



La recuperación del anarquismo y problemas de representación en *La hija del caníbal* de Rosa Montero

Adriana Virginia Bonatto
IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata / CONICET

Resumen

Este trabajo se propone estudiar la recuperación del anarquismo llevada a cabo por la novela *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero, en el marco de la nueva novela histórica que, en la España de los últimos años, aborda con recursos particulares el pasado reciente, la Guerra civil y el franquismo. La narración del pasado funciona a modo de sutura del vacío que a lo largo de sesenta años caracterizó las versiones oficiales de la memoria colectiva y las representaciones estéticas, tanto afectas al régimen como disidentes, en las que la lucha anarquista prácticamente no fue considerada. Se analizará la relación problemática que la novela de Montero expone entre oralidad y escritura (que han representado los modos privilegiados de la memoria comunicativa, por un lado, y la tradición historiográfica, por el otro), a partir de la cual la hegemonía de la escritura y su supuesta esencia estática quedan desplazadas y subvertidas. Asimismo, el relato en primera persona llevado a cabo por un personaje femenino que hasta entonces sólo había narrado historias infantiles, cuestiona las premisas de los géneros narrativos que intenta expresar —novela negra y novela autobiográfica—, y pone en duda la posible representatividad del sujeto femenino, a diferencia de personajes similares en otras novelas recientes, que asumen la responsabilidad colectiva de mantener viva la memoria del pasado español.

Palabras clave: *La hija del caníbal* – Rosa Montero – memoria

La recuperación estética de la Guerra Civil y del franquismo desde la Transición democrática en adelante cuenta ya con su propia historia. Se trata, en palabras de Ulrich Winter, de un proceso de "repatriación" de la Historia, que ha conocido diversos cambios de paradigma (2006: 9) y del que pueden señalarse, hasta el momento, tres etapas, bien visibles en el campo de la novela. La primera de ellas, entre la muerte de Franco y el año 1982, marcada por el traumatismo; la segunda, hasta mediados de los noventa, caracterizada por una progresiva "estetización y desrealización metaficcional de la Historia" (2006: 10), y la tercera, que abarca un poco más de la última década, caracterizada por el deseo de reconciliación de las memorias en conflicto y por una apropiación estetizada del "escepticismo historiográfico de los años ochenta" (2006:10)¹, que se vinculan en parte al distanciamiento biográfico de los

¹ Winter propone como ejemplos del primer paradigma las novelas de José María Guelbenzu *La noche en casa* (1976) y *El río de la luna* (1981). Podrían agregarse otras como *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité y *La hora violeta* (1980) de Montserrat Roig. En la segunda etapa se ubicarían *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, y en la tercera novelas como *La larga marcha* (1996) de Rafael Chirbes, *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas.



