja a la infancia y a sus interrogantes como momento de representación absoluta de la identidad del yo, en contraposición con las autobiografías convencionales en las que la infancia se incluye como un tiempo de gestación de las virtudes que sostienen al sujeto hasta el presente<sup>14</sup>. Por otro lado, podría considerarse, en respuesta a la característica señalada, que se trata de un relato encuadrable en el género de las memorias. De hecho la novela da cuenta de costumbres, vivencias y aspectos anecdóticos ligados a unas gentes y a una época pretéritas, pero no lo suficientemente lejana en el tiempo como para mantener cierta relación nostálgica o de causalidad con el presente, aspectos vinculados a esta modalidad literaria (Cf. Jitrik 1998). De todas formas, el predominio de lo personal y lo subjetivo, la existencia de un núcleo narrativo fuerte en torno al yo y a su evolución a lo largo del tiempo (aunque se traten de tres meses, aunque significativamente intensos), mueven al lector a considerar que la forma autobiográfica es la que mejor cuadra para describir una novela que, no obstante, conforma un texto híbrido y de incómoda adscripción genérica. En segundo lugar, *PC* utiliza abundantes recursos de la novela de aprendizaje para dar cuenta precisamente de la distorsión genérica del yo. El niño de diez años protagonista, de hecho, conforma su identidad claramente *desviada*, teniendo en cuenta la visión que sobre la homosexualidad se tenía durante los años del franquismo en España,<sup>15</sup> de acuerdo con los resultados de las experiencias compartidas junto a tres adultos que funcionan como guías o mentores (comparables al adulto mentor

<sup>14</sup>O, en el caso de varias de las autobiografías hispanoamericanas, estudiadas por Sylvia Molloy, la infancia directamente es elidida en función de la configuración de una imagen pública heroica y ejemplar que se vería desmerecida con el relato íntimo de la niñez (Cf. Molloy 1996:18).

<sup>15</sup>Al respecto, hay que tener en cuenta la persecución sistemática de homosexuales y travestis que se llevó a cabo durante la dictadura, y que está reflejada en la sanción de dos leyes (la Ley de Vagos y Maleantes, que aunque fuera sancionada en 1933 fue modificada en 1955 para incluir a la homosexualidad como delito, y la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social, que sustituye a la anterior en 1970). En la práctica, los homosexuales eran denunciados, encarcelados (con penas de hasta seis meses de prisión), enviados a centros de rehabilitación y alejados de su ciudad o pueblo natal por un término de dos años.

en las novelas de aprendizaje tradicionales) en un contexto de fuerte represión moral, sexual y política. Se trata de una tía libertina, exiliada y que recita a Lorca en el extranjero; un tío bisexual y también perseguido político, y una criada absolutamente liberada de ataduras morales que intenta, sin éxito, iniciarlo sexualmente. Estos tres adultos, representantes de la disidencia sexual y política, conviven con Felipe durante su convalecencia en la casona de sus abuelos maternos (familia adinerada, conservadora y franquista) y su contacto e interacción frecuente cimentan la identidad *abyecta* que la novela se encarga de relatar. El relato, como *Bildungsroman*, avanza hacia la clausura de un tipo de educación que se aleja por completo de las prerrogativas de ese género, en el que el logro de la masculinidad, la capacidad racional de deslindar entre el bien y el mal, y la adecuación respecto a las normas sociales hegemónicas, configuran los resultados del aprendizaje (Cf. Amícola 2003 y De Diego 1998)<sup>16</sup>. Por otro lado, la exposición del niño al universo de expectativas y deseos considerados *femeninos* para la época (la lectura de *Mujercitas*, el sueño de ser Sissi la emperatriz, el interés por las revistas de moda, etc.) configuran un aprendizaje de género en todo punto obediente pero sexualmente desviado, o *abyecto*. *La diferencia*, sin embargo, es vivida con orgullo (producto de, por un lado, la ignorancia del pequeño y, en otro nivel narrativo, del carácter reivindicativo que a fin de cuentas tiene la novela)<sup>17</sup>. Es ejemplar, al respecto, una escena ubicada en el centro

