

VIRGINIA BONATTO

Restaurar la palabra

Novela, género y memoria en la España
de los años noventa




EduLP

historia

Restaurar la palabra
Novela, género y memoria en la España
de los años noventa

Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero

Restaurar la palabra
Novela, género y memoria en la España
de los años noventa

Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero

VIRGINIA BONATTO



Bonatto, Virginia

Restaurar la palabra: novela, género y memoria en la España de los años noventa / Virginia Bonatto. - 1a ed. - La Plata: EDULP, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8475-55-4

1. Memoria. 2. Literatura. I. Título.

CDD 860.9006

Restaurar la palabra

Novela, género y memoria en la España de los años noventa

Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero

VIRGINIA BONATTO



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)

48 N° 551-599 4° Piso/ La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 44-7150

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

ISBN 978-987-8475-55-4

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

© 2022 - Edulp

Impreso en Argentina

Índice

Presentación	9
PRIMERA PARTE	13
La nueva narrativa española y la recuperación de la memoria colectiva ...	15
Panorama del último entresiglos	
Capítulo 1	19
Panorama de la nueva narrativa española de fines del siglo XX	
Capítulo 2	43
España y la memoria colectiva de la Guerra Civil y del franquismo. Los años noventa	
Capítulo 3	61
Contar el pasado: el auge de la novela histórica y sus vertientes en el entresiglos	
Capítulo 4	81
Primeras conclusiones: género y memoria. Narrativas subalternas y narrativas abyectas de la memoria.	
SEGUNDA PARTE	87
Memoria colectiva, feminismo y estudios de género	89
Aportes para el análisis de la literatura española sobre la memoria	
Capítulo 5	93
Los enfoques sobre la memoria. Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Ian Assmann, Paul Ricoeur y Jöel Candau	

Capítulo 6	113
Perspectivas del feminismo en torno al género y al patriarcado. Kate Millett, Gayle Rubin, Heidi Hartmann, Cèlia Amorós y Cristina Molina Petit	
Capítulo 7	143
Perspectivas posestructuralistas. Hacia una crítica de lo (hetero)normal. Judith Butler y la teoría queer	
TERCERA PARTE	159
Narrativas subalternas-abyectas de la memoria	
Capítulo 8	161
Eduardo Mendicutti o la memoria queer	
Capítulo 9	237
Rosa Regàs o la memoria escondida. Tradición memorialística femenina	
Capítulo 10	313
Rosa Montero o la memoria restaurada	
EPÍLOGO	355
Bibliografía	

Presentación

Este libro se detiene en un momento crucial para la memoria colectiva de la Guerra Civil y del franquismo en España: la década del noventa. Se trata de un período bisagra en relación con la cultura de la memoria que con el paso del tiempo se volverá, por varias razones, omnipresente. La revisión de una serie de novelas publicadas durante esa década dio lugar al estudio sistemático de las representaciones del pasado reciente y los procesos literarios de reapropiación de la memoria colectiva fundamentalmente en tres textos paradigmáticos: *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti (1991), *La hija del caníbal* de Rosa Montero (1997) y *Luna lunera* de Rosa Regàs (1999). La decisión de apuntar a estas tres producciones tiene que ver con el hecho de que las dos últimas se inscriben en la corriente más amplia, y marginal, de la narrativa antifranquista escrita por mujeres y, en el caso de Mendicutti, su novela es una pieza fundamental del giro queer que experimenta cierta literatura también desde los márgenes y por esos años. El marco teórico para el análisis literario lo proporcionan, principalmente, las investigaciones teóricas en torno a la categoría de

memoria colectiva y los desarrollos del feminismo contemporáneo y de la teoría queer.

Los distintos capítulos indagan en la problemática de la representación de aspectos históricos, sociales y psicológicos relacionados con la Guerra Civil y el franquismo que en estas novelas se entrelazan con la expresión de cuestiones vinculadas al género sexual. Este cruce establece una mirada sobre el pasado y la identidad que se diferencia significativamente del resto de la narrativa de la memoria. Además de los tres autores mencionados, se abordan también algunos ejemplos de la narrativa de Josefina Aldecoa y Enriqueta Antolín, como exponentes, también durante los años noventa, junto con Rosa Regàs y Rosa Montero, de una tradición literaria femenina que, en el caso de la novela memorialística, tiene características peculiares. Asimismo, se revisan algunas otras novelas de Eduardo Mendicutti (anteriores y posteriores a *El palomo cojo*) con el objetivo de establecer los modos en que las aproximaciones al pasado histórico en la obra de este escritor van acompañadas de una distorsión y resignificación de las representaciones sexo-genéricas heteropatriarcales. Fuera del recorte temporal, el libro se detiene en textos de precursoras importantes de tradición literaria femenina como Carmen Laforet, Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Montserrat Roig, con el objetivo de demostrar que el campo específico de la escritura literaria inspirada en las preocupaciones de género conserva una historia propia y una conciencia en algunos casos bastante explícita sobre sus características diferenciales.

PRIMERA PARTE

LA NUEVA NARRATIVA ESPAÑOLA Y LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA

Panorama del último entresiglos

Introducción

El libro que aquí se inicia pone en diálogo dos espacios teóricos: el de la memoria y el de los estudios género, que durante los últimos años han sido profundizados con exhaustividad y cuyo encuentro abre posibilidades fructíferas para el análisis de una parte de la literatura española contemporánea. Nos referimos a aquella que, aún hoy, se ubica en los márgenes del canon por responder a intereses argumentales y semánticos relacionados con la problemática de la identidad y el género sexuales.

Las tres novelas que centrarán los capítulos ocho, nueve y diez de este libro son en buena medida el resultado de un proceso de indagación y de recuperación de la memoria colectiva no oficial iniciado en las filas literarias desde mucho antes de la muerte de Francisco Franco y de la transición democrática pero que durante la década del noventa tuvo un auge especial, en el que más adelante dentro de este capítulo nos detendremos. *El palomo cojo* (1991) de Eduardo Mendi-

cutti, *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero y *Luna lunera* (1999) de Rosa Regàs son tres proyectos estéticos que, a diferencia del éxito de buena parte de la novela memorialística más reciente, responden al desarrollo de las líneas personales y profesionales de cada uno de los tres escritores que en mayor o menor medida se habían vinculado con anterioridad al espacio público. Tanto desde la actividad literaria como desde la tribuna periodística, estos escritores dejaron ver sus posturas en torno a la falta de memoria histórica (Rosa Regàs), a las preocupaciones relacionadas con la transición democrática y los primeros años de la democracia (Rosa Montero) y en torno a las posibilidades de construir una subjetividad abyecta pero viable antes y después de la dictadura (Eduardo Mendicutti).

Los estudios críticos coinciden en señalar que a partir de 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 de la generación de los nietos de la Guerra Civil de un interés en la memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista, renacido con diferentes rasgos y en un nuevo escenario, probablemente en respuesta a la llegada del Partido Popular al gobierno en 1996. Este interés renovado en el pasado ocurre en buena medida como reflejo de los debates y reclamos políticos contemporáneos y se inscribe en la que ha sido denominada como la “era de la memoria” o, más específicamente si se tiene en cuenta la relación vicaria de los autores más jóvenes con el pasado que es materia de los relatos, la era de la “posmemoria”. La nostalgia de unos ideales éticos y morales ligados a la Segunda República y a la mitificación de su defensa heroica durante la Guerra Civil han determinado un buen número de novelas escritas en respuesta a una necesidad de fundar un pasado digno para la democracia del presente –legitimada polémicamente, como más adelante veremos, en una transición que fue el resultado de decisiones tomadas por el mismo Franco–, y que al mismo tiempo permita mirar hacia un futuro en común, en el que las deudas con los perdedores de ese pasado hayan sido saldadas. La

inminente desaparición de los testigos históricos también provocó una profusión de narrativas que apuntaron a dejar registro de sus vivencias (reales o inventadas, aunque prácticamente no hay novela que no se haya valido del testimonio oral o escrito en el proceso de investigación y organización de la materia narrativa) y por esa razón la forma predilecta es la narración en primera persona, de carácter autobiográfico.

Panorama de la nueva narrativa española de fines del siglo XX

La nueva narrativa desde de la década del ochenta

Para poder abordar con mejor detalle ese particular periodo de la narrativa española hace falta remontarse al movimiento novelístico de gran amplitud que se abre camino durante la segunda mitad de los años ochenta (aunque cuenta con sus primeros antecedentes durante la década anterior) y cuya principal característica es la recuperación de la narratividad o de la pasión fabulatoria. Se trata de un periodo en el que distintos frentes como la expansión acelerada del negocio editorial en conjunto con el resto de los países de Europa y América, el emparejamiento europeo en las condiciones de vida y culturales de la España postransicional, y la necesidad de lograr una comunicación narrativa literaria que apunte al reencuentro de la novela con el lector no iniciado, convergen para inaugurar en la novela española las vías para la exploración de una nueva forma de realismo que, al reponer la anécdota y al mediarla a través de una subjetividad que recupera con fuerza la coherencia identitaria, se distingue de la fragmentación del yo y de la ironía practicadas por la corriente teórica y literaria más

radical, a la que provisoriamente denominamos *posmodernismo artístico* —en las que la historia y sus posibilidades de ser efectivamente comunicada parecían haber llegado a su fin—, que habían sido hegemónicas durante el periodo anterior. No existe, por supuesto, una caracterización unánime por parte de la crítica literaria en cuanto a la naturaleza epistémica de este nuevo movimiento. Joan Oleza (1993) lo define como *realismo posmoderno*, o sea, como una vertiente dentro del periodo posmoderno, posición que coincide con la de la mayor parte de los estudios al respecto (Mainer, 2000; Colmeiro, 2005; Gracia, 2000; Sanz Villanueva, 1996; Gil Casado, 1990; Bértolo, 1996, entre otros), mientras que Gonzalo Navajas (1996) propone directamente la etiqueta de estética *neomoderna*, es decir, superadora de las premisas del posmodernismo artístico. A lo largo de este estudio intentaremos dar cuenta del modo en que las premisas del género y la identidad sexuales en la narrativa seleccionada subrayan con fuerza la propuesta de restauración de la singularidad identitaria del yo que estas lecturas teórico críticas se esfuerzan por comprobar en la nueva narrativa contemporánea.

En cuanto a la ubicación del punto de flexión respecto del paradigma anterior existen también distintos argumentos. Hay quienes apuntan que se da en 1981 con la publicación por la editorial Bruguera de la novela *Bélver Yin* de Jesús Ferrero, relato de aventuras ambientado en China en la década del treinta, con estructura de policial negro, y compuesto a partir de la asimilación de una variedad de códigos culturales (el cine, el cómic y el folletín) que se transformó rápidamente en un referente literario de la nueva narrativa, aunque en un principio no fue éxito de ventas (inicialmente solo vendió 12.000 ejemplares). Sin embargo, puede afirmarse junto con Valls (2003) y Macciuci (2006), que la preparación del terreno para la nueva narrativa había comenzado a mediados de la década del setenta con la aparición de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza publicada por Seix-Barral en 1975, novela policíaca y de aventuras, con elementos de folletín y de novela rosa, que representa una apro-

piación de códigos propios del arte de masas y una vuelta a paradigmas narrativos tradicionales. Por su parte, las novelas de trasfondo urbano y contemporáneo de Manuel Vázquez Montalbán, publicadas también durante esa década, como *La soledad del manager* (1971) y *Los mares del Sur* (1979), constituyen también puntos de flexión para la nueva corriente estética. A estos autores deben agregarse las dos primeras novelas de Juan José Millás, *Cerberos son las sombras*, publicada en 1975 por una pequeña editorial (Ediciones El Espejo) y *Visión del ahogado* lanzada por Alfaguara en 1977, para completar las primeras señales de la oleada de nuevos narradores que se extendió hasta bien entrados los años noventa, década en que España se consagró definitivamente de cara al resto del mundo con su incorporación a la Comunidad Europea, la magnífica organización de las Olimpiadas en Barcelona y la Expo Sevilla en 1992, e incluso con la promoción de un cine de sello propio como el que alcanzaron Pedro Almodóvar y José Luis Garci. Entre las novelas publicadas durante el periodo y que ilustran la vertiente del nuevo realismo posmoderno podemos mencionar como ejemplos *El sur* (1985) y *El silencio de las sirenas* (1986) de Adelaida García Morales, *La fuente de la edad* (1986) y *Las horas completas* (1990) de Luis Mateo Díez, *Juegos de la edad tardía* (1989), de Luis Landero, *El pianista* (1989) y *Galíndez* (1991), de Manuel Vázquez Montalbán, *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina, *Todas las almas* (1989) y *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías, *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) y *El palomo cojo* (1991), de Eduardo Mendicutti, *Te trataré como a una reina* (1983), *Bella y oscura* (1993) y *La hija del caníbal* (1996) de Rosa Montero, *Azul* (1994) y *Luna lunera* (1999) de Rosa Regàs, *Queda la noche* (1989) de Soledad Puértolas, *La buena letra* (1992), *Los disparos del cazador* (1994) y *La larga marcha* (1996) de Rafael Chirbes, *Lejos de Veracruz* (1995) y *Extraña forma de vida* (1997) de Enrique Vila-Matas, *El lenguaje de las fuentes* (1994) de Gustavo Martín Garzo, *Retratos de ambigú* (1988), *La forma de la noche* (1994) y *El viajero de Leicester* (1998) de Juan Pedro Aparicio,

Luna de lobos (1985) y *Escenas del cine mudo* (1994) de Julio Llamas, *La escala de los mapas* (1993) y *La conquista del aire* (1998) de Belén Gopegui, *La ternura del dragón* (1984) y *Nuevo plano de la ciudad secreta* (1991) de Ignacio Martínez de Pisón. La lista es muy larga, y será completada a lo largo de las páginas que siguen, pero esta selección vale en principio como muestra de los nuevos narradores. Asimismo, el reconocimiento de algunas novelas mediante importantes premios literarios da cuenta de su nivel de asimilación por parte del sector académico nacional y del campo editorial. A fin de cuentas, lo que no escapa a la percepción del crítico es la asombrosa variedad de géneros —novela histórica, novela policial, novela erótica, novela de memorias, novela autobiográfica, novela experimental y metaliteraria...— que en muchas novelas conviven dando como resultado un discurso heterogéneo que echa mano además de códigos anteriormente pertenecientes al arte de masas (policial negro, folletín, melodrama) y se apropia en muchos casos de los mecanismos de la narrativa oral a los que otorga un lugar privilegiado —relatos enmarcados, polifonía de voces narrativas y abundancia de diálogos. Asimismo, en este periodo abundan los relatos que incluyen una reflexión sobre el proceso de escritura (o directamente abordan la temática de la escritura como argumento) en una suerte de hegemonía del prefijo *meta* para la creación literaria, cuestión que no opaca, sino que, por el contrario, enriquece mediante la metáfora de la creación literaria la inmersión de la novela en los temas de la tradición realista. En palabras de Joan Oleza:

las cambiantes relaciones entre realidad e imaginación, entre ficción e historicidad, el trauma del desarraigo, la crisis de la identidad, el conflicto entre felicidad y destino, acomodación a la realidad y aventura, resignación y eticidad, son los conflictos que caracterizan la necesidad de entenderse con la realidad, de dirimir las cuentas pendientes con ella, una vez que la crisis de los grandes rela-

tos, de los credos globales y sistemáticos, nos ha dejado sin la fe necesaria para negarla, nos ha liberado de la exigencia de sustituirla en nombre y con el derecho de las utopías excluyentes, pero también nos ha brindado la oportunidad de convivir con ella y de explorarla sobre nuevas bases (2000, p. 267).

Este encuentro de la novela con lo real, sin embargo, sucede en una dimensión que mayoritariamente ignora los temas y conflictos del mundo español contemporáneo, es decir, de los años inmediatamente posteriores a la transición democrática. Dejando a un lado la novela que encara directamente los temas del desencanto en relación con el destino de la izquierda militante en la nueva democracia, o el desarrollo de la novela sobre la memoria, que apunta directamente a la actualidad de la problemática de la pérdida y de la recuperación de la memoria histórica en la sociedad contemporánea; cuestiones actuales como la droga, el paro, el cambio de mentalidad vertiginoso que experimentó la sociedad española con la normalización europea de España (la ética del dinero fácil y el consumismo como resultado de la adopción de modelos neoliberales y capitalistas de comportamiento), y los nuevos valores juveniles, debieron aguardar hasta mediados de la década del noventa para ingresar en la novela.

Desarrollamos a continuación los dos puntos de vista entre los que se reparte la mirada de buena parte de los estudios críticos sobre la nueva narrativa española. El primero de ellos, mayoritario, corresponde al análisis de esta fase de la novela desde la perspectiva del posmodernismo. Para este sector de los estudios críticos, la corriente artística posmoderna en España contiene dos momentos: uno inicial, de experimentación y cierta dosis de vanguardismo, y uno más tardío, en el que se produce una vuelta al realismo en el discurso narrativo. Incluiremos, al reflexionar sobre esta perspectiva, las definiciones sobre posmodernismo y posestructuralismo de Andreas Huyssen, que ayudan a clarificar el panorama y aportan precisiones

sobre conceptos utilizados con frecuencia de modo indistinto (como posestructuralismo y posmodernismo). De manera complementaria, repasaremos algunas de las características de la fase de la novela anterior, con predominio de estéticas experimentales. Por último, luego de introducirnos brevemente en la problemática del mercado como condicionante en muchos casos de las directrices dominantes en materia de creación literaria, discutiremos la idea de un corte tajante con el pasado en la novela española contemporánea, dando cuenta someramente de las influencias y continuidades que se sostienen en la narrativa actual.

El segundo punto de vista que presentaremos, en relación con la naturaleza epistémica del periodo que se abre hacia la década del ochenta, defendido principalmente por Gonzalo Navajas, sostiene que la nueva narrativa española se introduce en un nuevo periodo o episteme al que, por la superación de la posición posmoderna y por la recuperación de ciertos aspectos fundamentalmente modernos, denomina como *neomodernismo*. Las definiciones y discusiones que se expondrán en las páginas que siguen constituyen un marco teórico y conceptual de referencia de importancia clave en el momento de abordar el análisis de las novelas elegidas para este estudio y en función de comprender la revisión de las características del sujeto que a partir del problema del género sexual en ellas se postula (y en el que se ponen en juego la estabilidad del yo posmoderno realista o neomoderno, según se prefiera).

La perspectiva posmoderna de los estudios críticos en relación con la nueva narrativa

De acuerdo con el punto de vista mayoritario, como anticipamos, la reconducción de la novela hacia la vida y hacia lo *real* se vincula con una de las dos vertientes del arte, la cultura y el pensamiento posmodernos, que al postular el final de la modernidad ha dado cuenta de la necesidad de recuperar la tradición, diluyendo la incompatibilidad modernista entre la cultura de élite y la de masas y recuperando

formas y procedimientos propios de esta última. De manera opuesta a las teorías que desde los años setenta han venido proclamando la muerte del sujeto, de la representación y de la historia, en esta vertiente se reconoce, en palabras de Joan Oleza, la “necesidad de una hipótesis de vigencia de la historia en la que basar la decisión de transformarla” (1993, p. 117). De hecho, las manifestaciones literarias de este periodo albergan un tipo de sujeto textual que si bien carece de la unidad, la coherencia y los fundamentos de la racionalidad de yo moderno, es un sujeto al fin, portador de una voz y de una experiencia transmisibles. Existe además una serie de coincidencias entre esta vertiente de la literatura posmoderna y su paradójico regreso a la expresión de la intimidad y la liberación de los sentimientos, y un movimiento similar observado en el cine posterior a la transición democrática hacia el lenguaje de la comunicatividad, alejado ya de la experimentación vanguardista, como lo demuestran las producciones de cineastas jóvenes como Fernando Trueba, Fernando Colomo, José Luis Garcí y Pedro Almodóvar.

Ahora bien, ¿cómo explicar, desde un punto de vista teórico que no abandone la especificidad de lo posmoderno en arte y en literatura, estas formas novedosas de reconexión de la novela con la vida? Como señala Andreas Huyssen (1988), una buena parte de las manifestaciones artísticas de la rebelión posmoderna de los años sesenta y setenta en Estados Unidos (con el *pop art* cristalizado en el eje Duchamp-Cage-Warhol), extendida también hacia Europa, coincide en sus actitudes y en sus procedimientos con la vanguardia histórica: se trata de una suerte de recuperación paradójica de la tradición puesto que se ejerció sobre un movimiento —la vanguardia— que por principio despreciaba y negaba cualquier tipo de tradición. Desde este punto de vista, la rebelión de la década del sesenta que comienza en Estados Unidos y continúa luego en Alemania y Francia —para pasar más tarde a una España vigilada por la dictadura pero cuya intelectualidad se mostraba ávida de las novedades extranjeras— no fue un rechazo del modernismo en sí sino un levantamiento del arte

contra la versión domesticada del modernismo que formaba parte ya del consenso liberal y conservador, del *establishment*, y que había abandonado toda pretensión de oposición a las clases dominantes, contaminándose con la industria cultural. Fue el radicalismo de la vanguardia histórica dentro de la etapa moderna, levantado en su momento como arma estética en contra de la institucionalización del arte y del estatuto especial de lo estético (que en la trayectoria moderna se postulaba como aislado, y en posición de superioridad, respecto de la esfera de la vida y de la cultura popular), lo que se constituyó, en palabras de Huyssen, como “fuente de energía e inspiración” para los primeros artistas posmodernos norteamericanos de la década del sesenta (2004, p. 240). Si bien el contagio de las teorías del posestructuralismo francés y estadounidense, y de la experimentación textual de corte vanguardista, tuvo en España su momento de auge también durante la década del sesenta y hasta bien entrados los años setenta, la verdadera aspiración modernista —por su afirmatividad y su actitud de confianza en la proyección de un futuro viable— de reencuentro del arte con la vida ocurre en el último tercio del siglo XX con la irrupción de la ola de nuevos narradores, en un contexto histórico cuya sensibilidad es, no obstante, definitivamente posmoderna, puesto que se ha desentendido de la obligación de completar el proyecto de la modernidad, y se asienta sobre aspectos inéditos en la cultura occidental como el reconocimiento de la otredad, a partir de la cual se articula una verdadera crítica capaz de superar las dicotomías modernas basadas en el principio de la exclusión.

Coincidiendo con este punto de vista, Joan Oleza (1993) recuerda la sugerencia de Peter Bürger (1974) acerca de que el reingreso buscado por las vanguardias del arte a la praxis vital no tuvo lugar y de que esas promesas incumplidas esperaron hasta fin de siglo para realizarse. El aceleramiento en el desarrollo de los medios de comunicación explica en buena medida la democratización de las directrices del arte y la inclusión en esa esfera, que la modernidad pretendió apartar de la vida cotidiana, de sujetos y de voces no equiparables con la imagen

sacralizada en Occidente del poeta admirado por un grupo selecto de acólitos. Sin embargo, el reencuentro del arte con la experiencia del que da cuenta la literatura en prosa del periodo postransicional no recibe en todos los casos valoraciones positivas. Sospechando de la naturaleza posmoderna de la nueva narrativa, José Carlos Mainer (2000) se refiere a sus manifestaciones como a un paradójico regreso a la expresión de la intimidad y la liberación de los sentimientos, cuyas directrices no concuerdan con la construcción de sujetos inestables parciales, la complacencia en la dispersión de sentimientos y en la disolución de la conciencia y el consiguiente entierro del sujeto histórico con el que suelen caracterizarse las huellas de la posmodernidad en el pensamiento y en las letras. De acuerdo con Mainer, este fenómeno da cuenta de un crecimiento copioso y no tan satisfactorio del término intermedio entre la *alta* cultura y la *subcultura* que acoge una vasta cantidad de obras literarias que se escriben “a medio camino de la exigencia crítica y de cierta facilidad u oportunismo que garantice su accesibilidad” (2000, p. 95). Dentro de este variopinto panorama, insistimos desde nuestra perspectiva en la necesidad de delimitar un espacio discursivo específico que aborda en la novela la problemática de la identidad desde el punto de vista del género y la sexualidad y que se desarrolla verdaderamente como expresión de la reconexión más cabal entre el arte y la vida, al problematizar aspectos históricamente invisibilizados por los discursos sociales y culturales, pero que atañen de manera indiscutible a aspectos cruciales e inexorables de la vida humana, y al abordar estéticamente la cuestión del modo en que los códigos (incluso los literarios) y los artefactos de la cultura constituyen la subjetividad.

Como tendremos oportunidad de demostrar cuando analicemos las novelas que elegimos para este estudio, la nueva tendencia posmoderno realista en la narrativa española experimentaría su momento de auge durante los años noventa, década en que se observa la transición hacia los paradigmas estéticos de una nueva generación de escritores encargados de revérselas con la realidad a partir de las vías

narrativas abiertas en las décadas anteriores e incorporando el lenguaje de los medios de comunicación en un mundo definitivamente globalizado y digitalizado (*Generación X* o *Grupo Nirvana*, por un lado, y generación de los nietos de la Guerra Civil, por el otro). Pero, ¿cómo era el escenario de la narrativa antes del estallido de la pasión fabuladora? Detengámonos un momento en lo que podríamos denominar como la “fase experimental” de la novela española.

La fase experimental de la novela (décadas del sesenta y setenta)

Como señalamos, la vuelta posmoderna al realismo en la novela se desentiende en buena medida de la actitud generalizada de sospecha hacia cualquier tipo de pretensión realista que caracterizó el paradigma anterior, experimental o vanguardista, cuya hegemonía abarcó hasta la década del setenta inclusive, con Luis Martín Santos (*Tiempo de silencio*, 1962), Juan Goytisolo (con textos que van desde *Señas de identidad* de 1966 hasta *Makbara* de 1980), Luis Goytisolo (con el ciclo de *Antagonía* entre 1973 y 1981), y Juan Benet (con el ciclo de Región iniciado en 1967 con *Volverás a Región* y culminado en la serie inacabada *Herrumbrosas lanzas* a partir de 1983) como sus exponentes más representativos. El desarrollo de esta fase literaria estuvo acompañado por la evolución de la crítica literaria española hacia posiciones estructuralistas o afrancesadas, como fue el caso, señalado por Joan Oleza (1993), del influyente Josep Maria Castellet y de Rafael Conte, y se valió del interés teórico de los escritores en el estructuralismo francés, sustentado sobre el principio de la función poética jakobsoniana, así como de la importación de las teorías de críticos y teóricos literarios como Roland Barthes y de pensadores como Julia Kristeva, Lévi-Strauss, Michel Foucault y Jacques Lacan. A las influencias francesas se suma la corriente ideológica de la escuela de Frankfurt con la teoría de la modernidad estética elaborada por Theodor W. Adorno que contagió en los escritores españoles la exigencia de la autonomía del arte respecto de las otras esferas de la

actividad comunicativa, de la ética, de la ciencia y de la política, y legitimó la experimentación y el hermetismo del lenguaje como modos de llevar a cabo el proceso que Oleza describe como de “vanguardización incesante” del arte (1992, p. 42).

Llevaría un buen número de páginas determinar las características epistemológicas del periodo experimental de las dos últimas décadas del franquismo y no es el objetivo de esta introducción entrar en una descripción de ese talante. Baste por lo tanto una breve mención a la delimitación conceptual que realiza Andreas Huyssen cuando compara el arte posmoderno con la teoría posestructuralista y desestima la creencia de que existiría un vínculo sustantivo entre el posmodernismo entendido como la vanguardia actual en arte y el posestructuralismo como su equivalente en teoría y en crítica. El posestructuralismo francés y norteamericano, en verdad, estaría mucho más cerca del modernismo, y en consecuencia bastante lejos de la diferenciación histórica que mantiene con éste el posmodernismo, y es además “un discurso de y sobre el modernismo” (2004, p. 251). El privilegio de la innovación estética y del experimento, la apuesta por la autorreflexividad del texto y no del autor-sujeto, la exclusión de la vida, la realidad y la historia de la obra de arte que llevan a cabo los escritores y críticos posestructuralistas son procesos que construyen una suerte de autonomía fundamentada en “la prístina noción de textualidad” (p. 252), que puede caracterizarse en definitiva como un nuevo artepurismo, inspirado en similares nociones estéticas y lingüísticas a aquellas promovidas por el esteticismo moderno y con las que este fundó sus “pretensiones imperiales” (p. 252). El menosprecio de la categoría de autor que desde finales de la década del sesenta defendieron en sus escritos Barthes, Foucault, Derrida y De Man boicotea, en última instancia, las posibilidades de enfrentarse estética (y políticamente) a la ideología del sujeto blanco, masculino y de clase media, y duplica en los niveles de la estética y de la teoría “lo que el capitalismo como sistema de relaciones de cambio produce en la vida cotidiana: la negación de la subjetividad en su mismo proceso

de constitución” (p. 256). La auténtica crítica de la modernidad (y su consecuente superación) se produce, en cambio, en el texto o en la obra de arte posmodernos cuando se plantean, como pregunta histórica, la cuestión acerca de cómo los códigos, imágenes, textos y los otros artefactos culturales constituyen en efecto la subjetividad: en el texto posmoderno los interrogantes sobre la autoría y la subjetividad se hacen presentes porque sí importa quién está hablando. Otra diferencia fundamental señalada por Huyssen entre posestructuralismo y posmodernismo radica en el hecho de que el segundo opera “en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y arte alto, en el cual los segundos términos ya no aparecen automáticamente privilegiados por encima de los primeros” (p. 259). Se produce entonces una superación definitiva de las dicotomías centrales del proyecto moderno, lo que implica la pérdida de la virtud provocadora de la vanguardia (en palabras de Bernard Bessière, “ya no hay tensión entre los artistas innovadores y el público porque nadie defiende el orden y la tradición”, 2000, pp. 63-64) y emerge, en forma concomitante, la problemática del *otro*, que instaura la resistencia como actitud constitutiva de la cultura posmoderna y de sus prácticas artísticas serias (es decir, no equiparables a una versión comodificada del *todo vale* posmoderno).

Retomando el hilo de la argumentación, no obstante las menciones a la influencia extranjera en la producción literaria española desde fines de los sesenta en adelante, y la discusión acerca de la naturaleza posmoderna de las obras de este periodo, fuerza aclarar que la experimentación y el hermetismo lingüístico como decisiones legitimadas dentro del campo literario español de las décadas del sesenta y del setenta fueron un poco más que el *aggiornamento* literario fruto del impacto de la teoría posestructuralista. La insoslayable censura franquista, cuyo punto final se experimentó cabalmente con el fin de la dictadura en 1975 luego de la muerte de Francisco Franco, obligaba a los escritores o bien a publicar sus obras fuera del país, como ocurrió con una serie de novelas que aludían al pasado bélico

desde perspectivas inaceptables para la legislación vigente; o bien a acudir a la práctica habitual y consciente de la autocensura, con la que se monitoreaba el proceso de escritura teniendo muy en cuenta la futura confrontación de la obra con los cuerpos del Estado capaces de imponerle supresiones, modificaciones o de prohibir definitivamente la publicación. Se puede hablar, entonces, de una ambivalencia estratégica que subyacía a las prácticas literarias producidas bajo la lógica experimental en España, orientadas por un lado hacia el modelo experimental-posestructuralista triunfante en Europa y por un afán de renovación y *aggiornamento* muy fuerte que continuaría luego finalizada la dictadura, y, por el otro, hacia la codificación de un lenguaje cuyo alto grado de estetización, que exigía un esfuerzo de decodificación por parte del lector especializado, tuviera mayores posibilidades de sortear las limitaciones y prohibiciones legislativas.

En este sentido, es probable que uno de los orígenes del cambio de paradigma que se instala definitivamente durante la década del ochenta coincida con la renovada posibilidad de contar que recalca en la novela como género privilegiado para la escritura sobre la realidad, y que cuenta con el importante antecedente de la novela social de los años cincuenta, previa al periodo experimental. El uso de la primera persona narrativa, de la forma autobiográfica y del libro de memorias son algunas de las estrategias mediante las cuales el yo y su memoria individual, ahora ligada indefectiblemente a la convulsionada memoria de un país en vías de recuperación, son reinstalados en el centro de la escena literaria, movimiento al que acompaña un surgimiento renovado del sentimentalismo y del tono melodramático, como lo atestiguan varias novelas del inicio del periodo que comentamos, como las de Francisco Umbral (*Memorias de un niño de derechas* de 1973, *Las ninfas* de 1975, *El hijo de Greta Garbo* de 1982 y *Trilogía de Madrid* de 1984), la literatura incipiente de Rosa Montero (*Crónica del desamor* de 1979, *La función Delta* de 1981 y *Te trataré como una reina* de 1983) y la exitosa obra del catalán Terenci Moix (*Sadístic, es-pèrpentic i àdhuc metafísic* de 1976, *Nuestra Virgen de los Mártires* de

1978 y *No digas que fue un sueño* de 1985). Las características mencionadas, además, conviven en la novela con una constante tendencia hacia la reflexión metaliteraria, aspecto ya comentado, que atraviesa la mayoría de las obras publicadas desde la década del setenta en adelante, característica que observaremos también en el análisis de *La hija del caníbal* de Rosa Montero.

Repasadas las características de la nueva narrativa, y señalada la ruptura que se llevó a cabo respecto del paradigma experimental, queda por responder una pregunta: ¿qué factores hicieron posible la vuelta de la novela a la pasión fabulatoria? Una posible, y parcial, respuesta, puede darla el desarrollo del mercado editorial, cuyo grandioso crecimiento en España comienza precisamente a partir de la transición a la democracia.

Relación entre mercado y creación literaria a partir de la década del ochenta

La experimentación como valor simbólico positivo en el campo de las letras no dejó de existir, y lo prueba la exigente obra de Julián Ríos (que inaugura en 1983 el ciclo de *Larva* con la novela *Babel de una noche de San Juan*), la vigencia del escritor mallorquí Cristóbal Serra, cuya obra se desarrolló al margen de la oportunidad valorada por el mercado (en 1997 la editorial mallorquí Baltar publicó su obra completa en *Ars quimérica*), de la poesía de José Miguel Ullán (*Manchas nombradas*, 1984) y la centralidad de Juan Benet todavía en la década del noventa, consagrado como primera referencia por parte de un buen número de escritores. En todo caso, la realización metodológica de cortes generacionales, epocales o epistemológicos para la descripción de las tendencias españolas en materia literaria, corre el riesgo de iluminar defectuosamente la realidad de un campo cuya heterogeneidad abreva en buena medida de la visibilidad que proporciona a los escritores una de las instancias menos específicas pero definitivamente insoslayable: el mercado editorial, conformado, a grandes rasgos, como en el resto de Europa y de América, por un

puñado de conglomerados multinacionales que absorben vertiginosamente a las editoriales pequeñas y que ofrecen poderosos órganos de consagración como los premios literarios (que en España son numerosísimos pero entre los cuales destacan aquellos que ofrecen cuantiosas sumas de dinero a los ganadores y una contundente promoción mediática, como el Premio Planeta, el Premio Alfaguara, el Premio Nadal y el Nacional de Narrativa ofrecido por el Ministerio de Educación) y las reseñas y las menciones en las columnas dentro del periódicos influyentes, como es el caso de *El País*, perteneciente al mayor grupo mediático de España, el Grupo Prisa. La impronta del sistema de consagración mediático-editorial (y económico) da lugar a un escenario variado de escritores que se identifican con los distintos paradigmas (o fases dentro del más amplio periodo posmoderno) que arriba describimos, y que utilizan en su mayoría la plataforma periodística para debatir sobre sus ideas acerca de la literatura o denunciar abierta o soterradamente el sistema de preferencias y de coacciones que subyace a algunas tomas de posición estética inesperadas (como sucedió con la polémica columna “Vamos a menos” que escribió Juan Goytisolo en *El País* el 10 de enero de 2001, o se observa en algunas de las columnas de Rosa Montero en ese mismo periódico y en la serie de artículos satíricos “La Susi en Gutenberg” bajo la pluma de Eduardo Mendicutti en el periódico *El Mundo* entre mayo de 2000 y julio de 2001).

Las afirmaciones precedentes no apuntan a defender la hipótesis errónea de que las tendencias literarias actuales son el resultado directo de las necesidades del mercado, pero sí a llamar la atención sobre un fenómeno que produce en el discurso de la crítica cierta zozobra en el momento de definir o de encasillar a los escritores de las últimas décadas en relación con los maleables y abarcativos conceptos de posmodernismo literario, literatura experimental y literatura realista. Independientemente del paradigma epistemológico o estético que las recorra, las decisiones estéticas de muchos escritores dependen de aquello que en el momento de la escritura se debate (o

se oculta) en el espacio público, indefectiblemente atravesado por los *mass media*, cuando no de la necesidad de los escritores de inclinarse hacia las formas de mayor aceptación. Estos fenómenos se observan con claridad en la profusa narrativa de la memoria, dentro de la que encontramos novelas que se escriben como resultado de un proceso de investigación histórica llevado a cabo por escritores que tienen escasa o nula vinculación biográfica o familiar con la Guerra Civil o la represión franquista y que apuntan en algunos casos a completar los huecos o a corregir ausencias o posturas ideológicas dentro de otras novelas contemporáneas y de las versiones académicas y mediáticas sobre el pasado. Este tipo de decisiones conllevan la necesidad de adaptar la escritura a un discurso en el que la comunicabilidad es uno de los factores determinantes, dando lugar a veces a redefiniciones del proyecto literario dentro de los límites de la nueva estética realista. Como ejemplo de estas realidades, podríamos pensar en la aparición en el año 2007 de *El corazón helado* de Almudena Grandes, que dialoga y polemiza en buena medida con la postura conciliatoria de una novela de éxito masivo como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, aparecida en el año 2001. Un caso similar de posicionamiento en el debate contemporáneo sería el de *La voz dormida* de Dulce Chacón, publicada en 2002 y cuyo argumento recupera la historia de las mujeres presas en la cárcel franquista de Ventas en Madrid.

Aunque su influencia es inevitable, el mercado no es el único motor de cambios narrativos en la novela que se escribe desde los años setenta y ochenta en adelante, como veremos a continuación.

Continuidades locales e influencias latinoamericanas para la nueva narrativa

En general, suele rebatirse la idea del corte radical con el pasado literario producido en las novelas escritas a partir de la década del ochenta mediante la hipótesis más aceptable de que la literatura más exigente abreva en las raíces de las tradiciones castizas. Fernando Valls (2003), por ejemplo, se refiere al cultivo de una narrativa más legible y alejada

del experimentalismo por parte de los nuevos narradores, inspirada en la mejor tradición española condensada en Miguel de Cervantes, Pío Baroja, Ramón de Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, y entre quienes se encuentran Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina, Luis Landero, Enrique Vila-Matas, Juan José Millás y Almudena Grandes. En la misma línea argumentativa, debería tenerse en cuenta la profunda conexión que existe en la mejor parte de la literatura española actual con los narradores pertenecientes a la generación de los “niños de la guerra”, entre los que se cuentan Rafael Sánchez Ferlosio, José Hierro, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Ana María Matute, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo y Juan Goytisolo. Este grupo de escritores, a partir de los años cincuenta, ha anudado la tradición liberal truncada violentamente en 1936 (representada, entre otros, por Miguel de Unamuno, Santiago Ramón y Cajal, José Ortega y Gasset, Eugenio D’Ors, Gregorio Marañón, Julio Rey Pastor, María Zambrano y José Ferrater Mora), con la literatura y el ensayo del último tercio del siglo XX. La generación de los niños de la guerra da cuenta, así, de la reaparición de lo que Jordi Gracia describe como la “vocación modernizadora y europeísta” (2000, p. 14) y que rehabilita una cultura maltratada durante las persecuciones, los fusilamientos y el exilio del 36 y durante los quince años que culminan hacia 1950, cuando se da el fin del periodo que Gracia (2004) denomina “quindenio negro”, y cuando surgen las primeras voces de la nueva generación de escritores y pensadores de la resistencia intelectual durante el franquismo.

No menos importante es, por último, la profunda huella que en el campo de las letras hispánico dejó el llamado “boom de la literatura latinoamericana” (Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante) y sus precursores (Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti), cuya obra recibió especial atención por parte de algunos de los más respetados críticos literarios españoles (como Josep Maria Castellet y Rafael Conte) y de las más

influyentes —en lo cultural— casas editoriales de Barcelona (Seix-Barral, Lumen, Anagrama). Como señala Valls (2003), la influencia de *boom* latinoamericano, por su parte, contribuyó a renovar y ensanchar el territorio de la prosa narrativa española con las nuevas posibilidades exploradas para el realismo y la recreación del procedimiento de lo fantástico apuntado a un modo crítico de encarar la realidad.

Apuntamos unas páginas atrás cierta falta de acuerdo en los análisis críticos acerca de cómo considerar, en términos epistemológicos, el giro hacia la narratividad que venimos comentando. Ya repasamos el punto de vista mayoritario, que intenta explicar esta realidad desde las premisas del posmodernismo estético. Veamos ahora cuál es la postura de aquellos que prefieren hablar de “neomodernismo”, discutiendo con cierta idea de la posmodernidad que no resultaría apropiada para explicar las decisiones estéticas y narrativas de la literatura española de las últimas décadas.

La perspectiva neomoderna

En 1996, Gonzalo Navajas publicó un influyente ensayo titulado *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, en el que sostiene que la literatura que se escribe a partir de la década del ochenta, junto con el cine de Pedro Almodóvar y de Fernando Trueba, pautan el inicio de una nueva modalidad epistémica que denomina “neomodernismo”. Coincidiendo buena parte de su argumentación con la reseña de las características de la nueva narrativa arriba mencionadas, Navajas describe esta modalidad a partir de sus visibles rasgos de aserción cognitiva y axiológica. Si bien no se trata puntualmente de un programa específico y delimitado en contra del posmodernismo (entendido aquí como la fase vanguardista-posestructuralista que mencionamos anteriormente), cuyos procedimientos de hecho siguen con plena vigencia en las obras literarias del nuevo periodo, las novelas que se escriben a partir de la década del ochenta se apartan progresivamente de la configuración posmoderna, en rasgos generales, de su indeterminación epistemológica,

su negatividad axiológica y su heterogeneidad formal, aspectos que dieran lugar a obras fragmentarias, no conclusivas, y sin delimitaciones valorativas específicas. En la situación posmoderna anterior el mundo se percibía como confuso y declinante y la invención de una metáfora aglutinante que preservara la visión ilusoria de unidad y de desarrollo progresivo aparecía como una empresa inconcebible.

Conviene aclarar que el uso que hace Navajas del término posmodernismo se asemeja en muchas ocasiones a la descripción dada por Andreas Huyssen de posestructuralismo, y que más arriba detallamos. La concepción del posmodernismo como un movimiento anárquico e irracional, y que resiste cualquier definición estable, proviene de la aplicación, en el análisis de la literatura experimental española, de una acepción del posmodernismo proveniente de Hassan y de Lyotard, fundamentada, como recuerda Holloway (1999), en una visión del arte como anticonvencional, indeterminable y vinculado estrechamente con el experimentalismo vanguardista. Sin caer en un esquematismo, podríamos decir que la caracterización de lo neomoderno coincide con aquella versión más tardía del posmodernismo artístico que se despega de la experimentación vanguardista de la década del sesenta y se asienta en un arte que si bien asimila una variedad heterogénea de temas, recursos, materiales y códigos culturales no ha dejado de apuntar al conocimiento de la subjetividad, del yo y de la historia, en el sentido en que plantea la problemática de la constitución social y cultural de esas instancias, y de las instancias de poder que las atraviesan. En las versiones posteriores a 1975, el posmodernismo es entendido como la mezcla de subgéneros y de elementos populares en relatos irónicos y relativistas que privilegian lo autorreferencial pero que al mismo tiempo se escriben de manera tal que resultan asequibles para el lector medio. Las nuevas novelas posmoderno-realistas o neomodernas muestran cierto predominio de las metaficciones historiográficas en las que se vuelve sobre la historia “bien contada” pero dentro de una estructura que, en palabras

de Holloway, “subvierte la estabilidad de todo sistema de representación, bien de la historia, bien del sujeto humano” (1999, p. 60).