autores más jóvenes respecto del totalitarismo franquista. Nos interesa detenernos en este último momento de lo que suele llamarse la "nueva novela histórica" en España y proponer la hipótesis no demasiado arriesgada de que la novela *La hija del caníbal* que Rosa Montero publicó en 1997, y que ese mismo año obtuvo el Premio Primavera de Novela, puede postularse como antecesora de una tendencia que ha ido refinándose y profundizándose a medida que pasa el tiempo. Nos referimos al tipo de novela histórica que, siguiendo a Neuschäfer (2006), describimos en base al paradigma *epistemológico* por estar estructurada a partir de un proceso de investigación sobre el pasado, llevado a cabo por el escritor y también en muchos casos por el narrador, como *alter ego* de aquél, que tiene entre sus fuentes textos documentales, historiográficos, testimonios escritos y orales y producciones audiovisuales como películas o documentales. Es curioso al menos observar en este espectro discursivo una serie de coincidencias que informan sobre el inevitable compromiso moral de los autores con la memoria de un pasado que en la España actual aparece injustamente desvinculado del presente. El primer aspecto llamativo es que se trata de novelas en las que un personaje joven, escritor o periodista y generalmente coincidente con la voz narrativa, emprende la tarea de reconstruir ya sea la biografía de algún personaje del pasado, real o ficticio, o bien una sucesión de hechos directamente relacionados con la Guerra civil o con la posguerra. Este principio constructivo aparece en la exitosa *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), en la reciente *Mala gente que camina* de Benjamín Prado (2008), en *La malamemoria* de Isaac Rosa (2004) y en *Las esquinas del aire o en busca de Ana María Sagi* (2000) de Juan Manuel de Prada. En todas ellas el narrador coincide con la figura de un escritor o de un periodista que generalmente de modo casual o por mero deseo literario se embarca en la pesquisa histórica. Pero también la menos epistemológica y más poética *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas responde a esta tendencia. En ella, nos encontramos con un periodista, Sousa, que recibe el encargo de escribir sobre un antiguo médico republicano, prisionero de Franco, y que apenas interesado en las historias sobre la guerra acude a entrevistarlo. La novela sin anuncio previo elimina a este personaje, representante de la palabra y la memoria escritas, y lo reemplaza por la voz de Herbal, el carcelero falangista que relata a una prostituta la historia del preso y la suya propia. En esta novela, como en las mencionadas, se representa el desinterés sobre la Guerra civil y las historias de sus supervivientes como uno de los índices del estado de la memoria colectiva en España; situación que en las páginas de la nueva novela histórica progresivamente da lugar a la aparición de la memoria habitada o vivida² en un proceso que puede describirse como una "remitificación de la historia callada" (Winter 2006: 10), en desmedro de la memoria aprendida y congelada tanto por la historiografía como por la tradición del silencio que caracterizó la dictadura y la Transición democrática.

A medida que se profundiza en el saber sobre el pasado, el narrador o el personaje central de estas novelas acusa un aprendizaje que produce cambios subjetivos irreversibles y un crecimiento personal, y por lo tanto también profesional como escritor o periodista, que puede leerse de varias maneras pero que no deja de estar conectado con los efectos de haber sido interlocutor de las voces silenciadas del pasado³. Podríamos agregar a este sintético

² Recordemos que para Halbwachs (1980) la "memoria vivida" se diferencia de la "memoria aprendida", uniforme y colectiva.

³ V. Albert (2006). En su análisis de las novelas *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y *Sefarad* de Antonio Muñoz Molina afirma: "El acto de comunicación que une a una generación o a una persona



panorama un elemento imprescindible en la mayoría de los autores y obras mencionados: el uso de recursos metaficticios que vinculan la materia narrada con los procesos de construcción del relato que el lector tiene en sus manos de manera tal que se abre en ellas el interrogante impostergable acerca de los límites entre los mundos histórico y ficticio (cuestión de no menor interés en la novela de Cercas, por ejemplo) y se logra un efecto de inmersión de la tarea novelística en los cauces de la historia y la memoria colectiva españolas. La memoria vivida y culturalmente olvidada en los casos de Rivas, Cercas, de Prada, y Montero⁴, se introduce en la materia narrativa mediante la forma de relato oral, de manera tal que la palabra escrita, como paradigma de la rigidez historiográfica y de la memoria aprendida, cede poco a poco a la fluidez de un discurso subjetivo que llena "los huecos provocados por la escritura" (Nichols 2006: 160). La oralidad, entonces, funciona como paradigma discursivo con un papel primordial en el nivel metanarrativo, pues sirve de *mise en abyme* para la reconstrucción del pasado (Albert 2006: 22), coincidiendo así la novela contemporánea con el punto de vista crítico de teóricos como Hayden White y Michel de Certeau al señalar "el silencio y la ausencia de voces suprimidas [...] que constituye cualquier proyecto historiográfico" (Nichols 2006: 160).

