



**IdIHCS** | Instituto de Investigaciones en  
Humanidades y Ciencias Sociales  
Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género

## Eje 8

### Teorías y producciones artístico-estéticas

#### Coordinadoras Laura Villasol y Virginia Bonatto

#### Los registros de la violencia en *La hija del caníbal* de Rosa Montero

Adriana Virginia Bonatto  
CINIG- IdIHCS-CONICET; FaHCE-UNLP

En el último capítulo de *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Judith Butler distingue entre dos tipos de comportamientos subjetivos en respuesta a la violencia: el del sujeto herido que responde dando legitimidad moral a conductas dañinas y el del sujeto dañado que, aunque enfurecido, “intenta limitar el daño que causa y sólo puede hacerlo mediante una lucha activa con o contra la agresión” (2010: 236). La argumentación de Butler hasta aquí desarrollada apunta a privilegiar la segunda alternativa, es decir, la de la no violencia, aun cuando la vida social está impregnada de las perspectivas de la agresión: la lucha contra la violencia, de hecho, parte de la aceptación de que la violencia es una posibilidad que el sujeto tiene.

El debate sobre la legitimidad de la violencia es uno de los puntos sobre los que la literatura española contemporánea sobre la Guerra civil se ha pronunciado con especial interés, participando de una de las preocupaciones políticas y sociales de mayor envergadura en la última década. En los últimos años, la violencia del trienio 1936-1939 y de los primeros años del franquismo -los más crueles en represalias y fusilamientos- ha sido primera plana de periódicos a partir de la apertura en distintos puntos de la Península de las fosas comunes, hecho que no solamente permitió a los descendientes de los fusilados enterrar dignamente a sus padres o abuelos y contar, en ocasiones por primera vez, las historias de unas vidas que por décadas fueron silenciadas, sino que también incorporó al imaginario colectivo fragmentos de una memoria histórica injustamente poco explorada. La Ley de Memoria Histórica promulgada en el 2007 fue el resultado de un largo proceso de concientización que en buena medida tuvo sus primeros antecedentes en la actividad literaria de reconstrucción del pasado traumático que desde fines de la década del 90 en adelante distintos escritores llevaron a cabo, en consonancia con un despertar de la narrativa española a los cánones del realismo literario. La novelística sobre la memoria coincide en un punto: la constatación de que el presente sufre de una carestía de crítica histórica y de reflexión generalizada en torno a la Guerra civil (Gómez López-Quiñones 2006: 93). Los personajes de estas novelas representan, además, el estrato de los intelectuales descontentos con la falta de atención hacia ese pasado por parte de una sociedad inmersa en los cánones del capitalismo posmoderno: el consumo, el ocio y la información. Es por eso que en estas historias se pone en juego un tipo de conocimiento que no puede de ninguna manera ser inmediato, ni mucho menos adquirirse a cambio inversiones de capital económico: los personajes se involucran con testigos directos del pasado (que pueden ser reales o ficticios) y junto a ellos emprenden la tarea minuciosa de recuperar, mediante procesos detectivescos que también incluyen la investigación bibliográfica, un tipo de verdad histórica que comunica aquellos tramos del pasado que gracias a la extensa dictadura franquista y al pacto de silencio que reinó durante y después de la transición democrática fueron replegados hacia las esferas de la intimidad o el olvido. Entre las novelas que se inscriben en lo que podría describirse como cruzada moral contra el olvido encontramos los *best-sellers* de Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001) y de Carlos Ruiz Zafón *La sombra del viento* (2001), la novela ensayística *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* (2000) de

Juan Manuel de Prada, y las novelas *La noche ciega* (2004) de Juana Salabert, *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón, *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas y *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero. A pesar de sus lógicas diferencias (provenientes de la ideología y del proyecto estético de cada autor), este corpus novelístico coincide en un punto: la intervención política en el debate sobre la legitimidad de la violencia a través de la recuperación encomiástica de cierta violencia (la del bando republicano) en contraste con la violencia del fascismo y con el tipo de violencia que protagoniza el presente, atomizada y desprovista de un gran y unitario proyecto comunitario (Gómez López-Quiñones 2006: 108).