Para Jordi Gracia, las distintas variables terminológicas (realismo posmoderno y literatura neomoderna) apuntan a lo mismo: “identificar una defensa de valores que no han caído abatidos por la aguda conciencia relativista del deconstruccionismo ni, en general, por la dispersión tentadora y cumulativa del posmodernismo” (2000c, p. 220). Esta vertiente es además visible especialmente en el arte, el cine, la literatura y la crítica hechos por mujeres y por artistas pertenecientes a distintas minorías, en su tarea de exploración de la subjetividad basada en el sexo, en la clase o en la raza y en su constante despegue de los procesos de canonización estandarizada. En este sentido, vale la pena citar nuevamente a Andreas Huyssen, cuya desconfianza ante las críticas hechas hacia el arte posmoderno es iluminadora de la postura que veremos en Gonzalo Navajas:

En la actualidad, gran parte de lo que fue considerado posmodernismo en los '70 era, en verdad, afirmativo, no crítico, y, especialmente en literatura, muy parecido al modernismo que tan abiertamente repudiaba. Pero no todo era afirmativo, y descartar al posmodernismo como síntoma de la cultura capitalista en su etapa de declinación es reduccionista, ahistórico y demasiado parecido al ataque lukacsiano contra el modernismo. ¿Es posible hacer distinciones tan netas como para sostener, todavía hoy, que el modernismo es la única forma válida del «realismo» de este siglo, el único arte adecuado a la *condition moderne*, reservando, al mismo tiempo, los mismos epítetos (inferior, decadente, patológico) para el posmodernismo? ¿No es curioso que muchos de los críticos que mantienen esta diferenciación sean los primeros en aclarar que en el modernismo está todo y que no hay nada nuevo en el posmodernismo? (Huyssen, 2004, pp. 245-246)

Una de las características más notables de la estética neomoderna es, según Navajas, un tipo de recuperación del pasado que se diferencia del usufructo posmoderno del *hic et nunc* (y que el autor interpreta como una de las consecuencias de la decisión posmoderna de ignorar la historia). Este nuevo modo de acceder al pasado ocurre mediante la incorporación de la mirada personal de un observador cuya subjetividad filtra la objetividad de la reflexión histórica alterando en la transfiguración de sus procesos mentales personales su conexión con ese pasado. Navajas subraya este procedimiento en novelas como *La ciudad de los prodigios* (1986) de Eduardo Mendoza, *El pianista* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán y *Mazurca para dos muertos* (1983) de Camilo José Cela, entre muchas otras más, en las que además anota la reemergencia de la cadena comunicativa convencional entre narrador y lector, que en la estética posmoderna había quedado clausurada. La instancia narrativa recupera su posición de relativa autoridad y saber ante un lector que pierde significativamente la activa participación que el paradigma experimental le había reservado (en la episteme posmoderna, narrador y lector habían sido equiparados y presentados como mutuamente interdependientes en la creación del texto). Esta situación convive, no obstante, con momentos dentro de una misma novela de pervivencia de rasgos posmodernos, como la apertura hacia la indefinición narrativa, la inclusión de agentes varios de la narración —entre los que se cuenta el lector— y la ambigüedad como objetivo programático. A partir de ahora, el modo prevalente de la transfiguración subjetiva de la historia es la nostalgia, la cual, a diferencia de su uso en el lenguaje posmoderno, supone una “re-posición de la historia a la que puede adjudicarse una finalidad y orientación específicas” (Navajas, 1996, p. 183).

La afirmación citada da cuenta de una de las características notables de la narrativa sobre la memoria del pasado reciente que tuvo su auge especialmente a partir de la década del ochenta, y cuya orientación axiológica es indiscutible. Tal como analiza López Quiñones (2006) en su estudio sobre las representaciones contemporáneas de

la Guerra Civil española, el pasado en las novelas del periodo neo-moderno permite configurar 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 a los tiempos actuales. En el corpus literario de esta investigación veremos que el pasado se recupera con el fin de dar consistencia a un yo que, a diferencia del modelo de sujeto hegemónico en la novela de la memoria actual, 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 cuya radicalidad está ausente en el discurso memorialístico tanto de la historiografía oficial durante la dictadura como de la línea predominante en las múltiples revisiones del pasado que se reprodujeron vertiginosamente desde la transición hasta nuestros días.

Para finalizar con la descripción de la perspectiva crítica de Gonzalo Navajas, huelga mencionar que existe en la novela contemporánea una suerte de potenciación del yo a partir de la cual se experimenta con la posibilidad efectiva de alcanzar modos de conocimiento que rehabilitan la significación del lenguaje y la investigación ética, en contraposición con la fase experimental anterior. Es interesante que desde el punto de vista de Navajas, cuya investigación no proviene precisamente del campo de los estudios de género aplicados a la literatura, la nueva configuración del yo basada en la aserción individual deriva en buena medida de la reconsideración de la nueva identidad femenina llevada a cabo en novelistas mujeres como Soledad Puértolas (*Queda la noche* de 1989), Esther Tusquets (*Para no volver* de 1985), Montserrat Roig (*La veu melódica* de 1987) y Adelaida García Morales (*La lógica del vampiro* de 1990), cuyas novelas son consideradas espaciosamente en el libro de Navajas. En ellas emergen más que en otros lugares la construcción de proyectos individuales que persiguen fines propios y la posibilidad de autodefinición por parte

de un sujeto que ya no es la mera consecuencia retórica de circunstancias maleables. El modo prevaleciente de la novela neomoderna es el autobiográfico (ya sea que se trate de verdaderas autobiografías o de novelas autobiográficas), situación que comprueba la creencia de que el yo puede llegar efectivamente a conocerse a sí mismo y a ser conocido por los demás, de acuerdo con la existencia de principios comunes y transindividuales en torno a la caracterización del sujeto. Como comprobaremos en los capítulos dedicados al análisis literario, la construcción de una biografía personal y coherente se diferencia claramente del concepto de identidad moderna clásica, puesto que se sabe parcial y provisional, ineluctablemente sometida a la temporalidad. De esta manera, la tendencia a la fragmentación e indeterminación del yo procedente de la fase posmoderna ya no se juzga definitiva, sino que es articulada por los novelistas desde actitudes críticas e irónicas que propician un distanciamiento con la indeterminación psicológica, que se vuelve, en palabras de Navajas, “convencional y estereotípica” (1996, p. 92).

En los capítulos que siguen, haremos una introducción al contexto de la recuperación de la memoria colectiva en España luego de la transición a la democracia, para introducirnos después en el tema de la novelística sobre la memoria, la cual se enmarca, como describimos en las páginas precedentes, en el contexto de la nueva narrativa española y de la creciente tendencia social e intelectual hacia la memoria y la recuperación del pasado reciente.

España y la memoria colectiva de la Guerra Civil y del franquismo. Los años noventa

No hay riesgo de equivocarse si se afirma que la década del noventa fue decisiva en la configuración de un nuevo tipo de relación de la sociedad española con la memoria colectiva de la Guerra Civil y de la represión durante la dictadura fascista, en concordancia, como veremos más adelante, con el surgimiento un poco antes de una cultura de la memoria en el ámbito internacional. La llegada del Partido Popular (PP) al Gobierno en 1996 mostró no solamente la insatisfacción de un electorado desencantado con el último tramo del gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) sino también que las consecuencias del abstencionismo de votos —reflejo, para algunos analistas, de cierto grado de desafección política entre los ciudadanos de la España democrática— permitieron la llegada al poder de un partido político que en sus orígenes y en su ideología conservadora representaba cierto continuismo con el régimen franquista. Si bien, como veremos a continuación, el Gobierno del PSOE se mantuvo, en relación con la evaluación de las injusticias del pasado, en una similar posición polémicamente equilibrada que a partir de 1975

había permitido una transición pacífica hacia la democracia, fueron la negación a condenar el golpe militar de 1936 que el Gobierno de José María Aznar (1996-2004) llevó adelante en distintas ocasiones y su consideración de la Guerra Civil como una fase definitivamente superada de la historia, los gestos que movilizaron definitivamente a una importante porción de la ciudadanía y del sector intelectual a reclamar un debate abierto sobre el pasado reciente, sobre las características del proceso de la transición democrática y a inaugurar por primera vez en la historia posterior a la victoria de Francisco Franco un periodo de reconocimiento y resarcimiento moral hacia las víctimas y su descendencia. Este periodo tuvo sus puntos culminantes en el año 2002 con la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y la reapertura de las fosas comunes de cientos de asesinados por el fascismo, y en 2007 con la aprobación en el Congreso de los Diputados de la Ley de Memoria Histórica, por la que se establece, entre otras disposiciones, la condena a la legitimidad y la derogación de los juicios sumarios del franquismo, y la prohibición y el retiro de los símbolos franquistas en edificios y espacios públicos.

El despertar de una conciencia histórica adormecida durante veinte años de democracia responde además a la importante labor que tanto historiadores como escritores, periodistas y cineastas habían iniciado desde el mismo declive del Gobierno dictatorial, pero cuyos resultados, hasta los años noventa incluso, no habían podido trascender las fronteras de un número limitado de receptores, en su mayoría también especialistas. Luego del *boom* de literatura sobre la Guerra Civil que satisfizo la necesidad de información y de explicación por parte del gran público durante los primeros años posteriores a la muerte de Franco, la mayor parte de la población española quedó fuera de las discusiones sobre el pasado aparecidas en una bibliografía que no traspasaba los límites académicos: la televisión y los medios de comunicación masivos mantuvieron una actitud reservada y hasta tergiversadora sobre las injusticias, la represión y los crímenes del franquismo, cuya brutalidad repasaremos a continuación.

La represión franquista de 1936-1975

Es sabido que durante cuatro décadas, desde que ocurriera en 1936 la sublevación militar contra la Segunda República que dio lugar a una Guerra Civil de tres años, prácticamente la mitad de la sociedad española sufrió las consecuencias de una violencia estatal que, especialmente hasta finales de la década del cuarenta, durante los años más duros del hambre y del aislamiento de la posguerra, se caracterizó por una violencia física sin precedentes: las víctimas mortales de la represión franquista alcanzaron aproximadamente el número de 140.000 personas, entre 1936 y 1950 (Bernecker y Brinkmann, 2009, p. 80). El terror, que se aplicó de forma sistemática (a diferencia de la violencia republicana, cuyos excesos cometidos sin sanción estatal, principalmente durante los primeros meses de la Guerra Civil, fueron controlados por parte de los órganos del Estado republicano), fue parte constitutiva del funcionamiento del “Nuevo Estado”, el cual, para asegurar su permanencia, impulsó de manera programática la destrucción de lo que la ideología del régimen denominó como la “anti-España”, es decir, todas aquellas personas e instituciones que hubieran simpatizado con la República o que tuvieran ideas comunistas, socialistas y marxistas o anticlericales. Según datos recogidos por Payne (2007), las cárceles franquistas albergaban en 1939 a más de 270.000 personas, número que fue reduciéndose en los años posteriores por obra de sucesivas amnistías, pero que alcanzaría aún en 1950 la cifra de 30.000. A partir de la década del cincuenta, en coincidencia con el periodo desarrollista del régimen, los encarcelamientos y las ejecuciones se volvieron más puntuales, circunstancia que, no obstante, no modificó la situación de ostracismo y de humillación de millares de familias españolas, cuyo miedo ante las posibles delaciones por parte de las autoridades municipales y eclesiásticas persistió hasta mucho después de que se reiniciara la democracia.

La violencia física y psicológica se ejerció también contra los sectores más vulnerables de la población, como las mujeres y los niños.

Según Bernecker y Brinkmann (2009), se estima que aproximadamente 12.000 niños fueron arrebatados a sus madres arrestadas, y a menudo violadas dentro de las cárceles, y enviados a internados católicos o entregados en adopción a familias franquistas. En relación con la realidad de las mujeres republicanas, éstas eran vistas como prostitutas y “no-mujeres”, en contraposición con el modelo de mujer abnegado y sumiso propagado por la Sección Femenina (rama femenina de la Falange Española, presidida por Pilar Primo de Rivera) y por la Iglesia. Tildadas de *rojas*, las mujeres que defendieron abiertamente la República o que fueron cercanas a varones que sí lo hicieron, sufrieron persecución, estigmatización y humillación públicas (rapado, desfile por las calles con purgas de aceite de ricino), violación, encarcelamiento, y confiscación de bienes en represalia por el comportamiento de sus maridos o de algún hijo, y muchas de ellas, obligadas por el hambre y la privación del racionamiento de las primeras décadas de la posguerra impuesto a los vencidos, debieron prostituirse. Esta situación beneficiaba doblemente a los varones franquistas, que, como señala Preston, “satisficieron su lujuria y al mismo tiempo pudieron confirmar que las mujeres *rojas* eran fuente de suciedad y corrupción” (2004, p. 15).

Las privaciones económicas de un país devastado por una Guerra Civil de tres años y con una política de autosuficiencia económica, o de autarquía, impuesta por el régimen fascista tuvieron como consecuencia que las clases sociales que no participaban de la reducida alta sociedad (cuyo lujo y ostentación contrastaban groseramente con las penurias del pueblo llano) y que dependían de un sueldo se encontraran en una situación de constante crisis económica, cuyo principal atributo era el hambre, obsesión que no daba tregua en ninguna de las regiones de España. El mercado negro, también conocido como *estraperlo*, que se desarrollara a partir del comercio de materias primas de todo tipo y que funcionó mientras estuvo vigente el racionamiento (hasta 1952 para los alimentos) y el sistema intervencionista en el sector agrario, tuvo repercusiones catastróficas en la situación

social de los trabajadores, quienes se veían obligados a pagar hasta cincuenta veces más el costo de algunos alimentos básicos. A estas realidades deben sumarse el borramiento absoluto de cualquier tipo de memoria o de conmemoración que sintonizara con los ideales de la República o que tuviera relación con las víctimas políticas del bando republicano.

En connivencia con la Iglesia, que prontamente abrazó los ideales de la reconstrucción nacional basados en el conservadurismo más acérrimo pregonados por la Falange, el Estado totalitario definiría la Guerra Civil como una “Cruzada” contra el ateísmo, que habría logrado la restitución del catolicismo y de los antiguos privilegios que la Iglesia ostentaba antes de la Segunda República. De este modo, el recuerdo de la guerra se convertía en el de una “guerra santa” y la figura de Franco, en la de “Caudillo” y “guardián de la civilización cristiana”. Esta distinción maniquea entre una España católica y conservadora y una anti-España, expresada fundamentalmente a través del discurso eclesiástico, legitimaba dentro de un orden que escapaba a cualquier análisis racional la violencia psicológica desde la que el régimen se hizo omnipresente, y delimitaba claramente los beneficios y las privaciones simbólicas y materiales que correspondían a vencedores y vencidos. A partir de la década del cincuenta, y luego de que los elementos fascistas fueran sustituidos por un discurso que se centraba en la estabilidad y los logros económicos dentro del proceso de la paz, fue reduciéndose la centralidad del mito de la cruzada, para dar lugar a la denominación de “guerra civil” como conflicto inevitable y cuyo victorioso final pudo abrir un periodo de paz y de desarrollo.

El Plan de Estabilización o la ley de estructura económica aprobada en 1959 orientó la política económica española hacia una apertura que seguiría el modelo de los sistemas económicos de los estados industriales occidentales. Esto acabaría con la autarquía y conduciría a España a un periodo de auge económico cuyas repercusiones positivas se vivieron durante la década del sesenta. De esta manera, fue

posible que de a poco se fuera extendiendo un discurso de reconciliación, que ya había sido pronunciado por la oposición al régimen en más de una ocasión en el extranjero. Sin embargo, como afirma Preston, la disminución considerable de la represión que se vivió durante los años del desarrollo no suponía en absoluto un cambio dramático, sino, “una secuela lógica, para la cual la anterior represión y destrucción del movimiento obrero eran actos necesarios de disciplina y una inversión de terror previa al crecimiento del capitalismo en España” (2004, p. 17).

La “normalización” de España a partir de la década del ochenta

El proceso conocido como de “normalización” de España, que tuvo su desarrollo durante la democracia a lo largo de la década del ochenta con el gobierno socialista de Felipe González —quien obtuvo la mayoría absoluta en las elecciones de 1982 y se mantuvo en el poder hasta 1996—, implicó la equiparación social, cultural y económica de un país cuyo atraso, respecto de las democracias europeas, hasta la década del setenta —a pesar de las reformas del último franquismo— era ya insostenible. En 1986 España ingresó en la Comunidad Económica Europea (CEE) como miembro de pleno derecho, y ese mismo año se celebró un referéndum a partir del cual se tomó la decisión definitiva de permanecer en la Organización del Tratado Atlántico Norte (OTAN) de la que el país participaba desde 1982. Estas circunstancias son leídas por algunos analistas como la marca del final del proceso de transición democrática, dado que indican la participación plena de la democracia española en las instituciones europeas. Sin embargo, el debate académico sugiere también que la transición española a la democracia ha sido un proceso inacabado y una de las explicaciones a esta situación radica en la ausencia de una auténtica crítica a un proceso que se construyó en base a la legalidad franquista y a través de lo que Monedero describe como un “*pacto más impuesto que negociado de amnesia colectiva* y de no rendición

de cuentas por parte de la dictadura” (2004, p. 142). Lo cierto es que luego del pesimismo y la zozobra que dominaran la vida política desde finales de 1979 (momento en el que suele fecharse el inicio del “desencanto”, causado por la ineficiencia gubernamental de la UCD (Unión de Centro Democrático) con Adolfo Suárez como presidente y por el deterioro de la situación económica, así como por la ofensiva terrorista de ETA) hasta el intento de golpe de Estado de febrero de 1981, en 1982 se inicia un largo periodo de bonanza política que dio lugar a una extendida sensación de seguridad entre la población española, la cual se vio reflejada en el aire de libertad manifestado en las tendencias culturales de la década del ochenta (entre ellas, la generalización de la célebre Movida cultural madrileña y la vida nocturna que invadió las calles y los bares de la mayoría de las ciudades, principalmente en Madrid y Barcelona) y en el desarrollo sin precedentes de una sociedad orientada hacia el consumismo y la vida moderna. En cuanto a la presencia de un discurso público conmemorativo y crítico respecto del pasado reciente, la situación durante esa década y la siguiente, como veremos a continuación, ya no podría calificarse de manera positiva.

El déficit de memoria histórica durante las décadas del ochenta y del noventa

Si bien una de las novedades más interesantes de la historia política de España en el periodo que va desde la muerte de Francisco Franco y el final de la Dictadura en 1975 hasta 1986 es el triunfo de la izquierda en 1982 y en 1986 con mayoría absoluta, un análisis pormenorizado del comportamiento político de los españoles durante el periodo demuestra que la primacía del PSOE se debió a que ofrecía a la porción mayoritaria de votantes —caracterizada por una mezcla paradójica de desinterés político y de apoyo a la legitimidad de la democracia— la imagen de un partido unido y, en palabras de Juliá, con “un templado programa socialdemócrata” (2000, p. 60). De todas maneras, no es ocioso suponer (y de hecho así ocurrió para una

porción importante de ciudadanos) que la inclinación social hacia el centro izquierda prometía a los damnificados por la historia reciente la fantasía de un resarcimiento jurídico, moral e histórico, que desafortunadamente no llegó a ocurrir. Cuando en 1986 se cumplieron cincuenta años del comienzo de la Guerra Civil, el Gobierno de Felipe González mostró una vez más que daba por liquidados los efectos de la guerra y que rechazaba cualquier posición extrema o revanchista sobre el pasado: la guerra había sido un trauma colectivo digno de olvido que era preferible no conmemorar y la única manera de vivir en democracia era mostrando respeto hacia el bando contrario. El referente que primaba, como lo ha demostrado Aguilar Fernández (1996), seguía siendo el de la reconciliación nacional, promovida durante la transición democrática, a partir de la cual ambos bandos quedaban equiparados en el recuerdo, y el de los vencidos rehabilitado por medio de la amnistía.

Por otro lado, la desmemoria observada durante la década del ochenta tenía en parte sus raíces en la política desarrollista emprendida por el régimen desde finales de la década del cincuenta y en su impacto en unas generaciones que no habían vivido la guerra y que, apoyando la democracia, aprobaban todavía las decisiones de Franco. El hecho, además, de que a partir de esa década la ideología del régimen entrara en un continuo proceso de disolución, y de que para el final de la Dictadura prácticamente hubiera dejado de existir, propició luego de 1975 la ausencia de un debate forzado acerca de esa ideología, de los símbolos y de las características externas del régimen franquista, a los cuales ya nadie tomaba en serio. De hecho, la sociedad española de entonces trataba su propio pasado con indiferencia: debido a la importancia que desde el Estado se le asignaba al progreso, el acto de recordar una época valorada como negativa aparecía, en palabras de Bernecker, como algo “disfuncional” (2009, p. 63). Por último, la represión del aniversario de la guerra guardaba relación con la necesidad del PSOE de defender su mayoría absoluta en las elecciones presidenciales de 1986 y por esa razón un debate

público acerca de las responsabilidades durante Guerra Civil corría el riesgo de alejar a los posibles votantes del centro y de la derecha, amén de la no conveniencia de referirse a la responsabilidad del Partido Obrero en el fracaso de la democracia durante la Segunda República (1931-1936).

En verdad, el peso del mito de la reconciliación nacional, con el que se invistió simbólicamente un proceso de transición democrática vertebrado desde y por las elites de la derecha nacional y de la oposición, se sumó a los efectos de la transformación de la amnistía política y militar, declarada en la Ley de Amnistía General de octubre de 1977, en amnesia histórica, así como a la debilitación de una izquierda que entendía la amnistía como un mensaje de inclusión por parte de las fuerzas procedentes del régimen —y una derecha que la pensaba como un acto de generosidad y de clemencia. Esta situación determinaría en conjunto el acomodamiento de los sectores estatales, de los medios de comunicación y de las instituciones de enseñanza en un silencio equilibrado y cauto respecto de las responsabilidades de la derecha fascista en el sufrimiento y el ostracismo a los que se vieron sometidas millones de familias durante más de medio siglo. En 1989 y en 1996, último año de Felipe González en el poder, también se sacrificaron desde el Gobierno los actos conmemorativos sobre la guerra y fueron sustituidos por el lema ¡Nunca más!, que daba tranquilidad a ambos bandos. La contienda civil sería valorada como *crisis* o destrucción de los valores de la convivencia y se guardaría una reserva absoluta hacia las intenciones de los insurgentes y de sus cómplices de acabar con los logros de la democracia. Esta actitud es indicadora de lo que algunos historiadores críticos respecto del proceso de la transición democrática apuntan como el origen de la democracia española actual: la legalidad franquista, en lugar de la experiencia democrática de la Segunda República. Desde este punto de vista, la visión virtuosa de la transición es una falacia, dado que invalida un verdadero análisis del presente, cuyas deficiencias en relación con la democracia tienen relación directa con aquel proceso de

asunción de “las reglas del juego ofertadas por la élite del franquismo y del postfranquismo” (Monedero, 2004, p. 145). La crítica más fuerte del proceso transicional reside en que se lo considera un proceso tutelado por el Rey —nombrado por el mismo Franco— la Iglesia, el Ejército y por las cúpulas de los partidos políticos. La ausencia de un cambio sustancial respecto de la forma antigua de la dictadura se reflejó en la permanencia de prácticamente todo el personal administrativo franquista en sus puestos de trabajo y en la continuidad sin cambios de las Fuerzas Armadas y de los miembros de la disuelta Brigada Político-Social (aparato policial represivo del franquismo) en otros puestos estatales. La historia de la Segunda República, como verdadera huella genética de la democracia posterior a 1975, no fue recuperada, como así tampoco la historia de las responsabilidades en el golpe de Estado de 1936 y en la dictadura posterior. La Ley para la Reforma Política de 1976, que fue fruto directo de la legislación franquista, marcaría la senda que luego recorrería, de manera acrítica, la democracia española, en un proceso que funda sus orígenes en estrecha vinculación con las necesidades de un país en estado de retraso político y económico de mantenerse en el marco de un capitalismo que requería de nuevas exigencias, entre ellas, la de democracia.

Repasado el panorama histórico y político en torno al franquismo y a la recuperación democrática, queda por revisar las acciones y reacciones culturales en torno a la memoria de la guerra y del franquismo, específicamente durante la década que nos interesa estudiar.

La cultura de la memoria en España durante la década del noventa

El surgimiento en las democracias occidentales, a partir de las últimas dos décadas del siglo XX, de lo que Todorov (2000) ha llamado el “deber de la memoria” ha movido a los estudiosos en el tema a la recuperación de la obra de Maurice Halbwachs, quien en la década del veinte abriera el camino para la sociología de la memoria. Las hipótesis de Halbwachs acerca de la naturaleza social de la memoria individual, y

de los marcos sociales como espacios de construcción, conservación y de transmisión de la memoria colectiva, constituyen el basamento a partir del cual los observadores actuales sobre la emergencia de las memorias traumáticas del siglo XX edifican sus aparatos teóricos y explicativos. La presencia contundente en el mundo contemporáneo, a diferencia del contexto inmediato en el que Halbwachs desarrollaba sus ideas, de los medios de comunicación y del desarrollo tecnológico, permiten hablar, por un lado, de un marco social globalizado del recuerdo, ya no circunscrito a geografías locales o nacionales, y, por el otro, de una dinámica sin precedentes en la relación mutuamente necesaria entre memoria y olvido. Como veremos en este apartado, el olvido es uno de los componentes inherentes de la explosión memorialística que caracteriza a las sociedades posmodernas, en las que la lógica del recuerdo se vincula estrechamente con la velocidad en la que la información se sucede, se yuxtapone o se descarta.

El fenómeno memorialístico que experimentan la sociedad y la cultura españolas desde mediados de la década del noventa en adelante forma parte de un movimiento global de focalización en el pasado y de construcción de espacios para el recuerdo o lugares de la memoria que reivindica la memoria de grupos o de colectivos sociales excluidos de la historia, que reconstruye en el presente la experiencia (y el sufrimiento) de esas minorías, y que, de este modo, modifica de manera radical el privilegio detentado por los grupos que hacen la historia del presente. En el caso específico de la sociedad española y de la relación del discurso público y mediático con la memoria del pasado reciente de la Guerra Civil y del franquismo, José Colmeiro (2005), en su indispensable estudio sobre la cultura de la memoria en España, distingue tres periodos o tiempos de la memoria colectiva. El primero, sería una etapa prolongada de silencio y de olvido legislados, marcada por la censura de la oposición al régimen de Franco y por la sustitución de la memoria histórica y del debate crítico acerca del pasado por la nostalgia de un orden imperial y primigenio, antecesor directo del “ser” español pregonado

por el régimen y para cuyo imaginario la política de Franco era justa repositora. Un segundo momento, atravesado por una combinatoria singular entre la memoria residual y la amnesia, que se corresponde con el periodo de la transición a la democracia y se caracteriza por un olvido pactado de la guerra y del legado franquista. Colmeiro señala que, si bien en ese momento se produjo un intento de recuperación de la memoria histórica, éste estuvo acompañado de una sensación de desencanto provocada por las limitaciones del proceso político y por la nostalgia de la izquierda de “un futuro utópico definitivamente postergado” (2005, p. 18). Y un tercer momento, que es en el que nos detendremos en particular, que Colmeiro describe como de “inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria” (2005, p. 19). En este periodo, que coincide con la época actual, se observa que la forma de rellenar el espacio vacío que dejó el desencanto de la transición es mediante construcciones memoriales que desbordan y a la vez debilitan los cauces de la memoria tradicionales. La memoria histórica y su contenido y fuerza críticos han sido sustituidos por una “nostalgia de la nostalgia”, al tiempo que la memoria nacional como conjunto simbólico unitario se ha diluido en pos de un fortalecimiento de las memorias nacionales particulares abocadas a un tipo de memorialismo institucional sin precedentes y “de carácter epidérmico” (2005, p. 19).

De acuerdo con Colmeiro, la tan mentada crisis de la memoria es el resultado del panorama descrito. Esta situación no debe sus orígenes única y exclusivamente al legado del olvido impuesto por el franquismo ni al tan repetido pacto de silencio con el que una buena parte de los análisis sobre la historia reciente describe al proceso transicional. Como se viera más arriba, el *tabú* cultural de la transición relativo a la memoria histórica de la posguerra se debe a la combinación de tres factores, que son, en primer lugar, el protagonismo de la derecha política y su estrecha vinculación con el franquismo; en segundo lugar, la incapacidad de la izquierda para modificar el panorama, y, en tercer lugar, la complicidad de una población que se mostró pasiva y

expectante. La modernización acelerada de España y su proceso también acelerado de normalización dentro de los cánones económicos y culturales de las modernas democracias europeas también ayudó a que el debate sobre el pasado reciente quedara circunscrito al sector académico o a esporádicas manifestaciones coincidentes con fechas conmemorativas. El cambio en esta situación, como ya describimos, coincidió con el descontento hacia la actitud pro-derechista del Gobierno del Partido Popular en cuestiones vinculadas con la condena moral del régimen de Francisco Franco. La necesidad de reivindicar la memoria de los perdedores, durante tanto tiempo públicamente aplazada, junto con un movimiento generalizado de focalización en el pasado (ya convertido en buena medida en moda cultural fuera de las fronteras de España), acrecentó la demanda de memoria en una sociedad en la que —no hay que olvidarlo—, los medios de comunicación y la industria cultural constituyen los principales promotores de socialización. Siguiendo las hipótesis de Santos Juliá (2006), lo que está detrás de la reivindicación de la memoria que comienza a ocurrir de una manera visible y reiterada desde mediados de la década del noventa no es la reparación de un olvido supuesto o de la amnesia colectiva (que en realidad es inexistente), sino el propósito de rehabilitar a las víctimas de los rebeldes a la legalidad republicana y de la dictadura de Franco —depuradas, encarceladas y fusiladas durante y después de la Guerra Civil. Ese proceso, a su vez, entronca con el movimiento más amplio de reparaciones que ocurre en Europa y en el mundo, y que ha llevado a la creciente judicialización de la historia. En este sentido, cabe hacer una diferenciación entre dos modos de hablar de la memoria, correspondientes a dos espacios discursivos (y dos lógicas) bien diferenciados: el del discurso historiográfico, por un lado, y el de los medios de comunicación y la política, por el otro. En relación con la historiografía, el concepto “memoria colectiva” no se introduce en la disciplina sino hasta la década del ochenta, a partir de la obra colectiva *Les lieux de mémoire* coordinada por Pierre Nora en 1984. En el ámbito académico, el objetivo de los estudios sobre la

memoria colectiva es dar significado a las políticas de la memoria, es decir, al discurso político acerca del pasado y a los cambios habidos en este, en función de las circunstancias específicas del presente. En 1996, a partir de la aparición del libro de Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, la historiografía española comienza a sumarse al estudio de los discursos públicos sobre el pasado, construyendo referentes conceptuales tales como memoria oficial, memoria de los vencidos, memoria de la transición, memoria reparatoria, etc., y virando definitivamente el objeto de estudio desde la historia hacia la memoria. La Guerra Civil y el franquismo, en este sentido, nunca dejaron de ser objetos de investigación, es decir, no existe el pretendido olvido o silencio en torno al pasado del que tanto se habla y se escribe en la actualidad, sino que se observa el cambio de foco referido. En cuanto a los discursos públicos sobre el pasado (los de los medios de comunicación y del ámbito político), se puede afirmar junto con los historiadores Pedro Ruiz Torres (2007) y Enrique Gavilán (2004) que en esta esfera la atención prestada a los aportes de la historiografía ha sido muy escasa, y es por eso que se insiste tanto en el problema del olvido y de la amnesia colectiva. A diferencia del enfoque historiográfico, los discursos públicos de la memoria aluden a una memoria del pasado a tal punto objetivada que resulta inamovible. Recuperar la memoria histórica equivale a disponer de una memoria objetiva y de una verdad histórica supuestamente silenciadas durante los años del franquismo y de la transición democrática, y ahora sacadas a la luz por políticas públicas integradoras y reparadoras.

Es especialmente ilustrativo de la estrecha relación entre la construcción de la memoria colectiva y el consumo de bienes culturales, en el marco de las directrices del discurso público dominante, el ejemplo proporcionado por el libro escrito por la historiadora Fernanda Romeu *El silencio roto: mujeres contra el franquismo*, que fue resultado de una investigación acerca de las mujeres represaliadas durante la dictadura, elaborada mediante los métodos de la historia

oral, llevada a cabo en una serie de entrevistas a mujeres testigos entre 1989 y 1991. En aquel momento, el escaso interés social y el consecuente bajo rédito económico de una investigación de ese tipo se vio reflejado en las negativas de varias editoriales de aceptar el libro, que debió ser publicado por la propia autora en 1994. Una década más tarde, el volumen, reeditado por la barcelonesa Ediciones de Intervención Cultural (Romeu, 2002), engrosaría la lista de libros de historia, testimonios, autobiografías, documentales, teleteatros y novelas sobre el destino de los vencidos de la Guerra Civil e inspiraría el *film* de Montxo Armendáriz *El silencio roto*, estrenado en el año 2001.

Atendiendo a la esfera pública y mediática, en su análisis del fenómeno que caracteriza como de “obsesión memorialística”, José Colmeiro plantea la hipótesis de que el frenesí museístico y celebratorio de la cultura española de fin de siglo no es otra cosa que la prueba de la debilidad de la memoria y de la fragilidad y fragmentación de la identidad cultural. Esta ambivalencia, de hecho, reflejaría la paradójica relación de identidad entre la amnesia histórica y el ritual conmemorativo, que el autor describe como “síndrome pendular” de las sociedades posmodernas, en las que la función de la memoria colectiva ha sido sustituida por el discurso de la historia (2005, p. 32). La memoria colectiva española, desde este punto de vista, se convierte en un objeto más de consumo en el contexto de la sensibilidad coleccionista y nostálgica de la posmodernidad, hecho que borra el potencial crítico y que da lugar a un tipo de visión del pasado que, privilegiando la nostalgia, lo reviste de inocencia ahistórica. Los ejemplos de este tipo de manifestaciones son incontables, pero basta mencionar el éxito arrollador de la teleserie *Cuéntame cómo pasó*, producida por el canal de televisión público TVE desde el año 2001, en la cual, a pesar del acercamiento realista que se ofrece acerca de los límites de la libertad existentes en la sociedad del franquismo tardío, la fijación en el *happy end* del presente democrático provocan que la Guerra Civil como origen de la dictadura y la consecuente división entre vencedores y vencidos caigan rápidamente en el olvido. Otro

caso de recuperación nostálgica y acrítica del pasado durante la década del noventa ha sido el éxito de ventas de *El florido pensil* publicado por Andrés Sopeña en 1994. En él se ridiculizan los valores del nacional-catolicismo transmitidos en las escuelas estatales durante la dictadura, pero su función no es más que la de proporcionar entretenimiento. A partir de esta publicación, ha surgido toda una serie de reediciones de libros escolares y de catecismos sociales del periodo franquista cuya demanda social responde, como señalaron Bernecker y Brinkmann, a un ansia generalizada de recordar la época franquista de una forma “ambiental” (2009, p. 289). Las iniciativas institucionales durante la década del noventa (como por ejemplo las exposiciones de imágenes sobre la Guerra Civil del Archivo General de la Guerra Civil de Salamanca, creado en 1999 por el Ministerio de Cultura, y la exposición de fotografías de la guerra de Kati Horna, en la Universidad de Salamanca, de 1992) conviven, en esos años, de manera acrítica con la permanencia en lugares y edificios públicos de estatuas y símbolos franquistas y con la vigencia de la nomenclatura franquista en las calles de casi todas las ciudades. Faltarían todavía algunos años para que en noviembre del 2004 el gobierno reciente de Rodríguez Zapatero ordenara por ley la retirada de todos los restos simbólicos del franquismo. De una lógica similarmente acrítica participan las construcciones colosales de los años noventa (la Expo Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona, el Museo Guggenheim de Bilbao y la reestructuración de los Xacobeos) que tienen como objetivo la reafirmación desde el *marketing* cultural de la identidad nacional. Para Colmeiro, estas conmemoraciones institucionales conllevan procesos de mitificación, de reinención de tradiciones y de falsificación de la memoria colectiva que encajan en las premisas del capitalismo globalizado (2005, p. 33).

De acuerdo con Tzvetan Todorov (2000) y su análisis crítico del caso francés y de otros países europeos, podría hablarse, también en el caso español, de un culto a la memoria excesivo y poco favorable tanto para la idea de justicia como para la propia memoria: el ritual memorialístico de los excesos del pasado no repercute sobre la pre-

vención de los excesos del presente, realidad que en España se observa en la excesivamente dura política defensiva contra la inmigración ilegal, especialmente aquella que proviene de los países pobres de África y Latinoamérica. Sin embargo, el fenómeno de obsesión memorialística no siempre adquiere tintes improductivos. La perspectiva proporcionada por Andreas Huyssen (2007) en su análisis de la presencia mediática y del fenómeno globalizado de musealización del Holocausto, ocurrido con fuerza especial en Alemania y en Estados Unidos a partir de los años ochenta, permite pensar en un tipo de articulación positiva entre los productos de la industria cultural, y su construcción e invención de la memoria, y las dimensiones de la percepción y de la vivencia de la temporalidad afectadas por el desarrollo sin precedentes de la tecnología y de los medios de comunicación en la época posmoderna. A pesar de ser el opuesto compensatorio generado por el fenómeno posmoderno de “obsolescencia planificada” (2007, p. 151), cuya dimensión temporal es la amnesia, Huyssen propone pensar en la nueva cultura de los museos y en la efervescencia mediática, artística e historiográfica sobre la memoria del pasado, no ya como meras formaciones reactivas cuya última función es el espectáculo y el entretenimiento pasajero de un público acostumbrado a consumir y desechar, y sí, por el contrario, como maneras eficaces de desacelerar la velocidad de la modernización, y como intentos válidos de establecer un contacto vital con el pasado que escape a la tendencia cultural posmoderna del lucro inmediato y de la política a corto plazo. Este punto de vista permite pensar en conjunto la memoria traumática y la del entretenimiento, en la medida en que ambas ocupan el mismo espacio público. Si la generación de los testigos directos del pasado está en vías de extinción, las nuevas generaciones sólo pueden acceder a algo del horror y de la singularidad del pasado por aproximación mimética, la que sólo puede ser alcanzada mediante la reproducción de historias singulares que entran en tensión con la totalidad de la experiencia alojada en el pasado. En este punto, las aproximaciones desde los productos de la industria

cultural como el cine, los teatros, e incluso –y especialmente– la literatura, permiten confrontarse con uno de los poderes esenciales de la memoria: el hecho de que, dada su naturaleza inestable y cambiante a lo largo del tiempo, pueda ser discutida y repensada desde nuevas perspectivas, aun desde los espacios que en otras franjas temporales la memoria colectiva había bloqueado, como ha sucedido con la sexualidad y las identidades no hegemónicas, entre ellas las de género. Por otro lado, las ficciones culturales sobre el pasado —y aquí la literatura y el cine son cruciales— pueden muy bien complementar el trabajo emprendido por la historiografía, tal como propone Dominick LaCapra (2005) al comparar las reivindicaciones de verdad en uno y otro discurso. Las narraciones propias de la ficción aportan un discernimiento significativo acerca de fenómenos históricos que escapan a la sensibilidad del presente, como la esclavitud, el Holocausto y, en el caso español, la realidad de las víctimas de la Guerra Civil y de la dictadura. Ellas generan un tipo de sensibilidad y de emoción ante la experiencia que sería muy difícil de conseguir a través de los métodos documentales estrictos.

En este estudio apuntamos a convocar esta singular (y productiva) relación entre las representaciones literarias miméticas del pasado, producidas en el contexto más amplio de la comunicación de masas y la cultura del espectáculo, y el enfoque problemático centrado en la mirada de género cuya intervención obliga a repensar el pasado y la memoria actual acerca de éste desde una perspectiva no convencional, por lo tanto, reivindicadora (en algunos casos), productora de sentidos nuevos y ya no meramente nostálgica. Estas prácticas forman parte de un movimiento más amplio en el campo literario que, junto con algunas importantes creaciones cinematográficas del periodo, contribuyó durante la década del noventa (con significativos antecedentes de confrontación con el discurso oficial en las décadas anteriores) a la promoción de la memoria histórica reciente anticipándose, desde una esfera pública marginal, a la superación del pasado en el debate público del siglo XXI.

Contar el pasado: el auge de la novela histórica y sus vertientes en el entresiglos

Apartándonos del punto de vista bastante extendido y simplificado acerca de la relativa ausencia de una literatura evocativa del pasado que aludiera a la Guerra Civil y al franquismo y de su repentina aparición en la escena pública sólo a partir de los últimos años del siglo XX y la primera década del XXI, en este capítulo realizamos una breve reseña de la presencia del pasado en la novela (y, en algunos casos necesarios, en el cine) desde los últimos años del franquismo y el inicio de la transición a la democracia hasta la primera década del siglo XXI con el objetivo de dar cuenta del arraigo de un fenómeno que, es cierto, ocupa una centralidad avasallante en las preferencias editoriales actuales, pero que sin embargo tiene sus antecedentes desde la inmediata posguerra. Nos referimos a la novela histórica, cuyo auge desde los años ochenta y, más acentuadamente, desde los noventa no ha cedido, situación que no es exclusiva de la realidad española, sino que también se experimenta en nuestras latitudes, por ejemplo, en el renovado interés que la literatura argentina ha venido demostrando hacia los vínculos entre ficción, memoria, testimonio

e historiografía. De manera global, incluimos en esta categoría toda clase de narrativa de cierta extensión (dejando a un lado el cuento) que aluda al pasado reciente español ya sea de manera documentada y fidedigna (mediante la utilización por parte del autor de fuentes documentales escritas, audiovisuales y orales), autobiográfica (es decir, las memorias personales e íntimas del autor acerca de la guerra y del franquismo), imaginaria (o que no persigue un respeto cuidadoso a la exactitud de los datos históricos consignados), o que mezcle todas o algunas de esas configuraciones entre sí y con otros géneros, como por ejemplo, con la trama policial. La descripción que sigue incorpora, además, el estado de la cuestión en materia de análisis sobre memoria colectiva y representación literaria, en el que se toman en cuenta los estudios más significativos al respecto. El objetivo de esta descripción es corroborar la prácticamente ausente reflexión, en el campo que nos interesa, acerca de los vínculos entre la memoria colectiva y la problemática del género sexual y de las identidades no heterocentradas, según se presenta en las representaciones literarias españolas del último entresiglos.

En principio, y de acuerdo con la propuesta de periodización de Raquel Macciuci (2010), cabe dividir el periodo mencionado en dos fases, que resultan de las generalidades predominantes de dos grandes momentos temporales. En una fase previa a estas (es decir, anterior a 1975, cuando se inicia el camino hacia la democracia) se ubican autores que escribiendo dentro o fuera de España (desde el exilio republicano) siempre tuvieron a Franco y al régimen en su horizonte, de manera tal que la memoria de la guerra y de la dictadura constituían, en palabras de Macciuci, “una única línea del tiempo sin solución de continuidad” (2010, p. 22). La visión del pasado que en este tipo de producción predominaba era la de un tiempo siempre presente, y no la de un pasado visto desde el presente o distanciado de éste. El tratamiento de los hechos que dieron origen a la Guerra Civil y de los relacionados con la instauración del régimen autoritario formaba parte, en los escritores que pertenecían al bando de los ven-

cidos, de un modo de resistir a ese régimen: “más que una reflexión sobre el pasado era un reclamo desde el presente” (2010, p. 23). Entre el grupo de escritores que simpatizaban (por conveniencia o por convicción) con el sector de los vencedores, en cambio, se producía una novela exaltadora e idealizadora de la guerra, generalmente de discutible valor literario.

Comencemos, entonces, con la revisión de las características de la primera fase literaria, iniciada en la década del setenta.

Primera fase literaria: entre los setenta y los ochenta. La guerra como “tiempo otro”

Iniciada la decadencia del régimen que culmina con la muerte del dictador, y contando con un importante antecedente en 1966 cuando se publicara la Nueva Ley de Prensa que garantizaba libertad de prensa y de imprenta, a partir de la década del setenta se inicia la primera de las dos fases mencionadas, y en la que por primera vez la guerra y la posguerra comienzan a verse como hechos pertenecientes a un “tiempo otro”. Sin embargo, como señala Ulrich Winter (2006) al referirse a este periodo, una buena parte de las novelas que se publican en este momento todavía está marcada por el traumatismo y la zozobra ante una realidad que no coincide con las esperanzas puestas antaño. Paulatinamente, no obstante, este paradigma se irá reemplazando por la “estetización y desrealización metaficcional de la Historia” (2006, p. 10) que daría cuenta del progresivo distanciamiento ideológico y biográfico de los autores con la contundencia de la violencia y de las privaciones vividas en el pasado por las generaciones mayores.