Pasado y representatividad en *La hija del caníbal* (1997)

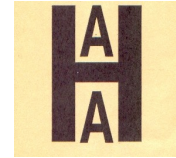
Si se trata de suturar la ausencia, en la década de los noventa, de una memoria colectiva consensuada en la que todos y todas ocupan un lugar audible, *La hija del caníbal* de Rosa Montero es un ejemplo de la tarea culturalmente constructiva que la literatura asume y que posibilita la caracterización de la nueva novela histórica como un *lugar de memoria* en sí mismo⁵. La tarea histórica de esta novela es llevar a cabo una recuperación de la lucha anarquista liderada por Buenaventura Durruti y Francisco Ascaso antes y durante la Guerra civil y del declinar de este ideario hasta su invisibilización absoluta luego de la muerte del "último guerrillero cenetista" (Montero 2006: 325)⁶, Quico Sabaté, en 1960. La historia libertaria se hace presente a través del relato oral del personaje ficticio Félix Roble, antiguo torero y anarquista del grupo de Durruti, quien decide contar por primera vez su pasado a Lucía Romero, narradora y protagonista de esta parodia de novela negra. La originalidad del

con otra a través de la transmisión de la memoria, contribuye, pues, de manera eficaz a fundamentar la identidad de ambas partes, tanto a nivel individual como colectivo, como lo prueba por ejemplo la relación entre el narrador Javier Cercas y los amigos del bosque" (2006: 34).

⁴ También puede sumarse a esta enumeración la novela *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina, en la que se recupera la oralidad de personajes que por su condición de subalternos jamás hubieran tenido cabida en el registro historiográfico.

⁵ El volumen *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo*, editado por Winter (2006) reúne una serie de trabajos que apuntan a corroborar la hipótesis de que una buena parte de la literatura y el cine sobre el pasado reciente español, de consumo masivo, puede considerarse como "lugares de memoria" (Winter 2006: 14), más allá de su significado estético. El concepto es una traducción del francés *lieu de mémoire*, acuñado por Pierre Nora a principios de los años 80 para hacer referencia al "imaginario histórico que constituye el horizonte identitario de la nación" (2006: 12), es por eso que en él pueden incluirse acontecimientos y personajes históricos, objetos simbólicos y materiales del mundo cotidiano o del patrimonio nacional, etc.

⁶ En adelante las citas de esta novela se indicarán con el número de página correspondiente entre paréntesis, de acuerdo a la edición (Montero 2006).



libro reside en dos aspectos: la elección, por un lado, del anarquismo como tema literario y, por el otro, de un depositario o interlocutor de la memoria comunicativa en la figura de un personaje femenino que escapa de diversos modos a las pautas de *representatividad* necesarias para un sujeto de este tipo, encargado simbólico de la tarea de memoria en la España contemporánea. En relación con este último aspecto, es significativa también la reelaboración que la *La hija del caníbal* lleva a cabo de los géneros literarios a los que formalmente adscribe, novela negra —en el marco de la novela policial— y novela autobiográfica; así como también las operaciones de desmoronamiento del edificio de la escritura, en paralelo a la inscripción oral del relato histórico de Félix.

Lucía Romero, una madrileña de cuarenta y un años que se dedica con poco éxito a escribir literatura infantil, se encuentra inesperadamente frente a una serie de circunstancias que modificarán la monotonía de su vida matrimonial y la visión que tiene de sí misma: un 28 de diciembre, a punto de embarcar en el Aeropuerto de Barajas rumbo a Viena, su marido desaparece después de ingresar en el retrete de hombres. La narradora revela más tarde que el secuestro de Ramón no fue el Día de los Inocentes, sino el 30 de diciembre, dando inicio de esta forma a una sucesión de equívocos narrativos⁷ que apuntan a desestabilizar la credibilidad del "yo" que enuncia. Apenas iniciado el relato, Lucía declara que, sin amar ni conocer demasiado profundamente a su marido, la necesidad de "saber qué le había ocurrido" (18) se convierte en su única responsabilidad a partir de entonces. Claudia Gatzemeier (2006) señala acertadamente que el lema "saber qué le había ocurrido", ubicado estratégicamente en el comienzo, es aplicable, fuera de los límites del relato, a todo lo concerniente a la sociedad española, teniendo en cuenta que en los años en que Montero escribe esta novela el debate sobre la Guerra civil y los primeros años del franquismo se había intensificado (2006: 94). Apenas iniciado el conflicto, Lucía se relaciona con un vecino anciano a quien antes no había prestado atención y que la acompañará durante la espera y durante las negociaciones con "Orgullo Obrero", una red mafiosa asociada con la corrupción ministerial que dice haber secuestrado a Ramón. Félix Roble aparece ante la mirada de Lucía con el aspecto de "un profesor emérito de Oxford" (35), descripción que no puede más que relacionarse con las enseñanzas que de su relato extraerá la protagonista. El viejo se presenta como hijo de uno de los primeros anarquistas en Barcelona y arranca su participación narrativa contando que a los 11 años acompañó a su hermano en el viaje del legendario grupo *los Solidarios*, con Durruti y Ascaso como líderes, en la aventura americana de atracos y asaltos para conseguir fondos para la causa. A partir de entonces, la vinculación de Félix con el anarquismo fue, empero, más sentimental que ideológica ("Atento, Félix", cuenta que se decía a sí mismo, "no te pierdas ni ripio: perteneces a la banda de Durruti, estás en América, este es el mejor momento de tu vida", 104) y si bien su *racconto* está marcado por el didactismo histórico y la defensa de la pureza moral del ideario anarquista, puede afirmarse sin lugar a dudas que los puntos de mayor tensión del relato de Félix coinciden con momentos personales, subjetivos, emocionales, y no tanto con la historia de Durruti o de hechos políticos en sí. Su relato en primera persona abarca cinco de los treinta capítulos de la novela, comenzando con los años de la Segunda República y deteniéndose en el declive definitivo del anarquismo tradicional en la década del '60. Situándonos en el nivel del relato, pareciera que entre ese momento y el presente (los años '90) el ideario obrero hubiera