De las novelas mencionadas, y en relación con la problemática de la violencia, *La hija del caníbal* de Rosa Montero merece una especial atención por tres razones: en primer lugar, debido a que se trata de una de las primeras novelas dedicadas a contar el pasado en relación con el desarrollo de un personaje que no ha tenido ninguna vinculación biográfica con los hechos de la Guerra civil y a partir de un proceso de documentación bibliográfica sobre el pasado, en el marco de lo que de acuerdo con la descripción de Hans Neuschäfer (2006) denominamos como paradigma epistemológico en la narrativa de la memoria. En segundo lugar, *La hija del caníbal* recupera y jerarquiza la historia del desarrollo del anarquismo y su participación durante la Guerra civil y en la resistencia clandestina, en un gesto de legitimación del ideario ácrata que apunta a rescatarlo del silencio historiográfico y literario. Al mismo tiempo, *La hija del caníbal* repone una imagen idealizada y romántica del movimiento anarco sindicalista y de su legendario líder Buenaventura Durruti. Y, en tercer lugar, la novela de Rosa Montero, construida en base a la estructura del policial negro, concluye con una defensa de la alternativa de la no violencia, como respuesta a los distintos registros de violencia que operan en la historia: la violencia del pasado, la violencia del presente, y la violencia a partir de la cual el sujeto femenino es definido social y culturalmente como alterno. Esta última característica de *La hija del caníbal* no puede entenderse si no es a partir del lugar desde el que el discurso sobre la violencia se enuncia, es decir, desde la posición del sujeto femenino cuyo discurso se inscribe en lo que Deborah Tannen denomina como *generolecto* femenino, estilo discursivo comprometido con la valoración de las relaciones horizontales e igualitarias, por encima de las verticales y jerárquicas, que serían las desarrolladas por quienes adoptan el generolecto masculino (Tannen en Castellanos 2006: 35).

En esta novela, Lucía, una escritora de cuentos infantiles con escaso éxito, 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 en el aeropuerto de Barajas, durante unas vacaciones de fin de año que la pareja decide pasar en Viena. En la espera al embarque, Ramón desaparece y a partir de entonces la vida de Lucía sufre un cambio dramático: su marido ha sido secuestrado por una organización delictiva que se hace llamar "Orgullo Obrero" y todo su trabajo, en más, consistirá en rescatar a Ramón, en principio orientada por el ineficiente comisario García, 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 del comisario García con ésta en el mundo de la corrupción ministerial. Entretanto, ayudada por la soledad y por la compañía de Félix y Adrián, 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. Félix Roble, por su parte, es un anciano vecino de Lucía que se suma a la aventura policial junto con su otro vecino Adrián, un joven de veinte años, conformando un trío de investigadores poco apto para una narración que se desarrolla con la lógica del enigma policial.

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 *Solidarios* en México, de su regreso como torero a España durante la República, de su participación en la lucha anarquista durante la Guerra civil y en la clandestinidad durante la posguerra, hasta su exilio en México y su posterior regreso a España para unirse a Margarita, su mujer fallecida poco antes del encuentro con Lucía, y quien además desconocía por completo el pasado de Félix.<sup>1</sup> Siguiendo el análisis de

---

<sup>1</sup> Tal como indica en "Unas palabras previas", Montero utilizó principalmente dos fuentes bibliográficas para construir la historia ficticia de Félix: el artículo de Marcelo Mendoza-Prado sobre el periplo de Durruti en América, publicado en *El País* el 27 de noviembre de 1994, y el libro de Hans Magnus Enzensberger *El corto verano de la anarquía*. Además de estas fuentes, menciona los dos volúmenes de *Los anarquistas* editados por Irving Louis Horowitz, los tres de la *Crónica del antifranquismo* de Fernando Jáuregui y Pedro Vega, *Durruti* de Abel Paz, *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa* de Julián Casanova y la *Historia de España* de Ramón Tamames. En su capítulo dedicado a esta novela, Ana Luengo (2004) desarrolla un análisis exhaustivo de la reconstrucción ficticia hecha por Montero, prestando especial atención a los mecanismos de mitificación de la figura de Durruti y de romantización del ideario anarquista, en buena medida despoblado, en

Escudero Rodríguez, el primero de los planos, narrado en una primera persona que a veces alterna con la tercera persona -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, etcétera (Escudero Rodríguez 2005: 153). Cada uno de los registros narrativos enumerados se corresponde con tres géneros que la novela interrelaciona, haciéndolos dialogar de una manera novedosa: la novela policial negra (en la narración en primera persona -y a veces en tercera- de 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, que recrea los inicios del anarquismo en España hasta su declinar e invisibilización absoluta en la década del 60.

En este trabajo analizaremos tres aspectos de la novela teniendo en cuenta diferentes registros de la violencia en los que se inscribe la voz de la protagonista y narradora principal, y los modos en que su discurso se desarrolla a la manera de línea de fuga de estas configuraciones socio-culturales y literarias. En un primer apartado nos dedicaremos a la revisita que *La hija del caníbal* hace del género policial negro, sistema literario que tradicionalmente ha estado a cargo de una voz masculina; seguidamente nos detendremos en la representación que la novela lleva a cabo de las relaciones de los espacios de lo público y de lo privado, entendidos como configuraciones socio-culturales atravesadas por prerrogativas violentas o que han operado históricamente de una manera opresiva sobre los sujetos a partir de ellos constituidos; y por último mencionaremos algunos aspectos de la narración en los que se da cuenta de zonas poco transitadas por el discurso literario, desde la convicción de que éste también es un espacio constreñido por tradiciones y jerarquías que en buena medida han limitado sus posibilidades de dar cuenta de sujetos y vivencias alternos.