La mirada retrospectiva que comienza a predominar a medida que se avanza hacia la transición a la democracia se evidencia en novelas como *Memorias de un niño de derechas* (1972) de Francisco Umbral, *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) de Miguel Delibes, *Libertad, libertad, libertad* (1977) de Juan Goytisolo, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité, *Si te dicen que caí* (1973) y *La*

muchacha de las bragas de oro (1978) de Juan Marsé, *L'hora violeta* (1983) de Mercé Rodoreda y en películas como *Jo, papá* de Jaime de Armiñán (1975) y *La prima Angélica* (1973) de Carlos Saura, relatos todos en los que la visión hacia el pasado denota la creación de la conciencia de una época ya pretérita e históricamente concluida. Es importante señalar que, ya avanzada la década anterior —y coincidiendo con el debilitamiento represivo, el levantamiento parcial de la censura y la decadencia del régimen— se habían escrito obras decisivas que anticipaban la nueva relación con el pasado. Entre ellas, se encuentran la *Crónica sentimental de España* publicada por Manuel Vázquez Montalbán en la revista *Triunfo* en 1969, que en su visión crítica de la sentimentalidad popular de la posguerra anticipa una forma de hacer memoria que a partir de los setenta será hegemónica; la exitosa *San Camilo 1936* de Camilo José Cela, en cuya dedicatoria inicial que responsabiliza de la Guerra Civil a las potencias extranjeras se anticipa el tratamiento contemporizador de la transición y la visión de la culpa compartida de buena parte de la literatura posterior; la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario* (1966), que contribuye, como las anteriores, a determinar, en palabras de José-Carlos Mainer, la “definitiva conquista de la guerra como Guerra Civil y el consecuente final de la Cruzada” (2005, p. 99), y la culminación en 1969 de la trilogía *Los mercaderes* de Ana María Matute con la novela *La trampa*, en la que no solamente se insiste sobre la distancia insalvable entre los que hicieron la guerra y las nuevas generaciones sino que además se simboliza la decadencia del régimen en la figura de una anciana autoritaria que no acaba de morir. En 1967, además, se publica en España la primera novela sobre la Guerra Civil escrita desde la perspectiva de un personaje republicano, hecho que inicia un nuevo periodo en la narrativa sobre el conflicto y sus consecuencias: *Las últimas banderas*, de Ángel María de Lera, en la que el protagonista, con importantes resonancias biográficas del autor, es un soldado que luchó por la República en Andalucía y que luego fue encarcelado. Han sido los estudios pioneros de Marysse Bertrand de

Muñoz (1977) los encargados de señalar estas primeras apariciones de una memoria no hegemónica en la novela española.

La década del ochenta abre paso a la aparición y consolidación de una primera generación de escritores no afectada directamente por la Guerra Civil y que se diferencia en el campo literario de la generación de los niños de la Guerra Civil, es decir, de los nacidos durante el conflicto y la primera posguerra (y que continúan durante esta década en pleno desarrollo creativo). Esta nueva ola de escritores afianza, además, en un discurso sobre el pasado que debe su cambio a dos acontecimientos cruciales del periodo: el fracaso del golpe de Estado de 1981 y la llegada al poder del Partido Socialista en 1982 con la consecuente modernización y estabilización política del país. La tan repetida y lamentada amnesia que se adjudica al proceso transicional y a los años del gobierno socialista no repercute en las filas literarias, así como tampoco en el cine de estos años, en donde el pasado mantuvo una creciente y constante presencia. En sintonía con los lineamientos del posmodernismo estético (o, si se prefiere, del neomodernismo literario), esta nueva novela focaliza en personajes y en situaciones cotidianas —muchas veces, de hecho, en la mayoría de las veces, idealizados y mitificados—, y no en los “seres excepcionales y sobresalientes del arte heredero del romanticismo” (Macciuci, 2010, p. 26-27). En este grupo se incluyen novelas como *Beatus Ille* (1986) y *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, *Corazón tan blanco* (1992) de Javier Marías y *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) de Eduardo Mendicutti. En ellas los autores han buscado reconstruir aspectos del cotidiano de personajes vinculados a los sufrimientos del pasado histórico y rescatan, al mismo tiempo, la memoria de los seres que en mayor medida que otros fueron marginados por la historia y la historiografía, como los maquis refugiados en la montaña (en *Luna de lobos*) y los varones homosexuales y mujeres transgénero obligados a vivir una existencia falsa durante la dictadura (en *Una mala noche...*), o reproducen la dimensión comunicativa de la memoria

colectiva mediante la construcción de una historia en la que el pasado reaparece mediante la indagación en los recuerdos de los otros o mediante la interacción con otros que ayudan al yo a recordar también (como sucede en buena medida con los personajes de las dos novelas de Muñoz Molina). El caso de *Corazón tan blanco*, leída como una alegoría de la transición, conecta al lector con el pasado oscuro —y también silenciado— de un antiguo y corrupto funcionario de la dictadura a través de las indagaciones de su hijo, un hombre adulto que recupera el pasado desde un presente aparentemente superado. Una vez más, el recuerdo es mediatizado y se incorpora a una trama de indagación (al igual que en las novelas de Muñoz Molina) que no sólo es característica de la nueva narrativa, sino que además da cuenta de la definitiva distancia de los protagonistas (y de los autores de estas novelas) respecto de un pasado protagonizado por *otros*.

Antes de pasar a describir y comentar las características de la segunda fase (iniciada en los años noventa), es menester detenernos en un tipo de novelística, casi en una cultura, que se escribe y publica en los años ochenta y que, conviviendo con las narraciones que hemos mencionado, se detiene sobre el pasado desde una actitud que comunica el desencanto del presente.

La novela del desencanto

Dentro del corpus de la narrativa sobre el pasado reciente, hay un grupo de novelas que los estudios críticos han leído en torno a la idea del desencanto y cuyos argumentos precisamente denuncian la apatía y la acomodación al sistema por parte de los jóvenes que durante la década del sesenta militaron en la izquierda. Como señala José Carlos Mainer, uno de los orígenes del clima intelectual del desencanto radica en el cambio decisivo que sufrió la consideración del intelectual en la vida social luego de la victoria del PSOE en las elecciones de 1982. Si desde los años sesenta hasta los primeros momentos de la transición democrática los intelectuales alcanzaron un prestigio “como encarnaciones fidedignas de la conciencia colectiva” (2000,

p. 87), no puede afirmarse lo mismo una vez que la instalación de la democracia hiciera prácticamente imposible la independencia del intelectual respecto de las estructuras del poder político. La creación del Estado cultural o la plena intervención del Estado en la cultura —imprescindible, por otro lado, ya que sin la intervención de los fondos estatales el desarrollo del nuevo estilo de vida europeo habría sido imposible—significó la “domesticación política” de los intelectuales y propició una generalizada tendencia hacia la “frivolidad y el compadreo” (2000, p. 88). Esta actitud ha quedado muy bien retratada por Manuel Vázquez Montalbán en su novela *El pianista* (1985), particularmente en la escena del *show* de travestis en un local nocturno de los años ochenta durante la Movida barcelonesa, en la que conviven frívolamente funcionarios del nuevo gobierno con artistas e intelectuales integrados, o en vías de integración, al nuevo diseño cultural estatal. En las novelas del desencanto se pone de manifiesto precisamente la desilusión en relación con las esperanzas puestas en el cambio político (y el riesgo asumido en el pasado durante la militancia antifranquista de la clandestinidad) y con los derroteros de la vida española y de muchos de los intelectuales de izquierda a medida que la democracia iba asentándose. La contundencia de esta temática promovió un número importante de narraciones, con un temprano interés demostrado en novelas anteriores a la década del ochenta, como *Luz de la memoria* (1976) de Lourdes Ortiz, en la que el protagonista, un antiguo preso del régimen de los sesenta, termina su vida en Ibiza, en la inacción absoluta y absorbido por el alcohol y las drogas. El tema es abordado reiteradamente en las novelas de Manuel Vázquez Montalbán, como en *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), *El viaje o los cadáveres exquisitos* (1989) y la ya mencionada *El pianista* (1985); y aparece también en *La Quincena Soviética* (1988) de Vicente Molina Foix, en *Los dioses de sí mismos* (1989) de Juan José Armas Marcelo, en *Historia del no* (1989) de Mercedes Soriano, en *La tierra prometida* (1991) de José María Guelbenzu y en la narrativa de Rafael Chirbes.

Como veremos en el análisis detenido que haremos más adelante de la novela *Luna lunera* de Rosa Regàs, esta forma parte de este subgrupo narrativo encargado de la crónica de los resultados psicológicos de la transición a la democracia, ya que en sus páginas también se representa el choque entre los sueños prometidos y la sordidez del presente democrático, así como el impresionante olvido de la Guerra Civil y de sus víctimas que la sociedad experimentaría a partir de los años sesenta. Esta tensión constituye una de las líneas que atraviesan el relato, mostrando con contundencia el fracaso absoluto de una generación que desde la clandestinidad había estado involucrada con el destino de su país, desde el fracaso del treinta y nueve, pero que nada puede hacer ante la realidad de la nueva España modernizada y la impresionante despolitización social ligada a ella.

Segunda fase literaria: desde los noventa en adelante.

Generación de los nietos de la Guerra Civil.

La memoria como patrimonio

Retomando la división en dos fases que, siguiendo a Macciuci (2010), expusimos al comienzo de este capítulo, observamos cómo a partir de mediados de la década del noventa la presencia de la Guerra Civil y del franquismo en la literatura experimenta una proyección inusitada, relacionada en buena medida con la reacción del campo intelectual ante la actitud, que señalamos antes, marcadamente derechista del gobierno del Partido Popular. Asimismo, intervienen las resonancias de una tendencia de orden mundial (indicada en el capítulo anterior) hacia la conmemoración de las víctimas de los sistemas dictatoriales y del Holocausto alemán que venía ocurriendo desde la década anterior. Por otro lado, la Guerra Civil 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, por un lado, y, por el otro, desde una perspectiva cultural, a una necesidad de re-

gistrar las experiencias individuales de ese pasado, que convive sin problemas —nutriéndolo y sirviéndose de sus réditos— con el nuevo mercado cultural de la memoria.

Raquel Macciuci señala que la literatura de este nuevo periodo (que llega hasta la actualidad) da cuenta de su permeabilización a la agenda política, cultural y científica españolas activamente dedicadas a la búsqueda de saberes específicos para dar respuesta a las todavía pendientes preguntas sobre el pasado, y que los lustros anteriores habían pospuesto en pos de la preservación de la incipiente democracia y porque la memoria histórica nacional no registraba el mismo interés público que al finalizar la centuria. 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” (2010, p. 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). El motor de las novelas empieza a ser la conciencia de una deuda directa con el pasado traumático que obliga a la asunción de posiciones explícitas por parte de los autores, las cuales se integran además al diálogo extraliterario que mantienen los autores entre sí y con 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. Esta toma de partido determina posiciones discursivas que devienen de un proceso personal y heredado de intelectualización del pasado, es decir, como observa Jordi Gracia (2000), que 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. La desactivación de los dos ejes que dividieron hasta las décadas anteriores la intelectualidad española —el de la asunción de la guerra como culpa por parte de los vencedores y el que la recuerda como “irrecuperable razón usurpada” por parte de los vencidos— destituye

al pasado del dramatismo social que lo caracterizó para transformarlo en un relato “colectivamente identificador” (2000, p. 212). Es por esa razón que novelas de la generación de los nietos de la Guerra Civil, cuyos argumentos en principio apuntan a exhumar historias y destinos silenciados vinculados con quienes perdieron la guerra, y a presentarlos como ejemplos de virtud, heroísmo y ética, se permiten también alojar un relato compensatorio respecto de la demonización del bando nacional rescatando aisladamente figuras virtuosas —reales o ficticias, pero siempre ejemplares—, cuya memoria equilibra la visión maniquea del pasado. Esto sucede, por ejemplo, en la construcción éticamente generosa del soldado de la División Azul, Eugenio Sánchez Delgado, en *El corazón helado* de Almudena Grandes o en la biografía del funcionario franquista Juan Luis Beigbeder, militar y político en Marruecos y luego Ministro de Asuntos Exteriores del gobierno dictatorial, que realiza María Dueñas en *El tiempo entre costuras* (2011).

De acuerdo con los análisis de Claudia Jünke (2006) sobre los procesos de estetización del pasado traumático en el cine y la literatura contemporáneos, una de las singularidades de la Guerra Civil española a lo largo del tiempo ha sido la imposibilidad práctica de que su memoria pudiera funcionar como punto de referencia de una comunidad homogénea, dada su condición de “guerra entre hermanos”. A esa radicalidad se suma la particular situación española, marcada por una tensión entre una nación y diferentes comunidades históricas cuyos modelos de identidad colectiva difieren entre sí. En este sentido, la labor de la literatura, y de buena parte del cine producido en las últimas décadas, ha sido la de reconstrucción de los acontecimientos del pasado como posibles puntos de referencia comunes y simbólicos para un grupo amplio de receptores, de modo tal de superar las tradiciones memorialísticas en conflicto. Para que esto ocurra, la Guerra Civil ha debido de transformarse en una categoría cultural despolitizada que funciona ya no como acontecimiento histórico contextualizado en un conflicto aún vigente, sino cristalizado en una memoria

colectiva y consensuada que prescinde afortunadamente de polarizaciones políticas e ideológicas. Como lo sugiere el concepto de lugares de memoria (*lieux de memoire*) acuñado por Pierre Nora, existe una ambivalencia constitutiva en los objetos y discursos representativos y conmemorativos del pasado (en este caso, la literatura, entendida también como lugar de memoria) en los cuales se cruzan y conviven la historia como anulación de la memoria o como la desaparición de la memoria espontánea, por un lado, y por el otro la memoria como latido aún persistente de una vida simbólica que se conecta sin mediación con el pasado individual y colectivo. En el capítulo que sigue, retomaremos este importante concepto, que abrió un espectro de posibilidades nuevas para la historiografía reciente, entre las que se encuentra la posibilidad teórica de desentrañar los vínculos entre la memoria colectiva o pública y las realidades de cada sujeto en particular devenidas de su identidad de género (cuya problemática se torna evidente cuando aquél asume una identidad considerada abyecta o cuando sufre de limitaciones específicas relacionadas con las directrices de la relación unívoca entre sexo y género). Esta última dirección prácticamente se encuentra sin antecedentes en el campo de los análisis críticos sobre la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo.

Retomando la argumentación iniciada más arriba, la transformación de la memoria colectiva en patrimonio permite por un lado la continuidad entre un presente y un pasado que va perdiendo testigos y sólo deja huellas o rastros que los historiadores y los novelistas rescatan, y, por el otro, garantiza cohesión y consenso social porque se trata necesariamente, la memoria-patrimonio, de una categoría cultural despolitizada. A esto apunta en buena medida la mitificación heroica de los personajes de antaño, escindidos definitivamente de su contexto histórico para ser transportados a un presente en el que su función identificativa con el lector contemporáneo deviene de la universalidad de sus virtudes. Estos aspectos han sido estudiados en detalle por la crítica literaria más reciente. Sirva de ejemplo el aná-

lisis de Claudia Jünke de las novelas *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. En ambas, pero de manera mucho más polémica en la segunda (cuyo punto de partida es la historia del fusilamiento fallido del escritor Rafael Sánchez Mazas, uno de los creadores de Falange), Jünke encuentra procesos de instrumentalización de la historia en función de intereses estéticos. La novela de Rivas, por su parte, representa, mediante referencias al contexto histórico de la Guerra Civil, un conflicto de carácter general, estetizado en la relación entre prisionero y carcelero (que a su vez involucra la relación dialéctica entre el oprimido y el poderoso y que en definitiva aduce a la generalidad ahistórica de la lucha entre el bien y el mal), plasmado en las figuras de Herbal, un viejo carcelero que comunica sus recuerdos a una prostituta, y Daniel Da Barca, un antiguo médico defensor de la República a quien Herbal había vigilado durante años en distintas prisiones. Su despolitización, según Jünke, se refuerza por el hecho de que la acción de narrar —representada como objeto del enunciado en esta y otras novelas sobre el pasado, en la línea de la novela metaficticia (con un desarrollo especialmente importante en el último fin de siglo)— se convierte en sí misma en uno de los temas centrales de la novela, situación que también es evidente en la novela de Cercas, en la que el proceso de escritura modela una figura de autor homologable con el mismo Javier Cercas, quien desarrolla en paralelo a la ficción historiográfica una ficción de sí como escritor comprometido con la verdad del pasado histórico. En las dos novelas se llevan a cabo procesos de mitificación de personajes que lucharon por la República: Da Barca (en *El lápiz del carpintero*) sólo tiene características valoradas como positivas; en palabras de Claudia Jünke, “es atractivo, inteligente, elocuente y valiente y destacan su intelectualidad, compasión, altruismo y humanidad” (2006, p. 115), y además lucha sin descanso por sus ideales de libertad y de justicia. Estas características, sumadas a su falta absoluta de ambivalencia, lo convierten en una suerte de santo. Antoni Miralles (que en *Soldados de Salamina* personifica a un ex soldado

republicano), por su parte, no es otra cosa que un héroe republicano creado retrospectivamente mediante la literatura, cuya mitificación en el pasado (exaltada, al punto de condecorarlo como salvador de la democracia occidental, en la escena final de la novela en que camina envuelto en la bandera de la República francesa por el desierto africano) contrasta con la imagen del anciano escéptico que Miralles es en el presente. Como se verá en el análisis que haremos más adelante de la novela *La hija del caníbal* de Rosa Montero, los procesos de mitificación de figuras que la historia ha dejado en el olvido pero que la literatura (y el cine) rescatan y modelizan tienen su origen en procesos más amplios de recuperación de la memoria colectiva que requieren de un análisis detenido de la situación presente (falta de heroísmo, valores efímeros, pérdida de proyectos históricos unitarios, etc.). En el caso de *La hija del caníbal*, la idealización de Buenaventura Durruti detectada en el discurso del personaje ficticio Félix (anarquista compañero de los históricos Durruti y Ascaso) es acompañada por la homologación de la identidad del anarquista derrotado —representada por Félix— con otro tipo de identidad, la femenina —representada por la narradora—, marginada por la historia más amplia (ya no circunscripta solamente a la de la Guerra Civil y de la posguerra), en un proceso de organización discursiva que convierte a la novela de Montero en un discurso original sobre la situación de la mujer en la España contemporánea.

La presencia, en esta última fase narrativa sobre el pasado reciente, de recursos metaficcionales, es decir, que explicitan en la novela sus propios mecanismos de construcción y su naturaleza discursiva, y que, en un número importante de relatos, tematizan la historia —real o ficticia, o resultado de una combinación de ambos factores— de la escritura de la novela que el lector recibe —el narrador se constituye en *alter ego* del autor—, corrobora la permeabilidad de los autores a los debates públicos sobre la memoria del último lustro del siglo XX y las primeras década del XXI. 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 Ana María Martínez Sagi* de Juan Manuel de Prada y en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado) 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 canibal* o la “Nota del autor” que cierra *Dientes de leche* de Ingacio Martínez de Pisón); situación que da cuenta del proceso de transformación de la memoria colectiva en memoria cultural 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. En relación con este punto, Hans-Jörg Neuschäfer ha descrito el paso de una problemática existencial en el cine y la narrativa sobre la Guerra Civil y la posguerra de los años setenta y ochenta a una problemática epistemológica y poetológica, que puebla los textos de “dudas autorreflexivas y autocríticas” (2006, p. 146). El problema del grado de invención que este tipo de relatos tolera para no quedar alejados de la representación “auténtica” de la realidad fáctica aparece reflejado en los procedimientos descritos. La autenticidad del relato queda de este modo certificada por la investigación y documentación llevadas a cabo, incluso cuando se trata de recopilación de testimonios orales, práctica que también la novela actual sobre la memoria se ocupa de tematizar.

Veamos con mayor detalle, a continuación, algunos rasgos esenciales de estas novelas, que a esta altura podemos apreciar como inaugurantes de todo un nuevo género narrativo.

Oralidad en la novela memorialística del último entresiglos

La presencia del discurso oral, generalmente a través de la incorporación directa de personajes testigos del pasado que comunican su experiencia a un narrador que la transcribe o la organiza dentro de la novela, es otra de las características más acusadas por este tipo de no-

velística. Al respecto, los estudios de Mechthild Albert (2002 y 2006), William J. Nichols (2006) y Mariela Sánchez (2010 y 2018) constituyen los más recientes puntos de referencia en la bibliografía específica sobre discurso literario y memoria colectiva en el campo español. La variedad de procedimientos para la apropiación de testimonios orales (documentables, inventados o ficcionalizados) es índice de la resistencia a la clausura de sentido historiográfico que exponen las novelas históricas del último periodo, ya que mediante ellos se pone en primer plano la ambigüedad e inestabilidad de los saberes narrados acerca del pasado en un tipo de procedimiento que, no obstante, garantiza, más que otros, verosimilitud. Según Mariela Sánchez, existen distintos usos posibles asignables a los recursos de la transmisión oral desplegados en esta narrativa. En una parte de las novelas de las que se tiene registro, como *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (a las que habría que agregar como antecedente inmediato *La hija del caníbal* de Rosa Montero), la transmisión oral ficcionalizada en la trama acarrea un tipo de didactismo posiblemente deudor de esquemas narratológicos universales que “en el mismo gesto en el que atina a dejar de lado discursos monológicos instala parcialmente una nueva mitificación” (2010, p. 140). Para otro tipo de abordaje estético, el apego a las estrategias de la historia oral y su consecuente alejamiento de la etiqueta de ficción construyen un tipo de narrativa que peca de una “excesiva confianza en «recuperar» el pasado” con “el riesgo de que se pierda la dimensión de *construcción* propia de los trabajos de la memoria” (2010, p. 141). Sería el caso de la última parte de *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* de Juan Manuel de Prada, que se inscribe en los intentos de los escritores pertenecientes a una segunda o tercera generación (o los nietos de la Guerra Civil) por rescatar y habilitar las voces silenciadas por la historiografía y que en el presente están al límite de la desaparición. Según Mechthild Albert, el relato oral como medio a través del cual se articula la memoria comunicativa “refleja los fallos y las fantasmagorías propios de una memoria infiel,

y corresponde por ello perfectamente al planteamiento de la nueva novela histórica” (2006, p. 22). Para Albert, la novela memorialística, mediante la instrumentalización del relato oral, se inscribe en la transformación de la memoria comunicativa —y puramente oral— en memoria cultural —aquella susceptible de perdurar durante siglos, por estar escrita y archivada. Por otro lado, el acto comunicativo que consiste en la unión de una persona de una generación pretérita con otra, cuya experiencia y psicología están ancladas en el presente del último entresiglos, contribuye de manera eficaz a fundamentar la identidad individual y colectiva de ambas partes.

El análisis de William Nichols (2006) acerca de la convivencia de dos configuraciones en pugna en la novela de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (en la que la escritura periodística del personaje Sousa se presenta en tensión con la voz del personaje Herbal), concluye con la idea de que la construcción de un espacio lingüístico nuevo, constituido por la tradición oral —el habla y el recuerdo individuales, marginales y borrados por la historiografía y la memoria oficial— y por la escrita —en última instancia, representada por el acto de escritura de la novela en sí— permite la unión (y la persistencia) de la memoria personal con la colectiva. En esta perspectiva, que retoma la contraposición de Benjamin entre novelista y narrador y que se instala en la línea de la historiografía desarrollada por Hayden White y Michel de Certeau —quienes notaron la supresión de voces propia de cualquier proyecto historiográfico—, se muestra la narración oral en función de sus efectos subversivos respecto de la esencia estática de la escritura. La memoria vivida individual prospera en lugares marginales (como el club de Fronteira donde se desarrolla la escena entre Herbal y la prostituta portuguesa e ilegal) mientras que los espacios oficiales la sofocan al imponer una memoria colectiva aprendida.

Necesidad de verdad en la novela memorialística del último entresiglos

La vertiente literaria que Gonzalo Navajas caracteriza como neo-moderna atraviesa las novelas de este último periodo incorporando en ellas un *ethos* moral que permite referirse a un reencuentro de la narrativa (y del discurso) con 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, comprometidos en reivindicar la historia de la Segunda República y en responder a los olvidos cultura de la transición, tildada de banal y festiva. Los personajes de ese grupo de novelas 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. 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, y permite a Gómez López-Quiñones agrupar a estos personajes bajo el concepto de “comunidad de elegidos” (2006, p. 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 viene a corregir el falso cosmopolitismo que caracterizó la narrativa española de los años ochenta y la representación de la historia llevada a cabo en la fase posmoderno-vanguardista 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 entresiglo son novelas sobre el presente, “un presente que busca un espacio digno para los recuerdos sobre la Guerra Civil” (2006, p. 97) y que decide encararse con el pasado desde la convicción de que es posible aspirar a algún tipo de verdad histórica. Dicha orientación contrasta, además, con la novela de la posguerra que estudiara David Herzberger (1995), entre cuyos representantes más sobresalientes se encontraron Juan Goytisolo, Juan Benet y Camilo José Cela, quienes enfatizaban en el carácter tanto constructivo como creativo del pasado y de la historia. Por el contrario, la nueva generación de escritores noveliza “el triunfo de la investigación bibliográfica y de la obtención de testimonios” a partir de la creación de narraciones que se preocupan por mostrarle al lector el respaldo metodológico que las sostienen (2006, p. 98). De todos modos, la verdad histórica transmitida por la novela contemporánea no responde a un modelo absoluto y autosuficiente de verdad, sino a versiones de la verdad que han sido cuidadosamente armadas, mediante trabajos escrupulosos y responsables de investigación y de obtención de testimonios, que quedan, como se ha dicho, tematizados en la novela.

El problema de la verdad, o el surgimiento de una voluntad de verdad en la novela actual sobre la Guerra Civil y el franquismo, ha sido también objeto de análisis por parte de otros estudios críticos: Gonzalo Navajas (1996 y 2004), Joan Oleza (1996), José María Izquierdo (2001), Ignacio Soldevilla Durante y Javier Lluch Prats (2006), y Francisco Caudet (2006), por ejemplo, han indagado diversas novelas o grupos de novelas bajo el supuesto común de que la reivindicación del pasado supone un deseo de verdad que reconecta la literatura contemporánea con la tradición moral española y la posiciona de una manera crítica ante la falsificación de la historia y el déficit ético de las sociedades neoliberalistas del presente. Para Gonzalo Navajas, la literatura de los albores del siglo XXI que se escribe desde el imperativo axiológico que surge en respuesta a la ausencia

de memoria histórica, permite hablar del surgimiento de una nueva temporalidad que remite a la historia el enraizamiento de las experiencias del presente, y que se opone a la hegemonía del marco epistémico prevaleciente, caracterizado por “la negación o el olvido de la historia, la inserción global, la disgregación del inconsciente social colectivo, la concentración en la individualidad” y “el predominio de la comunicación visual y auditiva” (2004, p. 115). Navajas, como ya hemos visto, reitera un lugar común en los análisis de los estudios críticos españoles sobre esta temática: la relación entre la nostalgia del pasado y las carencias manifiestas del presente. El acto de recordar y el de rescatar historias de grandeza vinculadas a la defensa de la Segunda República y a las vejaciones soportadas durante la posguerra compensa narrativamente la carestía heroica y ética de la sociedad burguesa, democrática, posmoderna y consumista del tiempo presente. El modo nostálgico que prevalece en este periodo novelístico permite procesos de aserción individual que posibilitan el reencuentro, siquiera parcial y temporal, entre el yo y su verdad, y que incluyen posibilidades imaginarias de mejoramiento personal. Para el crítico que acuñara el concepto de narrativa neomoderna, el pasado proporciona verdades que los sujetos encargados de recuperarlas transfiguran a partir de sus subjetividades diversas, incluso fragmentarias. La perspectiva de José María Izquierdo (2001), al respecto, se mantiene dentro de esta línea de análisis. Para este investigador, el carácter moral de la literatura memorialística escrita durante las últimas dos décadas del siglo XX se basa en la crítica de la hegemonía del presente que defiende el “pensamiento único”, concepto acuñado por Ignacio Ramonet (1998) y con el que caracteriza “el relativismo de la validez cognoscitiva del método historiográfico al que a través de la teoría del discurso se le vincula al fictivo de la narrativa”, así como el “pragmatismo ético”, el “eclecticismo político” y el “cuestionamiento posmodernista de la existencia de las ideologías” (Izquierdo, 2001, p. 3). El modelo sincrónico prevaleciente en la sociedad de la información y de la globalización genera una “falsa percepción de la realidad” que

anula el aspecto diacrónico e histórico del modelo de crecimiento humano, problema que en España se duplica, dado que al cuestionamiento del modelo histórico se le suma el proceso sistemático de olvido y manipulación “oficialista” del pasado (2001, pp. 104-105). La recuperación de una concepción del tiempo como duración, aunque suceda en corpus narrativos autoconscientes de su carácter literario y que privilegian una concepción privada y subjetiva de la memoria, repone un tipo de intencionalidad, existencial y moral, que irrumpe como diferencia sustantiva en el paradigma presentista posmoderno.

Primeras conclusiones: género y memoria. Narrativas subalternas y narrativas abyectas de la memoria

Como hemos visto a lo largo de los capítulos precedentes, en el volumen de los estudios críticos sobre la literatura española de la memoria del último cuarto del siglo XX y de principios del siglo XXI conviven distintas (y disímiles) perspectivas teóricas que basculan entre los presupuestos constructivistas del posestructuralismo (visible en las lecturas de la recuperación del discurso oral en la novela como índice de la imposibilidad de clausura de sentidos, herencia además de la historiografía de Hayden White y de Michel de Certeau) y la confianza en el retorno de cierto humanismo asertivo en la capacidad narrativa de recuperar el pasado (leído en este caso como realidad medianamente objetivizable que la novela reencuentra). En la segunda línea se inscribe también la propuesta de Joan Oleza (1996), cuya postura en relación con la nueva narrativa como nuevo realismo posmoderno ya describimos, acerca de la necesidad de interpretar la nueva novela histórica española desde una clave teórica que permita pensar en las posibilidades representativas del lenguaje ficticio, y

alejarse de este modo de los sistemas interpretativos derivados de los análisis posestructuralistas de Foucault, Barthes, Derrida, De Man y de buena parte del antihumanismo francés y norteamericano. Para Oleza, quien en su visión de la reapropiación de la pasión por la historia que lleva a cabo la novela contemporánea se aleja de la tesis posmoderna de Fredric Jameson (1991) —para quien el pasado ya no puede representarse dado que se ha convertido en una vasta y heterogénea colección de imágenes—, la clave de comprensión para los experimentos de la hibridez (que desafían las distinciones entre lo literario o ficticio y lo histórico o verídico) radica en la concepción pragmatizada de la ficción. Oleza destaca la relevancia de las ideas de John Searle (1979) acerca de la intención ilocucionaria del autor como criterio para distinguir la ficcionalidad de un texto, opuesta a la veracidad, postulado teórico que Oleza contrapone a la tesis de Käte Hamburger (1986) acerca de la ausencia de referencialidad en el lenguaje literario. Desde el punto de vista de la pragmática de Searle los textos de ficción vehiculizan actos de habla auténticos o plenos, y además transportan mensajes que no están en el texto pero que se dejan vehicular por él. Las implicaciones de esta perspectiva se conectan a su manera con las conclusiones de la nueva historiografía proclamada por Hayden White (1987) y de la microhistoria de Peter Burke (1993) que reclaman un discurso para la historia atento a los procedimientos narrativos de la novela y del cine y sostienen la semejanza e incluso identidad entre historia y ficción dado que ambas operan utilizando la narración como modo de conocimiento de lo real y constituyendo un discurso simbólico, como correlato alegórico del pasado, capaz de generar imágenes para representar lo real. La nueva relación entre literatura e historia se interpreta en los estudios críticos como intervención de la literatura, en su interés por contar lo que la crónica oficial de los acontecimientos calló.

A esta misma idea remite la lectura que Ignacio Soldevilla Durante y Javier Lluch-Prats (2006), por un lado, y Francisco Caudet (2006), por el otro, hacen de la literatura histórica del periodo, insis-

tiendo una vez más en la perspectiva humanista y predominante para la cual los escritores asumen por medio de la literatura de la memoria un sentido de la responsabilidad y del compromiso hacia la sociedad del presente, antes que de evasión, que se manifiesta en la búsqueda por saber y contar la verdad y que en algunas novelas (como *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, o *Soldados de Salamina* de Javier Cercas) se expresa mediante un relato autobiográfico que restituye el proceso de la transformación del narrador-protagonista y sujeto de la indagación histórica desde una actitud cínica o de desinterés hacia otra cívica y de compromiso.

Narrativas subalternas y narrativas abyectas de la memoria

El interés que ha guiado las exploraciones bibliográficas y teóricas en torno a la literatura y la cultura de la memoria en España, es indagar en los procesos de recuperación del pasado reciente y de reconstrucción subjetiva de la memoria colectiva, principalmente en tres novelas (*El palomo cojo*, *La hija del caníbal* y *Luna lunera*), que consideramos cruciales en relación con el estado de la literatura hacia la década del noventa. La adecuación con la periodización descrita obliga a ubicar en particular la novela de Rosa Montero, publicada en 1997, como inscrita de manera temprana en el paradigma epistemológico que se abre en la literatura de la memoria desde finales de la década del noventa en adelante y que hemos descrito de manera minuciosa en el capítulo anterior. En cuanto a las novelas de Eduardo Mendicutti y de Rosa Regàs, publicadas en 1991 y 1999 respectivamente, puede afirmarse que en su condición de novelas autobiográficas y de memorias se corresponden con el paradigma anterior, o siguiendo a Neuschäfer, con la preponderancia de una “casi-coincidencia y simultaneidad entre pasado y presente” (2006, p. 146). A pesar de las diferencias generacionales entre los tres escritores —Rosa Regàs pertenece a la generación 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 durante o con posterioridad al conflicto pero vivieron —y lo recuerdan— los años del franquismo)—, puede observarse en sus escritos la centralidad de la temática del género y la identidad sexual, así como su profunda vinculación con la identidad personal y con la historia colectiva, lo que permitiría pensar en una periodización aparte, o marginal, y relativamente independiente de los derroteros canónicos o hegemónicos de la novela contemporánea. A esta corriente pertenecen otras novelas que serán mencionadas y analizadas oportunamente a lo largo de este estudio, como *Primera memoria* (1959) y *La trampa* (1969) de Ana María Matute, *La plaza del diamante* (1962) de Mercé Rodoreda, *La hora violeta* (1982) de Montserrat Roig, *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1993) y *La fuerza del destino* (1997) de Josefina Aldecoa, *Mujer de aire* de Enriqueta Antolín (1997) y *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) de Álvaro Pombo.

Tanto si el esfuerzo está orientado a contar las vivencias del pasado como experiencia personal o autobiográfica (ficticia o real) o a revisar el tiempo presente y su relación con la memoria histórica, la escritura en estos casos deja al desnudo determinados mecanismos de funcionamiento de la sociedad como espacio no solamente atravesado por tensiones ideológicas, políticas y de clase, sino también por las tensiones de género, que enriquecen y problematizan esas divisiones y luchas. Nuestra hipótesis primera es que la escritura literaria exhibe como plus del conocimiento histórico (sea este movido por necesidades existenciales o epistemológicas) determinados mecanismos de funcionamiento de la sociedad patriarcal que son previos y que incluso aparecen en algunos casos como condición de posibilidad de otras realidades menos invisibles, como los binomios dolorosos de vencedores/vencidos, exiliados/no exiliados y memoria oficial/memoria de los perdedores. La puesta en cuestión de estas premisas se produce no solamente mediante el tratamiento de temas y de personajes con una visión del mundo particular, marcada como

diferente, sino también mediante la exploración de formas narrativas que subvierten los modelos convencionales desde los cuales se enuncian (el *Bildungsroman*, la novela gótica, el policial) para dar lugar a una pluralidad y una fragmentación que impide toda operación de clausura del género o modo literario adoptado.

En relación con la premisa de reivindicación de verdad, presente en la novela contemporánea sobre la memoria, que involucra a los narradores (y autores) de estas ficciones imbuidos de una suerte de carisma particular que los constituye en “comunidad de elegidos” (Gómez López-Quiñones, 2006), y que ilustra además el recorrido subjetivo de “cinismo a civismo” (Soldevilla Durante y Lluch-Prats, 2006) en concierto con el debate sobre la ausencia/presencia de la memoria reivindicativa en la sociedad española contemporánea, proponemos a partir de las novelas aquí estudiadas que la perspectiva de género que las atraviesa permite postular la imposibilidad de una representación del sujeto femenino y del sujeto niño, por un lado, y del sujeto homosexual por el otro (que englobaremos respectivamente bajo las categorías de *sujetos subalternos* y de *sujetos abyectos*) como sujetos universales y, en particular respecto de la situación de la memoria colectiva española, modélicos respecto de un sentido del civismo y de una orientación o finalidad narrativa y axiológica que, como queda mencionado, se presenta en la novela sobre la memoria y en la novela histórica con especial fuerza. En estas novelas, en cambio, podrá observarse cómo el sujeto que recuerda su pasado o que aprende sobre el pasado de su comunidad, el que se esfuerza por conocer o por inventar lo que ocurrió y que acude al modo perceptivo de evocación y de recreación de la memoria, es un sujeto que lo hace por sí y para sí, para que su diferencia respecto de los otros quede definitivamente sellada. A diferencia de la pluralidad de subjetividades no universales proclamada por la corriente estética posmoderno-realista o, desde otro punto de vista, neomoderna, esta subjetividad es además no modélica. Aun cuando la materia de la novela es colectiva (la realidad histórica reconocible por todos, pero percibida de modo

subjetivo por un individuo particular), la memoria no tiende aquí a componer la imagen de una mujer o de un hombre 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 los estudios críticos 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 a estos autores dentro de una línea que los estudios críticos de la literatura española contemporánea han omitido como conjunto y a la cual denominamos “Narrativas subalternas-abyectas de la memoria” y para cuyo análisis recurriremos, por un lado, a una serie de desarrollos teóricos provenientes del marco teórico de los estudios de la memoria colectiva, iniciados por la sociología de la memoria de Maurice Halbwachs en 1925, y, por el otro, a los aportes del feminismo de la tercera ola, del posfeminismo y de los estudios queer.

SEGUNDA PARTE

MEMORIA COLECTIVA, FEMINISMO Y ESTUDIOS DE GÉNERO

Aportes para el análisis de la literatura española sobre la memoria

Introducción

En esta segunda parte abordaremos, en primer lugar, una serie de consideraciones teóricas en torno a la memoria colectiva, concepto acuñado por Maurice Halbwachs en 1925 y cuya fuerza teórica se demuestra en el hecho de que fuera retomado a partir del último tercio del siglo XX por disciplinas diversas, como la sociología, la antropología, la historiografía y la filosofía. Indagaremos, asimismo, en la relación epistemológicamente problemática de la memoria colectiva con la memoria individual o la memoria como propiedad privativa de cada individuo. La exposición, que no persigue en modo alguno un análisis exhaustivo de las intervenciones teóricas en torno a estos temas (objetivo que desbordaría por completo los fines de esta investigación), revisará con cierto detalle los aportes pioneros de Maurice Halbwachs, quien impusiera la necesidad de explicar una cantidad importante de fenómenos sociales a partir de la noción de memoria colectiva y del concepto de “marcos sociales de la memoria” y se con-

trastarán sus hipótesis con las definiciones de Henri Bergson acerca de la memoria individual como propiedad interior del individuo, de acuerdo con la tradición psicológica correspondiente a la corriente que Ricoeur denomina de la “mirada interior” (2004, p. 128). Posteriormente, se hará una breve reseña del concepto “lugares de memoria” acuñado por Pierre Nora en 1984 para dar cuenta del funcionamiento de la memoria en las sociedades del último fin de siglo. En una tercera instancia, se incorporarán a la reflexión las elaboraciones de Jan Assmann iniciadas en la década del noventa en torno al concepto de memoria cultural, propuesto como una ampliación de algunas de las tesis de Halbwachs. Seguidamente, introduciremos el valor epistemológico de un tercer término en el binomio aparentemente irresoluble que conforman los conceptos de memoria colectiva y de memoria individual, correspondiente a la memoria de los otros o de los allegados, que propusiera Paul Ricoeur (2004), en función de superar la inconmensurabilidad entre el punto de vista sociológico y el de la tradición de la mirada interior. La Primera Parte del capítulo concluirá con la revisión de la noción del olvido y su relación, también multifacética, con la memoria (tanto individual como colectiva), basándose principalmente en las sugerencias de Joël Candau (2002), las cuales se suman a las indicaciones al respecto que habrán sido reseñadas en su momento al abordar la teoría sociológica de la memoria de Maurice Halbwachs.

En un capítulo aparte, motivado por la cuestión de los olvidos y las limitaciones de la memoria colectiva, y específicamente reflexionando sobre el caso español, introduciremos una serie de nociones pertenecientes al campo de los estudios de género, y a partir de las cuales intentaremos interrogar la dinámica de la memoria colectiva del pasado reciente como una realidad indisolublemente conectada con el patriarcado, entendido como un tipo específico de organización social, definido e impugnado desde la teoría y la praxis feminista. Profundizaremos en las nociones de patriarcado y de sistemas de sexo-género que desarrollara una parte del feminismo de la tercera

ola (Kate Millett, Gayle Rubin, Heidi Hartmann y Michelle Rosaldo) y las consideraciones y ampliaciones en torno a los conceptos de igualdad e identidad y al funcionamiento de las esferas doméstica y pública que propusiera en España el feminismo de la igualdad (Cèlia Amorós y Cristina Molina Petit). Abordaremos también los aportes del posfeminismo de Judith Butler, y su teoría de los géneros performativos, así como sus reflexiones sobre la constitución melancólica de los géneros sexuales y sobre la definición de sujetos abyectos. Por último, incluiremos algunas conceptualizaciones provenientes del conjunto de estudios englobados bajo la rúbrica de teoría queer, cuyas elaboraciones en torno a la identidad completan el panorama necesario para proponer lecturas que vinculen la problemática del género sexual y de la identidad con la dinámica de la memoria y que apunten a dilucidar un marco teórico adecuado para abordar las novelas que se trabajarán en la tercera parte de este estudio.

Los enfoques sobre la memoria. Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Ian Assmann, Paul Ricoeur y Jöel Candau

La teoría de Maurice Halbwachs sobre los marcos sociales de la memoria

Nuestro análisis de la relación entre la problemática del género sexual y la memoria colectiva parte de un detenimiento necesario en las principales hipótesis del creador de la teoría sociológica de la memoria, Maurice Halbwachs (1877-1945), cuyo estudio *Los marcos sociales de la memoria* publicado en 1925 y la obra póstuma *La memoria colectiva*, publicada en 1950, sentaron las bases de numerosas investigaciones y reflexiones teóricas que a partir del último cuarto del siglo XX y hasta el tiempo presente han ampliado, continuado y discutido su indispensable aporte. El interés de Halbwachs por la memoria es heredero de un movimiento cultural que marcó Europa desde finales del siglo XIX y que tuvo en la obra de Bergson y Freud en psicología y filosofía, Svevo y Proust en literatura y Mahler en música algunos de sus principales exponentes. La postura de Halbwachs se enfrentaba a dos tradiciones sólidamente establecidas en las primeras décadas del siglo XX: la psicología precedente y la filosofía tradicional.

Según la perspectiva psicológica, en la línea de la escuela de la mirada interior que se iniciara con San Agustín y sus *Confesiones* en el siglo IV y de la que Henri Bergson fuera uno de los principales exponentes desde finales del siglo XIX, la memoria es una facultad psíquica esencialmente interna, individual y personal en la que la inteligencia y la capacidad de observación personal constituyen elementos centrales puesto que condicionan la génesis, el desarrollo y la evocación de los múltiples recuerdos. Cada cerebro almacena de manera acabada los recuerdos de las experiencias vividas y de los saberes retenidos y es el medio físico y material principal que gestiona la evocación de los recuerdos personales y colectivos, ya sea para hacerlos posibles como para impedirlos, limitarlos o restringirlos.