<sup>16</sup>En pocas líneas, la novela de aprendizaje, inaugurada en el siglo XVIII en Alemania, se transformó en portavoz de la función cognitiva del hombre, ya que se apoyaba en “la certeza del protagonista de estar avanzando hacia su educación, así como sobre su impostergable mira final de hombre educado que le otorgaba un reaseguro constante contra los peligros del camino y del mundo” (Amícola 2003:51). Asimismo, la *Bildungsroman* tiende hacia la reproducción no tanto del aprendizaje particular de un conjunto de acciones o de valores sino hacia lo que De Diego llama un “modelo de aprendizaje”, en el marco de una lección que ayuda al protagonista a distinguir entre el bien y el mal, lo bello y lo feo, es decir, todo aquello que delimita la postura *masculina* racional (De Diego 1998:24). El objetivo de la novela de aprendizaje, por último, es lograr la suficiencia en la capacidad de juzgar, lo que es equivalente a “alcanzar la plenitud humana” (Amícola 2003:56), y para ello el joven protagonista se enfrenta a la figura de un tutor o guía, también varón, gracias a quien se iniciará en el camino de la autonomía.

<sup>17</sup>El mensaje reivindicativo de las sexualidades minoritarias que se observa en *El palomo cojo* se integra al estilo general de la obra de Eduardo Mendicutti, exponente fundamental de lo que se ha denominado como literatura homosexual o gay española. De hecho, la obra de Mendicutti ha contribuido con especial énfasis al logro de la

narrativo de la novela, y en la que se condensa de manera única la imbricación de la transgresión sexual y política a la que aludimos. Se trata del encuentro clandestino de los cuatro personajes (Felipe, la criada Mary, la tía Victoria y el tío Ramón, los “bichos raros” [Mendicutti 2001:204] de la familia) para oír poemas de Lorca recitados por Victoria. Actividad prohibida por la moral familiar, debido al estado de duelo por la muerte de la respetable bisabuela y a la peligrosidad que la sola mención de Lorca acarrearía en ese momento histórico, el recital se lleva a cabo de madrugada, en el salón más importante de la casona. La memoria de Felipe reconstruye este momento como uno de los más gratificantes del verano: “Era mucho mejor, más divertido y más emocionante, estar con los bichos raros” (Ibíd.: 212) y “Yo no quería, por nada del mundo, que me sacaran de aquella casa” (Ibíd.: 212). En esa escena, justamente, leemos la idea que con seguridad fue una de las motivaciones de Mendicutti al momento de evocar el pasado reciente a través de la perspectiva de un niño homosexual.: “Creo que contigo –dijo tía Victoria, muy contenta–, Federico va a salir ganando” (Ibíd.: 202).

Vemos en esta novela cómo el discurso autobiográfico y el *Bildungsroman* se avienen para dar cuenta de la construcción de una identidad abyecta que desvía y desactiva parcialmente los significados culturalmente hegemónicos y masculinos asociados a esos géneros.

### **Luna lunera, de Rosa Regàs (1999)**

La novela de Regàs combina la narración en primera persona de Anna, la adulta hija de *rojos* que recuerda su infancia en la casa de su abuelo paterno, respetable anciano representante de la alta burguesía barcelonesa, y en el internado religioso –espacios en los que sufrió junto a sus hermanos discriminación y abyección–, con el relato de un narrador omnisciente que recompone las situaciones en que los protagonistas ya son adultos y se enfrentan la muerte del abuelo represor.

El relato de Anna utiliza con frecuencia el *nosotros* y prioriza las situaciones traumáticas vividas bajo el yugo del abuelo franquista que adquirió la patria potestad de ella y sus tres hermanos. La mujer accede

---

normalización de la homosexualidad (masculina, al menos) en España (Cf. Martínez Expósito 2011 y Escámez 2001).