⁷ "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).



desaparecido para retornar como un significante enigmático en la historia personal de Lucía: no casualmente "Orgullo Obrero" designa el nombre de una supuesta organización terrorista dedicada en efecto a robar dinero al estado a través de conexiones con altos cargos de la administración y desafortunadamente con el marido de Lucía. Si, como nos enteramos hacia el final de la novela, ese significante sólo da nombre a organizaciones ficticias que simulan secuestros, el relato de Félix viene a llenar un vacío reponiendo desde su vivencia personal las cualidades ideológicas y morales del ideario obrero anarquista. En este sentido, son numerosos los pasajes en los que la voz del anciano se dedica a revertir la valoración negativa del movimiento, limitada a los aspectos delictivos éste, para dar lugar a valores como la instrucción,⁸ la honestidad⁹, y la fe en el cambio social¹⁰.

Dentro de un contexto social y político en el que el reconocimiento oficial de la lucha antifranquista en España aún no había llegado —habría que esperar hasta el año 2002 para que el Parlamento condenara unánimemente la dictadura de Franco—¹¹, la temática de *La hija del caníbal* asume una tarea de justicia histórica. Rosa Montero afirma en una entrevista del año 1998 que los anarquistas "fueron doblemente perdedores" (Güemes 1998 en Gatzemeier 2006: 95),¹² puesto que además de perder la guerra han sido olvidados incluso por la historia clandestina, "que es la de los comunistas" (2006: 95). La reaparición de la voz de quienes fueran perdedores da lugar a un tratamiento microhistórico del pasado, en consonancia con la corriente de la nueva historiografía,¹³ que, paradójicamente, diluye las dimensiones políticas del elemento recuperado en pos de su tratamiento a partir de la subjetividad de un personaje que sólo puede dar cuenta de las dimensiones personal e individual de su relación con el ideario en cuestión. Ya señalamos el enganche de Félix en el grupo de Durruti, de motivaciones estrictamente aventureras. A esta primera relación, que habla de la admiración de un niño hacia su hermano y el grupo temerario de los *Solidarios*, le suceden otras peripecias siempre vinculadas al movimiento pero en las que se subraya una y otra vez las raíces personales antes que políticas de la acción. Entre ellas, Félix se detiene a relatar la primera bomba que hizo estallar en una comisaría de Ticomán, en México, para

⁸ "Eran [Ascaso y Durruti] los más leídos en un mundo de analfabetos, los más modernos, los más innovadores, la avanzadilla de la época" (74), "Pero se daba la circunstancia de que algunos de los líderes anarquistas eran más leídos y más refinados que muchos de los grandes burgueses" (110).