#### *La hija del caníbal* y la novela policial negra

La visita que *La hija del caníbal* hace al género policial negro no debe desentenderse de la trayectoria que para mediados de la década del noventa éste había alcanzado en España, desde la publicación en 1974 de la novela *Tatuaje* de Vázquez Montalbán y en 1975 de la célebre *La verdad sobre el caso Savolta*, las cuales abren la puerta al género desde una modalidad contemporánea y verdaderamente local, que se despegaba de la tradición popular o 'de kiosco' tanto de la novela clásica de enigma como de su vertiente negra. 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 Montalvo, y en la utilización que del género hicieron Juan Marsé y Juan Manuel de Prada.<sup>2</sup> Por estas razones, *La hija del caníbal* se hace eco de una tradición ya importante y bien codificada. Una característica, por ejemplo, de la adaptación española de los géneros policiales es el uso constante de la ironía y del humor, y la experimentación metaficcional con sus convenciones (Colmeiro 1994: 265), que evidencia su uso literario al exponer el carácter artificioso del texto y la naturaleza estética de sus personajes. Este último aspecto, no obstante, se combina con el costado ético de esta narrativa: realizar una profunda crítica del sistema social, de las instituciones legales y políticas, de la ambigua moral de quienes acceden al poder, resultando la investigación detectivesca ser un "desvelamiento de la realidad" (Izquierdo 2002: 120), eje de la propia novela, ya que las causas del delito son siempre sociales.

En la novela de Rosa Montero<sup>3</sup> 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*", 65),<sup>4</sup> al tiempo que lleva adelante, en la línea de la reelaboración española del género, su 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 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 fijar mediante la palabra escrita una identidad. La narradora, por ejemplo, 'miente' una y otra vez

---

el discurso de Félix, del increíble grado de violencia que adquirió durante la II República. Desafortunadamente no contamos con el espacio necesario para desarrollar este punto con mayor detalle.

<sup>2</sup> Nos referimos a *Las esquinas del aire* (2000) de de Prada y a *Un día volveré* (1982) de Marsé.

<sup>3</sup> En adelante, las citas literarias de esta novela se indicarán con el número de página entre paréntesis, correspondiente a la edición Montero (2006).

<sup>4</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?", 129), o la acotación irónica que la narradora hace observando su actitud ante la inminente entrega del rescate ("A cabarán robándonos el dinero-gemí al fin, incapaz de aguantar la tensión en un digno silencio de heroína", 1997: 160).

respecto de sus atributos físicos y de aspectos relacionados con su profesión y con su relación con Ramón<sup>5</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" (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 – en este sentido, la afirmación, también en las primeras páginas, acerca de que "La identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos" (19) se convierte en un principio al que la narración adscribirá una y otra vez. Como afirma Izquierdo, la novela de Montero "no pretende ser un testimonio realista sino que en todo momento muestra su realidad de producto literario llegando a ficcionalizarse hasta la autora real de la novela, relacionándola con la autora ficticia y protagonista del texto" (2002: 128); sin embargo, es bastante clara en la propuesta de Rosa Montero la importancia de la 'verdad' como categoría ética que puede de hecho ser expresada por medio de un discurso no necesariamente conforme a las reglas del realismo literario. Esta postura, analizada por Escudero Rodríguez (2005), ubica la estética de Montero en un punto en buena medida distanciado de las corrientes literarias posmodernas, que se trazan sobre la convicción que, desde el giro lingüístico en adelante, ha venido sosteniendo la radical inconmensurabilidad entre el discurso y aquello que se denomina 'realidad'. En este sentido, la identidad que la escritura de Lucía fija, contribuye a cierta redefinición del sujeto descentrado y fragmentado posmoderno puesto que se trata de una identidad precisa pero consciente de su carácter cambiante y precario (Escudero Rodríguez 2005), lo que permite, en todo caso, recuperar la coherencia del yo, aunque éste sea parcial y provisional.<sup>6</sup>

La restauración del yo va de la mano con la restauración ética de la figura del anarquista derrotado, operación que *La hija del caníbal* realiza por medio de un relato de ficción inspirado en circunstancias históricas. De esta manera, la desconfianza narrativa 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>7</sup> La paridad articulada por Lucía y Félix supone una novedad para la 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*. Asimismo, junto con las digresiones subjetivas de Lucía, la historia de Félix funciona, formalmente, como una eficaz estructura retardatoria de interrupción (Colmeiro 1994: 79), mecanismo que aporta suspenso a la novela policial y que se relaciona con una de sus características distintivas: la "calculada manipulación informativa del narrador" (1994: 79) en las novelas de este género. Se observa entonces la singular inscripción de la novela de Montero en la serie de narrativas sobre la historia reciente, que se produce mediante la intervención del policial logrando un género híbrido difícilmente identificable con la tradición que lo respalda.