al pasado, y a los recuerdos fragmentarios que otros (las criadas de la casa) le transmitieron, pero no lo reconstruye: es ésta una tarea que debe realizar el lector, si desea reponer el tiempo lineal de los acontecimientos. Entendemos ésta una forma de subvertir la forma autobiográfica que sirve de fondo para elaborar estas memorias cuya principal característica es el desorden, la evocación arbitraria e impulsiva, en contra de la racionalidad que subyace y fundamenta las versiones tradicionales de este género. La trama se inicia en 1939 y culmina en 1965, con la muerte del opresor. Son veintiséis años de historia que se enuncian fragmentariamente y focalizados desde la vivencia interna de cuatro niños que se hacen adolescentes dentro de una sociedad que los excluye y que asumirán de a poco la conciencia de ser parte del bando de los perdedores, sin tener responsabilidad alguna en los avatares que los ubicaron allí. La subalternidad de los protagonistas está doblemente marcada por su realidad de hijos de *rojos* (y al respecto no debe olvidarse que en la España inmediatamente posterior a la Guerra Civil ser *rojo* era considerado sinónimo de abyección y repudio) y por su pertenencia a un grupo etario, el de los niños, sin posibilidad alguna de intervención sobre las decisiones relacionadas con su destino.

Si bien la novela narra el tránsito de la niñez y adolescencia a la adultez, el relato tampoco concuerda con el esquema típico de las novelas de formación: ni el personaje principal ni sus pares adquieren las herramientas necesarias para reinsertarse en la comunidad y desarrollarse en ella, con una personalidad y una voz propias. Por el contrario, el desarrollo tiende progresivamente al aislamiento y la incomprensión, y los interrogantes que inician la exploración del pasado quedan irresueltos, como se evoca en la escena que cierra la novela y en la que los cuatro hermanos caminan hacia un futuro incierto, definitivamente desmembrados de una sociedad que no los protegió en el pasado y tampoco ha desarrollado códigos para comprender su alteridad en el presente, si bien liberados definitivamente del agente opresor (el abuelo ha fallecido, pero mucho antes ellos han emprendido la búsqueda de su autonomía lejos de Barcelona).

La narración autobiográfica de Anna, por otro lado, suele ser invadida por el discurso de otros personajes tan alternos como esos niños, especialmente durante los momentos de reconstrucción del pasado, dando lugar a un estilo *colectivo* de escritura, signado además por el género:

Muy pronto supimos lo que era ser rojo. Los rojos son los que han perdido. Los nacionales son los que han ganado. Igual que los alemanes (...). Y los que pierden se van o si no los matan y los meten en la cárcel. Así es la vida. Siempre ha sido igual. Se van, se fueron. Dios santo, si no se habrán ido cientos, miles, señor, cuántos no se han ido. Y ya no pueden volver, así es la vida os digo, decía Dolores (Regàs 1999:104).

En el párrafo citado, las voces de la narradora y de la cocinera (Dolores) conforman una unidad de idénticos e indiscernibles, en el sentido que a estos colectivos les otorga Cèlia Amorós, al oponer la condición de *iguales* de los miembros del genérico masculino frente a la de *idénticas* e *indiscernibles* de las mujeres (Cf. Amorós 2006:87-109)<sup>18</sup>. El estilo discursivo colectivo, compuesto por una unidad indiscernible de idénticos, es el estilo que en la novela caracteriza a los personajes ideológica, social y sexualmente subalternos. La identidad, ligada a un pasado de vencidos y de exilios paternos, solamente se rescata mediante los relatos prohibidos de unas sirvientas temerosas de su amo pero compasivas con los cuatro hermanos. La novela de Regàs confronta esa historia susurrada, femenina y doméstica, con la historia oficial e impuesta mediante discursos vehementes pronunciados por el abuelo falangista durante las celebraciones familiares. La historia de su país los ha condenado a una existencia atravesada por humillaciones y por la perplejidad que ellas suscitan en los cuatro hermanos, como lo demuestra la pregunta retórica que en las primeras páginas efectúa la narradora, y que condensa toda la con-