De acuerdo con la perspectiva filosófica tradicional, en la línea de John Locke y Edmund Husserl, el recuerdo es también un producto de la conciencia personal, y estaría fuertemente condicionado por las capacidades humanas de observación, abstracción, inteligencia y pensamiento. Se trata, en última instancia, de disciplinas que representaban al individuo como una entidad cerrada en sí misma, y dialécticamente opuesta al entorno social, aunque, según se comprendía de la aportación kantiana retomada a su vez por la sociología de Émile Durkheim, de quien el pensamiento de Halbwachs fue heredero, el conocimiento humano estaba posibilitado y limitado por determinadas ideas generales o nociones abstractas, las denominadas *categorías de pensamiento* consideradas previas a la experiencia vital de los sujetos cognoscentes, y socialmente compartidas.

Desde un punto de vista novedoso en relación con estos enfoques, la mirada sociológica de Maurice Halbwachs evidencia que la memoria no pertenece por exclusivo al dominio de lo interno o de lo personal. Dos son las aportaciones más radicales del filósofo y sociólogo francés: en primer lugar, la tesis de que el individuo es un ser social cuyas operaciones mentales están intrínsecamente ligadas a su relación de pertenencia a los grupos humanos de los que forma parte. Halbwachs propone la tesis pionera de que el sujeto (por él llamado

“individuo”) se compone de una pluralidad de personas o de puntos de vista que pertenecen a otros individuos o a las corrientes de pensamiento de las que este forma parte por vincularse a distintos grupos sociales. Esta naturaleza social y pluridimensional del ser humano es la que explica el funcionamiento de la memoria individual no como la recuperación de recuerdos de acontecimientos precisos vividos en el pasado sino como una reconstrucción del pasado hecha a partir de datos tomados del presente y gracias a la existencia de unos marcos sociales de la memoria que proporcionan una serie de recuerdos y nociones estables que permiten localizar y reconstruir los acontecimientos del pasado. Estos marcos son a su vez reconstrucciones hechas con anterioridad al acto de recordar, de lo que se deduce que no existe la posibilidad de obtener una imagen exacta de la realidad del pasado.

El otro de los aportes más señalados de la teoría de la memoria social desarrollada por Halbwachs es la distinción entre historia y memoria colectiva, que consiste en considerar a la historia como el estudio de los acontecimientos ocurridos en un pasado anterior a los recuerdos que el grupo social aún conserva, en oposición a la memoria colectiva definida como una corriente de pensamiento continuo en la que las tradiciones del grupo se conservan. La memoria colectiva, al manifestarse y constituirse en cada una de las memorias privadas, es una memoria que se construye, se mantiene y se transforma socialmente y cuyos recuerdos se transmiten principalmente por vía oral. Se trata de un pasado que todos los miembros del grupo reconocen como familiar, un pasado vivido, experimentado, continuamente evocado, transmitido y reinterpretado. En cambio, la memoria histórica (para Halbwachs una construcción en sí misma imposible, dado que la memoria nada tiene que ver con la historia), apunta a la creación de un relato objetivo, unitario y coherente acerca de lo sucedido en el pasado. Como narración científica, sus principales referentes dejan de ser la comprensión mutua y el compromiso, para anclarse en la racionalidad, la explicación y el distanciamiento. El pasado, de

este modo, queda desvinculado de las trayectorias vitales de quienes habitan en el tiempo presente. En la historia el pasado se transmite y se fija por escrito, se enseña y se aprende.

La postura sociológica de la memoria enfrentada a la visión psicológica

Las primeras reflexiones en torno a la memoria publicadas en *Los marcos sociales de la memoria* (1925) surgen como una refutación de las tesis de su primer maestro, Henri Bergson (1859-1941), autor de *Materia y memoria* (1896) y de *La energía espiritual* (1919), y de quien Halbwachs fuera uno de sus principales discípulos. Como adelantamos, la postura psicológica centraba la facultad de la memoria en el individuo. Bergson describió dos tipos de memoria: una, compuesta por hábitos, que funciona a partir de la puesta en marcha de una serie de mecanismos motores, y otra, conformada por recuerdos independientes, registrados bajo la forma de imágenes-recuerdos. Se trata de dos formas extremas de la memoria que operan juntas en la mente individual: los hábitos son respuestas aprendidas que se sirven de la experiencia acumulada bajo la forma de la memoria pura, que registra cada una de las experiencias pasadas. Para Bergson el pasado sobrevivía alojado en el individuo, quien efectivamente podría, mediante un esfuerzo de abstracción o “ensoñación” que deja momentáneamente de lado la tendencia humana hacia la acción presente, o bien mediante accesos espontáneos de “iluminaciones bruscas”, acceder a las experiencias pasadas, registradas cada una con su ubicación y fecha exactas.

Por su parte, Halbwachs se ocupa de estudiar con detenimiento las características y el funcionamiento de dos tipos de memoria, que denomina, por un lado, memoria autobiográfica y, por el otro, memoria social, grupal o colectiva. La idea rectora de su tesis es que ambas memorias no pueden entenderse por separado. Por fuera de ellas, no obstante, existe un tercer tipo de representación que se correspondería con el marco espacial y temporal abstracto correspondiente a

una memoria externa que abraza por fuera las memorias individuales y grupales y que supone un esquema vacío o una forma carente de materia. Este marco se refiere a las representaciones abstractas del tiempo y del espacio, producto de convenciones astronómicas y geográficas, y de abstracciones universales. A Halbwachs le interesa el contenido de las memorias colectivas ya no como abstracciones sino como verdaderos cúmulos de historia y de tradiciones vivas que conectan entre sí las memorias individuales y que se constituyen como condición de posibilidad última de todo recuerdo, incluso el más íntimo o solitario.

Los marcos sociales de la memoria

La comparación entre el sueño y la vigilia es el punto de partida de Halbwachs para desarrollar su monumental tesis sobre la dependencia social de los recuerdos individuales. Para Bergson no existía incompatibilidad entre el recuerdo y el sueño, incluso veía como posible que durante el sueño profundo el individuo accediera a una visión detallada de su pasado, hecho que se debía a que en ese estado la mente ya no estaría orientada hacia el presente, sino hacia el interior del ser. Bergson denominaba este tipo de memoria exacta del pasado bajo la rúbrica de “imágenes-recuerdos personales” (2010, p. 107). Halbwachs se ocupa de demostrar, por el contrario, que si los sueños ponen en evidencia imágenes con apariencia de recuerdos lo hacen en estados de fragmentos o como “miembros despegados de los escenarios realmente vividos” por el individuo (2004, p. 53), y siempre presentan caracteres de un hecho que se presenta como nuevo o como visto por primera vez, lo que obliga al que sueña a considerar esas imágenes como realmente nuevas. El acto de recordar y el acto mismo de recordar un sueño en el momento de despertarse son de naturaleza diferente al acto de soñar. La operación de memoria supone una mente que opera constructiva y racionalmente, actividad que sólo puede llevarse a cabo “en un medio natural y social ordenado, coherente” (2004, p. 55), es decir, en un medio cabalmente opuesto

al marco inconsciente dentro del cual se presentan las imágenes fragmentarias del sueño.

Esta distinción permite a Halbwachs introducir el concepto fundamental de su teoría de la memoria: la noción de marcos sociales de la memoria, que resulta ser una reelaboración de las “categorías del entendimiento” descritas por Émile Durkheim en el prólogo a *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912). Durkheim pensaba en las nociones de tiempo, espacio, género, número, sustancia y personalidad como las “propiedades más universales de las cosas” (2003, p. 37), e introdujo en su descripción de las formas elementales del pensamiento religioso la noción de “cuadros sólidos” o “representaciones fundamentales” dentro de los cuales el pensamiento humano aparece por necesidad encerrado, ya que fuera de ellos no es posible lograr ningún tipo de representación mental. En *Los marcos sociales de la memoria* Halbwachs defiende la sociología de Durkheim en contra de la psicología de Bergson, pero elabora a su vez una noción más apropiada de “marco social” en la cual las valoraciones de los distintos grupos en los que el individuo participa (desde el primero y básico que es el familiar hasta los grupos externos a la familia como los profesionales, religiosos, mundanos, económicos, jurídicos, etc.) juegan un papel determinante hasta el punto en que de ellos depende no solamente la memoria individual o autobiográfica, sino también el olvido, como realidad que deviene de la modificación o la desaparición de los marcos. A diferencia de la herencia filosófica a la que adscribe Durkheim, la “noción” en Halbwachs no es ya la simple manifestación en el presente de un conjunto de saberes previos e inmutables. Los recuerdos no dependen de la existencia de una conciencia colectiva plenamente abstracta, externa y en buena medida coercitiva, sino que estarían posibilitados por la reconstrucción continua de las imágenes y de las representaciones de lo que ya se ha vivido y que ha quedado atrás.

Los marcos, descritos mediante una variedad de definiciones y de metáforas, aparecen en la teoría sociológica de Halbwachs como el

punto de partida fundamental para la localización y preservación de cualquier tipo de recuerdo, ya sea íntimo y autobiográfico, o externo, social y colectivo. En principio, existe una identidad de naturaleza entre los marcos y los acontecimientos que a partir de ellos se evocan, ya que los marcos se conforman, precisamente, con recuerdos estables. Halbwachs (2004) define los marcos sociales de la memoria mediante expresiones como “representaciones dominantes” o “estables” (p. 125), “nociones presentes en la conciencia” (p. 126), “puntos de referencia en el espacio y en el tiempo” (p. 55) y también, de una manera gráfica y didáctica, como “casilleros” (p. 29) en los que se reparten las imágenes que la conciencia representa y reproduce. Se trata, entonces, de sistemas lógicos, de sentido (como el lenguaje), cronológicos y topográficos (el tiempo y el espacio, socialmente percibidos) que anticipan el recuerdo y que son accesibles al individuo en virtud de la interacción con otros miembros del grupo social o de los varios grupos sociales en los que participa. Estos marcos, además, pertenecen al sistema de ideas generales adoptado por la sociedad y que forma parte de los medios de expresión propios del presente, es decir, es solamente desde una instancia contemporánea que los recuerdos se arman y se reconstruyen. Esta idea es fundamental y es la que ha determinado la mayoría de las elaboraciones teóricas posteriores a Halbwachs: toda memoria depende indiscutiblemente del tiempo presente, durante el cual se ponen en marcha los mecanismos disponibles que permiten reconstruir (y no, reproducir) los acontecimientos del pasado. En *La memoria colectiva* Halbwachs precisa que el recuerdo es, en gran medida, una reconstrucción del pasado que se realiza con la ayuda de datos tomados del presente y es, por lo demás, preparada por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores, en las que la imagen del pasado ha sido ya sumamente alterada (2011, p. 118).

El pasado no se modifica únicamente durante el tiempo presente, sino que su representación es ya en sí la reiteración de modificaciones hechas con anterioridad. La idea de reiteración es central en el

pensamiento de Halbwachs, para quien toda memoria lo es ya de una memoria previa y por lo tanto no existe ni comienzo ni fin del marco de la memoria, ni de la memoria en sí, así como tampoco existe el olvido total. Cada nueva repetición instala nuevos sentidos, ilumina zonas oscuras o borrosas de ese pasado y esto ocurre porque se accede siempre desde los intereses y las necesidades del presente que son las que determinan qué hechos del pasado deben recordarse y, en algunos casos paradigmáticos, cuáles es deseable que permanezcan en el olvido.

Las consecuencias políticas de este análisis, en el caso de España, han sido profundizadas por los estudios abocados a la descripción y a la crítica de los usos de la memoria colectiva durante la época represiva del franquismo y durante los años escrupulosos de la transición democrática, como se viera en la primera parte de este estudio

La memoria y el olvido

La exigencia de una serie de marcos concretos y sociales para la puesta en marcha de la memoria, como el tiempo histórico y el cronológico, el espacio físico y el simbólico, y el lenguaje y su capacidad simbólica, juega un papel fundamental en contra del olvido. De hecho, como ya se ha mencionado, la posibilidad del olvido absoluto es relativa dado que la memoria, incluso la más lejana e individual, puede recuperarse o construirse mediante la intervención de los otros que aún recuerdan. Solo un niño, dice Halbwachs, podría olvidar: el único marco que tiene a su alcance es el familiar. Si la familia y el espacio que ella ocupa desaparecen, es probable que no pueda recordarse nada del pasado. El adulto, por el contrario, dispone para sí de una serie de nociones espaciales y temporales más amplias, así como también de nociones económicas, científicas, artísticas y de clase que influyen en la percepción y la valoración del entorno y cuya estabilidad depende de las relaciones del individuo con grupos sociales más amplios y que exceden el ámbito familiar. La memoria colectiva, entonces, se compone de toda una serie de nociones que van creciendo en com-

plejidad a medida que el sujeto se vincula con un número mayor de grupos sociales y que son las que permiten que puedan efectivamente localizarse y reconstruirse los recuerdos de acontecimientos pasados. En suma, la manifestación o la localización, así como la permanencia y la transformación de los recuerdos no dependen de los caracteres internos de los cerebros individuales sino de las propiedades contextuales relativas a los múltiples colectivos sociales.

Los lugares de memoria, según Pierre Nora

La asociación entre el espacio y los recuerdos colectivos, a la que Halbwachs le había dedicado un lugar considerable en su teoría de la memoria colectiva, ha sido profundizada a principios de los años ochenta por Pierre Nora (1984) a través de la noción “lugar de memoria” como herramienta conceptual para trazar la topografía del imaginario histórico que constituye el horizonte identitario de la nación. De manera similar a los espacios abstractos jurídico, religioso y económico estudiados por Halbwachs, los lugares de memoria para Nora no se restringen únicamente a los sitios topológicos, y poseen tanto un carácter material, como simbólico y funcional. Se trata de momentos conmemorativos creados intencionalmente en las sociedades modernas con la finalidad de conservar la memoria y la tradición antiguamente experimentadas como naturales. Su origen es precisamente el sentimiento comunitario de la ausencia de memoria espontánea, es decir, la necesidad de sostener la ritualidad de la memoria colectiva en un tiempo presente modificado por la desritualización y el historicismo.

Nora caracteriza los lugares de memoria como objetos ambiguos y singulares, aspectos que se deben a su vaivén entre la transformación y petrificación histórica, y la vitalidad que el ritual conmemorativo y comunitario les confiere. Un monumento, un personaje histórico, un libro, una película, una ciudad: todos pueden constituirse en dispositivos de memoria, a medio camino entre la historia y la memoria,

y todos tienen la particularidad de estar anclados en el presente, y de pertenecer por entero derecho a él.

Asimismo, para Nora el proceso finisecular de atomización de la memoria general en memorias privadas individuales ha producido la necesidad solitaria de hacerse cargo de la memoria como obligación o coerción que recubre de pertenencia la propia identidad. Este aspecto es cabalmente reflejado por la práctica cultural española del último entresiglos, acerca de cuyas novelas y filmes Ulrich Winter (2006) afirma que constituyen en sí mismos lugares de memoria. En los casos que analizaremos, la obligación identitaria que orienta al sujeto hacia la práctica solitaria de la memoria alimenta un tipo particular de escritura que se ve movilizada a partir de necesidades reivindicativas de un tipo de memoria que no ha sido vivida de manera colectiva por haber estado siempre en estado represivo.

La teoría de la memoria cultural de Jan Assmann

Desde finales de la década del ochenta, el egiptólogo alemán Jan Assmann ha desarrollado, junto con su esposa Aleida Assmann, el concepto de “memoria cultural”, sentando las bases de un nuevo paradigma en los estudios sobre la memoria y su relación con la esfera social y cultural. A diferencia de la memoria individual y de la memoria colectiva de una sociedad, Assmann concibe la memoria cultural, configurada simbólicamente, como un medio vinculante que supera las limitaciones de tiempo y de espacio propias de la oralidad, sobre la que se fundan los otros tipos de memoria. Por esa razón, una de las características definitorias de la memoria cultural es la escritura, instrumento fundamental que le da forma y la sostiene. Si bien el interés de Assmann por la memoria radica básicamente en su aplicación en el campo de la egiptología y, desde la disciplina antropológica, en las características mentales y culturales de la memoria en lugar de la memoria como objeto de debate sociopolítico, sus desarrollos teóricos obtuvieron una recepción importante en la Alemania posterior a la caída del Muro de Berlín y en la Europa de los años noventa en ade-

lante; sumado a esto, en la última década, ha llegado a leerse como referente indispensable para distintas disciplinas sociales también en Latinoamérica. Las razones de esta acogida se deben inicialmente a los aportes de sus ideas en el proceso de reevaluación del pasado nazi de Alemania, en el contexto del esfuerzo por crear una nueva identidad colectiva que incluyera en su seno el debate cultural y político sobre la construcción pública del pasado. En el marco de esta investigación, nos interesa delimitar específicamente el concepto de memoria cultural y la serie de rasgos que lo componen en función de establecer herramientas de análisis útiles para la reflexión sobre la problemática que los textos literarios despiertan, es decir, la necesidad de pensar la memoria colectiva y, en este caso, la memoria cultural, en relación con los significados que el género asigna a los objetos del recuerdo.

La propuesta de Assmann, que se desprende de las teorías acerca de la base social de la memoria, postula, en un paso más, una base cultural, de manera tal de abarcar metodológicamente la problemática de la inscripción del ser humano, como ser dotado de memoria, en el tiempo más amplio de la historia milenaria. Aceptando la imposibilidad de distinguir entre memoria individual y memoria social o colectiva, es decir, asumiendo que el ser humano, como único portador de la memoria, se encuentra social y culturalmente determinado, Assmann acuña el concepto de “memoria comunicativa” para cubrir el aspecto social de la memoria individual —según fuera definido por Halbwachs—, término que orienta la comprensión de la memoria colectiva hacia la dimensión oral que fundamentalmente la sostiene (y que no puede tener una duración mayor de 80 años). En él, se incluyen las distintas variantes de memoria colectiva basadas únicamente en la comunicación cotidiana y que, además, constituyen el campo de estudio de la historia oral. En la memoria comunicativa, además, las emociones cumplen un papel decisivo, dado que estas reorientan los puntos de vista asumidos y determinan con precisión los recuerdos a ellos asociados. Es por eso que el olvido resulta de una importancia no menor a la del recuerdo, ya que solamente mediante la precisión

emocional, es decir, mediante formas de comunicación que se encuentran “afectivamente plenas”, las vivencias y los saberes del pasado entran en el horizonte de la memoria (2008b, pp. 19-20).

La tesis de la memoria cultural discute, en principio, la oposición entre historia y memoria, entendida por Halwbachs como la diferenciación entre la comunicación de tradiciones vivas dentro de grupos sociales activos y la cristalización del pasado en formas objetivizadas de cultura (entre las que Assmann incluye, además de la historia escrita, a los textos, imágenes, ritos, edificios, monumentos, ciudades, paisajes, etc.). Assmann señala, en cambio, que hay formas culturales de sedimentación identitarias que son tan efectivas como aquellas que constituyen la memoria colectiva comunicativa. En el conocimiento objetivizado y simbolizado del pasado remoto —y también del más reciente— es posible basar la conciencia de unidad y de especificidad de los grupos sociales, y de ese acervo, además, pueden derivarse impulsos formativos y normativos que les permiten, a los mismos grupos, reproducir y reafirmar su identidad. La memoria colectiva cultural se caracteriza, por lo tanto, por su distancia en relación con el día a día o con la comunicación cotidiana. En este sentido, Assmann establece un paralelismo entre tradición y comunicación, basado en la contraposición entre el eje sincrónico de la memoria comunicativa y el eje diacrónico de la memoria cultural, y afirma, por lo tanto, que “lo que la comunicación es para la memoria comunicativa, es la tradición para la memoria cultural” (2008, p. 25).

La memoria cultural, por otro lado, se compone de series de puntos fijos que no se modifican con el paso del tiempo. Assmann los denomina “figuras de memoria”, señalando que conforman verdaderas islas de temporalidad suspendidas del fluir cotidiano y expresadas mediante formaciones culturales como textos, ritos y monumentos, y mediante formas de comunicación institucional como las prácticas religiosas, la recitación, etc. (1995, p. 129). El concepto de memoria cultural es fundamentalmente comprensivo y maleable, dado que apunta a vincular los polos de la memoria, de la cultura y de la

sociedad, o a hacer visible la “interacción entre psique, conciencia, sociedad y cultura” (2008b, p. 26). Assmann delimita para su comprensión las siguientes características: 1) su función identitaria o su relación con el grupo desde la perspectiva de la identidad, dado que preserva el acervo de conocimientos y saberes que garantizan la unidad y la peculiaridad del grupo social; 2) su capacidad reconstructiva, es decir, su capacidad de relacionar el archivo de saberes, textos e imágenes con el contexto contemporáneo en el que se ponen en práctica; 3) su formación estable, en tanto herencia culturalmente institucionalizada de una sociedad; 4) su organización institucional y especializada, que requiere siempre de prácticas especializadas o cultivadas que la manejen; 5) su carácter obligatorio, en relación con su función constructiva de una autoimagen normativa del grupo que tiene carácter formativo o educativo, y normativo; y 6) su reflexividad en tres grados: respecto de la práctica social (a la que interpreta en términos de proverbios, máximas, etc.), respecto de sí misma (se vale de sí misma para explicar, distinguir, reinterpretar, criticar, censurar, controlar, etc.) y respecto de su propia imagen (dado que refleja la imagen del grupo) (1995, p. 130-132).

Importancia de la escritura para la memoria cultural

En esta contraposición de lo vinculante y de lo normativo, que remite a las características primera y quinta de la memoria cultural mencionadas más arriba, Assmann encuentra la ambivalencia constitutiva de esta formación: “por un lado”, sostiene al analizar el rito egipcio del *ma'at*, “aparece como medio disciplinario violento, por otro como medio redentor contra la desaparición” (2008, p. 126). El instrumento por excelencia del que se sirve la memoria cultural para persistir a través de los siglos, cohesionar a los grupos sociales que también persisten a través de ella y canonizar los recuerdos o el acervo vinculante, es la escritura. Llegamos aquí al punto que más nos interesa de la teoría de la memoria cultural acuñada por Jan Assmann, y a partir del cual es posible pensar el valor y la función de la literatu-

ra en la preservación o la reconfiguración de la memoria colectiva, y en los significados culturales que a partir de los textos literarios se negocian, entre los que la problemática del género sexual juega, desde nuestro punto de vista, un papel fundamental. El paso hacia la escritura, ejemplificado por Assmann en un caso como el de la etapa de la tradición judía iniciada con el *Deuteronomio* atribuido a Moisés, permite “fijar la memoria, liberarla de los ritmos del olvido y el recuerdo”, y lo hace trasponiendo la memoria vinculante o colectiva en una “memoria educacional” y abriendo los espacios del recuerdo hacia la memoria cultural en su sentido más auténtico (2008b, p. 40). Gracias a la escritura la memoria cultural se despega del horizonte del recuerdo y del conocimiento funcionalizados como memoria vinculante. Assmann, en este punto, describe el potencial liberador de una institución que, no obstante, se constituye en su normatividad, instalando, además, una noción fuerte y kantiana del sujeto constituyente:

Sólo la memoria cultural permite que el individuo disponga libremente de las existencias mnemónicas y tenga la oportunidad de orientarse por sí solo en la vastedad de los espacios del recuerdo. En ciertas circunstancias, la memoria cultural libera de las coerciones de la memoria vinculante (2008b, p. 40).

En las sociedades que poseen escritura, el volumen de lo que se necesita recordar y el sentido que se transmite y se configura en formas simbólicas forman archivos monumentales de los que solo algunas partes “de veras se necesitan, se ocupan, se cultivan”, en tanto que el resto se configura en “memoria acumulada”, dando cuenta así de lo que Assmann describe como “formas culturales del inconsciente” (2008b, p. 44-45). Los límites entre la memoria cultural funcional y la memoria acumulada varían continuamente y en ese fenómeno es posible situar condiciones de posibilidad de cambio y de renovación. En

este punto, Assmann observa que el concepto de tradición no puede abarcar la dinámica de la identidad y del recuerdo, ya que solo implica aquello que se desarrolla “a conciencia y bajo control en el trabajo cultural”, dejando afuera los significados culturales inconscientes (2008, p. 45). En la práctica, en el plano de la memoria cultural y específicamente en el de la memoria acumulada, Assmann percibe una analogía con aquello que Freud designara bajo el concepto de lo “reprimido” en el plano de la memoria individual y que hiciera extensivo a la psicología de masas. Además, Assmann propone la memoria cultural como concepto que, en una de sus tantas dimensiones, en contraste con la memoria comunicativa, abarca lo originario, lo excluido y lo descartado, “lo no instrumentalizable, lo herético, lo subversivo, lo separado” (2008b, p. 47).

Excarnación de la memoria mediante el acto de escritura, por un lado, y acumulación de textos culturales no funcionales, por el otro. Entre estas dos propuestas de la teoría de la memoria cultural bascula nuestra lectura de las novelas sobre el pasado escritas durante la década del noventa y atravesadas por las preocupaciones en torno al género y las identidades no hegemónicas. Entendemos que la novelística de los años noventa se inscribe en la transformación de la memoria comunicativa en memoria cultural y partimos del supuesto de que ciertas escrituras (como las abiertamente *femeninas* o las que remiten a experiencias de sujetos abyectos) ocupan el espacio marginal y reprimido de los archivos de la memoria cultural.

La relación con los allegados en la dicotomía memoria colectiva/memoria personal según Paul Ricoeur

Las interpretaciones sociológicas y antropológicas de la memoria colectiva y de la memoria cultural se oponen, como queda dicho, al enfoque de la memoria individual, que constituye una tradición independiente respecto de la de la mirada sociológica. En su monumental obra *La historia, la memoria, el olvido*, el filósofo de la fenomenología Paul Ricoeur (2004) se ha interesado precisamente en

explorar recursos de complementariedad entre ambos enfoques. Al concluir la primera parte de su ensayo, titulada “De la memoria y la reminiscencia”, Ricoeur propone explorar el campo intermedio de la relación con los allegados, en el cual ubica una memoria de una clase distinta e intermedia entre la vida privada y el espacio público de rememoración. Mentamos sus reflexiones porque clarifican la dinámica de la rememoración cuyos fundamentos teóricos buscamos describir en este capítulo.

Al confrontar la tradición de la mirada interior, representada por Agustín, John Locke y Edmund Husserl, con la de la mirada exterior, cuyo máximo exponente ha sido Maurice Halbwachs, Ricoeur plantea la posibilidad de colocar ambos discursos en posición de intersección mediante la noción de “atribución” perteneciente al campo del lenguaje. El punto de partida de este análisis lo brinda el reconocimiento de que el empleo de los posesivos en la práctica lingüística (mi, mío, nuestro, suyo, etc.) para designar la naturaleza de posesión propia del recuerdo, demuestra que las operaciones de la memoria (en relación con el proceso activo de “rememorar algo” y el pasivo de “acordarse de algo”) son objetos de una atribución, es decir, de una asunción de responsabilidad. Ricoeur extiende la idea de apropiación de la teoría de la acción a la de la memoria en virtud de la tesis de la movilidad de la atribución de predicados psíquicos, los cuales pueden recibir el mismo análisis que los predicados lingüísticos: “es propio de estos predicados, puesto que son atribuibles a sí mismos, poder ser atribuidos a otro distinto de sí” (2004, p. 164). La hipótesis de que la atribución puede tanto suspenderse como realizarse puede aplicarse sin inconvenientes a la memoria, entendida como un fenómeno psíquico, una afección o una acción, virtualmente atribuible a cualquiera, y cuyo sentido puede ser comprendido al margen de cualquier atribución explícita. Por otro lado, la memoria solo puede expresarse mediante el lenguaje, es decir, mediante “la lengua de los otros” (2004, p. 168), y en el caso de los recuerdos traumáticos el trabajo de memoria necesita en muchos casos de la intervención de

terceros (como por ejemplo, aunque no sea el único, del psicoanalista) que ayudan al recuerdo en su camino hacia la oralidad y hacia el relato, cuya estructura pública es más que evidente. Llegado a esta instancia, Ricoeur iguala la experiencia del otro con la experiencia de sí; la simultaneidad de la conciencia del sí con la del otro caracteriza a la vida en sociedad o en contemporaneidad, en la que se manifiestan los fenómenos asociados a la memoria.

Estas consideraciones permiten postular la existencia de un plano intermedio de referencia, el de la relación con los allegados, ubicado entre los polos de la memoria individual y de la memoria colectiva, en el que se llevan a cabo los intercambios entre la memoria encarnada de los individuos y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecen. Ricoeur entiende por allegados a “esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros”, situados “en una gama de variación de las distancias en la relación entre el sí y los otros” (2004, p. 171). El vínculo con los allegados corta “transversal y electivamente” (p. 171) las relaciones de pertenencia familiares y sociales (es decir, los espacios de referencia sociales de los que dispone el individuo para recordar, los marcos sociales de la memoria). Estas relaciones *cuentan* desde el punto de vista de la memoria compartida, ya que los acontecimientos que afectan a los individuos tienen importancia para sus allegados, y viceversa. La aprobación mutua también incide en el acto de recordar, puesto que lo que uno atesta al hablar, narrar e imputarse la responsabilidad de sus acciones (o imputarla a terceros) no puede pensarse de manera aislada en relación con la búsqueda de aprobación.

La novela sobre la memoria escenifica precisamente esas relaciones entre el individuo y los otros, tanto desde el presente en el que el pasado se reconstruye como en las escenas evocadas. Teniendo en cuenta especialmente el valor afectivo del acto del recordar, el concepto de allegados proporciona claves de comprensión para la dinámica de los procesos de rememoración que la ficción literaria pone en juego. En particular, cuando se piensa en los procesos de construcción de las

identidades no hegemónicas, contar con una alternativa al binomio público/privado enriquece las posibilidades de análisis. La construcción de la identidad femenina, homosexual e infantil depende del vínculo con los otros, o los próximos y allegados, que determinan el campo de valoraciones de las conductas y los procesos de identificación aceptables y censurables, a su vez enmarcados en la realidad histórica, política y social más amplia. La relectura del pasado común, y por ende del presente, que las novelas memorialísticas llevan a cabo involucra, entonces, el plano de las relaciones interpersonales en la esfera íntima, donde se cimenta la identidad. Al mismo tiempo, el discurso literario configura estos y otros mensajes a partir de su articulación en un sistema de géneros y de modos literarios que, a su vez, regulan y controlan la materia narrativa. Intentaremos describir las transgresiones que en las novelas pueden concretarse cuando interviene en ellas la voz no hegemónica de las identidades subalternas y abyectas.

El problema del olvido según Joël Candau

En su ensayo *Antropología de la memoria* (2002), Candau hace un recorrido por distintos enfoques biológicos, filosóficos, sociológicos y psicológicos en torno al problema de recordar individualmente y en comunidad. Al mencionar las elaboraciones pioneras de Maurice Halbwachs, reconoce el mérito del sociólogo francés en haber insistido en la imposibilidad del hombre de usar la memoria fuera de la sociedad pero considera acertadamente que no es posible hablar de una *teoría* de la memoria colectiva, ya que no encuentra fundamentos teóricos sólidos en relación con ella, es decir, no encuentra que pueda saberse, en efecto, cómo orientaciones individuales próximas, dentro de un mismo grupo social, pueden “volverse idénticas al punto de fusionarse y de producir una representación común del pasado” con una dinámica propia respecto de las memorias individuales, ni tampoco cómo la memoria colectiva así constituida puede conservarse, transmitirse y modificarse (2002, p. 68). Candau prefiere hablar de la memoria colectiva como noción expresiva de una determinada

realidad: la que se refiere a “cómo ciertos acontecimientos parecen memorizados u olvidados por una determinada sociedad y cómo hay capacidades de memoria diferentes entre generaciones, entre clases sociales, entre sexos, etc.” (p. 67). En cambio, acepta como mucho más convincente la noción de *marcos sociales de la memoria* ya que, como se ha visto, es indiscutible que la memoria individual se apoya en la memoria de los otros y que la reconstrucción de los acontecimientos pasados pasa por las circunstancias en las que se desarrollaron y por conocimientos compartidos por los individuos de un mismo grupo social, como el lenguaje.

Si se acepta que los recuerdos personales se articulan con los recuerdos de otras personas o con estructuras sociales compartidas (constituidas, a su vez, por recuerdos compartidos) pero que, en última instancia, son el resultado de elaboraciones individuales y originales (la biología se encargó de demostrar la individualidad irreductible de las bases neuronales de la memoria), y si se acepta que, además, la memoria colectiva como tal no existe (no es posible referirse a una entidad capaz de memorizar externa a los individuos o a las conexiones entre ellos), ¿cuál sería, entonces, el punto de unión social de las memorias individuales? Candau propone pensar la memoria colectiva más como “la suma de los olvidos que la suma de los recuerdos” (2002, p. 64). En efecto, existe una “casi certeza” en relación con los olvidos comunes o compartidos por un grupo social y, en cambio, nunca es posible estar enteramente seguros de los recuerdos, dado que “las modalidades inciertas de la presencia quedan por determinar” (p. 54).

La importancia del olvido para comprender la dinámica de la memoria colectiva se pone de manifiesto en la medida en que se tiene en cuenta todo aquello que no se conmemora; especialmente en las sociedades actuales, obsesionadas por la conmemoración y por la devoción hacia el pasado. Todo acto memorialístico establece una jerarquía de las memorias que se materializa en los nombres de calles, en las estatuas, monumentos, en las placas conmemorativas, etc., y cuyos blancos

o agujeros de memoria definen precisamente, más que su contenido manifiesto, las características de la conmemoración. Las distorsiones de la memoria, en suma, enseñan mucho más al observador de una sociedad o de un individuo, que una memoria fiel. Siguiendo nuevamente a Halbwachs y su afirmación de que el olvido es la pérdida de contacto con los otros (aquellos que constituyen los marcos de referencia del recuerdo), Candau deduce que el olvido es, más precisamente, la pérdida o el abandono del otro. En una dimensión colectiva, el fenómeno del olvido es tan misterioso como el de la memoria, sin embargo, el olvido colectivo puede verificarse con mayor facilidad que el de la memoria colectiva: “si las modalidades del olvido varían entre individuos, el enmascaramiento o el borramiento de información desemboca siempre en el mismo resultado, observable en prácticamente la totalidad de los miembros de un grupo” (2002, p. 80).

Si bien el olvido no siempre puede ser considerado como un aspecto negativo de la facultad de la memoria (en efecto, a veces es necesario olvidar, como ocurre en algunos casos históricos de amnistía o en los sobrevivientes de acontecimientos traumáticos), hay olvidos sociales que deben ser considerados como faltas o carencias, e incluso esos olvidos, en muchas ocasiones, resultan ser asimismo olvidados. En efecto, ¿cómo recordar en la invisibilidad social que los caracteriza, en la década del noventa cuando solo entonces comenzaba a resurgir la memoria del pasado reciente, la experiencia de la disidencia sexual durante el franquismo, o el sufrimiento de los niños hijos de rojos, o la subalternidad que supone haber sido anarquista en una sociedad que no reconoce la necesidad de conmemorar lo invisible? El marco teórico que proporcionan los estudios de género, y cuya descripción a continuación realizaremos, permite responder este tipo de interrogantes, a la vez que completa, mediante claves interpretativas nuevas, la capacidad explicativa de los conceptos referidos a lo largo de este recorrido por distintos enfoques sobre la memoria colectiva, en función de su posterior aplicación a la lectura literaria.

Perspectivas del feminismo en torno al género y al patriarcado. Kate Millett, Gayle Rubin, Heidi Hartmann, Cèlia Amorós y Cristina Molina Petit

Introducción

Los capítulos abocados al análisis de las novelas de Eduardo Mendicutti, Rosa Montero y Rosa Regàs así como de otras expresiones literarias y fílmicas del siglo XX, intentan dar cuenta de los modos en que los enfoques reseñados en torno a la problemática de la memoria colectiva —los cuales proporcionan valiosas categorías de análisis para la crítica literaria— pueden enriquecerse mediante la reflexión teórica que se nutre de las elaboraciones del feminismo y de los estudios de género, y de sus análisis y conclusiones en torno a los conceptos de patriarcado, género sexual e identidad. La hipótesis que guía esta propuesta sostiene que las divisiones políticas e ideológicas de la memoria (entendida en sus dimensiones de memoria colectiva o memoria comunicativa, memoria individual, y memoria cultural; y en sus relaciones de tensión y de continuidad con la historia y con el olvido), en el contexto de la recuperación del pasado reciente iniciada con posterioridad a la transición democrática, constituyen solamente una de las dimensiones de la problemática de la memoria colectiva.

En un plano que atraviesa las tensiones y negociaciones entre la memoria de los vencedores y la memoria de los vencidos —binomio que, a su vez, estuvo atravesado por las divisiones de clase— y que al mismo tiempo excede sus espacios de enunciación y la puesta en escena de su dinámica, la división de espacios correspondiente a la esfera de lo público (y su consiguiente prestigio al expresar el espacio de lo masculino) y de lo privado (en su invisibilidad, por designar el espacio asignado a la mujer, los niños, las identidades socialmente consideradas subalternas y abyectas y las identidades sexuales no normativizadas) determina a su vez el funcionamiento tanto de la memoria social o colectiva, la memoria cultural o canónica, como de la memoria personal y las posibilidades del acceso al discurso de la historia o su contraparte, el olvido. Los estudios inaugurados por el feminismo teórico proporcionan herramientas y conceptos claves que permiten abordar las relaciones entre la memoria y la identidad.

En un sentido relacionado con esta propuesta de lectura, las concepciones presentistas de la memoria, es decir, aquellas que, como las que hemos reseñado, consideran la memoria como una construcción del pasado producida desde las necesidades y las posibilidades del presente, se verían significativamente ampliadas si se incluyeran, entre las aspiraciones, los miedos, las creencias y las condiciones sociales del presente (es decir, en los marcos sociales de la memoria disponibles para el sujeto que recuerda), las limitaciones o, en términos foucaultianos, las “rarefacciones” del discurso sobre el pasado (Foucault 2005, p. 52) provenientes del sistema de organización social patriarcal que determina distintos espacios —significativamente jerarquizados— para lo masculino, lo femenino y lo abyecto, y condiciona de esa forma no solo las posibilidades de enunciación (que, como veremos, el discurso literario viene a revertir) sino, además, los significados vehiculizados en el acto de contar el pasado, de recuperar la memoria. Si, como Halbwachs afirmaba, cada nueva repetición de la memoria instala nuevos sentidos e ilumina zonas oscuras del pasado, la toma de la palabra por parte de quienes han sido invisibilizados

por los discursos hegemónicos sobre el pasado posibilita un conocimiento nuevo sobre éste. Del mismo modo, el carácter esporádico de estas apariciones discursivas, aun durante los últimos años del siglo XX y las primeras décadas del XXI, dan cuenta todavía de la marginalidad política de algunos sujetos y experiencias. De todas formas, la escritura (y en especial la escritura institucionalizada, en este caso por el sistema literario y editorial) permite, siguiendo a Assmann, el paso de la memoria vinculante a la memoria educacional o cultural y libera la memoria de los ritmos del olvido, lo que permite rescatar, del entramado de olvidos con el que Candau caracteriza la memoria colectiva, experiencias reales o ficticias silenciadas.

A lo largo de este capítulo haremos un repaso de los principales aportes del feminismo contemporáneo (de Estados Unidos y de España) en torno al concepto de patriarcado, de sistemas de sexo-género y en relación con los géneros y la dinámica de los espacios público y privado. Dado que este panorama teórico solamente cubre una parte de nuestros intereses, dejamos para un capítulo aparte las contribuciones de las teorías posestructuralistas en torno al género y la identidad (posfeminismo y teoría queer).

En torno al concepto de patriarcado. Kate Millet: lo personal como político

Aludimos recientemente a la marginalidad *política* de ciertos sujetos. Este adjetivo es heredero de las teorizaciones sobre el patriarcado iniciadas en Estados Unidos por el feminismo de los años sesenta y setenta, también denominado feminismo de la tercera ola, cuyas representantes, reconociendo la figura anticipatoria de Simone de Beauvoir, introdujeron el término “género” (*gender*) en el discurso y el habla populares y elaboraron concepciones afines del patriarcado y de las relaciones desiguales entre los sexos en las que demostraban su carácter de constructos políticos legitimadores del orden social vigente.

Kate Millett, con su ya clásico ensayo *Sexual politics*, publicado en 1969, representa una de las voces más influyentes del feminismo radical, movimiento separado de la izquierda marxista y que impugna a esta por su escaso reconocimiento a las reivindicaciones específicas de las mujeres. En el tratado que culmina con un análisis crítico y desmitificador de la obra literaria de Henry Miller, de D. H. Lawrence y de Norman Mailer (a cuyo sexismo opone la visión revolucionaria de lo femenino en Jean Genet), Millett realiza una descripción minuciosa del patriarcado como sistema social al que, como la mayoría de sus contemporáneas de los años sesenta y setenta, inspiradas en los estudios antropológicos sobre el parentesco de Lévi-Strauss y lectoras atentas de los escritos sobre sexualidad y crianza escritos por Margaret Mead en la década del treinta, otorga características universales y prácticamente ahistóricas.

Al considerar que la relación entre los sexos debe ser descrita en virtud de su carácter político (proposición que dio lugar al lema sesentista y setentista “lo sexual es político”) y que el sexo, por lo tanto, es una categoría impregnada de política, Millett establece los fundamentos para una teoría política orientada hacia los terrenos menos convencionales de las relaciones de poder. La política es, para Millett, “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo” (1995, p. 32). El dominio sexual del hombre sobre la mujer constituye una realidad estructurada, interiorizada y generalizada incluso entre las mujeres bajo la forma de colonización interior o de interiorización de los mandatos, idea que recuerda al concepto de opresión infligida que expusiera Beauvoir en *El segundo sexo*. La subordinación femenina ocurre en todos los niveles sociales, y por esa razón Millett puede afirmar que el patriarcado es un sistema que supera las divisiones de clase, de casta y las desigualdades raciales (en Estados Unidos con fuerte arraigo aún en los sesenta). Asimismo, para Millett el patriarcado se apoya en dos principios fundamentales: el dominio del macho sobre la hembra y el dominio del macho de

más edad sobre los más jóvenes. De acuerdo con esta realidad, la familia constituye el pilar básico donde se transmiten y se socializan las diferencias sexuales correspondientes a dos tipos bien diferenciados de temperamentos, de estatus y de papeles sexuales.

El término *gender*, que en el ensayo de Millett aparece algo tardíamente y cuya descripción se funda en las afirmaciones de Robert Stoller (1968), designa la “estructura de la personalidad conforme a la categoría sexual” (Millett, 1995, p. 39) cuya constitución, de acuerdo con Millett, ocurre en las personas no antes de los dieciocho meses de edad. Millett subraya el hecho fundamental de que la identidad genérica es la base de la identidad del ser humano y sus caracteres, absolutamente arbitrarios, dependen no de factores genéticos o biológicos sino de otros que son adquiridos y que no tienen ninguna relación con la base genital de los seres humanos. El patriarcado legítima, refuerza y perpetúa el aprendizaje temprano de la conducta sexual al establecer como naturales diferencias que, en última instancia, responden a intereses políticos: aquellos que permiten a los hombres dominar a las mujeres. Al igual que en el colonialismo y el racismo, el punto de apoyo fundamental de la ideología patriarcal radica en la fuerza, entendida no solo como “medida de emergencia” sino también como “instrumento de intimidación constante” (p. 58). La fuerza constituye, como se sabe, un atributo exclusivo del macho, cuestión que permite a Miller argüir algo que el feminismo repetirá una y otra vez: que la violencia sexual sobre la que se asienta la firmeza del patriarcado se materializa con plenitud en el acto de la violación.

La investigadora estadounidense señala, por último, un aspecto que los estudios de género desarrollarán en todas sus variantes: el de la alteridad de la mujer o de lo femenino. Dado que toda la simbología y el sistema que regula los vínculos sociales y las asignaciones de espacios en el patriarcado han sido creaciones masculinas, la mujer misma, como idea cultural, es también una creación del varón. Observando los resultados de distintos estudios antropológicos, Millett

indica que la otredad de lo femenino responde a la animosidad que el hombre siente por la mujer, cuyo origen tiene directa conexión con la incapacidad masculina de procrear. Las consecuencias, experimentadas por las mujeres de la mayoría de las culturas y con especial fuerza en Occidente, han sido una “aversión universal y profundamente enraizada” hacia las funciones sexuales femeninas (1995, p. 63) que culmina en la identificación entre la mujer y el sexo (con las connotaciones negativas que esta palabra tiene en Occidente) y que se contrapone a la primacía del falo que desde el discurso psicoanalítico tanto Freud como Lacan institucionalizaron a lo largo del siglo XX. La idea de la alteridad, en un principio pensada desde lo femenino, dará lugar a la utilización más amplia del término *abyecto* por parte de Julia Kristeva en Francia y de Judith Butler en Estados Unidos, y que retomaremos más adelante.