Encontramos, además, en la trama de *La hija del caníbal* una serie de soluciones ante la violencia urbana (elemento indispensable de la serie negra) que poco tienen que ver con el espíritu de venganza y de cinismo que es característico de este género (Cf. Colmeiro 1994: 218) y que está vinculado a una de sus características estructurales: la profunda conexión del código policial negro con el mundo patriarcal. Colmeiro observa que la vertiente negra en España muestra un punto de vista patriarcal orientado a exhibir y reafirmar las virtudes

<sup>5</sup> "He mentido. Llevo escritas cientos de páginas para este libro y he mentido en ellas casi tantas veces como en mi propia vida" (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>6</sup> "Y además todo lo que acabo de contar lo he vivido realmente, incluso, o sobre todo, mis mentiras. Me parece, en fin, que hoy empiezo a reconocermé en el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo" (426).

<sup>7</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*, en la que narra la historia de uno de los últimos militantes anarquistas a principios de la década del 80.

típicamente 'masculinas' por excelencia, en el que la mujer es siempre un Otro amenazante (1994: 211). De hecho, ella nunca es protagonista, sino que su papel se reduce al de la arquetípica *femme fatale* o a su opuesto, la "Eva maltratada" (1994: 211). Desde un punto de vista similarmente crítico, pero en el marco de los estudios feministas sobre cine, Kaja Silverman propone interpretar el cine negro y el cine tradicional de Hollywood como una máquina hecha para extraer sólo un grito de la voz femenina (1998: 86).

En estas descripciones se observa algo similar a la función que Lévi-Strauss había asignado a la mujer en el sistema de parentesco definido en *Las estructuras elementales del parentesco* y cuyas premisas patriarcales han sido puestas en cuestión por Gayle Rubin (1996) y Molina Petit (1994) entre otras. La mujer en ese sistema es definida como un "signo de algo -o alguien- para alguien" (Molina Petit 1994: 257), puesto que es el objeto de intercambio que posibilita la alianza entre distintas familias y de esa manera promueve la comunicación<sup>8</sup>, y esa condición, que la iguala a la función de la palabra, significa que "«se habla» de ella o a través de ella, pero que ella misma no tiene la capacidad de hablar" (Molina Petit 1994: 258). Con premisas también sesgadas por un entendimiento patriarcal del lugar de la mujer en el sistema literario, la mujer en la novela policial negra ha sido definida como algo menos que palabra: es grito, es amenaza, es objeto-víctima. Sin embargo, en *La hija del caníbal* observamos que lejos de la incapacidad lingüística del grito o del confinamiento a la pura interioridad, y también diferenciándose de la polaridad señalada por Colmeiro, el resultado del proceso de aprendizaje y de la pesquisa policial desarrollados por Lucía es un discurso cuidadosamente organizado y controlado en el que se recoge con minucioso detalle la serie de acontecimientos que favorecieron la autoconscienciación de la protagonista. En este proceso es fundamental la relación erótica y consciente que Lucía entabla con su vecino y ayudante veinte años más joven, Adrián. Gracias a ese vínculo (indispensable componente erótico en el código negro), Lucía autoevalúa su competencia sexual y reconoce el control sobre su cuerpo y su sexualidad, que se produce como respuesta al temor a verse arrollada por la atracción hacia el muchacho.<sup>9</sup>

Lucía, protagonista femenino de una novela negra, encuentra espacio subjetivo para distanciarse de la realidad de su marido secuestrado y vincularse mediante el deseo sexual con otro hombre, en una serie de acciones y de giros subjetivos que concuerdan irónicamente con el arquetipo de la *femme fatale*. Pero *La hija del caníbal* propone para esta figura un desarrollo positivo que escapa al castigo que la narrativa tradicional reserva para ella (Cf. Žižek 2006). Teniendo en cuenta los niveles narrativos a cargo de Lucía, estamos frente a un *collage* de novela de aprendizaje o *Bildungsroman* femenino y novela policial negra, en el que el primero de los códigos contamina y tergiversa, gracias a su planteamiento de género, los presupuestos culturales del segundo. La función narrativa de Lucía se compara, como queda dicho, con la del detective de la serie negra, personaje que desde los inicios del género en la década del 30 en Estados Unidos ha sido caracterizado como un ser absolutamente marginal, de ambigua moral, que siente un profundo rechazo hacia la sociedad y sus instituciones -basadas en el dominio del más fuerte sobre el más débil- y que por eso adopta una actitud cínica e irónica, configurándose así como 'antihéroe' (Colmeiro 1994: 61), siempre vulnerable tanto física como moralmente, y no pudiendo nunca restaurar el orden, como lo hacía el detective clásico. La fórmula de la novela policial negra, de hecho, rehúye el final feliz y su visión es, en palabras de Colmeiro, "pesimista y desesperanzadora" (1994: 63). La novela de Rosa Montero se inscribe con facilidad en estas generalidades, como lo demuestra, por ejemplo, la preponderancia del componente ético que dedica a la crítica del orden social capitalista el espacio central del discurso narrativo. La ironía de la narradora se reserva a sus apreciaciones sobre lo que conoce, como sus juicios de valor ante la degradación e ineficacia del sistema policial,<sup>10</sup> las observaciones desdeñosas sobre el funcionamiento de la ciudad consumista<sup>11</sup> y las reflexiones agudas acerca del carácter de objeto sexual de la mujer y de su desventajosa situación cultural a los cuarenta y un años<sup>12</sup>. Sin embargo, ante realidades más complejas, desconocidas para un sujeto dedicado, como ella, al

<sup>8</sup> Puesto que el vínculo que crea gracias a su utilización como objeto de intercambio hace que los hombres se eleven por encima de la organización biológica para lograr una comunicación social (Cf. Lévi Strauss 1981: 574).