<sup>18</sup>Teniendo como horizonte ético y teórico la clarificación del concepto de igualdad en tanto “concepto normativo regulador de un proyecto feminista de transformación social” (2006:87), Amorós propone una definición de los conceptos de igualdad y de identidad que se encuadra en el contexto de su teoría de los géneros como conjuntos prácticos. Para ello, denomina al ámbito práctico-simbólico correspondiente al genérico masculino “espacio de los iguales o de los pares” y al relativo al genérico femenino “espacio de las idénticas” (2006:88). En la definición de la noción de identidad, queda claro que los sujetos sobre los que recae el adjetivo se vuelven indiscernibles, mientras que, por el contrario, la idea de igualdad establece una relación de homologación entre sujetos que son diferentes y discernibles (2006:88-89). En relación con este último concepto, Amorós menciona los atributos de *equivalencia* (por medio de la cual los valores de los sujetos en cuestión se convalidan de acuerdo con un baremo que los homologa), de *equifonía* (la posibilidad compartida por todos de que sus voces sean escuchadas y consideradas portadoras de verdad y de significado) y de *equipotencia* (el hecho de compartir la misma capacidad de hacer); en este sentido, la igualdad presupone el reconocimiento de la diferencia (2006:90).

ciencia de la diferencia que atravesará y estructurará (desestructurando, mediante la imprecisión, la circularidad y la ausencia de certezas –que se oponen al desarrollo lineal y ascendente del sujeto en el *Bildungsroman* clásico y a la constatación de la trayectoria ejemplar de las autobiografías convencionales– las formas literarias preestablecidas) el relato: “¿qué había ocurrido para que se corrigiera el curso de la vida de esta forma tan extraña, tan difícil de entender?” (Regàs 1999:55).

### ***La hija del caníbal de Rosa Montero***

En la novela de Rosa Montero encontramos un interesante trabajo de intertextualidad respecto del género policial en su vertiente negra que tiene directa relación con la constitución de una subjetividad alterna (la de Lucía) en clara vinculación con el aprendizaje del pasado reciente español (de la mano de Félix, el viejo anarquista). La protagonista de este relato híbrido es una mujer madrileña ama de casa, además escritora de cuentos infantiles con escaso éxito, que experimenta una crisis profesional y personal que coincide con sus cuarenta años y con su matrimonio poco estimulante con Ramón, un hombre aparentemente previsible y aburrido, empleado de un Ministerio. El relato se inicia con el secuestro de Ramón por parte de una organización delictiva que se hace llamar “Orgullo Obrero” y todo el trabajo de Lucía, en más, consistirá en rescatarlo, en principio orientada por un ineficiente comisario, y en ir desvelando, con ayuda de dos acompañantes bastante peculiares, la verdadera actividad de la estructura mafiosa y ficticia “Orgullo Obrero” y la conexión de su marido y de integrantes del cuerpo policial con ésta en el mundo de la corrupción ministerial. Entretanto, ayudada por la soledad y por la compañía de Félix, anciano y antiguo anarquista, y Adrián, un joven músico y sin trabajo, la protagonista y narradora emprende un recorrido de autoconocimiento, de evaluación de su vida matrimonial y de la relación con sus padres, hasta el punto en que la pesquisa policial sólo será un acompañamiento de su lento despertar *femenino*. Los tres ‘investigadores’, por otro lado, conforman un trío poco apto para una narración que se desarrolla con la lógica del enigma policial, pero que pone de relieve, junto con el protagonismo de una mujer (que desentona ruidosamente con la lógica del género) las falencias, la corrupción y las injusticias de un sistema social y político desarrollado en torno a la

competitividad, el deseo de poder y la agresividad capitalista, aspectos *masculinos* que la novela impugna y ante los que simbólicamente hace justicia al contraponerles, junto con la evidente marginalidad de los tres sujetos mencionados, la figura de una jueza y madre primeriza que imparte, finalmente, justicia.