⁹ "¿Tú sabes lo que habían hecho los *Solidarios* con el dinero que robaron en el banco de Gijón? Eso fue en 1923, antes de Veracruz. Pues verás, se fueron exiliados a París y abrieron la Librería Internacional, en el número 14 de la calle Petit. Y empezaron a editar la *Enciclopedia Anarquista*. Porque estaban creando un mundo nuevo y necesitaban nuevas palabras para nombrarlo. En eso metieron todo el dinero que tenían, absolutamente todo. «La pistola y la Enciclopedia son las llaves de la libertad», solía decir Ascaso. [...] Nunca se quedaron con una sola peseta de los atracos. Para vivir, para comer, para pagar el alquiler de sus ruines casas y las medicinas de los niños, todos ellos dependían de sus empleos" (74-75).

¹⁰ "Date cuenta de que por entonces estábamos convencidos de que el futuro salía de nuestras manos, de que nuestros actos de hoy creaban el mañana" (74)

¹¹ Fue el 20 de noviembre de 2002, con motivo de proposiciones hechas por el Grupo Federal de Izquierda Unida, el Grupo Socialista y el Grupo Mixto. El 27 de noviembre de 2003 se homenajeó en el Parlamento a todas las víctimas de la dictadura (Luengo 2006: 131).

¹² Tomado de una entrevista con César Güemes (1998): "Rosa Montero: el anarquismo resurge como posición ética y filosófica", aparecida en *La Jornada* el 8 de mayo de 1998.

¹³ Para una definición de la microhistoria, ver Levi (1993).



vengar la muerte de la viuda que había acogido al grupo de Durruti y con quien Félix había tenido su primer encuentro sexual. La bomba, en lugar de matar a un policía, estalla junto a un campesino, quien se convierte en el primer muerto del niño, obsesión que Félix lleva consigo hasta la vejez. De vuelta en España, nuestro personaje se hace famoso en el mundo taurino con el apodo de *Fortunita*, hasta que estalla la Guerra Civil, de cuyos preparativos Félix no estuvo al tanto, según confiesa, pero en la que luchó "ardiente de furor anarquista, de solidaridad y de esperanza histórica" (247).

La necesidad de generar una identificación más inmediata entre el lector contemporáneo y el antiguo anarquista llevan a despolitizar el significado de la narración fijando sentidos que puedan ser accesibles a todos: en todo su relato, Félix deja entrever que en buena medida su compromiso político durante y después de la guerra se debía a una necesidad que trascendía la realidad concreta y conectada en cambio con aspectos psicológicos y humanos, como por ejemplo el deseo de superar la culpa por no dedicarse al ideario con el mismo ahínco que su hermano y que su padre muerto¹⁴. Para modelar los recuerdos de Félix, Rosa Montero utilizó diversas fuentes bibliográficas, como consta en la nota introductoria, tales como el famoso libro de Hans Magnus Enzensberger, *El corto verano de la anarquía*¹⁵. El registro historiográfico escrito es reelaborado y enriquecido mediante la ficción literaria, que apunta a cristalizar en memoria cultural la memoria comunicativa, puramente oral, y que en el presente de la narración de *La hija del caníbal* sobrevive sólo en el recuerdo y la voz de un puñado de octogenarios. La memoria cultural, reservada a un grupo minoritario y privilegiado de personas, entre los que se cuentan los escritores (Albert 2006: 22), compite, de esta manera, con la memoria fijada y transmitida por esas fuentes historiográficas en las que el discurso y la voz de las personas corrientes, frecuentemente verdaderos *antihéroes* del pasado, está inexorablemente excluido.

Ahora bien, esta valiosa recuperación que antecede, como hemos dicho, la serie de novelas históricas más recientes con temática similar, se realiza en el nivel narrativo a través de la escucha y de la reelaboración escrita llevadas a cabo por Lucía, un personaje que por diversos motivos podríamos calificar de decididamente marginal. Sus acompañantes en la aventura *negra* o policial son también sujetos que quedan excluidos de la norma que prescribe las condiciones para, digamos, el desenvolvimiento en la esfera del reconocimiento público: se trata de un muchacho músico y pobre (otro vecino de Lucía) y de un viejo con problemas de salud, además de asociado al bando de los *perdedores*. La marginalidad de Lucía descansa no solamente en su condición de mujer, sino en otros dos aspectos que van de la mano con esta primera diferencia: el hecho de ser escritora de literatura *infantil* y el de estar incapacitada para *procrear*, condición que podría haberla investido de algún tipo de