Los sistemas de sexo-género y el cuestionamiento a la femineidad normal, de acuerdo con Gayle Rubin

En 1975 la antropóloga cultural estadounidense y activista lesbiana Gayle Rubin publica un ensayo que también opera como uno de los fundamentos de la teoría feminista y de género del último tercio del siglo XX: “El tráfico de mujeres. Notas sobre la «economía política» del sexo”, en el que propone, en contra de las visiones ahistóricas y universalistas del patriarcado, el término “sistemas de sexo/género”, cuyo carácter relativamente neutro permite describir la variedad de modalidades en las que las mujeres han sido oprimidas a lo largo de diferentes culturas, sistemas sociales y económicos.

Rubin define el sistema de sexo-género como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (1996, p. 38). Despegándose, como lo haría Heidi Hartmann poco después, de la interpretación marxista más difundida acerca de la opresión de la mujer (la que afirma que la extracción de plusvalía por medio del trabajo doméstico

es la causa de la subordinación de la mujer en el capitalismo), Rubin sostiene que el capitalismo ha reorganizado ideas muy anteriores del hombre y la mujer para las que “las mujeres no heredan, en las que la mujeres no dirigen y en que las mujeres no hablan con el dios” (p. 42), proposición que le debe mucho a la integración de sexualidad y sociedad que realizara Engels en el siglo XIX en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Rubin, en efecto, desarrolla la intuición de Engels acerca de que las relaciones de producción deben distinguirse de las de sexualidad, que el filósofo prusiano presentara en su famosa definición acerca del carácter dual de la producción y reproducción de la vida inmediata como factor determinante en la historia: “por un lado, la producción de los medios de existencia, de alimento, vestido, abrigo y las herramientas necesarias para esa producción; por el otro, la producción de los seres humanos mismos, la propagación de la especie” (citado en p. 43). Las necesidades de reproducción o de sexualidad no se satisfacen de manera natural, de modo tal que el sexo es algo culturalmente determinado. Así, un sistema de sexo-género, desde esta concepción del feminismo marxista, constituye “el momento reproductivo de «un modo de producción»” (p. 45). La opresión, en este término, no es inevitable (como sí lo sería en el caso de patriarcado), ya que es “el producto de las organizaciones sociales específicas que lo organizan” (p. 46) y esas formas se traducen en sistemas de parentesco.

En relación con el concepto de parentesco, Rubin demuestra lo que será moneda corriente en el feminismo contemporáneo: que la teoría antropológica no es otra cosa que una teoría de la opresión sexual, dado que la esencia de los sistemas de parentesco, tal como fueran descritos por Lévi-Strauss, radica en el intercambio que los hombres hacen de las mujeres (1996, p. 48). Las mujeres, percibidas como objetos que los hombres se regalan o intercambian entre sí, no reciben ningún beneficio de su propia circulación, y la práctica del intercambio, lejos de limitarse a las sociedades primitivas, se vuelve más pronunciada y sofisticada en aquellas que se consideran más

civilizadas. La división sexual del trabajo, por ejemplo, también estudiada por Lévi-Strauss, además de percibirse como un modo de exacerbar las diferencias biológicas y de crear el género, garantiza la división asimétrica de los sexos a partir de la cual una de las dos partes (la femenina) responde a los deseos de la otra. Será Michelle Rosaldo quien se detendrá especialmente en este punto, como veremos más adelante.

Por último, Rubin se interesa por el psicoanálisis, al que entiende como “una teoría sobre la reproducción del parentesco” (1996, p. 61), encargada de describir el residuo del enfrentamiento entre el individuo y las normas de la sexualidad propias de la sociedad. Indicando precisamente la represión en la práctica y el pensamiento psicoanalíticos de las implicaciones radicales de la teoría de Freud, según la cual el logro de la femineidad normal tiene severos costos para las mujeres, Rubin rescata la teoría freudiana puesto que a partir de ella se llega a comprender cómo los sexos son divididos y deformados durante la instancia de la androginia y la bisexualidad infantil en función de la transformación de los sujetos en niños y niñas. De acuerdo con la visión clásica de la femineidad, el complejo de Electra (o el enamoramiento de la niña hacia el padre) supone una heterosexualidad innata; en cambio, el descubrimiento freudiano de la fase preedípica determina la imposibilidad de distinguir entre ambos sexos puesto que el niño o la niña tienen un único objeto de deseo ubicado en la madre. Al explicar la adquisición de la femineidad, Freud incorpora los conceptos de envidia del pene y castración, que provocarían “las iras de las feministas” (p. 65), y en los cuales están presentes la devaluación de los atributos de la mujer frente a los del hombre.

Rubin reformula las teorías de la femineidad a partir de los aportes de Lacan en relación con los conceptos de falo y de parentesco, lejos de toda referencia a las realidades anatómicas. El falo, por lo tanto, es el que conlleva significados de dominación de los hombres sobre las mujeres, así como la diferencia entre el que intercambia respecto de lo intercambiado. La aceptación de la castración y la renuncia al obje-

to de deseo por parte de la niña, es decir, el proceso de creación de la femineidad normal supone para Rubin, como para las feministas radicales, “un acto de brutalidad psíquica, y que deja en las mujeres un inmenso resentimiento por la supresión a que fueron sometidas”, y que las prepara psicológicamente para “vivir con su opresión” (p. 74).

Uno de los aportes más importantes de Rubin para el desarrollo de los estudios de género (y que será de capital influencia para el posfeminismo y los estudios queer) es la puesta en cuestión de la heterosexualidad como sistema que dista mucho de ser natural, pero que sí funciona sobre hechos biológicos (el cuerpo femenino y el masculino) dado que los determina a partir de fabricaciones que son sociales (lo femenino y lo masculino) y que dependen de las configuraciones históricas de los sistemas de sexo/género.

Patriarcado y capitalismo según Heidi Hartmann

Con el interés puesto en focalizar la mirada en la relación entre el patriarcado y el capitalismo, la economista y feminista norteamericana Heidi Hartmann describió la sociedad contemporánea como organizada sobre bases “tanto capitalistas como patriarcales” (1980, p. 85). En rigor, y teniendo en cuenta la formación marxista de Hartmann, lo que se entiende por patriarcado excede los límites de las realidades simbólicas y psicológicas, ya que se trata de una estructura que, además, tiene un sustento social y económico. La idea de fondo es que la acumulación de capital contribuye a perpetuar la estructura social patriarcal, es decir, que existe una colaboración entre patriarcado y capitalismo, cuyo resultado es la asunción de una forma peculiarmente capitalista de la ideología sexista. Interesada en desentrañar las causas y describir las características de la situación desigual de la mujer durante la segunda mitad del siglo XX, Hartmann propone definir al patriarcado como “un conjunto de relaciones sociales entre los hombres que tienen una base material y que, si bien son jerárquicas, establecen o crean una interdependencia y solidaridad entre los hombres que les permiten dominar a las mujeres”. Lo que une a los

“hombres de las distintas clases, razas o grupos étnicos” es “su común relación de dominación sobre las mujeres” y su dependencia mutua por la cual mantienen esa dominación (p. 95).

Para Hartmann, la base material del patriarcado no se asienta únicamente en la crianza de los hijos (actividad a cargo de la mujer), sino que puede reconocerse toda una serie de estructuras sociales que “permiten al hombre controlar el trabajo de la mujer” (1980, p. 96) y, por consiguiente, perpetuar el patriarcado. Así, el sistema de sexo-género que mencionamos más arriba posibilita la división del trabajo por sexos y crea necesidades económicas entre ambos géneros, encauzadas y resueltas mediante la imposición del deseo y de la realización heterosexuales. Dado que las categorías marxistas no pueden predecir quiénes ocuparán los puestos de trabajo, son las jerarquías de género, junto con las raciales (a las que Hartmann, como la mayoría de las feministas contemporáneas, le dedica algún espacio en sus argumentaciones), las que determinan quiénes ocuparán los puestos vacantes y quiénes, por lo tanto, se privilegiarán de los espacios jerarquizados.

El feminismo de la igualdad de Cèlia Amorós

El campo disciplinario del feminismo español contemporáneo se caracteriza por el fuerte peso e influencia que allí adquirió el feminismo ilustrado o feminismo de la igualdad, variante filosófica que se opone a las hipótesis del feminismo conocido como feminismo de la diferencia (con mayor incidencia en Francia, Italia y los Estados Unidos), y a la teoría performativa y posmoderna del género (con Judith Butler como principal exponente), según la cual las diferencias corporales, sexuales e identitarias son productos culturales pasibles de superación por medio de puestas escénicas individuales y originales. La centralidad de los trabajos de Cèlia Amorós en la península ibérica viene dada por la creación en 1987, junto a Amelia Valcárcel, del Seminario Permanente Feminismo e Ilustración en la Universidad Complutense de Madrid, cuya actividad ha impulsado la formación

de importantes pensadoras en la materia, como Cristina Molina Petit, a quien nos referiremos más adelante.

Desde una postura filosófica que define al feminismo, en palabras de María Luisa Femenías, como “un tipo de pensamiento antropológico, moral y político que tiene como su referente la idea racionalista e ilustrada de la igualdad de los sexos” (2000, p. 100), la obra de Amorós se ha encargado de revisar los textos y problemas clásicos de la tradición filosófica occidental desde una mirada crítica ilustrada que repone la tradición del feminismo vindicativo y que examina el sesgo sexista en los campos político y metafísico. Para los objetivos de nuestro estudio, nos alcanza con retomar la definición que Amorós propone para el patriarcado, así como la definición de los genéricos femenino y masculino como conjuntos prácticos, en la línea de las teorizaciones de Sartre en *Crítica de la razón dialéctica* (1963), y que se inspira, además, en las proposiciones ya mencionadas de Heidi Hartmann.

La teoría nominalista del patriarcado. Los géneros como conjuntos prácticos

La novedad de los planteamientos finiseculares de Amorós reside precisamente en la reposición que lleva a cabo del pensamiento del filósofo francés en un contexto, el fin de siglo, en el que los grandes relatos de la primera mitad del siglo XX se consideran definitivamente perimidos. Su feminismo de corte filosófico polemiza, por lo tanto, con las pensadoras de la diferencia, enraizadas en paradigmas posestructuralistas desde los cuales la formulación de cualquier sistema totalizador (como el mismo concepto de patriarcado) parece inaceptable, y, en un sentido más amplio, con la tradición relativamente nueva de los estudios queer y del postfeminismo. Para estos últimos, en líneas generales, el concepto *mujer* se considera operativamente inadecuado (incluso se trataría ya de un concepto heteronormativo y, por lo tanto, opresivo), y el foco de la atención cae en la visión performativa e inestable, en perpetuo estado de fuga, de la identidad. Desde

nuestro punto de vista, la actualidad de los planteos del feminismo de la igualdad peninsular (con asiento, además, en Latinoamérica y en nuestro país, como lo demuestra la labor, por ejemplo, de María Luisa Femenías) dan cuenta de la vigencia operativa de los conceptos de género sexual, mujeres y patriarcado, situación que permite seguir leyendo y seguir pensando los textos pioneros de las feministas radicales y marxistas de los sesenta y setenta, sin por eso caer en planteos desactualizados o anacrónicos acerca de la experiencia del género en el siglo XXI. La necesidad de la existencia de un concepto aglutinador como el de “mujer”, aunque ello signifique simplificaciones y recortes, se prueba en situaciones de emergencia como las de la explotación sexual y la trata de personas, los actos de violencia de género (que ocurren en la mayoría de los casos hacia sujetos de sexo femenino o trans, con apariencia de mujer), la discriminación en los puestos de trabajo, etc. Asimismo, y en torno a los intereses de esta investigación, la realidad concreta del pasado reciente español y de la recuperación de la memoria durante el último tramo del siglo XX hasta la actualidad requiere también de un tipo de análisis que recorte específicamente porciones de realidad en las que se observa el funcionamiento de estructuras opresivas patriarcales y de género, aunque no por ello la mirada disciplinar ha de prescindir del juego crítico que permiten los planteos sobre la identidad y la lógica de la heteronormatividad que realizan el postfeminismo o el pensamiento queer. En este sentido, la crítica literaria permite cruces y encuentros que desde otra disciplina resultarían poco viables, y esta situación se relaciona con la propia riqueza refractaria del texto literario.

Desde la perspectiva de Cèlia Amorós, el feminismo es considerado una “radicalización de la Ilustración”, entendida esta última como “proyecto normativo de la modernidad” (2008, p. 47). El proyecto vindicativo, iniciado por el primer movimiento de mujeres sucedido de la Revolución Francesa y retomado por Simone de Beauvoir y luego por el feminismo de la tercera ola, supone la “reclamación para varones y mujeres de las mismas oportunidades de realización de un

proyecto existencial propio, individual” (Amorós 2006b, p. 44), para lo cual se sostiene, incluso a riesgo de caer en una suerte de anacronismo teórico, la pertinencia de una concepción fuerte de sujeto, que se descubre una vez más como masculino, y cuya impostura como sujeto universal el pensamiento de las mujeres busca impugnar. Solo una teoría feminista y crítica del patriarcado puede pensar en este tipo de posicionamiento. De este modo, se evita la impugnación del feminismo postmoderno en cuya lógica de la otredad y de la fuga del falogocentrismo, según Amorós, se desdibuja la crítica androcéntrica y se pierden de vista las formas de la dominación masculina y sus efectos sistémicos, que ocurren transversalmente en asociaciones patriarcales que sobrepasan los límites culturales (Occidente versus sus antiguas colonias, por ejemplo), de clase, de raza, etc.

Amorós define su pensamiento en los términos de un nominalismo moderado, postura que le sirve para oponerse a las corrientes que postulan una esencia o una ontologización del significado de los términos genéricos como mujeres, varones, lo femenino, lo masculino, etc. El nominalismo moderado reconoce el que los términos genéricos connotan algún tipo de entidad, pero se niega a esencializarla, por lo que el planteamiento consiste en dar cuenta del referente extralingüístico de los términos genéricos evitando efectos de ontologización. En este sentido, el término “patriarcado” aparece como una opción reguladora y teóricamente más eficaz que discurrir en torno a esencias cuasi simétricas como lo masculino, lo femenino, etc. Al negar cualquier tipo de unidad ontológica del patriarcado como forma de dominación, Amorós asume la definición de Heidi Hartmann especificando que se trata de un conjunto de pactos, resolviendo la problemática ontológica expuesta por medio del concepto de “pactos patriarcales”. Reconociendo el análisis de Hartmann en torno al salario familiar como expresión de la solidaridad jerárquica masculina, Amorós propone pensar al patriarcado como

un sistema de implantación de espacios cada vez más amplios de iguales en cuando cabezas de familia, es decir, en cuanto controlan en su conjunto a las mujeres, a la vez que de desiguales jerarquizados en tanto que, para ejercer tal control, dependen los unos de los otros (2006b, p. 114).

Para explicar el funcionamiento y la organización de este fenómeno social, Amorós recurre, como dijimos, a algunas de las ideas desarrolladas por Sartre en su teoría de los conjuntos prácticos expuesta en la *Crítica de la razón dialéctica*, de la cual rescata un comentario marginal en el que el filósofo francés aduce que las claves de inteligibilidad de la dialéctica del amo y del esclavo no residen solamente, como planteara Hegel en la *Fenomenología del Espíritu*, en la relación entre estas dos figuras, sino en la dinámica de las relaciones que entre sí mantienen tanto los amos como los esclavos: “se le podría reprochar a Hegel”, comenta Sartre en una nota al pie del primer libro,

que haya encarado *el Amo y el Esclavo*, es decir, a través de lo universal, las relaciones de *un* amo cualquiera con *su* esclavo, independientemente de su relación con otros esclavos y con otros amos. En realidad, la pluralidad de los amos y el carácter serial de toda la sociedad hacen que el Amo en tanto que tal, aun si se mantienen los términos del idealismo, encuentre *otra verdad* en el conjunto de su clase. Los esclavos son la verdad de los amos, pero los amos son también la verdad de los amos, y estas dos verdades se oponen como las dos categorías de individuos (1963, p. 322).

Siguiendo esta pista, Amorós aduce que un sistema de dominación, en este caso el patriarcal, se constituye en sus aspectos fundamentales por medio de “mecanismos de *autodesignación*” mediante los cuales el conjunto de los dominadores marca “su pertenencia

práctica al conjunto de los varones” (2006b, p. 116). La propuesta permite entender las dimensiones prácticas de la idea de la pertenencia —en tanto que el conjunto relativo al sexo-género masculino no está constituido de antemano sino que se constituye mediante sistemas de prácticas materiales y simbólicas, como la de autodesignación (que para Amorós articula todas las demás)— así como configurar posibilidades activas de autodesignación también para el conjunto de las mujeres, que, como se verá enseguida, constituyen el grupo de las idénticas (frente a la condición de iguales de los hombres) y de las heterodesignadas por el grupo dominante. Volviendo a la naturaleza ontológica de los términos genéricos masculino y femenino, Amorós dirá que el “varón paradigmático” no existe, sino que es creado mediante el juego de los miembros del grupo en la tensión participativa en el paradigma patriarcal de la virilidad. Ser varón, de acuerdo con esta perspectiva, es una “creencia-exigencia” (p. 117), y el conjunto de los varones se corresponde con el concepto de *cuño* sartreano de “grupo serializado”, caracterizado como “un colectivo donde las relaciones entre sus miembros son de exterocondicionamiento, de remisión recurrente y giratoria del uno al otro” (p. 117). Al mismo tiempo, para que la autodesignación sea completa, el grupo necesita de un referente externo o lugar común de referencia respecto del cual despegarse y diferenciarse en función de constituirse como varón. El espacio indiferenciado, constituido como *topos* simbólico de indiscernibilidad constituye, no sin violencia, “el reverso del sistema de autodesignaciones de los varones como tales”, creándose así la idea de *mujer* como “lugar común” y heterodesignado de los varones (p. 120).

La descripción de Amorós vuelve, una vez más, sobre la idea de la mujer como objeto de intercambio, figurada en las investigaciones de Lévi-Strauss y retomada una y otra vez por el feminismo contemporáneo. Ahora bien, los pactos mediante los cuales la autora describe el funcionamiento práctico y simbólico del patriarcado abarcan desde indicadores mínimos (como gestos y guiños) hasta situaciones

concertadas en las que el contractualismo que el significado común de este término porta se pone en evidencia. Amorós caracteriza el patriarcado como “conjunto práctico, es decir, que se constituye en y mediante un sistema de prácticas reales y simbólicas y toma su consistencia de esas prácticas” (2006, p. 127). De acuerdo con el grado de tensión sintética del conjunto, y siguiendo a Sartre, los pactos son descritos como “metaestables”, y sus manifestaciones pueden ir desde los “pactos seriales” (que corresponden al grado menor de tensión sintética), cuya misoginia se expresa mediante un “no tener en cuenta” o un no pensar en el otro, hasta el estrechamiento del “grupo juramentado”, que responde a una situación de amenaza exterior y en el que el propio grupo comienza a ser percibido como “condición *sine que non* del mantenimiento de la identidad, los intereses y los objetivos de todos sus miembros” (2006b, p. 128). La valoración de la virilidad, por otro lado, se funda en las implicaciones de *poder poder* que esta conlleva. En este sentido, vale la pena recurrir a la diferenciación que la autora realiza de los espacios correspondientes a cada sexo/género y para cuya descripción utiliza los conceptos de iguales e idénticas.

Espacio de iguales y espacio de idénticas

Teniendo como horizonte ético y teórico la clarificación del concepto de igualdad en tanto “concepto normativo regulador de un proyecto feminista de transformación social” (2006b: 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 el ámbito práctico-simbólico correspondiente al genérico masculino como “espacio de los iguales o de los pares” y el relativo al genérico femenino como “espacio de las idénticas”. 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 discer-

nibles. 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 “equipotencia” (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 (p. 90).

La clave del poder de los varones reside, siguiendo una vez más la idea sartreana de que los amos son la verdad de los amos, en los otros varones y en la constitución de grupos juramentados a través de pactos interclasistas e incluso interraciales, y diferenciados respecto del grupo de las mujeres. Estas últimas, por su parte, constituyen un conjunto desarticulado y sus relaciones recíprocas son descritas por Amorós como de soldadura de una con otra en virtud de una absorción que las vuelve indiscernibles en bloques de características asignadas por el discurso de los otros. Estas teorizaciones se hacen extensivas a las reflexiones que buena parte de las impulsoras del feminismo de la igualdad en España han realizado en torno al multiculturalismo y al islamismo, realidades que en la península han movido a la reflexión académica y a la intervención política (por ejemplo, Rosa María Rodríguez Magda, abocada al islamismo, y Amelia Valcárcel, enfocada en el internacionalismo). Al respecto, Amorós afirmará, siguiendo la dinámica propuesta de igualdad/identidad, que la identidad cultural como patrimonio es un deber asignado a las mujeres, en tanto que los varones “se reservan el derecho a la subjetividad” (2008, p. 53), es decir, a la individualidad y, por lo tanto, a la igualdad en un nivel intercultural. Esta situación puede verse, por ejemplo, en las diferencias observadas en los procesos de adaptación cultural entre hombres y mujeres islámicos emigrados a Europa. Además, permite entender mejor una de las consignas del franquismo vinculadas a la regeneración de la nación a partir del trabajo y del ejemplo moral

brindado por las mujeres, situación que ampliaremos, puntualmente, a lo largo del análisis de *Luna lunera*.

En el análisis de Amorós, la lógica de la igualdad (rastreada desde la filosofía clásica griega hasta Nietzsche), implica la fundación del grupo juramentado cuyo anverso es el terror (el no cumplimiento de la palabra, a través de la cual se concede recíprocamente el poder, implica la expulsión o la aniquilación). Esta situación se ejemplifica en los peligros asociados al incumplimiento en relación con la práctica del intercambio de mujeres, regulada a partir de la prohibición del incesto y de la regla de exogamia que describiera Lévi-Strauss, y que se asienta sobre la base de un pacto entre individuos considerados iguales entre sí. De hecho, de acuerdo con el antropólogo francés, el grupo de los varones

se niega a sancionar la desigualdad natural de la distribución de los sexos en el seno de las familias y establece, sobre el único fundamento posible, la libertad de acceso a las mujeres del grupo, libertad reconocida por todos los individuos. Este fundamento es, en síntesis, el siguiente: para reclamar una esposa no pueden invocarse ni el estado de fraternidad ni el de paternidad sino que este reclamo puede apoyarse en el fundamento de que todos los hombres se encuentran en igualdad de condiciones en su competencia por todas las mujeres: en el fundamento de sus relaciones respectivas en términos de grupo y no de familia (1969, p. 79).

Asimismo, el referente de la equipotencia generada por la igualdad dentro del grupo masculino lo constituyen aquellos que están “situados por debajo, en un nivel no susceptible de homologación” y quienes, sin poder pactar, aceptan el “ser pactados por los otros” (Amorós, 2006, p. 96). De este modo, el pacto de sujeción que Carole Pateman describiera —en clara oposición al famoso contrato social—

como “contrato sexual” (1988) sirve para contener y controlar el desorden de las mujeres (quienes son consideradas incapaces de generar vida política) y para separarlas recluyéndolas en el ámbito de la vida privada. En ese espacio, por otro lado, no se produce la “promoción de la individualidad” (Amorós, 2006b, 104), y la ausencia de paridad entre sus miembros va unida a la ausencia de individualidad, situación que se explica por la desposesión de cualquier tipo de patrimonio (“valores, poder, reconocimiento, prestigio ontológico”, p. 105) susceptible de ser distribuido o repartido entre iguales. A la equipotencia masculina, Amorós contrapone la impotencia como atributo de lo femenino, es decir, la incapacidad de afectar o de incidir sobre el mundo, en una medida no menor al grado en el que uno es afectado por él. Esta idea se corresponde con el concepto spinoziano de *potentia* y, para nuestros fines, la homologaremos a la ausencia de voz o a la falta de autorización de la mujer para tomar la palabra, recordando además que uno de los atributos de la virilidad es el “derecho a transitar por el espacio del *logos*” (p. 100).

De acuerdo con las argumentaciones precedentes, mucho más penosa sería la situación de los sujetos que no han respondido satisfactoriamente a las regulaciones de la heteronorma, en virtud de la cual se establecerían las diferenciaciones que hasta aquí hemos descrito. Si la mujer como sujeto perteneciente a un sistema determinado de sexo-género no tiene voz, y al mismo tiempo se encuentra recluida en la esfera privada, aquellos para quienes la problemática de la identificación genérica y el deseo sexual contradicen los atributos sexuales supuestamente naturales y normativizados caen inevitablemente en un estado de invisibilidad y de mudez impuesta que supera la división público/privado y potencia/impotencia (lo que prueba la valiosa originalidad de estudios sociológicos e históricos en relación con el lesbianismo durante la dictadura franquista que apuntan a la invención de un espacio para la voz y la experiencia de quienes durante décadas vivieron en la absoluta clandestinidad e invisibilidad, como los Sentamans y de Albarracín, ambos del año 2012).

De Michelle Rosaldo a Cristina Molina Petit. La dinámica de los géneros y los espacios

Desde una perspectiva semiológico-formal, la filósofa española Cristina Molina Petit (1994) propuso releer el sistema distributivo de espacios vinculado a las asignaciones de sexo/género tomando como referente principal las propuestas de la antropóloga estadounidense Michelle Rosaldo (1979), a su vez inspirada en las pioneras investigaciones, realizadas en los años treinta, de Margaret Mead (1963). La propuesta de Molina Petit complementa las descripciones precedentes en torno a los modos prácticos y simbólicos en que funciona el sistema patriarcal y será introducida a manera de cierre de la exposición en lo relativo a la línea ilustrada del feminismo contemporáneo, cuyas hipótesis y marcos explicativos serán, a su vez, retomados durante el análisis literario en los capítulos subsiguientes.

Como se ha visto, la definición de la mujer a través de su pertenencia o reclusión en lo privado ha sido el enclave de la crítica feminista a la opresión. Ahora bien, en la división sexual del trabajo los atributos o los contenidos de los espacios público y privado varían, a veces significativamente, de una cultura y de un momento histórico a otro, manteniéndose con relativa estabilidad, sin embargo, la asimetría que los caracteriza. El modelo antropológico estructural con base en el par de opuestos público/privado desarrollado por Michelle Rosaldo, y luego retomado por Molina Petit, pretende dar cuenta de la razón por la cual determinados espacios son asignados a lo femenino y otros a lo masculino. Basándose en el dato antropológico de que en la mayoría de las sociedades tradicionales las mujeres pasan una parte importante de su vida adulta dando a luz y cuidando a los hijos, Rosaldo intenta explicar la asimetría cultural que diferencia un terreno público del doméstico y que asigna a los hombres una importancia cultural y una autoridad culturalmente legitimada sobre las mujeres. Dicha situación da forma a un modelo estructural de análisis que intenta exponer los aspectos recurrentes de la organización

social y de la psicología de hombres y mujeres, y a partir del cual, y teniendo en cuenta sus variantes y transformaciones, todas las sociedades podrían, virtualmente, ser descritas. A Rosaldo, no obstante, le interesa desvelar y delinear las formas de poder asequibles a las mujeres, que, aunque han sido tradicionalmente ignoradas, pueden observarse de hecho en toda organización social. Este tipo de desvío, fuertemente vinculado a la *anomalía* que supone lo femenino, y que según Rosaldo está presente en la mayoría de las sociedades tradicionales llegando hasta Occidente, ha sido también objeto de reflexión por parte de las teorías sobre identidades que ponen el acento en las posibilidades de agenciamiento o en la idea de agencia, a partir de la cual los sujetos subalternos adquieren ciertos tipos de poder sobre su cuerpo y subjetividad, y sobre el entorno. Veremos más adelante estas definiciones, que complementan, antes que niegan, la perspectiva vindicativa del feminismo.

De acuerdo con Rosaldo, la oposición doméstico/público constituye la razón fundamental y el soporte de las identificaciones recurrentes de lo femenino con la vida privada y lo masculino con la vida pública. En 1935, Margaret Mead había señalado que las cualidades y los espacios del hombre y de la mujer existen como tales no por su relación con el sexo biológico sino en función del modelo de división del trabajo sexual. En el modelo estructural de Rosaldo, las posibilidades de poder y de autoridad para las mujeres se ven determinadas por el grado de separación de las dos esferas y por la composición (unifamiliar o tribal) del espacio doméstico, donde ocurre la crianza de los hijos y donde las mujeres pueden aliarse entre sí.

Cristina Molina Petit retoma, desde una perspectiva semiológica, la vía abierta por Rosaldo a través de la cual la dicotomía público/privado se articula en un código valorativo variable histórica y culturalmente. Molina Petit entiende esta dicotomía como una “unidad cultural” que echa mano de un código, y que no puede ser decodificado fuera de la comunidad que lo ha impuesto y aceptado. Este código está destinado a definir la valoración social, de manera tal de “hacer

corresponder tales roles con lo femenino en «lo privado» y tales otros roles con lo masculino en «lo público»” (1994, p. 244). Basándose en la teoría de la significación de Hjelmslev (1980), para la cual las palabras de una lengua recortan una segmentación del *continuum* del universo de la significación, en el campo de los roles sexuales Molina Petit observa que

cada cultura recorta del «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, p. 245).

Siguiendo esta idea, puede afirmarse que el cambio de lugar por parte de la mujer hacia un espacio que tradicionalmente no había ocupado, desvaloriza esa nueva parcela. Molina Petit describe y analiza numerosos ejemplos de la asimetría en la valoración de las parcelas y de las actividades o prácticas simbólicas a ellas asociadas. En particular, el espacio público es el ámbito de la palabra relevante o digna de ser oída, así como el ámbito de la excelencia humana, mientras que lo irrelevante constituye un asunto privado (ideas que recuperan de la filosofía de Hannah Arendt).

La relación entre el género sexual y el problema de la comunicación (planteado ya sea por el uso legítimo de la palabra de acuerdo con la pertenencia a un sistema de sexo-género u otro o, en los sistemas tradicionales, por la conversión de la mujer en signo de alianzas y de intercambios) implica una reflexión acerca de la capacidad no asignada a la mujer para hablar. Molina Petit insiste, como lo hicieron Gayle Rubin y Cèlia Amorós, con la idea de que en un sistema patriarcal, si la mujer habla lo hace “para decir la palabra de los otros” (1994, p. 259). Si ella toma la palabra (situación, por otro lado, anómala) lo hace a modo de “voz y alabanza del hombre” (p. 263), lo que

en otras palabras sería adecuarse a un tipo de sintonía unívoca en la que opera un tipo de contrato socio-simbólico que no reconoce el *logos* de la mujer. De acuerdo con estas consideraciones, negar a la mujer la palabra significa excluirla también de la historia, situación que es extensiva para todos aquellos sujetos que también ocupan la esfera de lo privado (en el sentido de lo que no se despliega en la arena pública o de lo que está privado de visibilidad en ese ámbito), como los niños y los homosexuales.

Algunas reflexiones sobre los vínculos entre la memoria colectiva y el patriarcado

Los puntos de vista del feminismo radical y marxista, así como los del feminismo de la igualdad no cuestionan, como queda expuesto, la perspectiva de la división binaria y naturalizada de los cuerpos sexuados. Por el contrario, estos reiteran, sin problematizarla demasiado, la partición clásica entre naturaleza y cultura, para aludir al sexo biológico (macho y hembra) como lo natural y al género sexual como los significados culturales y sociales asociados al sexo o mediante los cuales se interpreta el cuerpo como realidad sexuada. La fuerza argumentativa de estas propuestas teóricas y vindicativas recae sobre la conformación de un cuerpo teórico y crítico que se organiza en torno a la categoría de género sexual. Este concepto permite explicar la subordinación y la situación de opresión de un grupo de personas (correspondientes al genérico mujer) ante otro (del genérico varón), y brindar pistas para la liberación psicológica y material de las mujeres. Las teorías que hemos reseñado se basan en la revisión crítica de teorías antropológicas (el intercambio de mujeres, derivado del tabú del incesto y de la regla de exogamia, como origen de la heterosexualidad obligatoria y de la subordinación de las mujeres) y psicoanalíticas (el complejo de Edipo y el complejo de Electra como sistemas de conformación psíquica de una estructura heterosexual obligatoria y de un código valorativo de opuestos para la conformación de la identidad sexual), así como también en la profundización

crítica de las relaciones entre las necesidades del capitalismo avanzado, la globalización y la economía simbólica de la diferencia sexual (la división del trabajo sexual como fundamento de la relación de complementariedad entre los sexos y como garantía del crecimiento profesional y público de uno de los dos sexos en detrimento del otro, y la universalización de las desigualdades genéricas por la extensión intercultural e interclasista de los pactos patriarcales).

Los conceptos y las definiciones en torno a la categoría de género sexual que expusimos varían desde definiciones simples como la estructura de la personalidad conforme a la categoría sexual que desarrollara Kate Millett en los años sesenta hasta estructuras algo más completas como los sistemas de sexo-género entendidos como conjunto de disposiciones sociales variables que transforman y satisfacen las necesidades biológicas, que propusiera Gayle Rubin en la década del setenta. Por su parte, el feminismo de la igualdad se ocupa, como vimos, de la compleja teoría de los géneros como conjuntos prácticos diferenciados de acuerdo con los criterios de iguales y de idénticas, en el caso de la teoría nominalista del patriarcado de Célia Amorós, y del análisis semiológico en torno a la asimetría cultural de los espacios público y privado asociados a varones y mujeres, en el caso de la perspectiva de Cristina Molina Petit. Todas estas propuestas, además, visualizan y definen los distintos modos de la subordinación del subgrupo humano de las mujeres dentro de un sistema de organización social, material y psicológico más amplio al que aceptan denominar (con la excepción de Gayle Rubin) bajo la rúbrica de patriarcado. En las definiciones de este sistema, vimos el predominio político de la fuerza masculina, como una de las características primordiales en la perspectiva de Kate Millett, la imposición de la heterosexualidad y de modalidades específicas de femineidad en el análisis de Gayle Rubin (que si bien difiere del resto al no considerar como patriarcal a la sociedad contemporánea, asume como válidas la mayoría de las características que las otras feministas le asignan a esa estructura opresiva), la colaboración con el capitalismo en la

atribución de privilegios culturales, psicológicos y económicos para el varón en la perspectiva de Heidi Hartmann, la constitución de pactos interclasistas e interraciales entre iguales (varones) que establecen su poder de heterodesignación hacia el conjunto de las idénticas (las mujeres), que propusiera Cèlia Amorós, y los mecanismos valorativos a partir de los cuales se establecen divisiones entre parcelas simbólicas y físicas correspondientes a espacios públicos y privados que coinciden, respectivamente, con lo más valorado (lo masculino) y lo menos valorado (lo femenino), según mostrara el análisis de Michelle Rosaldo y de Cristina Molina Petit. La ausencia de una voz propia y autónoma para la mujer, ejemplificada en los procesos de heterodesignación como anverso del grupo juramentado y en la impotencia como atributo femenino, a las que aludiera Amorós, y en el problema de la comunicación que se deriva de la ocupación del espacio de lo irrelevante que planteara Molina Petit, constituye otra de las características y de las consecuencias de un sistema, el patriarcal, que sólo reconoce y legitima el *logos* masculino, razón por la cual la palabra de la mujer existe, como señalara Molina Petit, en virtud de su alabanza del hombre y no para autodesignarse, como querría Amorós. La mujer, en el sistema de pensamiento y de acción patriarcal queda excluida de la historia. La misma situación de impotencia lingüística y comunicativa atraviesan los sujetos que están excluidos tanto de la definición del género femenino como del masculino, en sus versiones adultas y occidentales. Nos referimos a los niños, las niñas y más específicamente a las sexualidades disidentes.

Hace algunas páginas, manifestamos que asumíamos la denominación de patriarcado para dar cuenta de una serie de realidades que sobrepasan y que enmarcan la problemática de la memoria colectiva en la sociedad española contemporánea. Partimos de la hipótesis de que las divisiones que estructuran la memoria (memoria autobiográfica, memoria colectiva o comunicativa, y memoria cultural) y las articulaciones problemáticas de la memoria con la historia (en su dialéctica de tensión y de continuidad), así como la injerencia del ol-

vido en la configuración colectiva de los recuerdos, constituyen una parte de la problemática en torno a la memoria colectiva. En España, durante y a partir de la década del noventa específicamente, pero con importantes antecedentes en los años anteriores desde la transición a la democracia, se desarrolló un movimiento importante y significativo de culturalización o de intervención desde el campo de la cultura sobre los recuerdos relacionados con los hechos de la Guerra Civil y con la dictadura franquista. Esta nueva situación fue posible en parte por el acceso al espacio de la palabra pública de un grupo de agentes culturales no vinculados biográficamente con los aspectos más duros del pasado reciente, y que por lo tanto pudieron objetivizar los recuerdos colectivos y transformar las tensiones irresueltas en el espacio social y psicológico de quienes sí vivieron la guerra y la posguerra en información cultural accesible al gran público. Los agentes de la memoria participan constitutivamente de las cualidades que las teorías feministas han delimitado para definir lo masculino (recuérdese, al respecto, la situación de ostracismo ya comentada de los intentos por parte de mujeres de reivindicar la memoria de las presas republicanas).

Si tomamos en cuenta las observaciones de Hartmann acerca de que las jerarquías de género determinan, en el contexto de las sociedades capitalistas, quiénes ocuparán los puestos vacantes y quiénes se beneficiarán mediante la instalación en los espacios privilegiados, es decir, los de la esfera pública, en el contexto de la producción discursiva de memoria en la España de la década del noventa queda por demás claro que los accesos y usos de la palabra pública, ya sea en los medios de comunicación como en el ámbito literario (dominado, a su vez, por intereses económicos y empresariales) están delimitados de antemano. La constatación de que serán determinadas voces, y no otras, las que ocuparán el espacio de lo audible en un momento específico de la sociedad española, que es la década que estudiamos, atravesada todavía por prerrogativas de silencio en conjunto con una creciente mercantilización de la nostalgia, establece el carácter sub-

alterno y abyecto de los sujetos de la memoria en las tres novelas que conforman los objetos centrales de esta investigación (así como en los de las otras que de manera complementaria serán mencionadas y analizadas). En ellas, observamos la emergencia de una serie de voces que cuentan en primera persona su experiencia (biográfica o ficticia) y permiten a su vez la emergencia de otras voces también subalternas, en relación con el pasado reciente e incluso con las consecuencias de ese pasado en el presente, y que llaman la atención, además, por sus particularidades diferenciales tanto en aspectos discursivos como argumentales, así como también en el uso perturbador de los géneros literarios o de la tradición literaria que los precede. Estas novelas vienen a mostrar que, en el proceso de fijación cultural de la memoria o de producción normativa de memoria cultural, tal como describe Assmann, existen espacios reprimidos y reservados al silencio, que la narración literaria rescata y pone al alcance de todos. Al mismo tiempo, el cruce de los enfoques sobre memoria y la producción teórica feminista permite ver que la división de esferas para los contenidos de lo que debe ser visto, oído y aplaudido o mantenido en situación de ejemplaridad (lo público) y lo que debe permanecer en la sombra (lo privado) determina con fuerza el funcionamiento de todas las dimensiones de la memoria (personal o autobiográfica, social, colectiva o comunicativa, cultural o canónica, etc.) y atribuye posibilidades legitimadas de acceso al discurso de la historia solo a una parte de individuos (aquellos que habitan por derecho de género el espacio de lo público).

Si bien nuestra visión de las características de la sociedad española retratada por las novelas que nos interesa estudiar, así como de las constantes socioculturales que perduran hasta la década del noventa y el momento actual, tiene en cuenta elementos nucleares de las teorías feministas reseñadas acerca del funcionamiento del patriarcado, no nos atenemos a la visión universalista y ahistórica de este sistema. En concreto, las divisiones políticas específicas de la Guerra Civil y la posguerra española (los vencidos republicanos, anarquistas, socia-

listas, anticlericalistas, etc., englobados bajo el estigma de los rojos, por un lado, y, por el otro, los vencedores falangistas, nacionalistas, adeptos al régimen o simplemente individuos sin ideas políticas pero que por conveniencia se avinieron al sistema dictatorial) configuran, sumadas a las desigualdades sexuales (que eran evidentes y que se profundizaron a partir de la derrota de la Segunda República y de su régimen de igualdad y libertad), un tipo de realidad histórica singular e irrepetible, que podría caracterizarse como de patriarcado franquista o nacionalista. A estas divisiones, por otro lado, se superponen también las diferencias de clase.

La memoria, por último, y junto a ella la dinámica del olvido, recibe también sus determinaciones de la dinámica social y cultural que divide los espacios entre lo doméstico (o privado) y lo público, y que, en función de esa estructura, establece valoraciones asimétricas para las actividades y objetos de una y otra esfera. Al incorporar a la definición de los marcos sociales de la memoria —es decir, de las estructuras temporales, espaciales y de los vínculos interpersonales y los estados emocionales e ideológicos disponibles para el sujeto que recuerda y que posibilitan la (re)construcción del pasado— las limitaciones patriarcales y los significados y valoraciones asociados a ellas, comprendemos mejor la singularidad de determinados discursos que enuncian experiencias y vivencias del pasado no registradas con anterioridad. Estos relatos, asimismo, intervienen sobre la estructura y el funcionamiento de la memoria en el presente posicionándose en un espacio inédito respecto de los discursos sobre los modos de recordar y de hablar del pasado culturalmente legibles.

Las teorías feministas sobre el patriarcado y el género sexual permiten explicar una porción importante de realidad a lo largo del análisis literario y en función de la relación entre la problemática del género y la memoria colectiva. Sin embargo, esta perspectiva deja de lado aspectos fundamentales de la identidad de género en su relación problemática con los procesos sociales, culturales y psicológicos de normativización entendidos como constitutivos de una matriz hete-

rosexual que impone sus normas y cuyo límite configura el espacio de la abyección. Este concepto supera la visión de lo femenino como lo alterno, lo extraño y lo heterodesignado, que ha quedado expuesta en las teorías ya reseñadas. Las elaboraciones sobre género e identidad pertenecientes a frentes teóricos posestructuralistas y posmodernos, asociados al posfeminismo y al pensamiento queer, nos permiten visualizar una serie de problemáticas que forman parte significativa de las novelas estudiadas, y que debemos también relacionar con el problema de la memoria colectiva, en función de completar el panorama teórico que aquí delineamos.

Perspectivas posestructuralistas. Hacia una crítica de lo (hetero)normal. Judith Butler y la teoría queer

Como queda dicho, las teorías feministas abocadas a la crítica del patriarcado y al desarrollo de la categoría de género, desarrolladas en el marco de enfoques programáticos —desde los cuales los significados de lo masculino y lo femenino, o de “mujer” y “varón”, se toman como fijos— dejaron afuera una serie importante de instancias de lo humano que las consideraciones sobre identidad y (hetero)normatividad provenientes del campo teórico de los enfoques sobre identidades ligados a perspectivas posestructuralistas (y en buena medida posfeministas) vienen a reponer. Para estas teorías, el foco de atención debe trasladarse desde la categoría de género (que, si bien desde el feminismo contemporáneo siempre ha tenido un potencial crítico, se ha convertido, en el uso corriente, en expresión de las diferencias biológicas) hasta la problemática de la diferencia sexual y la crítica de los modos sociales y culturales a partir de los cuales se establecen las fronteras y los significados de las identidades sexuadas. Asimismo, las diferencias biológicas o relativas al campo del sexo aparecen

también cuestionadas como constructos culturales e históricamente dados que establecen una retroactividad desde la cual se fundamentan las identidades de género masculina y femenina. Solo desde la revisión de un amplio espectro de ideas sobre el patriarcado como sistema general heteronormativo (en buena medida tenidas por incommensurables entre sus seguidores o defensores, como lo prueba la polémica ya mencionada del feminismo de la igualdad con el posestructuralismo y el feminismo de la diferencia), el encuentro entre las perspectivas sobre la memoria colectiva y la reflexión sobre el género puede abrir un abanico de posibilidades inéditas de análisis de los objetos culturales.