La novela trabaja en un plano la narración en primera persona de Lucía y en otro plano la del octogenario Félix, un antiguo anarquista, compañero ficticio de los legendarios Durruti y Ascaso, que se acerca a su vecina no solamente para acompañarla en la investigación sino también para ‘distraerla’ con la narración-en diferentes episodios de intervención oral capitulados de forma independiente- de su pasado político, del exilio infantil junto a los legendarios Durruti y Ascaso, de su regreso como torero a España durante la República y de su participación en la lucha anarquista durante la Guerra civil y en la clandestinidad durante la posguerra, hasta el exilio, como tantos otros, en México. Siguiendo el análisis de Escudero Rodríguez, el primero de los planos, narrado en una primera persona que a veces alterna con la tercera –aunque en todo momento identificable con Lucía–, puede subdividirse en dos tramas narrativas: la que se centra en la intriga criminal y la que prioriza sobre las evocaciones de Lucía acerca de episodios de su vida, sus reflexiones sobre el amor, sobre la pérdida, el paso del tiempo, el deseo, etc. (Escudero Rodríguez 2005:153). Cada uno de los registros narrativos enumerados se corresponde, como anunciamos más arriba, con tres géneros que la novela interrelaciona, haciéndolos dialogar de una manera novedosa: la novela policial negra (en la narración a cargo de, y centrada en, Lucía), la novela de aprendizaje o *Bildungsroman* femenino (también narrada por Lucía) y la novela histórica autobiográfica, desarrollada en los cinco capítulos narrados por Félix.

De acuerdo con nuestra lectura, el modelo policial negro, que en España ha tenido un desarrollo sostenido y prolífico especialmente desde la década del setenta con antecedentes como Eduardo Mendoza y Manuel Vázquez Montalbán,<sup>19</sup> revela su opacidad en relación con el fin

<sup>19</sup> Quien abre la puerta al género desde una modalidad contemporánea y verdaderamente local, que se despega de la tradición popular o ‘de kiosco’ tanto de la novela clásica de enigma como de su vertiente negra, es Manuel Vázquez Montalbán con la publicación de *Tatuaje* en 1974, y rápidamente en 1975 Eduardo Mendoza lo consagra con su célebre *La verdad sobre el caso Savolta*. En la mayoría de los novelistas que visitarán

para el que es articulado: expresar, más allá de una anécdota policial, el desarrollo de la conciencia de la protagonista (en el mismo registro que las novelas de autoconscienciación femenina que desde la década del ochenta adquieren mayor presencia en España y en el extranjero)<sup>20</sup> y recuperar un aspecto invisibilizado por la historiografía como la historia de los anarquistas exiliados luego de la Guerra civil; ambas funciones serían partícipes de un deseo por la inteligibilidad que obliga al código empleado a fracasar y a cancelarse como tal, transformándose en otra cosa distinta de sí, y poniendo al desnudo su estrecha y limitante vinculación con el mundo patriarcal y masculino.

En *La hija del caníbal* la narradora reitera, a lo largo de sus reflexiones, su actitud de distanciamiento irónico hacia los estereotipos del policial negro (“Me veía ahí fuera, enfrente de mí, en esa escena típica de película *negra*”, [Montero 2006:65]),<sup>21</sup> al tiempo que lleva adelante, en la línea de la reelaboración española del género, un juego metaficcional, principalmente con las indicaciones constantes de que la novela que el lector está leyendo ha sido escrita por la misma protagonista luego de su proceso de aprendizaje junto a Félix y a Adrián, en las peripecias hasta dar con su marido secuestrado. Pero a estas características se añade una que la singulariza: se trata, además, de una escritura que juega con la estabilidad de los referentes, en un desafío a la creencia de que es posible

---

los códigos de la novela policial negra ésta pocas veces se muestra en su estado puro, sino que es fusionada con otras tramas discursivas como el ensayo, la novela psicológica, la costumbrista, el informe periodístico, la novela de formación, etc., en respuesta a la necesidad de tomar distancia de un subgénero históricamente caracterizado como popular y sin verdadero interés literario. Uno de los fines para los cuales la pesquisa policial ha recibido un reiterado uso es la recuperación de la memoria, llevada a cabo en la mayoría de las novelas de Vázquez Montalbán (la más significativa al respecto sería *Galíndez* de 1990), en el propio Mendoza, y en la utilización que del género hacen Juan Marsé y Juan Manuel de Prada. Por estas razones, *La hija del caníbal* no es en modo alguno un caso aislado sino que se incorpora a una tradición ya importante y bien codificada. (Cf. Colmeiro 1994 e Izquierdo 2002).