¹⁴ "Aunque todo el país esperaba la guerra, yo había preferido ignorar los preparativos, los crecientes signos del combate. Por eso, cuando al fin estalló, me sentí culpable. Me abrumó entonces mi falta de compromiso con la causa" (246). Más adelante, Félix cuenta que en 1949 vuelve a la lucha clandestina, luego de involucrarse sentimentalmente con una mujer que hizo que se enajenara de las actividades, y añade: "me comprometí más que nada en la reestructuración de los *Solidarios*, en parte para hacerme perdonar por los compañeros y en parte para intentar aturdirme con la lucha y borrar el recuerdo obsesivo de esa mujer" (316).

¹⁵ Se suman a la ya mencionada los dos volúmenes de *Los anarquistas* editados por Irving Louis Horowitz, la *Crónica del antifranquismo* de Jáuregui y Vega; *La España del siglo XX* de Tuñón de Lara, *Durruti* de Abel Paz, *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa* de Julián Casanova y la *Historia de España* de Ramón Tamames.



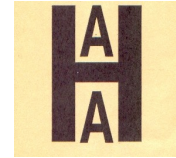
utilidad social, como queda graciosamente expresado en el personaje de la jueza María Martina, que lleva al niño recién nacido a su despacho. Entramos aquí en uno de los rasgos más interesantes, desde nuestro punto de vista, de este personaje: su débil grado de *representatividad* como sujeto depositario de la memoria comunicativa y luego transmisor de ésta como memoria cultural en España. Si, por ejemplo, personajes-narradores masculinos de mediana edad, como el Javier Cercas de *Soldados de Salamina* o el Juan Urbano de *Mala gente que camina*, ilustran el recorrido que va desde el *cinismo* hacia *civismo* para hacerse cargo del mandato moral de preservar la memoria colectiva entre sus pares generacionales, superando así el desinterés social en torno al pasado reciente, no podemos afirmar lo mismo en relación con los efectos de la inmersión de Lucía en el conmovedor relato de Félix. Creemos, en este sentido, que no se puede hacer una aproximación completa a esta novela si no se tiene en cuenta la problemática de género que en ella se plantea a partir de la construcción del personaje de Lucía y de su voz narrativa.

En primer lugar, observamos que el aprendizaje del que se hace cargo la narradora luego de haber conocido a Félix no se circunscribe en absoluto a aspectos sociales, políticos o históricos. La voz narrativa de Lucía, que enuncia con posterioridad a la resolución de la intriga policial, reproduce textualmente en varias ocasiones una serie de "enseñanzas" que ha incorporado a partir de la escucha del anciano y que se relacionan en su totalidad con cuestiones generales y abstractas acerca del ser humano, dentro del registro de las relaciones afectivas entre las personas¹⁶. En ningún momento, ni siquiera en el cierre de la novela, puntualiza acerca del cambio que pudo haberse generado en ella a partir del aprendizaje de la Historia contada de primera mano. Es como si este personaje femenino nos viniera a decir, como miembro de una generación de españoles igualmente desconocedores de los detalles del pasado reciente, que, en todo caso, lo único que su relato escrito puede representar es su propia e intransferible singularidad.

En este punto nos encontramos con uno de los aspectos que buena parte de la teoría feminista contemporánea a partir de Judith Butler caracteriza como rasgo distintivo del sujeto *abyecto*: su constitutiva exterioridad respecto del cuerpo que social y culturalmente conforma al sujeto "normal" y, en este caso en particular, al sujeto cívico. No es casual, en este punto, el componente de *civismo* que Benjamín Prado elige para el apellido de su narrador masculino en *Mala gente que camina*: Juan Urbano. Si bien los estudios feministas se detienen, en relación con lo *abyecto*, preferentemente sobre aspectos relativos a la delimitación sexual de los individuos (a partir de la cual lo "masculino" deviene como el límite que instituye el espacio de lo *mismo*, frente a lo *otro* femenino),¹⁷ vamos a dejar de