En lo que sigue, introduciremos algunas definiciones del posfeminismo de Judith Butler en torno a la relación entre el cuerpo, el género, el deseo y la matriz heterosexual, y reseñaremos algunos de los conceptos más importantes ligados a la problemática de la identidad desarrollados por la teoría queer, que servirán luego como sustento de una parte de los análisis literarios que se llevarán a cabo en la tercera parte de este volumen.

La performatividad del género en el pensamiento de Judith Butler

La radicalidad de la propuesta de Judith Butler, así como la centralidad que sus ideas adquirieron para el desarrollo de las teorías sobre el género a lo largo de los últimos años, reside en la reformulación de la noción de “materia”, que atañe a la identificación del cuerpo con el sexo (y de éste con uno de los dos géneros inteligibles), y en su redefinición de la materialidad como efecto disimulado del poder. A partir de esta constatación, que tiene su base teórica más firme en la teoría de la constitución discursiva del sujeto de Michel Foucault y en la redefinición de la categoría de “sexo” como construcción imaginaria de Monique Wittig, Butler desarrolla su teoría del género como estilización repetida del cuerpo (cuya inteligibilidad se constituye mediante repeticiones de gestos, posturas, estilos, vestimenta, etc.) y

formula una reflexión aguda en torno al vínculo entre géneros normativizados e inteligibilidad humana que deja atrás definitivamente la distinción entre el sexo como la base natural y el género como una instancia cultural.

Por empezar, para Butler la noción de sujeto es inseparable del problema del género sexual. De hecho, afirma que “la marca de género está para que los cuerpos puedan considerarse cuerpos humanos” (2007, p. 225), realidad que se vincula con los procesos de producción del sujeto por parte de los sistemas jurídicos que describiera Foucault en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad*. Allí, Foucault alude a la biopolítica como el campo del poder-saber mediante el cual la vida humana entra en el dominio de los cálculos explícitos científicos, jurídicos, psicológicos, económicos, políticos y demográficos en función de un control al que, por otro lado, en muchas ocasiones logra escapar. Para Foucault, el biopoder tiene entre sus consecuencias “la creciente importancia adquirida por el juego de la norma a expensas del sistema jurídico de la ley” (1995, p. 174), cuyo último recurso y arma por excelencia es la muerte. En cambio, el poder cuya tarea es definir y tomar la vida a su cargo utiliza una serie de mecanismos continuos, de carácter regulador y correctivo, a través de los cuales califica, mide, aprecia, jerarquiza y distribuye en torno a la norma. El efecto histórico de la centralización de las tecnologías del poder sobre la vida, que ocurre a partir del siglo XVIII y de la Revolución francesa, es una sociedad normalizadora caracterizada por una permanente actividad legislativa. El sexo, como idea erigida por el dispositivo de la sexualidad (para Foucault, vale aclararlo, la materialidad del cuerpo humano es una realidad, en última instancia, sustancial), en este contexto adquirió una importancia política inédita y fundamental, montada sobre el cruce de dos ejes: por un lado, su dependencia respecto de las disciplinas del cuerpo (es decir, del adiestramiento, la intensificación y la distribución de las fuerzas humanas así como de su ajuste y economía), y por el otro, su participación en la regulación de las poblaciones. En un registro, esta realidad abre posibilidades de

vigilancia meticulosa y de un micropoder inéditos sobre el cuerpo, y, en otro nivel, permite medidas que afectan a amplios conjuntos de individuos, es decir, a todo el cuerpo social. La presencia insidiosa e insistente de la sexualidad (en todas partes encendida y temida) es producto del dibujo que el poder hace de ella, como aquello que prolifera y que, para que no se escape, debe ser mantenido bajo control. El sexo, como punto fijado por el dispositivo de sexualidad, y que no obstante cuenta con una base material real (los cuerpos, sus deseos, sus sensaciones y sus placeres) se convierte, regulaciones mediante, en aquello por lo que cada individuo debe pasar para “acceder a su propia inteligibilidad” (p. 189). Un buen ejemplo de estas cuestiones lo proporciona la categoría clínica del “homosexual”, acuñada durante la segunda mitad del siglo XIX por el discurso médico-psiquiátrico para sintetizar en ella una serie de comportamientos y rasgos corporales y gestuales que daban cuenta, a partir de entonces, de una condición patológica.

Siguiendo esta línea teórica, Judith Butler argumenta que el sexo es tan culturalmente construido como el género, y define este último, entonces, como “el medio discursivo/cultural a través del cual la «naturaleza sexuada» o «un sexo natural» se forma y establece como «prediscursivo», anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura” (2007, p. 56). Otro referente fundamental para la teoría de los géneros performativos es la escritora francesa y feminista Monique Wittig (2010 y 2010b), quien en la década del ochenta arguyera que la categoría *sexo* no es sino una unidad artificial que se impone a una serie de atributos corporales que de otra manera serían discontinuos, y que lo hace mediante una imposición violenta (violencia que en la percepción normalizada de los individuos hacia su propia identidad sexual ha sido invisibilizada). Butler sostiene que la idea de un binarismo natural que divide los cuerpos en sexo femenino y masculino es producto de la sedimentación histórica de las normas de género, que ha dado lugar a la codificación de estilos corporales aparentemente fijos y ficticiamente sustanciales

(2007, p. 273). La posibilidad de pensar teóricamente en la naturaleza discursiva y performativa de las identidades de género permite plantear, en contra de la utopía de destrucción de la matriz heterosexual que propusiera Wittig (quien le opusiera un afuera absoluto encarnado en las relaciones homosexuales sin fines procreativos), modos de resistencia que transitan dentro de los carriles disponibles del poder y de los discursos mediante estrategias “de refutación y de demostración paródicas que privan a la heterosexualidad obligatoria de sus afirmaciones de naturalidad y originalidad” (p. 247).

La noción de poder que subyace a esta propuesta es precisamente la que desarrollara Foucault. Según el pensador francés, el poder no se produce únicamente en relaciones jerárquicas y represivas que emanan de un punto central, sino que es el producto de las relaciones de fuerza y de las luchas de todos los puntos entre sí. En este sentido, recordemos, el poder no se ubica en un sitio privilegiado del que emana y somete a grupos de individuos, sino que

está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y «el» poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de todas esas movilidades, el encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata de fijarlas (1995, p. 113).

Si el poder, en el seno de cuyas relaciones emerge la sexualidad, incluye funciones jurídicas (que reglamentan y prohíben) tanto como productivas (es decir, generativas), las repeticiones o las producciones pueden entonces alejarse de sus objetivos originales (imitar un género binario, por ejemplo) y dar lugar, involuntaria o programáticamente, a posibilidades de *sujetos* capaces de sobrepasar las fronteras de lo culturalmente inteligible y de ampliar sus confines. Esta es la idea que da origen al concepto de “agencia” como precisamente las posibilidades de cambio que puede alcanzar el sujeto, en el devenir

mismo de su sujeción y con las mismas herramientas, pero transformadas, que lo someten.

Otro importante referente para Butler es la teoría de los actos de habla de John Austin (1962). Austin, como es sabido, define la condición performativa de algunos enunciados (diferentes de los enunciados constatativos) como la capacidad realizativa mediante la cual los hablantes instauran en el entorno una entidad antes inexistente que se define como una acción y sus consecuencias. A partir de ella, y de la interesante observación que sobre la performatividad realizara Derrida (1998), para quien la citación, y no la originalidad, es la condición de posibilidad del éxito de cualquier enunciado performativo, Butler propone que la esencia de las identidades de género se constituye a partir de la serie estilizada de actos, realizaciones y gestos corporales que instauran el efecto de una interioridad o una base sustancial previa (lo femenino, lo masculino, ser mujer, ser varón, etc.), pero cuya naturaleza es la imitación y la repetición continuas. El género, al proporcionar pautas de inteligibilidad, garantiza la supervivencia cultural de los cuerpos, por esa razón Butler describe la actuación de género como una estrategia bajo situación de coacción orientada a la preservación del género dentro del marco binario. En un análisis bastante famoso y revisitado con frecuencia por los estudios de género posteriores, Butler propone que las identidades travestidas (con especial atención en las *drag queens* cuyo espectáculo exagera los atributos del género femenino) operan desmantelando el carácter construido de los géneros binarios, dado que su imitación paródica sugiere el carácter imitativo y no sustancial del género: “al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (2007, p. 269).

El desplazamiento permanente que sugiere la noción de parodia (como imitación de una imitación) permite pensar en formas identitarias resistentes a la violencia de la matriz heterosexual que pueden transformar el género mediante la arbitrarización de los actos que lo constituyen, la opción de frenar la repetición o la deformación me-

diante la parodia. En este contexto, las posibilidades de agenciamiento y de resistencia por parte del sujeto no consisten en un escaparse de la matriz del poder (situación, por otro lado, epistemológicamente imposible) sino en crear repeticiones de la ley que no signifiquen su refuerzo, sino su desplazamiento. Las condiciones de la reiteración, por las cuales el poder garantiza la formación del sujeto, dan lugar a la posibilidad de resistencia, la cual sucede en el contexto de una ambivalencia constitutiva del sujeto: su condición humana emerge como efecto de un poder que lo determina (en su sistema de signos y de categorías lingüísticas y sociales que proporcionan visibilidad y existencia social) y, al mismo tiempo, permite formas de potencia (agencia) o de intervención sobre el poder radicalmente nuevas.

Abyección y melancolía de género según Butler

En la economía de la heterosexualidad, la marca del género, como queda dicho, garantiza la humanización de los cuerpos y el acceso del individuo al estatuto de sujeto, por lo que las figuras corporales para las que no pueden asignarse atributos de uno u otro sexo/género forman parte del campo de lo deshumanizado o de lo abyecto. En relación con este término, Butler, siguiendo las ideas de Julia Kristeva (2006), 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, lo vuelve coherente. Ahora bien, cuando ese sujeto es cuestionado, la localización interna de la identidad de género se vuelve dudosa, así como la fijeza del yo. Esto, a su vez, vuelve problemática la relación de exterioridad o de separación entre lo mismo y lo abyecto. De hecho, la abyección, como barrera del yo, de acuerdo con Kristeva, supone la existencia de un “objeto caído”, expulsado, rechazado, pero que no cesa de desafiar al yo (2006, p. 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 (p. 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.

Según la lógica de la *différance* derrideana (Derrida, 1998), por otro lado —y de la cual también abreva el sistema teórico de Butler—, el significado de un término presente opera por relaciones de diferencia y de diferimiento respecto de otros que están ausentes, es decir, por la oposición espacial y temporal —que paradójicamente incluye al otro al excluirlo— de lo uno con lo otro. La condición de posibilidad de un significado (o de un género, en el caso de la discusión que nos ocupa) está dada precisamente por la imposibilidad de su permanencia en una identidad estable, puesto que sólo puede existir bajo condición de iterabilidad o repetición continua, que le garantiza apariencia de mismidad y, al mismo tiempo, su condición unívoca implica la presencia *ausente* de los otros significados contra los cuales se afirma (se opone) y a los cuales difiere (pospone).

Partiendo entonces de estas propuestas teóricas, Butler construye su teoría del surgimiento del sujeto como un proceso signado por la melancolía y el repudio de ciertas formas de amor que, no obstante, amenazan con desestabilizar y perturbar sus fundamentos. En este sistema de pensamiento, el sujeto coherente y heterosexual existe en virtud de los otros u otras a los que ha tenido que repudiar, es decir, porque ha sabido orientar su deseo para que escapara de formas de amor abyectas u homoeróticas. Ese acto, no obstante, no responde a una voluntad racional sino que constituye la condición de emergencia del sujeto y el límite de la reflexividad o del conocimiento de sí. Al tiempo que lo inaugura, amenaza también con su disolución.

Uno de los aportes más importantes del pensamiento de Judith Butler radica en la posibilidad de pensar también el género como constituido a partir de la melancolía o del proceso psicológico a través del cual el objeto amado y perdido es incorporado para formar, fantasmáticamente, parte del yo. Para que la escena edípica se cons-

tituya debe existir una regulación del deseo, previa al devenir del sujeto, que establece el repudio y la prohibición del deseo homoerótico, es decir, del amor sexual hacia seres del mismo sexo. El objeto excluido se instala en el yo como identificación melancólica, es decir, como una pérdida no llorada o deseo repudiado, siendo el repudio nada más ni nada menos que un modo preventivo que permite la eficaz constitución del sujeto heterosexual. El progenitor del mismo sexo, afirma Butler, se convierte en un “incómodo lugar de identificación” (2001, p. 152), de manera tal que la heterosexualidad se convierte en un logro o una carrera ante el pánico producido por la homosexualidad, la cual forma parte del sujeto heterosexual como vínculo repudiado y conservado mediante la identificación. Este análisis permite redefinir el patriarcado en términos de una “cultura de melancolía de género”, en la que la masculinidad y la feminidad se fortalecen gracias a los repudios que llevan a cabo: en otras palabras, “emergen como las huellas de un amor no llorado y no llorable” (p. 155). La melancolía delimita además operaciones del lenguaje al regular y normalizar los objetos que permite postular, es decir, al delimitar un dominio posible de discurso detrás del cual subyacen, con fuerza constitutiva o instauradora de esa pretendida normalidad, los objetos y los vínculos repudiados, en otras palabras, el universo de lo abyecto.

Los aportes de este análisis a la lectura de las relaciones entre los objetos literarios signados por la marca de género (en el sentido más amplio de que problematizan cuestiones ligadas a las normas y a los actos de género) y el universo social que los acoge, y con el cual confrontan, son muy fructíferos, especialmente para entender las operaciones que desmantela la obra de Eduardo Mendicutti en relación con los contenidos heterosexuales de la memoria colectiva.

La propuesta queer

Los desarrollos del feminismo de la tercera ola y, junto a él, la emergencia y consolidación en el ámbito internacional de movimientos reivindicativos de los colectivos de gays y lesbianas, así como el im-

pacto del sida y las políticas activistas que la estigmatización del contagio promovió, se encontraron, a principios de los años noventa, en los Estados Unidos y con irradiación prácticamente inmediata al resto del mundo, con la emergencia de un nuevo movimiento teórico, la teoría queer o los estudios queer (*queer theory, queer studies*), que asimilaba también las propuestas revolucionarias en torno al sujeto, la identidad, el poder y el deseo provenientes de pensadores posestructuralistas como Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari, y del psicoanálisis lacaniano. Fue Teresa de Lauretis, teórica y cinematógrafa italiana radicada en los Estados Unidos, quien acuñara el término específico *queer theory* en 1991, señalando como objetivos:

articular los términos gracias a los cuales las sexualidades gays y lesbianas pueden ser comprendidas e imaginadas como formas de resistencia a la homogeneización cultural, oponiéndose al discurso dominante por medio de otras disposiciones del sujeto cultural, (...) y articular los discursos y las prácticas de las homosexualidades en relación con el género y la raza, así como con las diferencias de clase o de cultura étnica, de generación y de situación geográfica y sociopolítica (De Lauretis, 1991, en Sáez, 2004, p. 132).

En conjunto, cabe referirse prácticamente de forma indistinta a la teoría queer y al posfeminismo; en ambos se ponen bajo la lupa las categorías identitarias aglutinadoras, como las de *mujer, lesbiana* y *gay*, cuya fuerza política en muchas ocasiones opaca procesos de homogeneización que pasan por alto no sólo las diferencias de clase, color, raza, etnia, etc., sino incluso las diferencias intra-grupales y la propia fragmentación o discontinuidad interna de los sujetos designados bajo ese adjetivo. Como veremos, Judith Butler y su libro *El género en disputa*, cuyos postulados en torno a la identidad y la performatividad expusimos más arriba, es una de los principales referentes (así como activistas) de este movimiento que, como sabemos,

excede el ámbito académico. En efecto, la academia norteamericana se apropió del término *queer* que circulaba con anterioridad en la calle con fuerza disruptiva como modo de autodenominarse de las identidades lesbianas y gays.

Uno de los postulados centrales de la teoría *queer* supone la comprensión de la interrelación entre la identidad y el poder, en la línea de la definición foucaultiana de poder como conjunto más o menos coordinado de relaciones de fuerza que involucra discursos, prácticas e instituciones en las que los individuos (que forman parte de ese poder) están inmersos y dentro del cual es posible encontrar puntos de resistencia. En este sentido, hablar de heterosexualidad ya no supone dar cuenta de un régimen disciplinario que actúa de manera represiva y unilateral sobre los cuerpos, los deseos y las identidades y respecto del cual los sujetos abyectos (como por ejemplo, las lesbianas, según postulaba el feminismo de Monique Wittig) permanecían en posición de exterioridad absoluta. En principio, toda identidad sexual o de género es una identidad situada dentro de los límites de sistemas culturales atravesados por múltiples relaciones de poder, por lo que no puede entenderse la homosexualidad sin su interdependencia y su tensión respecto de la heterosexualidad. La consecuencia más inquietante (para la mentalidad occidental homofóbica) de este punto de vista es que la heterosexualidad, como demostrara Butler al referirse a la melancolía de género, “depende constitutivamente de su otro «patológico» para presentarse como «normal»” (Preciado, 2005, p. 117). Los teóricos de la avanzada *queer* postulan de manera definitiva que la sexualidad, al igual que la identidad, es móvil, ambigua y ambivalente, y el objetivo central de sus ataques críticos es la deconstrucción de las bases ontológicas de las conductas sociales (ya sea hetero u homosexuales), poniendo de relieve el modo en que se construye lo que se considera normal, natural o esencial.

Como queda dicho, el origen de la autodenominación *queer* para las identidades que escapan a las representaciones de la matriz heterosexual se ubica fuera de la academia, en un movimiento contesta-

tario de los años ochenta, procedente de mujeres lesbianas negras y chicanas del sur de California que se rebelaron contra la identidad gay del hombre blanco y de clase media-alta y la homogeneidad discutible del feminismo hegemónico. Las mujeres chicanas, de color, pobres y lesbianas, representadas por las escritoras Gloria Anzaldúa y Cherie Moraga, deciden autodenominarse *queer* resignificando de una manera desconcertante el vocablo que en inglés hasta entonces había funcionado como un insulto de alto calibre hacia las personas cuya orientación sexual, estilo de vida y apariencia no se ajustaban, como indica Brad Epps, a las normas hegemónicas de la “naturaleza” (2008, p. 899). Esta política resignificadora pronto sería popularizada y se haría extensiva para la designación de los varones homosexuales así como de toda práctica que se autoperciera como transgresora de las coordenadas de la normalidad sexual-reproductiva. El adjetivo *queer*, en efecto, designa en inglés las calificaciones de “raro”, “ex-céntrico” y “extraño” así como de “torcido” y “desviado” (p. 898); el verbo *to queer*, cuya carga semántica y axiológica en español no tiene correlativo, es el argot por “inquietar”, “alterar” e incluso “destrozar”. La fuerza políticamente transgresora de *queer* excede las fronteras del universo angloparlante, y si bien el efecto inquietante de su significado se pierde definitivamente en el contexto hispánico o francés, por ejemplo, su utilización es ahora tan extendida y hasta incluso explotada en el mercado mediático-capitalista que en un ensayo del año 2005, firmado por Beatriz Preciado, el autor trans ha jugado con la idea irónica de una suerte de *dolcegabanización* de lo queer a la que sin embargo califica positivamente como efecto de su “deriva performativa” (2005, p. 111).

La labilidad de lo queer reside, entonces, en la amplitud de espacios y prácticas en los que es utilizado, ya sea para autodesignarse o dar cuenta de una identidad autoral, o para nombrar un proceso, un modo de comportarse, una actitud. En términos generales, las identidades que se aglutinan bajo este concepto son aquellas construidas en los márgenes de la matriz heterosexual (lesbianas, gays, transexuales,

transgénero, bisexuales, etc.), pero quizás la definición que más se ajusta al concepto de identidad nómada que la teoría queer postula es la que incluye todo tipo de práctica crítica y deconstructora que ponga de relieve el carácter performativo e inestable, volviendo visibles sus binarismos fundantes, de las identidades modernas. Si bien la tendencia de lo queer es ocupar predominantemente un registro sexual y lúdico, es importante destacar que desde los inicios de la teoría que lo embandera ha ido también girando hacia dimensiones que exceden las esferas del género y de la sexualidad. Como señalara una de las escritoras referenciales de la teoría queer, Eve Kosovsky Sedgwick (1993), lo queer se abre también a la inclusión de los modos en que la raza, la etnicidad, y la identidad poscolonial se entrecruzan entre sí, con la sexualidad y con otros discursos que a su vez tienden a fracturar la ficción moderna de la identidad estable del sujeto.

Reflexiones en torno a la memoria colectiva y la heteronorma

La incorporación de postulados y reflexiones del pensamiento de género posestructuralista, o del posfeminismo, a la reflexión sobre las representaciones literarias abyectas y subalternas del pasado reciente permite abrir posibilidades de lectura sobre los vínculos entre heteronorma y construcción de identidades (y memorias) colectivas, que solo recientemente han comenzado a ser exploradas tanto por la crítica literaria como por los estudios sobre memoria colectiva. La profundización en las peculiaridades del concepto de lo abyecto y de lo femenino como lo subalterno, nos lleva a postular que las novelas de Eduardo Mendicutti (*El palomo cojo*), Rosa Montero (*La hija del caníbal*) y Rosa Regàs (*Luna lunera*) forman parte de una línea literaria de reconstrucción del pasado reciente y de evocación memorialística que en sus modos de transgredir y de negociar significados con las vías asequibles para el recuerdo colectivo, y en sus operaciones de ruptura y reescritura de los géneros literarios o los códigos culturales

disponibles para la representación literaria, denominamos “narrativas subalternas-abyectas de la memoria”.

La propuesta de Judith Butler y de los teóricos del movimiento queer acerca de la necesidad de pensar la identidad (no solamente la de género sexual) en situación de tensión y de interrelación con el poder (ya no percibido como un bloque de dominios discursivos e institucionales que se impone unilateralmente) obliga a una nueva mirada sobre el pasado y sobre el funcionamiento del sistema social e histórico que hemos denominado unas páginas atrás como “patriarcado franquista” en la que se pone en juego el protagonismo precisamente de lo abyecto y de las identidades subalternas (entre las que se incluyen las mujeres, los niños y, en el caso particular demostrado por la novela de Montero, la figura del anarquista derrotado en la Guerra Civil y represaliado durante la dictadura). Estas figuras incómodas pasan a formar parte de la identidad española normal (en el sentido de normalizada), natural y esencial (téngase en cuenta el énfasis del franquismo en la “regeneración” de España) como su otro constitutivo e invisibilizado. Asimismo, esas voces o identidades, que además comienzan a representarse como fluidas, nómades y ambivalentes, emergen en algún momento para empoderarse o volver a narrarse (en algunos casos, narrarse por primera vez) y negociar así nuevos significados para el entendimiento de la memoria colectiva y la reconfiguración de los archivos de la memoria cultural, cuyo carácter normativo y vinculante comentamos al reseñar la teoría de Jan Assmann. El concepto de agencia es de crucial importancia para entender este proceso.

El repudio de ciertas identidades, por otro lado, configura modos socialmente cohesivos de olvidos colectivos, dando lugar a lo que Joël Candau denomina como una “jerarquía de las memorias” (2002, p. 70), cuyos vacíos son mucho más elocuentes que sus contenidos conmemorativos. Los textos literarios conmemorativos de identidades no hegemónicas, así como cualquier otro gesto cultural o social reivindicativo pueden entenderse mejor si se vincula la noción de

memoria como suma de olvidos, propuesta por Candau, con la descripción hecha por Butler de las sociedades melancólicas, en las que las configuraciones identitarias normales se fortalecen gracias a los repudios que llevan a cabo.

Las identidades femeninas (en oposición al privilegio cultural y social de lo masculino), las identidades infantiles y las identidades sexuales no normativizadas, así como las identidades políticas repudiadas por la historia, demuestran, en sus procesos de formación discursiva, que la toma de la palabra no puede realizarse si no es incluyendo a los otros como parte constitutiva y fundamental del yo. Esta situación ha sido estudiada por la crítica literaria feminista en relación, por ejemplo, con el discurso autobiográfico y será revisada en los capítulos siguientes dedicados a las novelas, dado que en todas ellas el discurso autobiográfico adquiere centralidad y organiza el acceso al pasado y a la memoria. Por esa razón, el concepto de allegados que propusiera Ricoeur al reflexionar en las posibilidades de vincular la memoria personal con la memoria colectiva se inviste de un potencial crítico interesante, aunque no fuera acuñado en relación con la problemática de las identidades abyectas y subalternas que intentamos reconstruir. En la relación con las personas allegadas, decía Ricoeur, se llevan a cabo los intercambios entre la memoria encarnada de los individuos y la memoria pública de las comunidades de pertenencia. En el acto de recordar intervienen, entonces, la presencia y los aportes de los otros, así como la contención afectiva que en los casos en que se pone en juego la responsabilidad garantiza comprensión y aprobación. Pero también los otros intervienen directamente en la construcción de la identidad, que, como se deja ver en las novelas del corpus no es una entidad cerrada en sí misma ni fruto de un despertar solitario.

Al mismo tiempo, la mirada posfeminista y queer nos permite divisar la continuidad construida que el discurso franquista instituyó entre heterosexualidad, estereotipos conservadores de género y Estado. Estos aspectos aparecerán durante el análisis de *El palomo cojo*

y de la obra más amplia de Eduardo Mendicutti, donde se pone el acento sobre los procesos de dismantelamiento de las bases ontológicas de las conductas sociales normales o derivadas naturalmente de configuraciones aceptables de deseo y género sexual. Como nos recuerda Raquel Osborne (2012), el franquismo exacerba los papeles tradicionales de los distintos géneros —el de la mujer (casta, obediente, ama de casa y esposa, frente a la “roja” o la mujer de la calle, cuyo rol de “puta” también es funcional al proceso de regeneración de la patria) y el del varón (macho, viril, heterosexual)— y deja en un espacio de invisibilidad a las sexualidades minoritarias o disidentes.

En los capítulos que siguen analizaremos en detalle los procesos de construcción de los discursos subalterno y abyecto sobre el pasado en cada una de las novelas seleccionadas, así como en otras que servirán para completar el análisis, intentando dar cuenta de un universo más amplio que recorre la literatura española centrada en la problemática de la representación del pasado reciente: el de la narrativa preocupada por la instancia de género en toda su amplitud. Nos referimos mediante esta denominación a novelas escritas por mujeres que suelen incluirse en la categoría de narrativa femenina (aquellas en las que se pone en primer plano el problema de la identidad de la mujer como tal) y novelas en las que se indaga sobre el problema de la diferencia sexual, la génesis y la construcción de identidades socialmente abyectas (que podrían aglutinarse bajo la categoría de narrativa queer). El análisis de estos textos tendrá como objetivo, junto con la reflexión sobre las relaciones entre género sexual, identidad y memoria colectiva, dilucidar procesos de deconstrucción de géneros y modos literarios, entendidos como códigos culturales más o menos estandarizados por la institución literaria, en los que participa como agente constitutivo fundamental la problemática de la diferencia o de la alteridad, dimensión genérico-sexual, histórica y culturalmente determinada.

TERCERA PARTE

Narrativas subalternas-abyectas de la memoria

Eduardo Mendicutti o la memoria queer

Introducción. La obra de Eduardo Mendicutti en el contexto de la narrativa homosexual y gay española

La producción literaria de Eduardo Mendicutti se integra, a la vez que constituye uno de sus principales referentes, a la corriente narrativa que los estudios críticos especializados en la materia, y el propio autor, han denominado como literatura homosexual o gay. Cultivada no exclusivamente, valga la aclaración, por autores que se definen a sí mismos como homosexuales, este tipo de escritura ha privilegiado una serie de recursos narrativos específicos, como la enunciación en primera persona y el uso de la forma autobiográfica, orientados hacia una mayor visibilidad del sujeto masculino no heterosexual. A partir de la supresión de las leyes de censura en 1977, este subtipo literario ha ido evolucionando hasta su consolidación y eclosión durante la última década del siglo XX, en buena medida dadas por el desarrollo de un mercado editorial específico orientado hacia el consumo gay y en parte por la integración y la aceptación que el personaje *homosexual* (masculino) ha conseguido en los medios de comunicación, así como

en el cine de proyección masiva. Dentro de este contexto, la obra de Mendicutti comprende un número considerable de novelas (entre las más destacadas: *Una mala noche la tiene cualquiera* de 1983, *Última conversación* de 1984, *Siete contra Georgia* de 1987, *El palomo cojo* de 1991, *Los novios búlgaros* de 1993, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de 1997, *El beso del cosaco* de 2000, *El ángel descuidado* de 2002, *Ganas de hablar* de 2008, *Otra vida para vivirla contigo* de 2013 y *Malandar* de 2018), algunos cuentos (como los reunidos en *Fuego de marzo* de 1995 y aquellos de su primera etapa, con los cuales se iniciara el reconocimiento del escritor en el medio literario, como “La buena vida” de 1979 y “Una caricia para Rebeca Soler” de 1988) y una producción importante, aunque no lo suficientemente reconocida en su valor estético e innovador, de columnas periodísticas en el periódico *El Mundo* desde su fundación en 1989.

El trabajo de la obra de Eduardo Mendicutti en torno a temas y personajes no heterosexuales lo convierten en uno de los referentes culturales más importantes en la contribución a la normalización de la homosexualidad en España. El nivel de elaboración lingüística y estilística de su producción literaria, el manejo intertextual de la tradición más culta de España (la literatura barroca, la lírica mística, la tradición autobiográfica, etc.), la trasposición del acervo oral y popular (especialmente significativo en relación con el habla popular de Andalucía, recreada magistralmente en sus novelas, como tendremos oportunidad de mostrar más adelante), el cultivo del humor y el trabajo irónico de reescritura de los subgéneros novelescos (novela costumbrista, novela autobiográfica, *Bildungsroman*, memorias, novela gótica, literatura mística, etc.), hacen de su narrativa no solamente un punto de inicio y de encuentro de la tradición literaria homosexual y gay española actuales —posición que comparte con otros precursores igualmente importantes como Álvaro Pombo, Antonio de Villena, Lluís Fernández, Antonio Gala, Juan Goytisolo y Terenci Moix—, sino también un hito insoslayable de la literatura española contemporánea.

En relación con el desarrollo de la cultura literaria y fílmica homosexual en España, podemos señalar, de acuerdo con Alfredo Martínez Expósito (2009), tres etapas más o menos diferenciadas. En un principio, ubicado en la década del setenta y extendido hasta principios de los ochenta, se observan los primeros intentos serios de acercamiento al tema mediante una óptica heterosexual que “justifica su morbosa curiosidad con argumentos semisociológicos o pseudocientíficos” (p. 31). Si se tiene en cuenta que el franquismo consideraba delito la homosexualidad (en 1970 se había puesto en marcha la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social, que criminalizaba, como la anterior Ley de Vagos y Maleantes de 1954, las prácticas homosexuales y el travestismo con penas de hasta cinco años de cárcel), se comprende la caracterización dentro de estos discursos de la homosexualidad como condición misteriosa, minoritaria y peligrosa que le ocurre a otros (el yo del autor y el tú del lector se encuentran a salvo de este peligro) y que los atormenta, llevándolos casi mayoritariamente hacia un final trágico inevitable. Progresivamente, sin embargo, y especialmente a partir de la supresión de las leyes de censura, comienzan a aparecer ejemplos literarios y fílmicos que se alejan del “desapasionado interés intelectual” previo (p. 31) para dar lugar a una perspectiva fundamentada en un “él” claramente individualizado. Frente a la imagen cómica pero falsa representada en la visión burlesca (y aceptada por el régimen) del “mariquita”, expresada en películas como *No desearás al vecino del quinto* (1970) de Ramón Fernández y *Aunque la hormona se vista de seda* (1971) de Vicente Escrivá, este discurso persigue la representación de los aspectos más humanos, sórdidos y hasta lamentables de los homosexuales (2009, p. 34). Ejemplos de ello son las novelas *Calle Urano* de Jesús Alviz (1981), *El héroe de las mansardas de Mansard* de Álvaro Pombo (1983) o las películas *Los claros motivos del deseo* de Miguel Picazo (1977) y *El diputado* de Eloy de la Iglesia (1978). En una etapa subsiguiente, condicionada por la irrupción del “yo homosexual”, cuya voz audible es inseparable del fenómeno más amplio de la movida madrileña y barcelonesa, se

ubican las novelas y relatos que a partir de la década del ochenta, con la censura y la dictadura definitivamente atrás, se interesan de lleno en la esfera autobiográfica del sujeto homosexual. La utilización del humor en diversas variantes, como vía alternativa para la expresión de una temática cultural y literariamente asociada a la condición patológica y al destino trágico, se pone al servicio de la orientación reivindicativa y pedagógica que buena parte de esta literatura y del cine de temática homosexual o gay comparten (Martínez Expósito, 1997, p. 62). En esta línea se enmarcan la propuesta fílmica melodramática o camp de Pedro Almodóvar en *La ley del deseo* (1987), el desenfado alegre de *Una mala noche la tiene cualquiera* (1983) y de *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) de Eduardo Mendicutti y el humor paródico e intelectualizado de los relatos *Detrás por delante* de Alberto Cardin (1978), del *Joc del mentider* de Lluís Maria Todó (1994) o la *Carajicomedia* de Juan Goytisolo (2000).

Por último, en la década del noventa se observa la reconducción de la narrativa homosexual hacia la visión desde un “nosotros”, que dota de mayor peso social al discurso del “yo” al integrarlo en políticas de inclusión que forman parte del discurso gay (Martínez Expósito, 2009, p. 32). La imitación, en la esfera de la práctica social, de los modelos anglosajones, así como la introducción de ciertos ritos y productos culturales orientados hacia el consumo homosexual, dan cuenta de un acelerado proceso de internacionalización de la comunidad gay enmarcado en, y determinado por, la lógica consumista y globalizadora del fin de siglo. El modelo literario gay, opuesto al drama solitario y atormentado del paradigma homosexual, propone, como dijera Martínez Espósito, personajes “liberados, saludables, felices, capaces de vivir en pareja y orgullosos de su propia sexualidad” (1997, p. 68). Ejemplos de esta perspectiva son la escritura del peruano radicado en España Jaime Bayly, del periodista Moncho Barrojo y del mediático Boris Izaguirre.

Este tipo de segmentaciones, no obstante sus méritos críticos en cuanto a la nominación y la visibilización de una materia que en el

ámbito de los estudios crítico literarios peninsulares ha recibido una atención muy limitada, corre el riesgo de perder de vista la originalidad de obras que, antes que posicionarse como discursos sobre la homosexualidad, deberían ser analizadas como discursos desde la homosexualidad, como sucede con la producción de Goytisolo, de Moix, de Gala, de de Villena y del propio Mendicutti.

En definitiva, la literatura homosexual (en la cual debe incluirse —y aquí la crítica especializada tiene un largo camino por delante— el discurso lesbiano así como el de otras subjetividades no heterocentradas, como la identidad bisexual y transgénero, o más ampliamente las subjetividades queer), no siempre, pero en la mayoría de los casos practicada por autores que se proclaman homosexuales, ha contribuido significativamente a la normalización de la homosexualidad en el Estado español, uno de cuyos índices es la aprobación del matrimonio igualitario en el año 2005, y que culturalmente se observa en la presencia de personajes no heterosexuales en productos de consumo masivo (y no orientados exclusivamente al mercado gay) como series televisivas, filmes, etc.

La narrativa de Eduardo Mendicutti como relato sobre lo abyecto en la historia reciente y el presente de España

Uno de los mayores logros de la prosa de Eduardo Mendicutti tiene que ver, sin dudas, con el uso del humor y su puesta al servicio de un doble fin, cuyas aristas se enriquecen mutuamente: de un lado, el placer estético que se obtiene ante la ocurrencia lingüística ingeniosa y ante la recreación magistral del habla coloquial (especialmente la de la Andalucía profunda y la jerga característica madrileña gay o de las “locas”), y del otro, la recuperación de historias de vida abyectas inextricablemente ligadas a la historia reciente y al presente españoles. Este segundo aspecto debe leerse en el marco de una reflexión hecha en el tiempo presente sobre las tensiones de la memoria colectiva en relación con la normalización del recuerdo y con el problema de los olvidos colectivos.

La presencia y la importancia que en sus novelas tiene el pasado reciente, como instancia ineludible en el relato de origen o la historia de vida de la subjetividad abyecta, así como la representación de su memoria a través de personajes muy originales, requiere, en principio, de un detenimiento sobre la tensa relación entre la dictadura y las representaciones “normales” de lo femenino y lo masculino, teniendo en cuenta que esos cuarenta años de represión y disciplinamiento dieron forma al presente, por más desvinculado o liberado que este último intente representarse en otros medios literarios o culturales. Los modos particulares de la represión y la persecución a la disidencia sexual que llevó a cabo la dictadura, y que comentaremos a continuación, son distintivos de la sociedad española, aunque comparten algunos puntos en común con la historia reciente de otras sociedades contemporáneas, como la argentina. Durante los primeros años del franquismo, curiosamente, la persecución de la homosexualidad no figuraba entre las acciones más urgentes del Estado, habiendo sido delegado en la Iglesia el control de los comportamientos “inmorales”, mientras el poder político y legal se encargaba de reorganizar un país devastado por la posguerra. Hacia los años cincuenta, se produce un cambio sociológico interesante, que coincide con (y debe parte de su origen a) los intentos de la España de Franco de adecuarse a los modelos políticos y económicos internacionales durante la Guerra Fría.

A partir de la década del cincuenta, España comenzó a salir de la penuria económica mediante el fin de su periodo de autarquía y la entrada en las organizaciones supranacionales como la UNESCO en 1952 y la ONU en 1955. El pacto militar o Pacto de Madrid de 1953, entre España y los Estados Unidos, permitió a un país en ruinas, entre otras cosas, acceder al Plan Marshall y dar inicio a una lenta pero progresiva recuperación económica que daría lugar también a transformaciones sociales importantes. De acuerdo con las modificaciones en la esfera política y con la necesidad de España de desvincularse ideológicamente de un fascismo derrotado en la Segunda Guerra Mundial, el modelo hegemónico y fascista de una masculinidad

belicista y agresiva, que había predominado durante la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra, fue sustituido paulatinamente por el modelo paternalista, con el varón como encargado del sustento de la familia y con una severa vigilancia sobre los comportamientos masculinos que alcanzaría finalmente el ámbito de la legislación. Ese control de tipo paranoide lleva a incluir la homosexualidad, en 1954, en la Ley de Vagos y Maleantes y, posteriormente, en la sustituta Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970. El “invertido” o el “marica”, como solían denominarse a las personas masculinas con comportamientos homoeróticos y transgénero, recibiría durante el franquismo severos castigos, persecución, aislamiento (además de la pena de prisión, se les prohibía residir en su localidad durante un periodo de dos años) y caería además en una situación abyecta de silenciamiento, tanto historiográfico como literario.

La homosexualidad y la transexualidad fueron durante el franquismo, en palabras de Bedoya, “una lacra que la sociedad padecía y que el régimen debía eliminar con todos los medios que estaban a su alcance” (2012, p. 165). Para ello, se disponía de un amplio frente de presiones que regulaban y sancionaban los comportamientos sexuales aceptables de acuerdo con normas estrictas relacionadas con los roles de género. De la misma forma en que se sancionaban los desvíos respecto de la norma masculina, también el comportamiento femenino era objeto de una estricta vigilancia. Las esferas social y familiar eran el último reducto de control y vigilancia después de la presión científica, religiosa, moral y legal. Dos ejemplos de este tipo de discurso opresivo lo constituyen, de un lado, las teorías pseudocientíficas del famoso psiquiatra franquista Antonio Vallejo Nágera acerca de la inferioridad intelectual de la mujer (en acuerdo con su teoría de la inferioridad genética de los sujetos marxistas) y de la imperiosa necesidad de mantenerla dentro del hogar; y del otro, las investigaciones del magistrado del Juzgado de Vagos y Maleantes de Barcelona, Antonio Sabater Tomás, quien en 1962 escribiera un ensayo titulado *Homosexuales, Vagos y Maleantes*, donde sostenía que los homo-

sexuales y los transexuales deberían considerarse delincuentes peligrosos que atentaban contra la correcta moral del régimen. El caso de la homosexualidad femenina constituye un mundo aparte, por haber sido prácticamente invisibilizada. No había siquiera, por ejemplo, adjetivos que dieran cuenta de sus prácticas y de las personas en ellas involucradas, con excepción de denominaciones pseudocientíficas y provenientes del campo del higienismo y la criminología, pero no popularizadas, como “tercer sexo”, “uranismo” o “inversión” (Juliano, 2012, p. 41). Legalmente, incluso, las condenas hacia las mujeres “hombrunas” se basaban en posibles conductas delictivas, derivadas de su traición al modelo femenino de esposa sumisa y madre, antes que de su comportamiento sexual.

Ante este panorama, las novelas de Mendicutti se abocan, a veces de manera programática y otras mediante la presencia de personajes secundarios o de episodios aislados, a desvelar los secretos y la problemática de la vivencia abyecta durante el pasado franquista y a exponer las dificultades que encuentran, incluso durante la democracia, quienes no responden a las expectativas normales (heterosexuales) de los géneros. Antes de entrar de lleno en el análisis de *El palomo cojo*, novela ambientada en la década del cincuenta, comentaremos otros ejemplos del proyecto narrativo de Mendicutti donde se observa el tratamiento que en la obra de este escritor adquieren las subjetividades abyectas puestas en acción dentro del contexto social e histórico del pasado franquista y del presente de la democracia. Delimitaremos, para ello, cuatro problemáticas, abordadas en cuatro novelas: la revisión queer de la democracia y de los hechos recientes de la historia política española, la crítica hacia la internacionalización de la cultura gay y sus resultados en el Madrid contemporáneo, la transformación, por efecto de travestismo, de la literatura *alta* y de la memoria; y la contramemoria del pasado reciente con el rescate de las formas de amor abyectas. Estos ejemplos, en algunos casos, servirán además para sustentar la hipótesis acerca de la necesidad de un cruce entre las teorías sobre la memoria y el género como metodolo-

gía adecuada para la crítica literaria interesada en las relaciones entre el discurso literario y la memoria colectiva. Revisaremos a continuación, entonces, las novelas *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), *Los novios búlgaros* (1993), *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) y *El beso del cosaco* (2000).

***Una mala noche la tiene cualquiera* o la democracia revisada**

Una mala noche la tiene cualquiera ha sido, además de la primera novela de Mendicutti publicada en una editorial de amplio reconocimiento —la Editorial Tusquets—, la que ha recibido hasta ahora una proporción mayor de atención por parte de los estudios críticos por trabajar, en su argumento y en la elección de la voz narrativa, con un personaje absolutamente novedoso para la literatura, así como por la relación que establece entre el punto de vista de este y el relato de la historia más reciente de España (desde el intento del golpe de Estado en 1981 hacia atrás, con los años de la represión y persecución franquistas hacia los homosexuales). En esta novela, una mujer transgénero o travesti apodada La Madelón, antiguamente Manuel García Rebollo, escucha la radio junto a su compañera La Begum durante la agitada noche del 23 de febrero de 1981, en un estado de ansiedad y de nerviosismo que tiñe de histeria la novela y que se debe al temor a ser encarceladas si se produce la restauración del orden dictatorial. Los sucesos dentro del Congreso de los Diputados y su desenlace feliz con el discurso televisado del rey en la madrugada del 24 de febrero se narran en conjunto con las evocaciones del pasado de La Madelón y referencias anecdóticas a hechos, historias de seducciones con varones heterosexuales y conversaciones con otras travestis que, como ella, habitan un Madrid que por esos años vivía inmerso en una ola de efervescencia contracultural. También se incluye un buen número de referencias a manifestaciones públicas de todo tipo (fiestas regionales, festejos y marchas políticas tanto de izquierda como de derecha) a las que La Madelón y sus amigas transexuales asisten, a veces por convicción (ella se declara abiertamente comunista) y otras

por “dar el golpe” (Mendicutti, 2008, p. 19). Los personajes de esta novela dan cuenta, a la manera de ejemplo vivo, de que la formación de una nueva cultura gay urbana, en el marco de la ruptura generalizada respecto de los sistemas literarios y artísticos establecidos con la que se caracterizó la famosa movida de los ochenta, constituyó una transformación radical con una carga indiscutible de crítica social y política. Esta transformación forma parte constitutiva del proceso democrático, y la novela de Mendicutti se percató de ello.