<sup>20</sup> Recomendamos, a modo de introducción en el tema de la novela de desarrollo y autoconsciencia femeninas a partir de la década del 70, el indispensable estudio de Biruté Cipliauskaitė (1994).

<sup>21</sup> Otros ejemplos podrían ser el diálogo que mantiene Lucía con el comisario García (“Se ve que no tiene usted costumbre de secuestrada” (...) ¿Y usted, tiene costumbre de policía?”, [Montero 2006:129] ), o la acotación irónica que la narradora hace observando su actitud ante la inminente entrega del rescate (“–Acabarán robándonos el dinero– gemí al fin, incapaz de aguantar la tensión en un digno silencio de heroína” [Ibíd.: 160]).

fijar mediante la palabra escrita una identidad. La narradora, por ejemplo, ‘miente’ una y otra vez respecto de sus atributos físicos y de aspectos relacionados con su profesión y con su relación con Ramón<sup>22</sup> y lo hace también al comienzo del relato cuando precisa falsamente la fecha del secuestro de su marido: “El día que desapareció Ramón no fue el 28 de diciembre, sino el 30; pero me pareció que esta historia absurda quedaría más redonda si fechaba su comienzo en el Día de los Inocentes” (Ibíd.: 19). Este primer equívoco instala el principal de los atributos de una narración en absoluto fiable en cuanto a las referencias que constituyen los *informantes* del relato (Barthes 1977) y que tiene su sustento en las numerosas reflexiones sobre la precariedad de la identidad –la afirmación, también en las primeras páginas, acerca de que “La identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos” (Montero 2006:19) se convierte en un principio al que la narración adscribirá una y otra vez.

La desconfianza narrativa a la que aludimos forma un continuo con la presencia del discurso oral, a cargo de los capítulos narrados por Félix, con el cual se asemeja en su precariedad y falta de fiabilidad, y junto con el cual, principalmente, expone, contra toda voluntad historiográfica o política, la idea de que la autoridad discursiva es un ideal imposible. Este juego con el dominio discursivo opone, en uno de los niveles más significativos de la novela, las verdades a medias del discurso historiográfico con la singularidad de historias como las de los perdedores de la Guerra civil, quienes, especialmente los anarquistas, no habían recibido hasta entonces más que esporádicos tratamientos literarios y documentales<sup>23</sup>. La paridad articulada por Lucía y Félix supone una novedad para la

<sup>22</sup> “He mentido. Llevo escritas cientos de páginas para este libro y he mentido en ellas casi tantas veces como en mi propia vida” (Ibíd: 394). A continuación la narradora confiesa que, al contrario de lo que había declarado, nunca pudo vivir con el sueldo de sus libros infantiles, sino que dependía económicamente de Ramón y que el fracaso de su relación matrimonial se debió a que fue ella quien dejó de desear a su marido, y no tanto a que él fuera un hombre aburrido y mediocre.

<sup>23</sup> Es significativo, en contraposición con este silencio historiográfico, que en la misma época en que se publica *La hija del caníbal* aparecen las películas *Tierra y libertad* (1995) de Ken Loach, dedicada a las Brigadas Internacionales, y *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda, dedicada especialmente a las milicianas anarquistas. En 1997, además, Alfons Cervera publica su novela *Maquis*, que luego inspiraría a la película *El silencio roto* (2001) de Montxo Armendáriz, y en 1999 Javier Quiñones publica *Nada que no seas tú*, donde relata la relación entre una joven estudiante de filología y un viejo luchador anarquista; ese mismo año, David Castillo da a conocer su novela *El cielo del infierno*,

novela policial negra española y la nueva novela histórica en general: se trata de dos sujetos que, por razones diferentes pero vinculadas con los privilegios culturales de la voz masculina y la historiografía escrita, han quedado fuera del registro de lo *audible*. Finalmente, el desenlace de la trama policial coincide, además de con el desvelamiento de la verdad y la ‘liberación’ de Ramón (quien había fingido su secuestro), con la ruptura del orden anterior que permite a Lucía reorganizar su vida definitivamente desvinculada de su marido, así como de su condición de *hija*, configurando un futuro de autonomía que rompe con las expectativas convencionales de su género sexual.