¹⁶ A lo largo de la novela, varios momentos autorreflexivos de la voz narrativa de Lucía son reelaboración o cita textual del discurso en primera persona de su vecino Félix, dando cuenta así de un aprendizaje literal de sus enseñanzas. Citamos un ejemplo: en la página 195 leemos una descripción de la narradora (hecha en tercera persona) acerca del miedo que Lucía siente hacia Adrián, situable dentro del miedo de la mujer por el hombre. Sus palabras ("No hay mujer en la tierra que no conozca o no intuya el daño del varón, el dolor que el otro puede infligirte, cómo a través del amor llega la peste") son textualmente duplicadas, hacia el final de la novela en la página 313, por la voz de Félix, mostrando así que la escritura (posterior al encuentro con el anciano) debe sus enseñanzas fundamentales al octogenario anarquista.

¹⁷ Utilizamos el término *abyecto* en su carácter descriptivo de "cuerpos" excluidos del discurso hegemónico, el cual *humaniza* estableciendo como "norma" al sujeto varón. El lugar de lo *abyecto* —que incluye a los sujetos "no-varones", como la mujer, los niños, los homosexuales, etcétera— está



lado este punto de vista para pasar a describir los efectos narrativos de la constitución de Lucía a partir de la *otredad*. En primer lugar, como hemos dicho, *La hija del caníbal* presenta una parodia del género de *novela negra* puesto que, si bien mantiene los elementos indispensables para su construcción (un secuestro, la conexión con los bajos fondos de la urbe, la corrupción de la policía y del estado, etc.) propone como solución del enigma la liberación no ya del secuestrado (el marido de Lucía)¹⁸, sino del propio "detective", en este caso, Lucía, que encuentra en el recorrido que lleva a resolver el conflicto y a dar con su marido las claves para un autoconocimiento que calificamos de "atuconscienciación" femenina (Ciplijauskaité 1994). De esta manera, la protagonista opta por la autonomía, se aleja de Ramón, se emplea en una guardería (superando parcialmente su rechazo hacia los niños: "ahora sólo me parecen abominables la mitad del tiempo", 427) y abandona definitivamente la escritura "inmadura" para dedicarse a escribir para adultos: "A veces, resulta difícil de creer, pero es verdad que viviendo se aprende. Evolucionas, te haces más sabia, creces. Y la prueba de lo que digo es este libro. Gracias a que he vivido todo lo que acabo de contar he sido capaz de inventarme esta novela" (427-428).

El género *novela negra*, en este punto, se contamina y una vez más se distorsiona con la novela autobiográfica (expresada en los capítulos narrados por Lucía en primer persona) y, de modo simultáneo, con la *Bildungsroman* (que toma forma en los capítulos narrados en una voz en tercera persona atribuible también a Lucía), ambos géneros de hechura históricamente masculina, como lo prueba el análisis de Amícola en *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Ahora bien, la *Bildungsroman* que en este caso tiene como protagonista a un personaje femenino desmonta uno de los principios de la *novela negra*. En su análisis de la expresión cinematográfica del género, Kaja Silverman propone interpretar el cine *negro* o policial como una máquina hecha para extraer sólo un grito de la voz femenina (1988: 86). Teniendo en cuenta esta característica, constatamos que el proceso de aprendizaje de Lucía en *La hija del caníbal* proporciona a su discurso una investidura novedosa para el personaje femenino de un relato de este tipo.¹⁹ Lejos de la incapacidad lingüística del grito, el resultado es, como expuso la cita de más arriba, un discurso cuidadosamente organizado en el que se recoge con minucioso detalle, invención mediante, la serie de acontecimientos que favorecieron la autoconscienciación de la protagonista. El rol del personaje femenino, además, aparece desmontado por medio de un

delimitado por ese sujeto "normal" y, según Butler, construye su identidad a partir del repudio al sujeto/ sexo/ género/ varón/ normativizado, (Femenías 2000, capítulo 5). En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Judith Butler (2006) sostiene que la única manera del imperativo sexual de permitir identificaciones sexuadas es excluyendo y repudiando otras. De esta manera, la identidad subjetiva necesita expulsar del campo de lo posible a aquellos seres que nunca llegarán a ser sujetos (Balza 2007: 39). El exterior constitutivo repudiado por la producción de sujetos humanos conforma, como queda dicho, lo *abyecto*.