<sup>9</sup> "[...] yo me encontraba en ese territorio fronterizo de la locura, a medias devorada por mi yo amoroso, tan fuera ya de mí, en efecto, que, pese a ser tímida, y emocionalmente cobarde, y a sentir un paralizador espanto ante el rechazo, y a estar convencida de que veinte años de diferencia era una distancia insalvable entre nosotros, empezaba a experimentar la desasosegante certidumbre de que acabaría metiéndome en la cama con él, o por lo menos intentándolo" (263).

<sup>10</sup> "Fue un despliegue de seguridad digno de Hollywood; pero, a diferencia de las películas, aquí los agentes del orden despedían tal peste a policia que resultaba imposible ignorar su presencia" (188).

<sup>11</sup> "Los grandes almacenes parecían Sarajevo en el momento más crudo de la guerra" (88), "A hora eran la realidad tecnológica y el mercado implacable quienes establecían el orden y el cotarro" (279).

<sup>12</sup> "Yo me teñía las canas de la cabeza, y me daba cremas reafirmantes en el pecho, y tenía celulitis en las nalgas, y por las noches, encerrada a cal y canto en el cuarto de baño, me quitaba los malditos dientes para lavarlos" (98).

mundo doméstico y a la literatura infantil, la actitud es de desconcierto y de profunda decepción. Descubrir, por ejemplo, que el Ministerio en el que su marido es empleado tiene conexiones con la mafia y las redes internacionales del tráfico de armas,<sup>13</sup> que la mafia resulta un componente inherente en la estructuración de ciertos organismos públicos, cuya institución principal es el soborno,<sup>14</sup> por medio de la cual quienes asumen lugares de responsabilidad pública deben pactar con ella para continuar en sus cargos,<sup>15</sup> dejan a la protagonista en un estado de profundo desencanto, que no la conduce hacia una actitud cínica ni hace comprometer su posición moral ante el mundo. Por el contrario, Lucía emprende una tarea reflexiva que apunta a recuperar los atributos verdaderamente humanos de los individuos en un mundo de injusticias y de luchas de poder. En este punto, la presencia y la escucha de Félix es fundamental, porque son sus relatos y reflexiones los que alimentan el autoconocimiento de la protagonista y alientan su posicionamiento moral y el de la novela. Prestando atención a la evolución de su narrativa y a sus intervenciones en la tribuna periodística, Escudero Rodríguez define la propuesta de Rosa Montero como una “ética de la esperanza” por medio de la cual se apunta a reconstruir parcialmente el proyecto de la modernidad (2005: 163). Esta postura está encarnada en el personaje de Félix, mentor moral y no solamente portador de un discurso histórico silenciado. Los cinco capítulos dedicados a su reconstrucción autobiográfica incorporan reflexiones morales y existenciales que luego serán interiorizadas en la visión del mundo expresada por la narración de Lucía. En la concepción de Félix, el progreso real de la humanidad no es equiparable a los avances técnicos o a la capacidad consumista, sino al avance moral de los individuos, en función de un proyecto que asuma como naturales los valores de verdad, justicia y emancipación, aceptados por todos (Escudero Rodríguez 2005: 163). Estas ideas vienen a reponer la utopía anarquista, depurada de la violencia y del componente delictivo con la que ésta ha sido asociada, y deben entenderse en función de la realidad a la que la novela apunta de manera harto evidente: la decepcionante actuación del segundo gobierno socialista en la España de los años 90.<sup>16</sup>

Las enseñanzas del anciano, como figura portadora de una sabiduría anterior al presente que se reiterará en otras novelas de Montero (como en el personaje Cerebro de *Instrucciones para salvar el mundo*, de 2008) se traducen principalmente en el capítulo final de la novela, narrado por Lucía, cuyas reflexiones aspiran a recuperar la integridad del yo en sus dimensiones narrativa y moral, aceptando la precariedad de su construcción y de su coherencia, en una singular articulación de aspectos ilustrados y posmodernos. Esta postura es subsidiaria de la recuperación de la idea que sostiene la posibilidad de la restauración del orden, fantasía que operaba exitosamente en la novela policial clásica de enigma y en la novela decimonónica pero que ahora se articula en un discurso femenino que rivaliza con la premisa de la violencia y el cinismo como únicos modos de respuesta que caracterizan el código de la serie negra, según es elaborado en España durante las décadas del 80 y del 90:

La empresa regeneradora del protagonista conlleva un fuerte impulso de (auto)-destrucción y de negatividad, sintomático de la desmoralización del héroe, de su nihilismo desesperanzado y de su escepticismo ante la posibilidad de regeneración de la sociedad. El espíritu de justicia deja paso al espíritu de venganza y al cinismo (Colmeiro 1994: 218).