Las evocaciones nostálgicas de la narradora hacia su pasado familiar en un pueblo andaluz, Sanlúcar de Barrameda, nunca mencionado explícitamente (pero cuya valoración afectiva no deja dudas del contenido autobiográfico en la caracterización de este personaje), verifican el contraste insalvable entre la realidad opresiva de la provincia y las posibilidades del ingreso a la libertad en la capital y, específicamente, en la democracia:

Así que nada más terminar la «mili» me vine a Madrid, que allí en mi pueblo uno no podía realizarse en nada — un pueblo grande, precioso, que se estudia en la escuela porque allí desemboca el Guadalquivir— y como a los cinco meses, aquí, en Madrid, nació La Madelón. Al comienzo, de tapadillo. Servidora y La Begúm (...) nos pasábamos horas pintándonos como un coche, a escondidas, en el cuarto de la fonda, por Argüelles, delante de aquel espejo chiquitísimo en el que nos teníamos que mirar por turnos. Qué tiempos. Ayer como quien dice. De pronto, no sé por qué, allí pegado al transistor y en cuclillas, que ya me empezaban a doler las corvas, me dio por pensar en todo aquello, en nuestros primeros meses en Madrid (...). Aquello fue mi juventud, o sea la juventud de Manuel García Rebollo, que es mi gracia. La Madelón nació después y, como cualquier mujer divina que se precie, no tiene pasado (Mendicutti, 2008, p. 11-12).

Como señala José Colmeiro, la irrupción del travesti junto con la democracia representa el cambio, el redescubrimiento y la liberación del cuerpo, percibido, en términos queer, como espacio de transformación y no de inmutabilidad (2010, p. 592). La historia nacional se contamina “con el drama histórico personal” (p. 592) y con las memorias subjetivas de quienes no tienen, precisamente, historia. En la cita referida, el nacimiento de La Madelón, o el inicio de la transformación queer del cuerpo masculino de Manuel, supone una identidad sin pasado. La vacilación genérica de la primera persona que relata (a veces es masculina y otras es femenina), demuestra que se trata precisamente de una identidad en proceso. Asimismo, el énfasis puesto en la naturaleza verdaderamente femenina de La Madelón (“como cualquier mujer que se precie”) pone en tela de juicio la condición natural de lo femenino, dejando en primer plano, como demostrara Judith Butler y viéramos en el Capítulo 7, el carácter performativo e imitativo de los géneros sexuales. Tanto la vacilación de un yo que lingüísticamente se debate entre las formas gramaticales masculina y femenina, como el énfasis puesto en la condición verdadera de su identidad de mujer, deben leerse, además, en el contexto del miedo al retroceso legal y a la represión que esta realidad traería aparejada. Es decir, La Madelón con su miedo histórico y su comportamiento descentrado pone al lector sobre aviso acerca de la fragilidad de la incipiente democracia. De esta forma, lo sexual, lo personal, lo político y lo histórico se representan como dimensiones inextricablemente anudadas entre sí.

Por último, La Madelón llega incluso a equiparar, por medio de una ingeniosa yuxtaposición originada en la colocación de ambos episodios en capítulos sucesivos, el juramento de “ser mujeres hasta morir: por dentro y por fuera, para lo bueno y para lo malo” (Mendicutti, 2008, p. 106) con el juramento que hiciera el rey Juan Carlos en noviembre de 1975 a poco de morir Franco y que se reconfirma en la noche del 23 de febrero de 1981 cuando el propio rey garantiza la continuidad de la democracia. Esta equiparación (del cuerpo travesti

con el cuerpo uniformado del rey) ha sido leída como una “inversión queer” que traviste simbólicamente la figura del rey, demostrando las posibilidades críticas y paródicas de este tipo de discurso literario, cuyo travestismo simbólico alcanza, además, al propio lector de la novela, obligado a adoptar una óptica transversal y queer sobre la historia reciente y el presente (Colmeiro, 2010, p. 595). La intervención satírica que la novela realiza sobre la solemnidad del discurso del rey consiste, además, en la sexualización de lo político (y de lo histórico) mediante la descripción *kitsch* en clave melodramática, estilizada de acuerdo con procedimientos de naturaleza camp, de la mirada televisada del monarca y el juego semántico del doble sentido de las frases “echar una mano” y “contar conmigo”. Este procedimiento, además, desenmascara de manera muy temprana (recuérdese que la novela fue escrita a principios de los años ochenta) el carácter de espectáculo de la política en el mundo contemporáneo:

En cuanto apareció el rey, con su uniforme de capitán general, que le sienta de morir, (...) y en cuanto me miró a los ojos como si no hubiera otra persona en este mundo —que luego La Begum me confesó que ella había sentido lo mismo, como si de pronto se hubiera quedado a solas con él— y en aquellos segundos que empezó a hablar, a mí es que me volvió la tranquilidad al cuerpo. (...)

Cuando él dice (...) que quiere ser el rey de todas, una por supuesto que se lo cree, y servidora está segura de que va a él con un apuro y él no se lía a hacer aspavientos (...), lo cual no quiere decir que a lo mejor no haga una broma y que se ponga en plan estrecho, o que no deje caer un poquito la mano, más que nada para comprobar, que también tiene derecho la criatura, pero seguro que al final se conoce de maravilla el problema y te echa una mano hasta donde puede. Yo estoy convencida —convencidísima— de que cuando promete ser el rey de todos los españoles está

pensando también en nosotras. Por mi parte, puede contar conmigo para lo que quiera. El no lo sabe, claro, pero lo sé yo, y cuando me juro a mí misma una cosa, eso ya es lo más sagrado (Mendicutti, 2008, p. 121-126).

***Los novios búlgaros* o la integración capitalista bajo sospecha**

Los novios búlgaros, publicada en 1993, se presenta como la historia en primera persona de Daniel Vergara, consultor empresarial y “caballero”, que se mueve por las noches, como cliente junto a otros adultos gay, en el “chaperío” de la Puerta del Sol, espacio del Madrid de la prostitución inmigrante hetero y homosexual. Allí se enamora de Kyril, un muchacho búlgaro, refugiado político subvencionado por la Cruz Roja, a quien sostiene económicamente, ayudándolo desprendidamente a solventar dificultades relacionadas con negocios ilegales y a lograr el traslado de su novia, también búlgara, hacia España. La novela lleva a cabo un uso paródico del estilo lingüístico del relato medieval de caballerías y promueve un uso paródico de referencias cultas harto conocidas, mediante recursos como la nominación de los capítulos, donde se observa una retórica que mezcla el lenguaje y el estilo medieval-renacentista (por ejemplo, el capítulo II titulado “Donde se batalla duramente con la lengua”) con el intertexto culto e incluso borgeano (el capítulo XV se titula irónicamente “Donde los senderos se bifurcan en el jardín”). En este último caso la alusión saca un título de Borges de su contexto original para darle un sentido escandaloso (del que el propio Borges seguramente se horrorizaría).

La presentación del narrador y protagonista como caballero medieval lo obliga, por otro lado, a sostener un comportamiento pautado de generosidad económica y una serie de atributos morales que se resisten a la carestía de valores y de modelos de conducta tradicionales en la sociedad capitalista y posmoderna. La imagen del caballero debe leerse en relación con la contraposición que la novela escenifica

entre el prototipo del homosexual como personaje solitario y atormentado y el del gay como figura que forma parte de un colectivo con el que se identifica. Ambos funcionan como representantes de dos modelos sociales unidos respectivamente a una etapa previa y otra posterior a la globalización y la mercantilización del deseo gay de fin de siglo. Desde una perspectiva que involucra la sensibilidad camp (que desarrollaremos más adelante en este capítulo), el modelo caballeresco contrasta, y se tergiversa en clave queer, con el estereotipo de la “loca” o la “perdida”, en el que se mezclan componentes camp (la exageración artificiosa y melodramática de los sentimientos, de acuerdo con modelos extraídos del cine de Hollywood) con ritos y prácticas conformes al estilo de vida gay, internacionalizado y urbano:

Era un caballero y tenía un novio búlgaro. Pero ahora me he quedado sin novio y dudo mucho de que siga siendo un caballero. Creo que soy una perdida.

Para empezar, he decidido emborracharme. Desde que tengo edad para ser un caballero, he sido un caballero abstemio, pero acabo de abrir, con ese gesto y ese propósito desgarrados que sólo brotan cuando se es una perdida, la botella de *rakía*, el aguardiente que los búlgaros beben por litros (...).

El rencor no tiene cabida en el corazón de un caballero. Claro que, si yo no soy ahora un caballero, sino una perdida, el rencor debería rebosarme por todos los poros y este aguardiente búlgaro con el que me propongo anestesiarme serviría para alimentar el resentimiento hasta aniquilarme del todo. No me veo aniquilado por el rencor como una loquiparda cualquiera, francamente. Aún hay clases. Me emborracharé como lo haría un viejo hidalgo, sin permitir que el hecho de ser o sentirme una perdida me arruina la compostura y la entereza espiritual que, incluso un caballero, debe mantener (Mendicutti, 2009, p. 11-13).

Las relaciones sexuales pagas a la que se ven obligados los muchachos “refugiados de la Puerta del Sol” (p. 14) son una realidad que involucra de lleno el perfil capitalista de la nueva cultura gay occidental, cosmopolita y urbana, y que evidencia, replicándola, incluso desde un espacio de alteridad y de abyección, la desigualdad geopolítica (y la relación de explotación económica) entre la Europa occidental y del Norte (que España, como la novela irónicamente muestra, busca imitar) y los países menos favorecidos del Sur, del Este, de África, o Latinoamérica:

En general, sin embargo, éramos prudentes y podíamos pasar por un grupo de ejecutivos de provincias que mata el tiempo, de manera absurda, en la Puerta del Sol de Madrid. La Molokai se llamaba Hermenegildo, todo el mundo le llamaba Gildo, y yo le había metido el vicio en el cuerpo; no el vicio de los hombres, se entiende, sino el de acudir lujuriosamente cada tarde a la Puerta del Sol, agujoneado por ese furioso sentido de la competitividad que aqueja a no pocos cofrades del amor distinto y que, de repente, encontraba un fabuloso campo de cultivo en las bandadas de inmigrantes procedentes de los antiguos países socialistas. (...). Todos nos quejábamos. Los chicos portugueses, a fuerza de repetirse, habían ido perdiendo clientela y desertando del club; chicos indígenas siempre hubo pocos y, en general, de escaso interés; a veces aparecía algún marroquí, casi siempre inquietante de acuerdo con enraizados prejuicios racistas, o algún brasileño, siempre carísimo para los estándares en vigor (pp. 31-32).

Con similar ironía, el narrador expone la naturaleza violenta de unas relaciones que se sustentan en el borramiento de las marcas de identidad del explotado. En este sentido, la humillación sexual de los búlgaros desmiente cualquier visión optimista acerca del carácter

normalizado o integrado de la subcultura gay, proceso que en definitiva termina repitiendo desigualdades e injusticias del capitalismo salvaje de fin de siglo:

En realidad, resultaba muy sorprendente la naturalidad y el candor con que los búlgaros aceptaban y practicaban unas relaciones con hombres que deberían tener asumidas, según la doctrina oficial en la que habían crecido, como abominables. Pero daba la impresión de que se lo tomaban como un hábito occidental y capitalista tan corriente como el disfrute de la propiedad privada o la libertad para viajar, una manera como cualquier otra de ponerse al día (p. 54).

Los novios búlgaros, por otro lado, plantea una de las problemáticas sobre las que en general la literatura homosexual (masculina) ha insistido con frecuencia: la soledad y la incomprensión de quienes, por su opción sexual, no pueden socializar sus gustos y sus elecciones, como tampoco sus verdaderos sentimientos, en un entorno humano que conserva todavía una visión estricta y unívoca de la familia. Daniel Vergara proviene de una familia adinerada de provincia (probablemente, como la mayoría de los personajes de Mendicutti, sea andaluz), antiguos dueños de bodegas, de costumbres y de hábitos estrictos y conservadores. La necesidad de mantener las apariencias y el miedo a perder el único espacio de identidad que la casona de su infancia le devuelve durante las visitas en los meses de verano —en oposición, precisamente, al salvajismo anónimo de la Puerta del Sol—, obligan a Daniel a conformarse con un modelo de familia en el que el amor homosexual se configura melancólicamente como opción repudiada, dejando en primer plano la hipocresía de los amores y los lazos viables:

Kyril, Kalina y el gato nunca se sentarían conmigo y con mis hermanas y los maridos de mis hermanas en el consejo de la bodega. Tenía claro que mi familia nunca la formarían Kyril, Kalina y el gato, mi familia la formarían siempre y sólo, para mi consuelo y mi pesar, mi madre y mi padre, Remedios, mis hermanas y los pesadísimos maridos de mis hermanas (p. 203).

La imposibilidad cultural de Daniel de vivir plenamente su deseo sexual y su amor no heterosexual, hacen que su identidad se defina, precariamente, en la frontera entre dos situaciones, igualmente dolorosas: una, de explotación y como victimario (la Puerta del Sol) y, la otra, de represión y como víctima (el pueblo de provincia). En conclusión, *Los novios búlgaros* da cuenta de los aspectos invisibilizados de un presente que, en España, se vivía con optimismo y aceptación. La imagen de progreso cultural, social y económico de un país definitivamente europeizado durante la década del noventa esconde, como la novela muestra, realidades que esperaban, todavía, ser historizadas.

***Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* o el relato travestido de la historia**

Sin dudas la novela más celebrada de Mendicutti, *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, publicada en 1997, es considerada también el punto culminante de la obra de este autor al representar de manera ejemplar y sumamente original, como señalara Dieter Ingenschay (2011), la tensión entre la globalización del submundo gay español y las especificidades locales (así como la individualidad, intransferible) de sujetos y de espacios particulares e históricamente situados. En esta novela, Rebecca de Windsor, una transexual que antes de la operación se llamaba Jesús López Soler, relata en primera persona, siguiendo la estructura de *Las Moradas* de Santa Teresa de Ávila (1588) y el estilo de la lírica mística de la propia Teresa y de San Juan de la

Cruz —a su vez replicando el lenguaje amoroso-religioso del *Cantar de los Cantares* bíblico—, su peregrinación, junto a Dany, un muchacho gay estereotipado, hacia siete monasterios con el propósito de convertirse en santa, en vista del incipiente deterioro de su belleza física. La dicción, los referentes y la estructura barrocas del texto son intervenidas por un lenguaje marica, con su universo artificial y sus referentes *kitsch* y *camp*, como el icono gay Marlene Dietrich (de la película *Shanghai Express*), la admiración hacia Rita Hayworth y Grace Kelly, el placer erótico hacia la masculinidad del Che Guevara, la popularización sentimental de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, el veraneo en Benidorm o incluso la afición al *leather*, rasgo del internacionalismo gay español. Como hiciera especialmente en *Los novios búlgaros*, Mendicutti nuevamente crea un *pastiche* que contamina y descompone el intertexto culto (en este caso, la poesía religiosa renacentista) con el desparpajo gay, como se ve en el ejemplo siguiente, tomado del primer capítulo (“La iluminación”):

A lo mejor cuesta trabajo entender que una mujer tan sexy como yo se entregue a la santidad, pero esa decisión no la tomé porque me diese el siroco, sino porque, en una noche oscura, y hallándome enfrascada en labores de mantenimiento con productos de doña Margaret Astor, tuve una iluminación.

[...] cuando vislumbré de repente en el espejo mi carne mortal, mi cutis de cuarenta y nose cuantos años, (...) y tuve una lástima de mí que, la verdad, creí que me moría por no morirme (...), y pude oír que una voz misteriosa me llamaba a cuidar en prados deliciosos la belleza de mi alma (...), ya digo, no me lo pensé dos veces y decidí que sería santa. La que más (2003, pp. 11-12).

Una vez más, al igual que en *Una mala noche la tiene cualquiera*, se insiste sobre la condición “verdadera” del cuerpo y de la identi-

dad femeninos de Rebecca (“con el trabajito que me ha costado ser una mujer entera y verdadera”, p. 12), pero en este caso Mendicutti desarrollará en profundidad la historia familiar de su protagonista, el conflicto interno y con sus padres relacionado con el cambio de sexo, y la difícil etapa de transición entre un sexo y el otro, vivida con angustia e incertidumbre (“cuando no sabía si estaba de un lado o de otro [...] me sentía como un bicho raro [...] fueron unos días horrorosos”, pp. 117-118). El pasado familiar se inserta, por su parte, dentro del pasado colectivo de la España rural y pueblerina vigilada y temerosa durante la dictadura. Como en las novelas previamente comentadas, el espacio cerrado y opresivo del pueblo se opone a las posibilidades de cambio y apertura que ofrece la ciudad (Cádiz primero, en esta novela, y luego, por supuesto, Madrid). Rebecca, que proviene también de algún pueblo andaluz, viene de padres comunistas. En las referencias al pasado, la narradora confronta la izquierda política y el sueño revolucionario con su propia estrechez de miras, en relación con la fuerza opresiva de los estereotipos de género:

[...] pero yo era un niño para todo el mundo y, sin embargo, quería ser una médica conocida, una científica famosísima, una escritora fenomenal (...). También quería ser Miss España y casarme con un millonario americano. No era fácil precisamente conseguir todo eso, y ni siquiera una sola de esas cosas, cuando te llamas Jesús, acabas de hacer la primera comunión vestido de recluta de Marina y tu padre, en cuanto se ajumaba un poquito —esto ocurría casi a diario— se liaba a decirle a todo el mundo que su hijo había sacado los cojones de Vinagre y acabaría sacándoles con sus propias manos las asaduras a los ricachones para que por fin tuvieran justicia los obreros y los campesinos (p. 43).

El episodio citado, en el que el padre de Rebecca representa el sustrato ideológico patriarcal que es también inherente al programa de la izquierda, y que, de paso sea dicho, fuera impugnado en su momento por el feminismo contemporáneo como aludiéramos en el capítulo 6, contrasta con la microhistoria de Rosa y el Amado, introducida en la novela como relato enmarcado y, hasta podría decirse, como *exemplum* orientado a la transmisión de una enseñanza que resulta ser profundamente disruptiva o queer. En uno de los monasterios que visita, ubicado en un ficticio poblado denominado Quejumbres, Rebecca accede a la curiosa historia de una mujer viuda de un líder campesino, el Amado, asesinado por la Guardia Civil durante la dictadura. Rosa, que está a punto de morir, había logrado en el pasado someter sexualmente a toda la población masculina mediante el rito, previo al matrimonio, de la iniciación sexual con ella. Se trataba de un “sacramento” de cumplimiento obligado al que sólo un hombre se había negado, y cuya muerte en el mismo altar fue considerada como una maldición. La viuda de este hombre, a su vez, debía, en el momento de la muerte de Rosa y por voluntad de ésta, amortajar el cadáver. Rebecca asiste, junto al pueblo, a este acto que se lleva a cabo puertas adentro y que culmina con la revelación queer de que Rosa era un hombre. Rebecca, sin embargo, dilucida la verdad antes que el resto, mientras observa fotografías antiguas de la poderosa pareja, las cuales “dejaban muy claro que él era quien se agachaba y ella la que se montaba encima” (p. 158). Este saber posiciona a la mujer transexual en un nivel de superioridad relativa y le permite, además, cierta socarrona objetividad, como quien observa con mirada etnográfica comportamientos sociales ajenos: “a lo mejor la muerte de la viuda les libraba de un peso que les apretaba la vida como la sogá aprieta el cuello del ahorcado”, “un par de parejas de novios muy jóvenes se abrazaban con mucha fuerza, pero era difícil distinguir si estaban aliviados o asustados” (p. 161). La condición travestida de Rosa y su desvelamiento (con la consecuente publicidad del asunto) desnuda el carácter opresivo del imperativo heterosexual, como fundamen-

to del orden social patriarcal, erigido sobre la familia como unidad primaria de socialización de los géneros normalizados. En Quejumbres, la familia se funda, paradójica e irónicamente, sobre el acto homoerótico (mucho más escabroso dado que sucede con una travesti que engaña con su apariencia femenina a quienes quedan fuera del acto violatorio), como rito de iniciación en la masculinidad del futuro padre de familia. Esta realidad no puede dejar de vincularse con las reflexiones de Judith Butler, vistas en el capítulo 7, acerca de la melancolía de género o el repudio del otro como escena constitutiva del sujeto heterosexual. Imperativo heterosexual e hipocresía social conforman una unidad indisoluble y que Rebecca se encarga de subrayar: “riéndose [se refiere a Eulogia, la mujer que desvela el secreto] con aquellas carcajadas que eran como puñetazos en el libro de familia de la mayoría de los matrimonios del pueblo” (p. 163).

En el *exemplum* de Rosa y el Amado, la historia personal de las familias involucradas con Rosa (y el secreto sexual que celosamente esconden) se anuda a la historia política: el Amado había sido un líder campesino fusilado durante el franquismo; su mujer, entonces, heredó el ascendente sobre el pueblo. En Rebecca, la memoria también es memoria política. Además de las menciones al padre comunista, esa información la encontramos en las reflexiones de la narradora acerca de cómo inventarse una memoria luego de la cirugía con la que accediera al cambio de sexo. El travestismo, como ocurriera también con La Madelón, irrumpe y modifica también los recuerdos que se guardan del pasado: “allí estaba aquella niña vestida de primera comunión, pero con cara de niño, y supe que mi memoria seguiría conmigo para siempre” (p. 256). La manipulación de índole queer (porque involucra un tipo de deconstrucción que pone en primer plano el carácter binario de las identidades modernas) alcanza también la memoria como proceso que, más que nunca, depende, como quisiera Maurice Halbwachs, de las circunstancias presentes. *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, en este sentido, sexualiza la memoria, llevando al extremo las posibilidades de manipulación a las que esta

categoría es expuesta y demostrando, como lo hace el resto de la obra de Mendicutti, el vacío historiográfico que adolece la España de los años noventa en relación con las identidades abyectas.

El beso del cosaco o la contramemoria

Será, con todo, esta novela publicada en el año 2000 la que de manera programática aborde la cuestión todavía no resuelta de las memorias desterritorializadas, con una fuerza disruptiva incrementada en la elección de un personaje femenino que revela poco a poco su deseo lesbiano. El lesbianismo ha sido, como ya indicamos, un tema invisibilizado tanto por la legalidad franquista como por los discursos gay y reivindicativos de la democracia, centrados predominantemente en las realidades masculinas. Corre el año de 1999, y la protagonista de esta novela, Elsa Sheenan Medina, agoniza en California. En su delirio visita la casa paterna ahora habitada por su hermana y su cuñado, mansión familiar emplazada junto al Guadalquivir en un pueblo costero de Andalucía, a donde no había vuelto desde que se fugara en 1938 con su amante norteamericano. Dispuesta a organizar una fiesta de despedida, se reencuentra con su hermana y dialoga con espectros de familiares y de allegados; una de ellas, hija de la criada y antigua amiga de la infancia, primer y único amor de Elsa. Los espectros que visitan a Elsa fallecieron a lo largo del siglo XX por medio de desenlaces trágicos, situación que Elsa vincula con la leyenda del beso del cosaco. El cosaco Vladimir no es otra cosa que una estatua de ébano vestida de guerrero ruso, bastante *kitsch* y de origen misterioso (no se sabe si su dueño —extravagante tío abuelo de Elsa— la adquirió heroicamente en Rusia o si fue comprada a algún “confuso trapichero”), emplazada en el vestíbulo como “centinela (...) [d]el prestigio social del hogar” (Mendicutti, 2000, p. 152) y que ha sido fuente de fantasías sexuales para los integrantes femeninos y masculinos de la acaudalada familia. La leyenda de que el cosaco deja su marca en el destino trágico de aquellos que, al nacer, fueron besados, trastorna las fantasías de Elsa hasta el punto de tatuarse ella misma la marca fatal en la

clavícula. Lo que Elsa no llega a comprender es que la excepcionalidad de las vidas supuestamente elegidas por Vladimir radica en la profunda y abrumadora conexión entre el deseo no normativizado, que se extiende incluso al deseo político disidente, y el carácter opresivo de una moral social heteronormativa y de una historia política para las cuales el “amor sin nombre” (p. 201) no tiene otro destino más que el repudio o la muerte.

Al tiempo que rememora las historias de las cartas que Magdalena, su hermana, le escribiera desde Andalucía, Elsa va reconociendo, una a una, las causas de los fatales desenlaces de sus visitantes: Genaro, tío homosexual (y causa de humillación familiar por su “trastorno de homofilia”, p. 52), muere apuñalado por su amante, un hombre anarquista, en 1928; Javier, sobrino poeta, muere por no poder expresar en la escritura su verdadero deseo, y ser obligado en cambio a una poesía de circunstancias; Teresa, prima de Elsa y miliciana, es fusilada en 1938 por un “piquete de falangistas desbocados que estaban dispuestos a limpiar la ciudad de rojos” (p. 138), y su hermano, Mariano, se suicida horas más tarde luego de ser obligado a darle el tiro de gracia; Clarita, sobrina de Elsa, y su novio, Antonio, se suicidan juntos tirándose a un pozo de agua para cerrar así la historia de un amor imposibilitado por la diferencia de clase pero hecho realidad por la coincidencia de la burda manera de hablar de ambos (“una abrupta retahíla de sonidos oscuros y vocablos desfigurados que parecían negados para la dulzura y para el murmullo cariñoso y apacible, pero en los que latía [...] una capacidad de amor tan apasionado”, 2000, p. 160). Pero hay dos muertes que se presentan como cruciales para la subjetividad de Elsa. Se trata del trágico accidente de sus sobrinas nietas Laura y Julia, cuya causa Elsa conoce tardíamente, debido a la misteriosa decisión de Magdalena de postergar el envío de una carta, y dársela personalmente. Las dos hermanas lesbianas e incestuosas (“elegantes, bonitas, lesbianas e incestuosas —dijo [Genaro] con verdadera y muy mundana admiración—. Da gusto verlas”, 2000, p. 197), se suicidan abrazadas adentro del auto de una de ellas.

La revelación acerca de la naturaleza de ese “amor del que Magdalena jamás había hablado o escrito, en el que nunca había querido pensar” (2000, p. 199) coloca a Elsa frente al espejo de su subjetividad, marcada a fuego por el amor hacia Cari, la hija de la criada de la familia Medina, quien perdiera la vida a los 17 años y quien regresa, junto con los otros, para mostrar a Elsa que el origen de su interminable búsqueda de aventuras radica en el repudio de ese primer amor, también lesbiano; revelación que impone un súbito y melodramático cambio de tono en la narración, y en el que se manifiesta plenamente la estilización camp de toda la novela:

Llevo toda mi vida viéndote —dijo Elsa, temblorosa, y sólo ella podía comprender hasta qué extremo decía la verdad.
—El señorito Genaro también me ha dicho que vas a necesitarme.
—Llevo necesitándote toda mi vida (p. 113).

Lo que esta saga familiar deja en claro es que, desde la óptica propuesta por Mendicutti, en la historia reciente de España hay una continuidad aparentemente irremediable entre la disidencia sexual y la disidencia política, conclusión que es posible derivar de la yuxtaposición aparentemente aleatoria de los destinos trágicos (y besados por Vladimir) expuestos en la novela. Como demostraremos en el análisis de *El palomo cojo*, la indisolubilidad entre ambos tipos de subversión, en el seno de clanes familiares estrictamente conservadores o de identidades situadas en el marco de la moral burguesa del franquismo, permite dar cuenta de una manera novedosa y hasta ahora no subrayada por los estudios críticos dedicados a la obra de Mendicutti de una memoria disidente o de una contramemoria que interactúa, oponiéndose o desenmascarándola, con la memoria colectiva, especialmente puesta en cuestión durante la década del noventa, en el discurso literario, académico y en los medios de comunicación.

El palomo cojo. El nacimiento de la conciencia abyecta en el marco de la recuperación de la memoria colectiva

La novela que en 1991 llevaría a Mendicutti hacia el reconocimiento más extendido de su obra y en la que volcaría un importante contenido autobiográfico, se inicia precisamente con un epígrafe del poeta griego Giorgos Seferis, que dice: “Allí donde toques la memoria duele”. La alusión a la corporeidad en el verbo doler, la posibilidad de adjudicar su acción tanto al acto de recordar como a los recuerdos mismos (como efectivamente encarnados en el sujeto), así como su relación con el proceso activo de acordarse, por un lado, y el recuerdo o la memoria como procesos pasivos que el sujeto no domina pero que padece, por el otro (la palabra memoria tiene, en efecto, toda esa riqueza y ambigüedades semánticas), invitan a referirnos nuevamente a la problemática de la memoria entendida materialmente como encarnación, pero también como hecho simbólico y cultural. La distinción preocupaba, como vimos en el capítulo 5, a Jan Assmann, quien se esforzó por atravesar el límite corporal y afectivo para llamar la atención sobre la condición simbólica y cohesiva (en términos culturales) de la memoria en su dimensión colectiva y cultural. La mención al dolor y la elección precisamente de Seferis, en la antesala de una novela que se encargará precisamente de la tarea de reconstrucción memorialística, aglutina las dos instancias fundamentales que el relato cruzará una y otra vez: el cuerpo (y ligados a él lo sexual y todo aquello atribuible a lo personal) y lo histórico (donde se inserta lo político). La memoria individual, enterrada, silenciada, reprimida —por tratarse de una subjetividad abyecta— frente a la memoria colectiva, normativa, cohesiva, pero, en tanto forma cultural de amplio alcance, conformada también, como dijera Assmann, por aquello que se expulsa y se reprime, se anudan en *El palomo cojo* siguiendo el ritmo del despertar sexual, tan singular y único como podía ser el descubrimiento de la homosexualidad en el contexto de la burguesía andaluza de los años cincuenta.

Como en otros relatos de Eduardo Mendicutti, *El palomo cojo* se centra exclusivamente en la infancia. Este periodo, que habría constituido para el autor una época particularmente dolorosa, había sido objeto de su primera novela, *Cenizas* (1974) y reaparecería en la recopilación de cuentos publicada en 1995 bajo el título *Fuego de marzo*, así como también en 2002 en la novela *El ángel descuidado* (bastante original esta última por el hecho de narrar el primer amor homosexual entre adolescentes). Las huellas autobiográficas de *El palomo cojo* han sido no solamente confirmadas por Mendicutti en diversas entrevistas sino que se observan en la elección del espacio donde se desarrolla la trama: una antigua casona de bodegueros ubicada en Sanlúcar de Barrameda, un pueblo costero de Andalucía. Como veremos en apartados subsiguientes, la novela interfecunda tres géneros novelísticos (novela autobiográfica, memorias y *Bildungsroman*) y los combina, a su vez, con elementos claramente inscriptos en la tradición gótica. A continuación, haremos un recorrido argumental en el que se proporcionarán claves para interpretar *El palomo cojo* como un relato queer encargado de dar cuenta del nacimiento de la conciencia abyecta en el marco de la novela contemporánea sobre la Guerra Civil y la posguerra.

La novela se estructura en tres partes (una para cada mes del verano: “Junio”, “Julio” y “Agosto”) y distribuye en ellas dieciocho capítulos (seis para cada parte). La historia ocupa un lapso temporal acotado: son los tres meses del verano de 1958 en que Felipe Jesús Guillermo Calderón Bonasera Lebert (en adelante, Felipe) convalece de una enfermedad no especificada en la casa de sus abuelos maternos, andaluces bodegueros y representantes de un importante sector social y económico venido a menos durante la posguerra. La novela no especifica cuál es el momento histórico de la enunciación, pero el lector entiende perfectamente que se trata de una época lo suficientemente distante en el tiempo como para que el narrador tomara perspectiva y lograra una mirada irónica hacia su propio pasado. La memoria del narrador (el propio Felipe ubicado en algún punto de

su vida adulta) se circunscribe a esos tres meses e incluye episodios analépticos en los que aparece un pasado no demasiado lejano en el que él mismo participa o bien referido a otros (hechos protagonizados, por ejemplo, por alguno de sus tíos, sus padres o sus abuelos). Durante ese lapso, Felipe atraviesa la instancia más importante y decisiva de su vida: el despertar del deseo homoerótico, que ocurre a partir de sus experiencias con un grupo de adultos bastante excéntrico (que él denomina “los bichos raros” de la familia), compuesto por Mary, una de las criadas de la casa, muchacha de comportamientos libertinos y de lenguaje soez; la tía Victoria, hermana de su abuelo, y rapsoda autoexiliada que regresa, acompañada de su secretario y amante de turno Luiyi, porque está quedándose sin dinero, y el tío Ramón, hermano menor de la madre de Felipe, bisexual y trotamundos, quien aparece inesperadamente en casa perseguido por la policía franquista. El punto de tensión máxima en el desarrollo de la trama se ubica en el capítulo cuarto de la tercera parte (“Los bichos raros”) en el que esos cuatro personajes se reúnen en secreto, de madrugada, en el salón más importante de la casa para oír poemas de Federico García Lorca recitados por Victoria. Mientras la rapsoda experimenta uno de sus habituales éxtasis artísticos, Ramón manosea a Mary en el sofá, y el orgasmo de la criada se yuxtapone sarcásticamente con las imágenes gitanas del poeta granadino: “apretó la boca y puso cara de susto, como si acabase de cometer un sacrilegio con aquel grito mientras tía Victoria, llena de trance, no encontraba la forma de quitarse de encima la pena de los gitanos” (Menducutti, 2001, p. 211). Felipe descubre en Mary una sortija de rubí perteneciente a Victoria y cierra el episodio con sus gritos delatores, movidos en verdad por celos amorosos. El equilibrio se romperá definitivamente (Mary es despedida, Ramón vuelve a partir y Victoria se encierra por días enteros en su cuarto), pero Felipe ya ha aprendido algo respecto de su lugar en el mundo que será irreversible, y que a pesar de la inocencia con que lo enuncia debe leerse como una instancia fundamental de aprendizaje: “era mucho mejor, más divertido y más emocionante,

estar con los bichos raros. Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro” (p. 212).

Al grupo de adultos mentores se suma la presencia esquiva y misteriosa de otro tío del pequeño, Ricardo, hermano menor de la abuela de Felipe, cuya única ocupación consiste en criar palomas, pasear por la playa de Valdelagrana y deambular despierto por las noches. Pero no son solamente estos los únicos sujetos excéntricos que rodean y acompañan al niño en su paso a la primera adolescencia, marcándolo de una manera peculiar y particularmente cargada de humor y desparpajo. En rigor, todos los adultos retratados en la novela (a veces con pocas pero concisas pinceladas, como el manicura y maricón Cigala, que ya había figurado en la obra de Mendicutti (y que protagonizará en 2008 la novela *Ganas de hablar*) o la ultrafranquista tía Blanca, hermana de su madre) poseen cualidades que los singularizan de un modo que, si bien se acerca al estereotipo y al grotesco, descubre una realidad que condice con la idea de una normalidad imposible subyacente a la obra más amplia de este autor. Incluso en los extremos de la adecuación ideológica y actitudinal, conforme a los valores de religiosidad, nacionalismo, reverencia hacia el poder político y respeto a los roles de género que predicaba la moral patriarcal franquista, nos encontramos con personajes que rayan lo bizarro, como el padre Gerardo, maestro de Felipe, quien enseña a los niños en el colegio a sufrir en carne propia los martirios del santoral católico, o la tía Blanca, que reverencia con igual éxtasis tanto el Valle de los Caídos como El Pardo o al Papa Pío XII.

El caso de la bisabuela Carmen (madre del abuelo de Felipe) y el de Caridad, la criada más antigua, merecen un detenimiento aparte. En el relato, la respetable anciana agoniza y recibe, conforme al protocolo de las familias distinguidas, un reguero de visitas estrictamente administradas por una de las criadas. Durante el último tramo de su agonía, Carmen inquieta a la familia contando a gritos, “e incluyendo viejísimas canciones verdusconas” (p. 33), antiguas aventuras amorosas que habría tenido de joven con “una cuadrilla entera de

bandoleros” en Sierra Morena (p. 32). El desenlace ocurre cuando Mary pone frente a los ojos de la anciana una revista de hombres desnudos (propiedad de Luiyi). Felipe, con inocencia, describe la escena: “Y la bisabuela Carmen chilló. ¡Que si chilló! Y se puso a temblar, pero no de sofocación o descompostura. A mí me pareció que temblaba de contento” (p. 155).

Si la historia de Carmen Lebert pone en escena la relación de continuidad entre respetabilidad y desenfado sexual, resquebrajando la apariencia moral y monolítica de una clase, la burguesía acomodada, y de su vínculo con el sistema franquista (no debe olvidarse tampoco que Carmen chillaba cuando Victoria insultaba a Franco), los achaques de la otra anciana, en el extremo social opuesto, emergen como símbolo de la decadencia familiar, por un lado, y en metáfora de lo invisible, es decir, de aquello que nadie se atreve a nombrar porque constituye, como los bandoleros de Carmen, la porción abyecta que, como desarrollamos a lo largo del capítulo 7, nutre y constituye, al tiempo que se erige en amenaza, la mismidad de los comportamientos y las identidades normales. La anciana criada dice sufrir de ataques de invisibilidad: “ya no sólo había perdido por completo el perfil derecho, sino que estaba empezando a perder también el izquierdo y andaba por toda la casa dando trompicones” (p. 135). La perspectiva inocente de Felipe no desmiente ni adjudica a razones demenciales los inventos de la mujer. Como en todas sus referencias a hechos y discursos de adultos, el narrador, en su calidad de memorialista, se limita a reproducirlos, fiel testigo de sus irreverencias. Caridad perdió también “sus bajos” y andaba con los brazos vendados porque “se le soltaban cada dos por tres” (p. 135). Así como Victoria se ve obligada a vender sus joyas, Blanca se muda al Barrio Bajo porque se casa con un constructor sin categoría social¹ y el negocio familiar no alcanza para sostener el estilo de vida y las costumbres de antaño, las anomalías de Caridad condicen con ese universo en vías de extinción. Con

1 “No distinguía si estaba arrepentida o no de haberse casado con Paco Galván, constructor de los primeros bloques de pisos baratos” (Mendicutti, 2001, p. 38).

todo, la metáfora sexual emerge para clausurar con un último sentido cualquier otro registro semántico y promoviendo así el carácter neomoderno de esta peculiar novela: en definitiva, la invisibilidad de Caridad es sólo comparable a los sentimientos del niño, a medida que se descubre en relación con los otros: “a lo mejor me estaba pasando algo parecido a lo que le pasaba a la tata Caridad, que me estaba haciendo invisible” (p. 160).

Como se ha visto, el humor es un componente central en la producción literaria de Mendicutti. La representación del habla popular de la Andalucía profunda, que adquiere en Mary un desarrollo admirable, no apunta, por fortuna, al registro costumbrista con que podría caracterizarse el estereotipo de la mujer resuelta e insolente tan caro, por ejemplo, al cine comercial en el que el acento puesto sobre lo andaluz, especialmente durante el periodo franquista, indicaba la preponderancia de esta región en la construcción comodificada de una españolidad para exportar; sino que constituye un elemento imprescindible en la conformación de la subjetividad de Felipe, modelada no solamente por experiencias vitales y sexuales, sino también por esa oralidad periférica. En este sentido, la novela de Mendicutti se conecta de un modo bastante original con la tradición más reciente de recuperación de la oralidad en la narrativa española, la cual reseñáramos en el capítulo 3, y que tiene un especial desarrollo dentro de la corriente memorialística, aunque con usos testimoniales diferentes de la funcionalidad formativa que adquiere la voz hablada en esta novela en particular. Mary es la persona que más horas pasa con la criatura. Sus apreciaciones y juicios de valor acerca de los otros miembros de la familia, de los hombres, las mujeres y del sexo calan profundamente en Felipe, dando cuenta de un tipo de vínculo habitual entre las clases altas (los niños de hecho estaban la mayor parte del tiempo a cargo del servicio doméstico) pero también sustituyendo con profunda ironía la función de la voz materna como primera promotora de subjetividad. La maldición de Mary al final de la novela, reproducida de manera tal que el lector llega a oír su voz y acen-

to andaluces, aparece simbólica y performativamente como un rito o acto de habla iniciático y preludio del fin del desarrollo del niño. Pero también funciona como registro de las voces de los otros, los marginalizados y cuya presencia fuera crucial, como veremos cuando analicemos *Luna lunera* de Rosa Regàs, para la conformación de las identidades burguesas. De hecho, antes en la novela, Felipe reconoce de modo escamoteado su condición homosexual gracias a las descripciones que Mary realiza con soltura acerca de los palomos cojos:

Una tarde, poco antes de aquel verano que pasé convaleciente y medio tarumba por culpa de la destemplanza y de las cosas que me pasaron en casa de mis abuelos, me fijé en una paloma que se paseaba, con un movimiento raro y como melindroso, por el pretil de la azotea y no sé por qué —a lo mejor porque había hecho uno de aquellos días nublados que ya de chinarrí, como decía la Mary, me ponían medio mustio —enseguida pensé que era una paloma tristona y solitaria y que lo estaba pasando mal. Cosas así se me ocurrían a mí de vez en cuando. Desde aquella tarde, empecé a ver aquella paloma casi todos los días que íbamos a casa de mis abuelos, y en cuanto pude se la señalé a la Mary. Ella se rió de mis ocurrencias y me explicó después, dándose muchos aires de enterada, que no era una paloma sino palomo y que lo único que le pasaba era que había salido cojo y que ya sabía yo lo que se decía de los palomos rengos. La Mary dijo que era una lástima, porque era un palomo bonito, pintado de negro, o sea zarandalí, y además zumbón, con aquel buche pequeño y alto que le daba un aire un poquito litri y peripuesto. Nadie tenía la culpa de que cojease y no le hicieran tilín las palomas. —Uno menos para traer palomas al mundo —dijo la Mary—, con lo jartibles que son.

No sé por qué yo me acordé de pronto de cuando tuve que probarme el traje de primera comunión, que hice de marinero y de pantalón largo, y el sastre, al probarme la primera vez, dijo uy este niño tiene una pierna más corta que la otra, y era verdad porque el pernil izquierdo se me quedaba un poco respingón (pp. 26-27).