## Conclusiones

En conclusión, observamos cómo en un momento crucial para la memoria colectiva española, justamente cuando se inicia el proceso que Colmeiro caracteriza, en distintos ámbitos de la esfera pública, como de *obsesión* y de *inflación* memorialísticas (2005:22), que coincide precisamente con la presencia de una nueva generación de novelistas interesados por la recuperación de la memoria colectiva, así como con lo que Navajas describe como un ola nostálgica en la literatura (Navajas 1996), en las novelas de Mendicutti y de Regàs, por un lado, se instala un regreso al pasado que repone, rescatándolo del olvido más ruidoso, un lugar vacío en la memoria reivindicativa del periodo: el de las historias identitarias que tienen como centro la niñez y su articulación con aspectos y factores vinculados a la problemática del género. Estos relatos se acercan a dos figuras que no habían sido visitadas ni siquiera por los objetos de la industria de la nostalgia: la niña roja y el niño homosexual de familia franquista. El rescate de esos sujetos abyectos se realiza por medio de procesos singulares de desestabilización de la forma literaria preferida para el relato de la construcción del yo: la autobiografía y la novela de aprendizaje.

Por su parte, la novela de Rosa Montero también repone una figura para la cual no existían prácticamente lugares de memoria reconocibles o publicitados: la del anarquista derrotado por la Guerra civil y la dictadu-

---

en la que narra la historia de uno de los últimos militantes anarquistas a principios de la década del ochenta.

ra, y condenado al ostracismo también luego de la transición a la democracia. El encuadre de este pasado lo realiza, a su vez, una voz femenina representando un sector social también minimizado por los discursos sobre el pasado y por la tradición literaria. Las dos figuras cultural, histórica y políticamente subalternas se erigen como protagonistas de una trama policial cuya tradición no había reservado lugar para sus voces y la expresión de su subjetividad, como así tampoco lo había hecho la novela histórica. Es disruptivo el modo en que este género, tan cultivado en las últimas décadas por un sector *masculino* de la literatura española, se reformula para dar cuenta precisamente de la liberación subjetiva de una mujer y para transmitir una historia silenciada por la historiografía, a través precisamente de un relato o *Bildungsroman* femenino de autoconscienciación en el cual las enseñanzas del pasado (asentadas sobre el ideario ácrata) sirven de modelo de uso exclusivamente personal para realizarse y *diferenciarse*.

La década del noventa, por lo tanto, se percibe como un periodo en el que se consolida la proliferación memorialística y la promoción, a través de ella, de nuevos autores y de una temática novedosa que invadirá tanto la literatura como el cine y otras manifestaciones artísticas (teatro, fotografía, exposiciones, etc.) hasta la actualidad. Sin embargo, en paralelo a la tendencia generalizada a la conmemoración en función de una agenda social y política orientada hacia la restauración moral e histórica de las víctimas del franquismo y al conocimiento de un pasado que durante décadas fue silenciado (por miedo a la represión y, luego de la transición a la democracia, por la necesidad de mantener un orden reconciliado) y conviviendo con la tendencia a la conformación de *figuras de autor* cívicamente comprometidas y modélicas (la *comunidad de elegidos* a la que aludíamos en la introducción a este trabajo), encontramos la emergencia de voces que, no obstante provenir de autores pública y editorialmente reconocidos y consolidados, delimitan porciones de realidad y vivencias relacionadas con sujetos que caracterizamos de abyectos, por haber sido una y otra vez relegados al silencio (tanto por parte de la historiografía como de la literatura). Estas narrativas, a su vez, configuran modelos de subjetividad que en absoluto se presentan como ejemplarizantes, a pesar de su alto valor reivindicativo y del gesto de subversión del acervo cultural (en las operaciones disruptivas sobre los géneros de la autobiografía, el *Bildungsroman* y el policial negro) que

apuntan positivamente a desvelar las estructuras discursivas opresivas que definen, limitan y ocultan subjetividades y experiencias en función de un sistema de valores que la crítica feminista ha caracterizado como de patriarcado, y que, como intentamos demostrar, excede, engloba y en buena medida determina la problemática de la memoria colectiva.