#### *La violencia del espacio público y del espacio privado*

---

<sup>13</sup> “Por último, y arriba del todo en la cadena del mando, hay que citar a los traficantes de armas, que son los grandes jefes del sector Diurno y que también son respetados por el sector Nocturno. Esos tipos son los reyes del mundo, prohombres de la patria que presiden fundaciones internacionales de caridad y terminan convertidos en estatuas” (283).

<sup>14</sup> “Verá, no es más que una hipótesis operativa, pero pongamos que la nombran a usted ministra de alguno de los ministerios que están implicados en la mafia. (...) [...] llega usted a su nuevo despacho impregnada de gloria y vanidad. Y ahí, a pie de despacho, la espera un hombrecito con una cartera negra. (...) Y de ahí empiezan a salir sapos y culebras: qué delincuentes estamos pagando, quién está robando para nosotros, cómo se reparte el dinero de la corrupción desde el ministro para abajo. Y cuántos muertos llevamos con todo esto, porque también hay asesinatos en la cartera”. (353).

<sup>15</sup> “Pero a estas alturas ya no cabe duda de que hay una trama negra organizada para robar dinero del Estado, grandes cantidades de dinero, a través de distintos ministerios” (149).

<sup>16</sup> La novela de Montero apunta hacia una crítica de la corrupción ideológica y material en ciertos miembros del Partido Socialista Obrero Español durante fines de la década del 80 y principios de los años 90, traducida en la implicación del PSOE con el grupo terrorista GAL, en el uso ilegal de fondos reservados y en la guerra sucia emprendida contra la ETA (V. Escudero Rodríguez 2005 y Torcal Lorient 2009). Escudero Rodríguez propone pensar la figura de Félix Roble como una invitación para que los dirigentes del PSOE asuman sus responsabilidades y sus errores en la lucha contra ETA, puesto que el anarquista octogenario se dedica a pasar revista a sus errores políticos del pasado, buscando una superación marcada por el reconocimiento de las propias responsabilidades (2005: 162).

En el último capítulo de la novela, luego de que la trama policial ha sido resuelta, y de que Lucía haya logrado exitosamente separarse de su marido (quien le reveló que el secuestro había sido una tapadera y que él de hecho era parte de una organización mafiosa que robaba dinero público) y reencontrarse de una manera saludable con su padre (actor venido a menos, apodado "El caníbal"), se produce una afirmación del espacio de la intimidad y de la privacidad, que se contraponen con la centralidad que a lo largo de las más de 400 páginas del relato ha tenido el espacio público en el que la protagonista y sus compañeros se han movido y contra cuya violencia, la violencia sórdida de la democracia posmoderna, habían construido una suerte de comunidad cívica (Gómez López-Quiñones 2006: 120). La narradora, en soledad por primera vez, afirma: "recupero mi casa con la misma avidez con la que un país colonial se independiza del imperio. A hora soy la princesa de mi sala, la reina de mi dormitorio y la emperatriz de mis horas" (413). El bienestar de Lucía involucra también una nueva valoración del mundo a través del prisma de la belleza ("Pero, como dice Félix, siempre existe la belleza", 429) y de la aceptación positiva de la transitoriedad de la existencia humana, a partir de la cual la opción del hedonismo aparece como la más sabia ("Pasaré el resto de mi existencia como un soplo y moriré (...). <<Disfruta de la vida mientras puedas>>. De acuerdo, lo intentaré. A pesar de la pérdida y de la traición (...) y del horror que acecha", 429), de acuerdo con las enseñanzas adquiridas gracias al viejo Félix. Estas opciones existenciales, nuevamente, se oponen al problema político y ético que la novela ha venido planteando. Semejante postura de cierre para un relato en el cual se ha desarrollado con tanto detalle la lucha de un grupo de individuos contra los retos políticos de un orden público y político cínico y violento ha sido leída como una contradicción de la novela, "un auténtico colapso de sus planteamientos anteriores" y un "abandono de la ideología de la protesta" (Gómez López-Quiñones 2006: 118 y 120, respectivamente). Sin embargo, podría aventurarse una explicación que de cuenta de este regreso triunfal al universo doméstico y privado en la que se tenga en cuenta el planteamiento de género que la novela lleva a cabo y, en relación con este, la descripción de la violencia que atraviesa la distinción entre lo público y lo privado, a partir de la cual también se ha configurado históricamente la identidad femenina.