¹⁸ Que también se identifica como culpable puesto que tramó su desaparición para hacerse del dinero robado al Estado y luego huir a Centroamérica.

¹⁹ En este sentido, algunas intervenciones de Lucía apuntan a dejar en claro que el rol que una mujer debe cumplir en una serie de acontecimientos de este tipo tiene características rígidas, con las que nuestra protagonista mantiene una relación ambigua. Citamos dos ejemplos: "me veía ahí fuera, enfrente de mí, en esa escena típica de película *negra*" (65), "gemí al fin, incapaz de aguantar la tensión en un digno silencio de heroína" (160).



dato que define la autonomía de Lucía: su deseo hacia Adrián (su joven vecino) que aparece y se sostiene a lo largo de toda la anécdota del secuestro, y al que ella responde manteniendo una relación consciente y placentera con el muchacho.

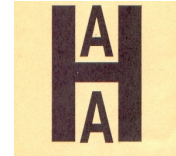
En un giro metaficticio ya habitual de la novela contemporánea, el relato coincide con la novela que el lector tiene en mano y abunda en equívocos y en reflexiones que, en clara oposición al género autobiográfico y a la *Bildungsroman*, tienden a desorganizar cualquier pretensión de continuidad o de estabilidad en la identidad de la protagonista. La declaración del capítulo uno acerca de que "la identidad de cada cual es algo fugitivo y casual y cambiante" (13) aparece, entonces, como un lema que se respetará en el nivel de la escritura principalmente, como ya señalamos, mediante la utilización de información falsa que los capítulos posteriores se encargarán de desmentir. Este uso del aparato escrito se diferencia de la escritura historiográfica —aquella que no ha contado "bien" la historia de España— y se asemeja, en su precariedad y falta de fiabilidad, con el discurso oral, exponiendo contra toda voluntad historiográfica o política la idea de que la autoridad discursiva es un ideal imposible y que tanto el pasado como el presente son espacios habitados por voces; voces de sujetos singulares, con historias irrepetibles pero dignas de recordarse por igual. No nos resulta casual que sea una mujer justamente quien reciba de primera mano las peripecias de un antiguo anarquista, teniendo en cuenta que ambos sujetos, por razones diferentes pero vinculadas con los privilegios culturales de la voz masculina y de la historiografía escrita, han quedado fuera del registro de lo *audible*. En contra de esta realidad, Félix erige en uno de sus lemas existenciales la idea de la convivencia de todas las voces, previa a toda selección y olvido políticos. Con él, entonces, concluimos esta ponencia: "Somos sólo palabras, palabras que retumban en el éter [...]. Yo no creo en el Más Allá, pero creo en las palabras. Todas las palabras que las personas hemos dicho desde el principio de los tiempos se han quedado dando vueltas por ahí, suspendidas en el magma del Universo" (402).

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.
- Butler, Judith (2006) [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- Cercas, Javier (2007) [2001]. *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1994) [1988]. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- Femenías, María Luisa (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, Buenos Aires, Catálogos.
- Gatzemeier, Claudia (2006). "«El corto invierno de la anarquía»: La hija del caníbal de Rosa Montero". Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid, Iberoamericana: 94-100.
- Halbwachs, Maurice (1980). *The Collective Memory*, New York, Harper and Row.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
"El Hispanismo ante el Bicentenario"



- Levi, Giovanni (2005). "Sobre Microhistoria". Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial: 119-143.
- 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.
- Nichols, William J. (2006). "La narración oral, la escritura y los «lieux de mémoire» en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas". Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid, Iberoamericana: 155-176.
- Prado, Benjamín (2009). *Mala gente que camina*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Rivas, Juan Manuel (2001) [1998]. *El lápiz del carpintero*, Madrid, Grupo Santillana.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- Winter, Ulrich (2006). "Introducción". Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid, Iberoamericana: 9-19.