## Bibliografía

- ALBERT, MECHTHILD, 2006. "Oralidad y memoria en la novela memorialística". Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid: Iberoamericana. 21-38.
- AMÍCOLA, JOSÉ, 2003. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- AMORÓS, CELIA, 2006. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... Para la lucha de las mujeres*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- ARAÚJO, NARA, 1997. "La autobiografía femenina ¿un género diferente?", *Debate feminista* 8/15,72-84.
- ASSMANN, JAN, 2008. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires: Ediciones Lilmod. Traducción de Marcelo Burello y Karen Saban.
- BARTHES, ROLAND, 1977. "Introducción al análisis estructural del relato", en *El análisis estructural*, Silvia Niccolini, comp.), Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Traducción de Beatriz Doriots.
- BERNECKER, WALTHER y BRINKMANN, SÖREN, 2009. *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política españolas. 1936-2008*, Madrid: Abada Editores. Traducción al español de Marta Muñóz-Aunión.
- COLMEIRO, JOSÉ F., 1994. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos.
- , 2005. *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS, 1998. "La novela de aprendizaje en la Argentina-1ª. Parte" *Orbis Tertius* 6,15-40.

- ESCUADERO RODRÍGUEZ, JAVIER, 2005. *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- FEMENÍAS, MARÍA LUISA, 2000. *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, Buenos Aires: Catálogos.
- GARCÍA, HUGO, 2006. "La historiografía de la Guerra Civil en el nuevo siglo", *Ayer* 62/2, 285-305.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, ANTONIO, 2006. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuet.
- GRACIA, JORDI, 2000. "Prosa narrativa" en *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Jordi Gracia (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (ed.), Barcelona: Crítica, 208-258.
- HARTMANN, HEIDI, 1979. "The Unhappy Marriage of Feminism and Marxism. Towards a more Progressive Union", *Capital & Class*, 3, 1-33.
- IZQUIERDO, JOSÉ MARÍA, 2002. "El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy)", *Iberoamericana*, 7, 119-133.
- JITRIK, NOÉ, 1998. "Autobiografías, memorias, diarios". *El ejemplo de la familia. Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Eudeba, 71-80.
- LLUCH-PRATS, JAVIER, 2010. "El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible", en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), La Plata: ediciones del lado de acá, 51-75.
- MACCIUCI, RAQUEL, 2010. "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), La Plata: ediciones del lado de acá, 17-49.
- MENDICUTTI, EDUARDO, 2001 [1991], *El palomo cojo*, Barcelona: Tusquets.
- MOLINA PETIT, CRISTINA, 1994. *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona: Anthropos.

- MOLLOY, SYLVIA, 1996. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: FCE.
- MONTERO, ROSA, 2006 [1997]. *La hija del caníbal*, Madrid: Espasa Calpe.
- NAVAJAS, GONZALO, 1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona: EUB.
- NICHOLS, WILLIAM J., 2006. “La narración oral, la escritura y los “lieux de mémoire” en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas”, en *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Ulrich Winter (ed.), Madrid: Iberoamericana, 155-176
- OLEZA, JOAN, 1994. “Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo”, *Diablotexto* 1,79-106.
- OSBORNE, RAQUEL, (ed.), 2012. *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- REGÀS, ROSA, 1999. *Luna lunera*, Barcelona: Plaza & Janés.
- , 2004. “El pozo del miedo”, en *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Emilio Silva, Asunción Esteban, Javier Castán y Pancho Salvador (coords.), Valladolid: ÁMBITO Ediciones, 69-74.
- ROSALDO, MICHELLE, 1979 [1974]. “Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica”, en *Antropología y feminismo*, Olivia Harris y Kate Young (comps.), Barcelona: Anagrama, 153-181.
- ROUDINESCO, ÉLISABETH, 2003. *La familia en desorden*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Horacio Pons.
- SÁNCHEZ, MARIELA, 2010. “Los marcos orales de la memoria en la narrativa del último entresiglos: *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, *Las esquinas del aire* de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”, en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), La Plata: ediciones del lado de acá, 129-152.
- SMITH, SIDONNIE, 1987. *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self Representation*, Bloomington: Indiana University Press.