Una de los aspectos sobre los cuales la narración de Lucía insiste es la posición de dependencia en la que como mujer, hija y esposa, se encuentra desde el comienzo del relato: "y hete aquí que yo me he quedado detenida en el estadio intermedio de hija y sólo hija, hija para siempre hasta el final" (23), declara en relación con el hecho de no haber sido madre (circunstancia que de todas formas la habría forzado a continuar con una vida entregada a lo doméstico). La desaparición súbita del marido, además, confronta a esta mujer con su realidad de no-poseción de una identidad independiente al vínculo con el hombre: "me quedé sin saber qué hacer con mi tiempo y con mi vida" (33). El componente minusvalorado de la configuración identitaria del sujeto femenino, tal como es planteada por esta novela, queda condensado en la imagen de la protagonista en el aeropuerto mirando la entrada al retrete masculino -de donde su marido no volverá a salir- (escena con la que el relato se abre), como un espacio tabú. Es esta escena simbólica de la añoranza de participar como el varón del espacio público la clave para entender uno de los recorridos argumentales de la novela y su aparentemente paradójica solución: "La desesperación y la inquietud creciente me dieron fuerzas para romper el tabú de los mingitorios masculinos (territorio prohibido, sacralizado, ajeno)" (14).

La operación de resignificación del espacio de lo privado puede interpretarse mejor teniendo en cuenta el análisis de Cristina Molina Petit de la relación entre la división de los espacios de lo público y de lo privado y el funcionamiento del sistema de sexo-género. En su *Dialéctica feminista de la ilustración* (1994), la filósofa española retoma la vía abierta por Michelle Rosaldo en 1979 en la que se articula la dicotomía de ambos espacios a través de un código valorativo, es decir, "de un contenido histórico, variable y cultural" (Molina Petit 1994: 244). El par de opuestos público-privado no tiene un contenido fijo, sino que se refiere a roles socialmente más o menos valorados; según esta perspectiva,

*cada cultura recorta en el <<continuum>> de los espacios físicos, prácticos y simbólicos, una parcela para el hombre y la llama <<pública>> y otra para la mujer que denomina <<privada>>, asignando a cada una de estas segmentaciones un contenido que depende de lo que en esa cultura es más o menos valorado respectivamente (1994: 245, en cursiva en el original).*

De esta manera, al espacio de lo público corresponden las actividades valoradas positivamente, y tenidas por relevantes (el "espacio adecuado para la excelencia humana", según Arendt [Molina Petit 1994: 249]), mientras que la esfera ocupada por las mujeres es la que está *privada* del reconocimiento de los otros, y es por lo tanto el espacio de lo irrelevante (1994: 249). Estas observaciones nos proporcionan un marco conceptual adecuado para entender la acción de regreso triunfal al espacio doméstico que lleva a cabo la protagonista de *La hija del caníbal* como operación de redefinición de esa esfera y de liberación del marco violento que ciñe al sujeto femenino a un ámbito cuyo valor es definido por otros y que existe también como sombra de otro espacio, reservado para el hombre. Retomando la definición de la mujer proporcionada por Levi Strauss, podríamos afirmar que el tránsito de Lucía por la esfera pública, involucrándose en sus dominios políticos, así

como su conocimiento de primera mano de aspectos poco documentados de la historia política reciente de su país, funcionan como entrenamiento en la autonomía: gracias a esas experiencias la protagonista aprende a responder a su propio deseo, y logra desvincularse de su posición de alterna en la organización social, de la opresión que significa *ser* para los otros y gracias a que los otros poseen el don de definirla. Gayle Rubin se refiere a la sexualidad femenina con estas palabras, que podríamos hacer extensiva a la identidad de la mujer (incluyendo su sexualidad así como otras áreas de la experiencia): "Desde el punto de vista del sistema, la sexualidad femenina preferible sería una que responde al deseo de otros, antes que una que desea activamente y busca una respuesta" (1996: 59). El abandono de la comunidad cívica y de la institución matrimonial, y la consiguiente opción por la soledad implican una revalorización del espacio privado que de ningún modo debería entenderse como apolítica. Sin una lectura que tenga en cuenta la problemática de género, cualquier interpretación de la novela queda incompleta.

Por otro lado, en *La hija del caníbal* la solución para la mujer no es exclusivamente este regreso consciente al hogar. La novela propone también la posibilidad de que el dominio doméstico se apropie del espacio público para corregirlo. Si bien se trata de un personaje que prácticamente se presenta caricaturizado, la jueza que lleva adelante el caso del secuestro del marido de Lucía y que será la responsable de desmontar la maquinaria corrupta ministerial es una mujer que recorre precisamente los estadios más 'domésticos' del género femenino: el embarazo y la maternidad. Bajo la mirada irónica de Lucía, el despacho del juzgado con la madre y su niño acompañados por una gata que también ha dado a luz, se percibe, no obstante, como única y última alternativa a un orden violento y sin sentido: "una barquita a la deriva, la lancha en donde se apiñaban los supervivientes de un naufragio, mujeres y niños primero, acosados por un mar de tiburones" (354-355).

#### *Los temas del "otro"*

En la novela de Rosa Montero, por último, se trabajan dos aspectos humanos escasamente narrados en la literatura: el climaterio masculino y la adultez femenina sin hijos. Aunque aparentemente de menor concentración argumental, estos temas merecen ser al menos mencionados porque demuestran, una vez más, el compromiso de la escritura de Montero con las minorías sociales y culturales, sobre cuyas vivencias ha funcionado la violencia del silencio literario.

Haciendo referencia al ámbito social en general, Gabriela Castellanos llama la atención sobre la escasa atención que, incluso en el ámbito científico, se le ha prestado al climaterio masculino o andropausia, a diferencia de la proliferación de discursos, mitos y prescripciones en torno a la menopausia, como fenómeno que viene a comprobar el supuesto cultural de que "la sexualidad femenina, distinta de la masculina, domina totalmente a la hembra de la especie humana" o que "la mujer no es más que sexualidad" (Castellanos 2006: 18). Lo cierto es que, contrastando con este fenómeno, en *La hija del caníbal* se narra esta experiencia desde el punto de vista de un anciano que reconoce transitarla y que admite una serie de realidades subjetivas que incluso aparecen como revelación y que en su tono concuerdan con el carácter didáctico del relato de su biografía anarquista:

*-Te voy a dar una buena noticia, Lucía, porque te veo demasiado obsesionada con el paso del tiempo y con la muerte. La belleza siempre existe, incluso en el horror, incluso en la vejez. Te pondré un ejemplo: probablemente no lo sepas, pero los viejos y las viejas amamos hasta el final. Incluso cuando ya no hay fuerzas ni capacidad para pasar al acto, nos enamoramos del médico, de la enfermera, de la asistente social. Algunos se burlan de estos sentimientos terminales, les parecen chistosos y grotescos, pero para mí son amores tan serios y tan auténticos como cualquier pasión de la juventud (403).*

Por último, la protagonista y narradora de esta novela personifica también, una vez más, otro tipo de subjetividad difusamente retratada en la literatura (cuando no ha sido objeto de estereotipos como el de 'la solterona', de cuño decimonónico): la mujer adulta sin descendencia. El relato pone en cuestión, además, uno de los prejuicios culturales más violentos sobre el género femenino: el rechazo que suscita la esterilidad femenina. Hacia el final de la novela la narradora confiesa la causa de su no maternidad: un fatídico accidente que acabó con su embarazo de seis meses y con las posibilidades de volver a concebir:

*La maté en aquel choque; y perdí el útero, de paso. Esto último apenas si importó: de todas formas ya había sido una embarazada bastante mayor. Una primípara añosa, como dicen los médicos con su jerga insultante. Me había llevado todo ese tiempo llegar a decidirme, vencer esa voz interior que me aconsejaba que no tuviera hijos, el imperativo de supervivencia que mi madre me susurró al oído. Y ahora estoy vacía. Así lo dicen las mujeres que han sido sometidas a la misma operación que yo: Me han vaciado. Como si todo lo que son fuera ese útero. Los romanos no le otorgaban ningún lugar social a la mujer sin hijos. Y eso está enterrado en nuestra memoria. Los pueblos que*



*llamamos primitivos no conciben a la mujer estéril: es una aberración casi asocial. Y eso está enterrado en nuestra memoria* (399).

Tanto esta cita como la anterior apuntan al registro de la complejidad de unas experiencias que se descentran de los parámetros de la *normalidad*. Quedan entonces mencionados como corolario de este análisis de los modos en que *La hija del caníbal* deja constancia del funcionamiento de la violencia en la configuración de las filiaciones literarias y de las identidades subjetivas; operación para cuya descripción las herramientas conceptuales provenientes de los estudios de género (y que no han sido tenidos en cuenta por las lecturas críticas que se han hecho de esta novela) se presentan como las de mayor pertinencia.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1977). "Introducción al análisis estructural del relato". Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Traducción de Beatriz Doriot.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Madrid: Paidós.
- Castellanos, Gabriela (2006). *Sexo, género y feminismos. Tres categorías en pugna*, Cali: Universidad del Valle.
- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Escudero Rodríguez, Javier (2005). *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana.
- Izquierdo, José María (2002). "El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy)". *Iberoamericana*, Frankfurt: Vervuert, 7, 119-133.
- Lévi-Strauss, Claude (1981). *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona: Paidós.
- Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: edition tranvía - Verlag Walter Frey.
- Molina Petit, Cristina (1994). *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona: Anthropos.
- Montero, Rosa (2006) [1997]. *La hija del caníbal*, Madrid: Espasa Calpe.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (2006). "La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las <<dos Españas>>". Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid: Iberoamericana, 145-153.
- Rosaldo, Michelle (1979). "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica". Olivia Hernis y Kate Young (comps.), *Antropología y Feminismo* (trad. de Celia Novoa y otras), Barcelona: Anagrama.
- Rubin, Gayle (1996). "El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política del sexo". Lamas, Marta (comp.), *En género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, 35-96.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Torcal Lorient, Mariano (2009). "Ciudadanos y votantes en España: un balance de los últimos veinte años". Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid: Iberoamericana, 21-41.
- Zizek, Slavoj (2006). "David Lynch o el arte del ridículo sublime", *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Sudamericana.