La resignificación positiva que la novela lleva a cabo del insulto (en la jerga popular, el palomo cojo es, despectivamente, el maricón) supone un proceso de agenciamiento cuyo impulso transgresor debe leerse en relación con los discursos que hacia la década del noventa empezaban a reescribir la memoria colectiva española. Como se ha visto en los capítulos 1 y 3 de este estudio, el reingreso de España a la democracia abre posibilidades inéditas, especialmente en la novela, de contar la propia experiencia, de apelar a un sujeto que intenta revérselas con el pasado sin escamotear aspectos de la intimidad que antes de la libertad de prensa aparecían velados bajo transformaciones experimentalistas, reducidos a estereotipos o simplemente censurados. La profusión del discurso autobiográfico y, junto con él, del género memorialístico, marcaron en los años ochenta, hasta entrados los noventa, la literatura española, que reencontró a su vez, en su vertiente posmoderno realista (o, si se prefiere, neomoderna), una instancia subjetiva lo suficientemente fuerte y entera como para transfigurar en clave literaria el pasado y reconocer la hipótesis de vigencia de la historia en función de transformarla. Si el germen para la rememoración a cargo del discurso literario en función de una memoria colectiva más justa e inclusiva —y que dialoga, por eso, con el discurso político, mediático y académico— aún no había dado sus frutos más significativos, desde los textos fundacionales del memorialismo más subjetivo e íntimo de los años setenta (con ejemplos contundentes como las *Memorias de un niño de derechas* de Francisco Umbral y *El cuarto de atrás* y Carmen Martín Gaité), tampoco se habían desarrollado relatos que repusieran experiencias tan poco con-

vencionales como las vinculadas a la asunción de la homosexualidad durante el franquismo. *El palomo cojo* alude metafóricamente desde el mismo título a la homosexualidad masculina. El adjetivo “cojo” y el verbo “cojear”, si bien contienen una carga más humorística que ofensiva, son etiquetas sociales asociadas, en España, a la clase de términos injuriosos o insultantes. Para Judith Butler, quien, como vimos anteriormente, relevara la teoría de los actos de habla de John Austin desde la hipótesis de la citacionalidad derrideana como formulación crítica del performativo austiniano, la verdadera fuerza del insulto o de la injuria reside no en la voluntad soberana de un sujeto capaz de hacer una cosa al enunciarla, sino en la cita como espacio de la referencia a un significado ya dicho y reconocido en su legitimidad por múltiples repeticiones anteriores —citacionalidad que, no obstante, aparece disimulada bajo el poder de un sujeto o un colectivo que efectivamente está injuriando. En esta novela, como quedó expuesto, la leve cojera del personaje (más temida que real) queda relacionada con la presencia en la ficción de un palomo diferente al resto de las aves que cría y protege el tío Ricardo (un personaje, además, considerado “raro” por la estricta moral familiar). La explicación socarrona que la sirvienta proporciona sobre la cojera del palomo es seguida por la narración de la escena en que Felipe visita a un sastre y éste comprueba que tiene una pierna más corta que la otra. El narrador se encarga de hacernos saber que no tiene muy en claro la razón de estas asociaciones, y esta ingenuidad (que también se pone en juego en relación con el adjetivo *raro*) es un rasgo que se sostiene a lo largo de todo el relato y que posibilita el efecto conmovedor de la escena que cierra la novela, en la que Felipe se encuentra a solas con el ave, a quien Victoria, por otro lado, había apodado Visconti (en homenaje al director de cine). En el cierre de la novela, Felipe observa el palomo que sorpresivamente irrumpe en su habitación y piensa en sus tres nombres y ocho apellidos, signo de la posición social de su familia, en contraste con el único nombre de Visconti: “Cuando te sientas solo, vienes y te presto los apellidos que más te gusten” (p. 239), dice

el niño, para luego ver cómo el ave reanuda el vuelo en un gesto que su inocencia descifra como desdeñoso. El narrador agrega: “Entonces me di cuenta de verdad de lo solo que me había quedado, y de que seguramente me tocaba ser una de esas personas que andan solitarias por el mundo” (p. 240). Si el cierre de esta novela agrupa al niño con la figura que representa el estigma social asignado a su deseo, lo hace de manera tal que el término “palomo cojo” queda resignificado como la seña de identidad de un sujeto particular, históricamente determinado, y acerca del cual es posible también narrar una historia, o reconstruir su memoria, tan valiosa y elocuente como la memoria de los que perdieron la guerra o de los que nacidos en el seno de familias que apoyaban el franquismo contaron, ya adultos, el proceso de su disidencia y oposición al régimen. Retomando las reflexiones de Butler en torno a la performatividad, este acto de resignificación puede leerse en el registro de la citacionalidad, pero no ya como una repetición más del performativo sino como un desvío de sentido que requiere de la agencia del sujeto. Si, como afirma Butler, el acto de ubicar la responsabilidad en el sujeto, poniéndolo como origen de la injuria, lo que hace en definitiva es disimular la historicidad discursiva del poder, o de la citacionalidad como causa de ese poder, ¿cómo debería leerse entonces la acción de un sujeto de instalarse como autor de una resignificación positiva de esa injuria, nombrándose a sí mismo y a su propia historia mediante ese término injurioso? Quizás deberíamos pensar que una de las posibilidades del discurso literario encargado de representar la alteridad social es justamente desafectar la historicidad negativa de las identidades lingüísticas con que a lo largo del tiempo esa diferencia ha sido descalificada e invisibilizada.

La interfecundación de géneros literarios. El camp como punto de encuentro

Como se ha dicho, *El palomo cojo* conforma una novela híbrida en la que conviven distintos géneros o modalidades narrativas. Es aceptada como un hecho la relación de continuidad (e incluso, en muchos

casos, de identidad) que tienen el *Bildungsroman* y la autobiografía o la novela autobiográfica, géneros que se anudan también en la novela de Mendicutti, y que se interfecundan, a su vez, con las memorias y con el modo gótico. El desarrollo de una conciencia y de un tipo particular de subjetividad, para el cual interceden experiencias, pruebas y mentores, produce un texto a medio camino entre la autobiografía y la novela de formación. En relación con las memorias, es inevitable comparar (y contrastar) el texto de Mendicutti con la tradición bastante consolidada de las memorias de guerra y de posguerra que tuvieron como importantes representantes a Rafael Alberti, Francisco Umbral o a Carmen Martín Gaité y a Josefina Aldecoa, y que más adelante continuaría, por ejemplo, en la misma línea, Eduardo Haro Tecglen. Asimismo, la composición del ambiente (la casona, el calor agobiante, la presencia del olor, el miedo, el despertar sexual, etc.) contribuyen a hacer de esta novela un buen ejemplo de relato gótico (más adelante nos abocaremos específicamente al análisis de los elementos góticos en *El palomo cojo*), con sus particularidades inevitablemente ligadas a la conciencia de género sexual que subyace y da forma al texto, efectuando transgresiones, además, sobre los aspectos consolidados de los otros géneros literarios mencionados. Ahora bien, el *continuum* narrativo, que en los apartados que siguen nos ocuparemos de abordar por separado o de diseccionar (en función de observar el modo en que contribuyen a ampliar o revisar el discurso de la memoria colectiva), cristaliza en un espacio de enunciación y de percepción que, como en las otras novelas de Mendicutti, abrevia y se configura en un tipo de sensibilidad específicamente asociada a la percepción gay y en la que la parodia y la resignificación constituyen elementos nucleares. Nos referimos a la sensibilidad camp, cuyo desarrollo en la España postransicional tuvo, a nuestro parecer, en Eduardo Mendicutti y en Pedro Almodóvar sus más acabados cultivadores.

En el capítulo 1 mencionamos las consideraciones de Andreas Huyssen acerca del posmodernismo y de su ubicación inaugural en

la vanguardia estadounidense de los sesenta (que importara el proyecto de las vanguardias históricas, abruptamente extirpadas con la Segunda Guerra Mundial), y a las reflexiones del pensador alemán acerca del modo en que en este periodo cultural se produce una auténtica crítica y superación de la modernidad al plantearse con él las cuestiones acerca de cómo los códigos, imágenes, textos y otros artefactos de las culturas de masas constituyen la subjetividad y de cómo la dicotomía moderna de la separación entre arte alto y cultura de masas puede ser efectivamente desactivada por medio de manifestaciones artísticas y culturales en las que se vuelve problemáticamente sobre los asuntos del sujeto y del *gender*. En su lectura del camp como expresión acabada del posvanguardismo, José Amícola (2000) interpreta la reutilización y la transformación de la cultura de masas en la estética camp (originada en Estados Unidos con el arte pop, pero con antecedentes en las décadas anteriores a los sesenta, durante el periodo clásico del cine de Hollywood) como una crítica de la cultura dominante realizada, paradójicamente, en sus mismos términos. El camp aparece, para Amícola, como la manifestación más singular e inasible del último tramo del siglo XX, venida de “los homosexuales”, como grupo marginalizado e invisibilizado, y puesta en los términos de la cultura dominante al servicio del ataque queer —es decir, aquel que pone al desnudo los mitos relacionados con las dicotomías occidentales (el sistema binario de los géneros, la heterosexualización del deseo, la división entre arte alto y cultura de masas, etc.)— hacia sus convicciones más arraigadas. Existe una variedad muy amplia de definiciones para lo camp, amplia seguramente como el espectro de manifestaciones artísticas y culturales en las que el fenómeno aparece. Al hablar de un tipo de mirada o de una sensibilidad, y más precisamente, como veremos, de un procedimiento, es prácticamente imposible dejar un registro de los múltiples objetivos y formas que este hecho ha ido tomando. La obra de Mendicutti, y específicamente la novela *El palomo cojo*, conforma a su vez un ejemplo muy claro de la parodización camp de los géneros literarios así como de la revalo-

rización positiva de la cultura de masas y de sus códigos (el cine y las novelas populares, principalmente) puestos al servicio de la configuración de una subjetividad abyecta. En este sentido, es importante incluir en la reflexión las particularidades históricas, sociales y culturales de la España franquista, así como la sensibilidad, definitivamente atravesada por los medios y la cultura de masas, de una época como los años noventa, inclinada especialmente hacia la nostalgia y la recuperación memorialística.

La primera versión sistematizada de lo camp fue propuesta por Susan Sontag en 1964; a partir de entonces un número importante de estudios han profundizado sobre la naturaleza ontológica de las manifestaciones camp y en buena medida tendiendo a corregir la postura apolítica que la teórica norteamericana adjudicaba a esta estética. De hecho, para Sontag lo camp se asociaba con una forma del esteticismo, “una manera de mirar el mundo como fenómeno estético” que introduce una actitud neutral, apolítica y no comprometida respecto del contenido (1984, p. 304). El acento del arte camp estaría puesto sobre la superficie como estilo y como artificio, sobre el “ser impropio de las cosas” (p. 306), aspecto que Sontag evidenciaba en el gusto por el amaneramiento, la teatralidad y lo melodramático, pero entendidos como manifestaciones provenientes de una conciencia seriamente comprometida con la extravagancia, de una sensibilidad “irreprimible, virtualmente incontrolada” (p. 311) y, como se verá en el análisis posterior, particularmente asociada al gusto homosexual. El vínculo entre el camp y la homosexualidad masculina es prácticamente indispensable, siendo, incluso para Sontag (quien no subraya lo suficiente la relación entre homosexualidad y camp), la promoción del sentido estético la vía de integración de los homosexuales en la sociedad, pero teniendo como horizonte, desde su punto de vista, a diferencia de las opiniones de teorizadores posteriores (y de la nuestra), no una transformación de índole social o política sino el valor de lo lúdico como neutralizador ante la indignación de tipo moral. Al respecto, Amícola subraya que las mujeres, en principio, no

se presentan como productoras de sentido camp sino que serían, preferentemente, “el objeto obligado de la representación a través de un espejo distorsionante de la supuesta esencia de lo femenino” (2000, p. 52). De todas formas, la idea de un mensaje no politizado del camp ha sido desmentida precisamente con sus mismos argumentos: el carácter programático de una estética que se autoproclama queer y que emerge en el seno de grupos activistas que redefinen e instauran su valor político y crítico. La yuxtaposición de queer y camp permite pensar al segundo como una manifestación perteneciente al discurso queer y que reacciona ante la presión heterosexual compulsiva y los códigos enunciativos hegemónicos que delimitan y coartan las posibilidades de definirse como “persona”. Dado que la identidad queer es performativa, y que para hacerse visible utiliza códigos de significación sociales específicos, la función del camp es, de acuerdo con Moe Meyer, la producción de visibilidad social queer: “thus I define camp as the total body of performative practices and strategies used to enact a queer identity, with enactment defined as the production of social visibility” (1994, p. 4).

La lectura del camp como sistema significativo de las expresiones performativas de las identidades queer nos abre la posibilidad de analizar las estrategias paródicas de *El palomo cojo* bajo coordenadas políticas y culturales claramente delimitadas. En efecto, la parodia como arma específica del camp se estaría instalando en el seno de las discusiones sobre la memoria colectiva (en el momento de escritura de *El palomo cojo* todavía en ciernes, dado que la explosión memorialística ocurre verdaderamente unos años más tarde) proponiendo un tipo de repetición (respecto de un modo de construcción del yo y de su memoria —el *Bildungsroman*, la autobiografía y las memorias—, así como de modalidades populares y menores —el gótico) con implicaciones ideológicas y críticas de suma importancia. De acuerdo con Moe Meyer, quien incorpora al camp la definición posmoderna de parodia de Linda Hutcheon, la parodia es el proceso por el cual las identidades marginalizadas y privadas de derechos avanzan so-

bre sus intereses incorporando al discurso códigos de significación alternativos que se anudan a las estructuras de significación preexistentes. Dado que el aparato de la representación es controlado por el orden (heteronormativo) dominante, sin el proceso de la parodia las subjetividades abyectas no tendrían acceso a la representación; por lo tanto, el camp, entendido como parodia queer, constituye el único proceso mediante el cual lo queer puede acceder a la visibilidad social. El proceso de la parodia expone las relaciones asimétricas entre un orden dominante, y poseedor del original, y una alteridad que sólo cuenta con la alternativa paródica. Esta dicotomía expresa tensiones y relaciones de poder, en virtud de que es precisamente el orden dominante el que define e instauro códigos de significación genuinos y a partir de los cuales se establece la producción del valor como prerrogativa de ese orden. Por eso, para Meyer el encabalgamiento de la parodia sobre el monopolio del orden dominante respecto de la autoridad de la significación produce en el camp el efecto simultáneo de una transgresión y una invocación del espectro de la ideología dominante, situación que en muchos casos puede llevar a creer que el camp estaría precisamente reforzando ese orden. En la tensión entre el original y la copia, José Amícola también encuentra un sesgo político importante, en virtud de que la nueva estética camp expresa una forma de continuidad con el pasado y la tradición, en cuya intertextualidad (respecto de otros discursos codificados o de actitudes sociales también codificadas) coloca una mirada que obliga al espectador a problematizar los fundamentos de las certezas heterocentradas.

En *El palomo cojo* encontramos —permítasenos la división— dos niveles de camp: uno argumental y otro procedimental. En el nivel argumental vemos cómo la composición de los espacios replica el ambiente preferido de los relatos góticos (que más adelante especificaremos) y cómo desfilan a lo largo de las páginas objetos, intereses y amaneramientos propios de una sensibilidad que, como el camp, explota y recicla el *kitsch* de la cultura de masas. En lo procedimental,

el camp emerge como espacio apto para la parodia de estructuras significativas ligadas a géneros literarios consolidados por una tradición doblemente hegemónica: por masculina y por heterosexual. Antes de abordar con detenimiento cada una de estas transgresiones, enfocaremos la atención sobre algunos de los múltiples guiños culturales que resignifican, por un lado, la tendencia capitalista hacia la nostalgia en el último fin de siglo y, por el otro, las asignaciones aparentemente estables de roles y atributos de género de acuerdo con el sistema de significación binario. En estos objetos, actitudes y gestualidades encontramos un espacio fecundo para la promoción de un tipo de memoria que abarca lugares comunes pertenecientes a los marcos sociales y compartidos de la memoria que describiera Maurice Halbwachs, pero que los transforma, en la reiteración, en función de una clara (y política) misión de visibilización de las identidades marginalizadas o abyectas.

En el primer capítulo de la novela, “La destemplanza”, el narrador desliza que solía pensar en que cuando fuera mayor sería “artista de cine” (Mendicutti, 2001, p. 17). La neutralidad genérica del adjetivo le permite sostener un equívoco que se decantará hacia el femenino a medida que el relato se adentra en los modelos que el niño adopta para sus identificaciones y que serán Victoria, artista (aunque no de cine), y Sissi, el personaje de la emperatriz austríaca encarnado por Romy Schneider en la célebre versión de 1956 del director austríaco Ernst Marischka. Felipe fantasea con la edulcorada escena del vals de la princesa con el emperador Francisco José Primero (representado por Karlheinz Böhm) y se imagina, en contra de las indicaciones de su prima (“ella tenía ya hasta pensado el traje que iba a llevar yo de almirante”, p.152), llevando el vestido de Sissi. Con ironía el narrador explica: “¿Y qué culpa tiene uno de lo que sueña? Además, entre un vestido de Sissi y un uniforme de almirante, por bonito que fuera el uniforme, no había ni comparación” (p. 153). La toma de partido por el atuendo glamoroso, y máxima exacerbación de lo femenino, recoge un guiño camp que se decodifica en el contexto de una enun-

ciación que reconoce a sus pares (se trata del grupo de los homosexuales) y delimita un terreno común de percepción inserto en los marcos sociales de la memoria relacionados con los recuerdos del ámbito de la cultura de masas. En otras novelas, Mendicutti repone y da protagonismo a otros íconos camp como Marlene Dietrich (que encarna el alma de un respetable moribundo en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*) o Mae West (que emerge en varias novelas pero adquiere voz y protagonismo como desdoblamiento femenino y extravagante del personaje masculino, que no es otro que Felipe ya adulto, de *Mae West y yo*, del año 2011). Otro emblema camp aludido en *El palomo cojo* y homenajeadado sarcásticamente al utilizar su apellido para bautizar al palomo es Luchino Visconti. La presencia invasiva y molesta de las palomas de Ricardo se resignifica positivamente cuando Victoria mira con ojos empáticos al solitario ejemplar:

—Qué palomo más triste— dijo, una tarde, tía Victoria.

—Ya ve usted que cojea— se burló la Mary.

Pero tía Victoria dijo que eso de cojear, si no es muchísimo, no tiene nada de malo, que hay muchos hombres que cojean y son muy sensibles y muy elegantes. Dijo que ella conocía a algunos que eran verdaderos genios.

—Por ejemplo, Visconti.

Ni la Mary ni yo sabíamos quién era Visconti y la tía Victoria nos explicó que era un italiano guapísimo y que sabía una barbaridad y hacía unas películas preciosas. La Mary le preguntó que de qué pie cojeaba el tal Visconti y tía Victoria, riendo, dijo que de los dos. Aquello sí que era raro. (...).

—Se parece muchísimo a él. Desde hoy, se llamará Visconti (2001, p. 97).

Así como Visconti acompaña y pauta el proceso de aprendizaje de Felipe, la lectura de los “tebeos de amor” y de la novela *Mujercitas*

(pp. 177-178), ejemplo más popularizado de lectura femenina durante el franquismo, hacen otro tanto. El narrador insiste en la admiración que la lectura de la clásica novela de Alcott suscita en él, hasta el punto de que llega a transformarse en un objeto de culto para la sensibilidad del adolescente: “enseguida se me puso el corazón en la garganta por lo emocionante que era ese libro” (p. 178), “ojalá mi prima Rocío se olvidara de que me había prestado el libro y no me pidiera que se lo devolviese” (p. 228). Incluso es *Mujercitas* la lectura que lleva a cabo Felipe en el inicio del capítulo “Yo tuve un amor secreto” (el segundo de la tercera parte), en el que se recrea en modo queer una típica escena de seducción decimonónica heterosexual: “Estaba solo en mi habitación, en la cama, leyendo *Mujercitas*, cuando de pronto se abrió la puerta que daba a la galería y apareció tío Ramón. Como diría tía Blanca, me quedé estupefacto” (p. 181). Si una de las características del camp es, como postulara Chuck Kleinhans (1994), su capacidad irónica y al mismo tiempo sentimentalmente comprometida de incorporar y reciclar el *kitsch* de la cultura de masas, la dualidad compuesta por el narrador, en tanto voz enunciativa desde un tiempo presente—y como adulto distanciado—, por un lado, y protagonista del pasado —y niño inocente—, por el otro, permite precisamente ese doble juego de teatralidad y autenticidad, ironía e intensidad, al cual, en última instancia, el lector también es invitado a participar. La escena de lectura de la novela de Alcott es al mismo tiempo una propuesta de memoria para el lector y la lectora adultos y contemporáneos de Mendicutti; en otras palabras, un posible marco social para el recuerdo y la reconstrucción individual, cuya originalidad radica en que no habría sido pensado antes como escenario de emociones adjudicables a un niño varón. Será precisamente otro objeto de índole *kitsch* (es decir, en términos de la definición amplia de lo *kitsch* como el arte popular y comercial de la era moderna que imita el arte alto, lo sustituye y se reproduce de acuerdo con patrones formulaicos y en función de un pretendido buen gusto) el ícono que aglutinará los aspectos políticos y sexuales disidentes de la novela.

Se trata de una postal hallada entre las pertenencias de Ramón, y guardada por Felipe con celoso secreto, en la que un perro mira enamorado a un palomo posado sobre la rama de un árbol. La cursilería de la imagen (que, merecida es la aclaración, Jaime de Armiñán en la versión cinematográfica de la novela rodada en 1995 supo recomponer por medio de un dibujo que remite al estilo de las ilustraciones gráficas en la prensa de los años veinte y treinta) se acompaña de una dedicatoria no menos sentimental, firmada por un antiguo amante de Ramón, de nombre Federico: “«Ya sé que es doloroso pedir lo que no te pueden dar y ofrecer lo que no pueden aceptarte, pero prefiero ese dolor a la cobardía de no intentarlo»” (Mendicutti 2001, p. 57). El narrador insiste varias veces sobre la carga emocional de su identificación con esa postal: “de tanto leer lo que había escrito en la tarjeta acabé aprendiéndomelo de memoria” (p. 57); “no podía dejar de pensar (...) en la postal de Federico” (p. 62); “le dije que me sabía de memoria lo que estaba escrito por detrás” (p. 234). Pero lo que no está explícito en su discurso, y que el lector en efecto repone, es la posibilidad de vincular por homonimia el significante “Federico” con el histórico Federico García Lorca, a quien, como se ha mencionado, la novela rinde homenaje y quien, gracias a las palabras de Victoria, constituye uno de los puntos de identificación en la subjetividad del pequeño (y futuro adulto): “Creo que contigo —dijo tía Victoria, muy contenta—, Federico va a salir ganando” (p. 202).

En el contexto de la novela neomoderna, la recuperación nostálgica del pasado mediante procedimientos discursivos y narrativos que transfiguran y filtran —como dijera Gonzalo Navajas (1996)— la objetividad de la reflexión histórica, y que reposicionan la historia de una manera subjetiva y a los que pueden adjudicarse finalidades y orientaciones axiológicas específicas, emerge como modo de reposicionar una noción coherente y asertiva del yo. De manera paralela, los modos emblemáticos de realización humana evocados en la novela contemporánea sobre la memoria, y que remiten a un pasado que pondera actitudes como la resistencia y la entereza ante las adversida-

des o la fe en un futuro de prosperidad, constituyen importantes puntos de sutura de la vivencia de ideales fragmentarios en el capitalismo posmoderno de fin de siglo (como se reseñó en el capítulo 3 de esta investigación). *El palomo cojo*, como otras manifestaciones estéticas y culturales marginales de la postransición española, articula un sujeto de enunciación y un sujeto de la memoria colectiva que no es posible parangonar a la definición de sujeto cívico que tanto la novela de la memoria como aquella del desencanto han venido a proponer. Intentamos demostrar mediante la introducción y descripción de los lugares argumentales y procedimentales del camp, como manifestaciones estilizadas radicales de una subjetividad queer, que la reconstrucción abyecta del pasado postula un tipo de repetición —en el sentido que le diera Maurice Halbwachs a la memoria, como reiteración de construcciones hechas con anterioridad o como memoria de la memoria— en la que se instala un sentido nuevo del pasado o, más precisamente, retomando las palabras del sociólogo francés, se iluminan zonas oscuras o borroneadas de ese pasado. Los marcos sociales de la memoria, recordemos, constituyen una serie de recuerdos y nociones estables que permiten localizar y reconstruir los acontecimientos ocurridos en el pasado y que devienen, a su vez, de reconstrucciones hechas con anterioridad al acto de recordar, haciendo virtualmente imposible la obtención de una imagen exacta o réplica del pasado. El reciclaje de lo *kitsch* y las referencias culturales en las que abreva la cultura camp se presentan en esta novela de Mendicutti como constitutivos de marcos decididamente excéntricos y articulados en virtud de una proyección política para el yo no convencional o, más aún, abyecto.

La asertividad del proyecto de Mendicutti reside efectivamente en esta reutilización de las referencias culturales compartidas en función de la emergencia y consolidación de una subjetividad y una vivencia del pasado no homologables a las de los lugares compartidos del recuerdo colectivo. Así, por ejemplo, la recuperación de índole sociológico-literaria que hicieran Francisco Umbral y Carmen Martín

Gaite en sus memorias ensayísticas ya mencionadas en relación con el acervo cultural *kitsch* y de la cultura de masas que dieran forma a actitudes, creencias y sentimientos de la burguesía española durante el franquismo, se emplazaría, desde esta lectura en la que interviene la estilización camp, como el reverso heterocentrado de la operación cultural de Mendicutti. En esa apreciación tomamos distancia de la valoración de José Colmeiro respecto de la “mixtificación campista” y “nostálgica” (2005, p. 82) como ejercicio cultural que se acerca, como deplorara Manuel Vázquez Montalbán en su *Cancionero general* de 1972, más a un tipo de ejercicio fútil y vano que a un “profundo ejercicio de memoria histórica” (p. 82). Colmeiro, en efecto, sigue una definición del camp entendida como “la apreciación de las huellas culturales del pasado basadas en la nostalgia acrítica, en la desideologización y en la ahistoricidad” (p. 80). Como queda demostrado, el ejercicio de Mendicutti en *El Palomo cojo* se entronca en la línea más amplia de la recuperación crítica de la memoria histórica, pero introduce con fuerza política la problemática del género sexual y de la visibilidad de sujetos marginalizados, incluso por las operaciones culturales más abiertas de reciclaje y revalorización de las condiciones culturales de la posguerra. En este punto, la operación de Mendicutti sería más homologable a lo que hace Almodóvar antes que a la actividad de los memorialistas centrados en los aspectos transgresivos de la cultura popular (asimilados por la generación de intelectuales ávidos por entender de manera crítica el pasado).

Un ejemplo comparable del director de cine manchego en el que el rescate de la memoria colectiva se estiliza a través de la parodia camp lo brinda su película del año 2004, *La mala educación*, en el que dibuja un paisaje bastante patético de la educación católica durante los años cincuenta-sesenta, al cual contribuye el abuso sexual por parte de un cura hacia un niño casi adolescente. La película repite en la composición de su trama y en uno de sus personajes (bisexual y en ocasiones travestido) el argumento del cine *noir* basado en la triangulación de las relaciones sentimentales y en el que la *femme fatale*

constituye el punto de mayor interés narrativo. En esta parodia, el actor mexicano Gael García Bernal encarna a Juan, hermano del joven abusado (y convertido en travesti), y quien enamora al cura pervertido (ahora padre de familia) con el único objetivo de que este asesine a su hermano enfermo y cocainómano así él puede acceder a la libertad que le permita convertirse en un actor famoso. La película parodia, al tiempo que rinde homenaje a, dos clásicos del cine negro francés, *Thèrese Raquin* de Marcel Carné (1953) y *La bête humaine* (1954) de Jean Renoir; a la vez que replica en algunas escenas a *Double Indemnity* (1944) de Willy Bilder. El golpe de efecto camp, entonces, reside en que la *femme fatale* es encarnada por un actor masculino (y galán de moda en el cine de ese momento) que realiza un papel de joven bisexual que roda escenas en las que se traviste, e incluso interpreta a Sara Montiel cantando el famoso bolero *Quizás, quizás, quizás* en una de ellas. La película, por lo tanto, interviene sobre el debate de la memoria colectiva (ya consolidado en el año 2004) pero lo hace desde un tipo de representación que cruza lo sexual con lo histórico de una manera absolutamente novedosa y digna de un análisis que despliegue la teoría queer como principal plataforma de análisis.

La novela de aprendizaje desviado o la desobediencia de género

De acuerdo con la definición clásica de *Bildungsroman*, elaborada en el siglo XIX por el filósofo alemán Wilhelm Dilthey, quien tomara como punto de partida para el género la novela de Johann Wolfgang Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre de 1776* (traducida al español como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*), el protagonista de estas narraciones se compromete en un proceso que tiene un doble objetivo: de desarrollo personal y de integración social. Dilthey veía en esta novela “un desarrollo metódico en la vida el individuo” en el que “cada una de sus etapas tiene su propio valor intrínseco y es, al mismo tiempo, la base de la próxima” y en el que los conflictos y las disonancias de la vida “aparecen como hitos necesarios del de-

sarrollo a través de los cuales debe pasar el individuo en su camino hacia la madurez” (traducido e interpretado por Lagos, 1996, p. 31). En esta mirada, que pondera, sin necesidad de hacerlo explícito, la masculinidad como factor fundamental e indiscutido del género, el *Bildungsroman* es una forma conservadora y que confía de manera afirmativa en los valores morales de la sociedad a la que el protagonista se integra, incluso cuando se trata de la expresión de modelos negativos o contra-modelos de desarrollo, como sucede por ejemplo con algunas novelas de la tradición inglesa. La función pedagógica y propedéutica es, en definitiva, como señalara José Luis de Diego (1998), parte constitutiva del género de formación. Por supuesto que existen muchas formas y puntos de vista relacionados con la función del aprendizaje y sus resultados, en relación con un género que se desarrolló en todas las tradiciones literarias occidentales y que, como veremos en el capítulo siguiente, fuera particularmente adoptado por narradoras mujeres para dar cuenta de un aprendizaje particular y diferenciado, pero en general, para la definición de novela de formación, suele ser indispensable la presencia de un niño o adolescente que debe separarse de su grupo familiar dado que sus fantasías o ambiciones se oponen a las del entorno, y que inicia su educación en un ambiente extraño, donde experimenta su iniciación física y moral en el amor y la sexualidad, y adquiere, gracias a la presencia de otros personajes (mentores, amantes, compañeros) las herramientas necesarias para volver a integrarse en la sociedad. Se trata de un género que, al estar relacionado desde su origen con el programa ideológico de la Ilustración alemana y del clasicismo de Weimar, se sustenta sobre los pilares del didactismo o la función propedéutica (el lector es invitado, y a veces instado, a aprender junto con el protagonista) y la aceptación de los valores sociales hegemónicos a los que el desarrollo del yo debería integrarse de manera armónica.

De acuerdo con José Amícola (2003), quien contrapone el género del *Bildungsroman* al modo gótico como expresiones literarias de los polos masculino y femenino, la novela de aprendizaje se organiza

en estrecha dependencia con la coordenada temporal, antes que la espacial. Tomando como punto de partida el concepto bajtiniano de *cronotopo*, como intervencionalización de las relaciones temporales y espaciales asimiladas por la literatura, Amícola subraya la estructura lineal y progresiva de la novela de aprendizaje correspondida con una dimensión filosófica que concibe el tiempo y el espacio lógicos como lineales. El género literario que tiene su respaldo en el Iluminismo alemán se desarrolla, en efecto, de acuerdo con una concepción del individualismo burgués (presente, por ejemplo, en teóricos de la literatura como Lessing y Herder) en la que el tiempo y el espacio se perciben como constitutivos de un camino vital que lleva al héroe a un progresivo cambio psicológico. La idea fundamental del cambio por la educación estética, que trajera consigo el proyecto ilustrado alemán, se plasma en el nuevo género mediante la representación de un modelo de aprendizaje cuya conclusión coincide con el logro de “la plenitud humana” o la “suficiencia en la capacidad de juzgar” (2003, p. 56). Dentro del marco de referencia de la postura masculina racional y deseable, la novela de aprendizaje postula una lección o una serie de lecciones que ayudan al protagonista (y al lector) a distinguir entre el bien y el mal, y lo bello y lo feo, en una estructura de estadios narrativos concebidos como aventuras que posibilitan al héroe un escalón en la maduración y en su reflexión crítica sobre la vida y el mundo. Amícola subraya con especial énfasis la correlación entre el discurso filosófico alrededor de la idea de autonomía del individuo (que venía siendo expuesto por la filosofía alemana desde Baumgarten y Kant en adelante) con la puesta en relación de las figuras “generizadas” —porque son “absolutamente masculinas”— de “tutor” y de “joven bajo tutela” (p. 56). Este último debe llegar a la madurez, entendida como el resultado de un progreso que culmina en la autonomía. El proceso de un personaje varón como modelo de aprendizaje queda generalmente plasmado en los títulos de las novelas de formación que suelen llevar el mismo nombre del protagonista. El apelativo del título, cuya resignificación positiva mencionamos

más arriba es, en este sentido, una de las primeras transgresiones de la novela de Mendicutti que aquí nos ocupa.

Al servicio del desarrollo de una subjetividad abyecta, *El palomo cojo* interviene sobre el género del *Bildungsroman* que le sirve de base para transformarlo en una versión paródica que da cuenta de un tipo de formación desviada respecto de las expectativas de la burguesía española de los años cincuenta pero que responde con un grado de obediencia igualmente perturbador a ciertos logros, deseos y aspiraciones atribuibles a la formación de las niñas durante la posguerra. Vimos más arriba el sueño de Felipe de bailar como Sissi emperatriz y la identificación con las heroínas de *Mujercitas*. A estos aprendizajes femeninos pueden sumarse la apreciación detallista y el conocimiento, anormal para un niño varón, de la moda y de los distintos tipos de joyas o su admiración hacia el *glamour* de Victoria que lo lleva a querer parecerse a ella y a fantasear, como una niña de provincias que sueña con una vida muy distinta a la que le ha tocado, con escenas en las que él es Victoria. Si la novela, en su organización pautada de estadios o etapas de aprendizaje, representa el nacimiento y la consolidación del deseo sexual, los resultados de esa formación, guiada por un grupo específico de mentores y desarrollada a partir de experiencias o pruebas concretas, se corresponden con lo que podríamos caracterizar, aludiendo a una frase de Amícola en relación con Juana de Arco, como “desobediencia genérica” (2003, p. 10).

En principio, la estructuración formal y argumental de la novela responde al principio constructivo del desarrollo a lo largo del tiempo. Como se ha dicho, hay tres partes (correspondientes a los meses de verano entre junio y agosto) con seis capítulos cada una. José Jurado Morales (2012) describe esta estructura como expresiva de un auténtico “viaje iniciático” u “homérico” a través del cual el niño se transforma en adolescente, adquiere los cimientos de una identidad propia y conoce realidades como la muerte, la separación, las rarezas de los seres humanos, las relaciones de parentesco, la frustración y, fundamentalmente, la soledad irremediable de los seres que compar-

ten con él la condición homosexual. En efecto, los acontecimientos o las pruebas más importantes para el desarrollo de Felipe se ubican en los comienzos y finales de cada una de las tres partes del relato. Así, la enfermedad y el viaje al mundo familiar más amplio (la casa de los abuelos) suceden en el primer capítulo de la primera parte; el telegrama con el anuncio de la llegada de Victoria se sitúa en el último capítulo de esta misma parte, y la extravagante tía de Felipe aparece en el primero de la segunda parte; la bisabuela de Felipe muere en el último capítulo de la segunda parte, y en el segundo de la tercera aparece repentinamente Ramón, para finalizar la historia con la partida de Mary y Ramón, y el inminente abandono de la casa por parte de Felipe, en el último capítulo de la novela. Los hitos más significativos del aprendizaje del niño, vinculados a las situaciones mencionadas, podrían sintetizarse fundamentalmente en tres: la experimentación sexual junto a Mary, que arroja como resultado el descubrimiento de la falta de deseo por las mujeres, el nacimiento del deseo homoerótico con Ramón, y la introducción a la poesía prohibida de Federico García Lorca con Victoria. A estas tres instancias se suman numerosos aprendizajes adyacentes, como el gusto femenino por la moda y las joyas aparejado a las revistas que trae Victoria del extranjero, la lectura e identificación con *Mujercitas*, la fascinación erótica por el asesino serial Jarabo (famoso en su momento) a partir de las crónicas policiales que lee Mary, el miedo a Franco y las posibilidades de desafiarlo vinculadas a las historias de Ramón y a los dichos de Victoria, el primer conocimiento por experiencia directa de la muerte, etc.

El primer registro que Felipe tiene de la sexualidad y de las expectativas en torno a la reacción corporal masculina deseable o esperable está asociado a la presencia y la interacción con Mary. El capítulo tres de la primera parte, titulado “Sentir o no sentir” aborda precisamente esta cuestión, y sirve como punto de partida del recorrido de aprendizaje sexual del niño. Allí, el narrador yuxtapone con ingenuidad el estado de enfermedad con la falta de deseo sexual. “Te voy a contar un chiste verde y verás cómo te espabilo” (Mendicutti, 2001, p. 46), le

dice la criada cuando percibe la languidez y la presencia de la fiebre en el muchacho. Es de notar la asociación evidente que esta novela presenta entre el tema de la homosexualidad masculina y la enfermedad, y que estaría en la línea más amplia de la literatura española, de acuerdo con la opinión de Alfredo Martínez Expósito (1997), para quien la enfermedad, generalmente innominada (este también sería el caso de *El palomo cojo*) suele acompañar e incluso sustituir la condición homosexual. Mary cree, en efecto, que el contacto sexual puede llegar a curar a Felipe, pero fracasa en el intento de lograrlo ella misma, consiguiendo solamente que el muchacho experimente una incertidumbre literariamente muy lograda y que pone en cuestión precisamente la relación entre (hetero)normalidad y existencia humana, según fuera planteada por el pensamiento de Judith Butler, y a la que aludimos en el capítulo 7:

Me lo contaba y después siempre quería comprobar si me había empalmado.

—Uy, uy, uy —decía la Mary—, este niño ni siente ni padece.

Si estaba con décimas, no tenía ganas ni de pelearme con la Mary para que no me manoseara tanto, pero, cuando ella decía aquello de uy, uy, este niño ni siente ni padece, pensaba yo si no me estaría ya pasando lo que la tata Caridad, que no tenía nada de cintura para abajo, y me entraba un agobio grandísimo, como si comprendiera que tenía que preocuparme por algo y no supiera bien por qué. Desde luego, no se lo conté a nadie, ni siquiera a la Mary, porque hay cosas que uno siente pero se calla, y además no habría sabido explicarme (Mendicutti, 2001, pp. 46-47).

Más avanzado el relato, en el último capítulo de la segunda parte (“Sabor a él”) Felipe tiene un segundo encuentro sexual con Mary, devenido luego de que el niño le preguntara a la criada si tenían las

mujeres “el mismo sabor que los hombres” (p. 168). El aprendizaje se confirma con la comprobación de que Mary, como mujer, “no sabía a nada, era como si estuviera besando un papel” (p. 170), y culmina su ciclo con el sueño inesperado de Felipe, demostrando definitivamente la ausencia de deseo erótico, aunque hubiera experimentado, esta segunda vez, excitación sexual. Hacia el final de la novela, cuando Mary se marcha (después de que se descubriera que había robado una joya de Victoria), el desarrollo de Felipe ingresa en un nuevo estadio, que coincide con la entrada en la adolescencia, en el que deberá manejarse solo frente al mundo. La compañía de Mary expresa uno de los vínculos más especiales para el niño por eso su desaparición como mentora exigirá de Felipe nuevos desafíos y aprendizajes, de los cuales el lector sólo es partícipe de uno, y fundamental: el que consiste en la confirmación de la identidad homosexual gracias al encuentro en privado con Ramón. En definitiva, la ausencia de Mary le permitirá a Felipe explotar sin condicionamientos su deseo homosexual.

El primer encuentro entre Felipe y Ramón pauta los significados que perseguirá la maduración desviada de Felipe. Solos en la habitación de Ramón que Felipe está ocupando, en el capítulo segundo de la tercera parte (titulado “Yo tuve un amor secreto”), Ramón, como mentor de ahora en más, presenta el futuro recorrido del niño:

—Tu madre es la mar de chic— dijo—. Las únicas personas verdaderamente chic en esta familia son tu madre, Victoria y yo, naturalmente. Al resto no le vendría mal entrenar un poco.

Lástima que no tuviera un lápiz y un cuaderno para apuntarlo y que no se me olvidara: tenía que ensayar mucho para ser el día de mañana una persona chic.

— ¿Y cómo te llamas?

Se lo dije, y él dijo que claro, que como mi padre, y que él conocía a un mequetrefe que se llamaba igual que noso-

tros y que decía que no había nadie en el mundo que se llamara así y que fuera maricón. Yo también lo conocía: un primo hermano de mi padre. Lo que no sabía es que fuera un mequetrefe (p. 182).

Entrenamiento en ser “chic” (para el que también Victoria, sus historias y comportamiento extravagantes contribuyen), por un lado, y el fantasma de la homosexualidad, temido o aceptado, por el otro. Un poco antes en la novela, el proceso formativo de Felipe había sido expuesto a manifestaciones homosexuales concretas y a las reacciones que en los allegados estas producían. Luiyi, el novio italiano de Victoria, se revela como maricón cuando encuentra entre las revistas de Victoria un ejemplar de una publicación de hombres desnudos destinada a un público masculino. La reacción de Victoria es ambigua, cuestión que no es en absoluto menor dado que se trata de otra de los mentores que acompañan la evolución de Felipe: “¡Luiyi!— y se notaba que quería estar enfadadísima, pero la risa se le escapaba hasta por las orejas” (p. 155). El sentido del humor, no obstante, no impide que Victoria eche de la casa al joven italiano “diciéndole mariconazo a voces por la galería” (p. 155). La visión de la revista, y junto con ella, de la homosexualidad masculina, provoca en una escena posterior, como se ha referido más arriba, la muerte de la bisabuela de Felipe. Con estos referentes, la llegada de Ramón y el recorrido vital junto al muchacho comprometen el aprendizaje de la aceptación de la diferencia, que culmina exitosamente en el último capítulo de la novela (“El mundo está lleno de gente solitaria”). Allí, Felipe se encuentra a solas con Ramón y se anima a preguntarle por sus preferencias sexuales, buscando al mismo tiempo la aprobación de su disidencia sexual: “¿qué sabe mejor, un hombre o una señora? ¿Una señora o una gachí? ¿Una gachí o un hombre?” (p. 233). Luego de un diálogo formativo, en el que el tío del pequeño despliega sin ambigüedades sus saberes bisexuales, Ramón anuncia: “Tú llegarás lejos” (p. 236), sancionando positivamente la inminente elección sexual de su sobrino.

El rol de Victoria, por último, tiene su mayor sentido en relación con la enseñanza de un significado cultural doblemente peligroso, en relación con la España franquista. La recitación de Lorca en la casa andaluza introduce una transgresión de doble alcance: se recupera, en un movimiento geográfico de repatriación, la producción prohibida dentro de España del poeta granadino y se subraya en su valor modélico, por asociación con el tema de la novela (pero también con la postal homoerótica de Ramón, ya aludida), la condición homosexual de Lorca. Victoria entrena a Felipe para su participación durante el recital y da pistas concretas que permiten al lector asociar la homosexualidad con la disidencia política, como por ejemplo al denunciar furiosa que a Federico lo fusilara “el hijoputo de Franco” (p. 123) y al emplazar al niño en el mismo rol que Luiyi (“serás mi ayudante. Alguien tiene que hacer lo que hacía el mariconazo de Luiyi”, p. 201), pero indicando, mediante una frase de central importancia en el significado de la novela dentro del contexto de la memoria colectiva española, que sólo en alguien como Felipe se cumpliría el proyecto de vida truncado de Lorca: “Creo que contigo —dijo tía Victoria, muy contenta—, Federico va a salir ganando” (p. 202). El poema que Victoria recita, por otro lado, y al que se alude por medio de frases o palabras referidas vagamente por el narrador, contiene, para el lector atento, información que puede vincularse con la condición homosexual de Lorca, además de con la clara preferencia del poeta por los colectivos marginalizados. En el recital del salón de los espejos (capítulo cuarto de la tercera parte, “Los bichos raros”), Victoria elige el “Romance de la pena negra” (publicado en *Romancero gitano* de 1927). En él, se describe a una muchacha gitana que sufre por la ausencia de su amado, a quien esperara toda la noche. Los versos 13 a 18 de este romance pueden leerse como una velada alusión al amor secreto y oculto que atormentaba también a Lorca: “vengo a buscar lo que busco, / mi alegría y mi persona. / Soledad de mis pesares, / caballo que se desboca, / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas”. El destino trágico de la protagonista del romance, que se asocia en

los versos citados con los sentimientos forzosamente escondidos del poeta (“vengo a buscar lo que busco”), contrasta en la novela de Mendicutti con el placer de Mary junto a Ramón y con su orgasmo, que describimos más arriba. También, contrasta con la perspectiva positiva para la homosexualidad que postula la novela, como condición que obliga, de acuerdo con la lectura de José Jurado Morales (2012), a una vida en soledad, pero de la que el protagonista, de acuerdo con nuestra lectura, aprende a no avergonzarse.

La importancia y centralidad de Lorca en la cultura de la memoria española del último entresiglos no debe dejar de mencionarse. Símbolo de las libertades y la creatividad ultrajadas por el fascismo, y del declinar sangriento de la Segunda República en vísperas de tres años de Guerra Civil y treinta y seis de dictadura, Federico García Lorca constituye en sí mismo, como personaje histórico, un importante lugar de memoria, de acuerdo con la significación de este concepto que desarrollara Pierre Nora (1984) y a la que hicimos referencia en el capítulo 5 de este estudio. Recordemos que los lugares de memoria trazan, en su singularidad y ambigüedad (a medio camino entre la petrificación histórica y la vitalidad de la memoria como característica del presente), la topografía del saber imaginario e histórico mediante el cual la nación construye su horizonte identitario. Dado que plasmaría lo que Winter llamó una “«metáfora» de la historia (conflictiva) de la nación” (2006, p. 13), la figura de Lorca, reconstruida como personaje histórico y al mismo tiempo como espacio de conmemoración de un pasado (el republicano) común y desaparecido, constituye un punto de encuentro importante para la literatura y el cine españoles abocados a la reconstrucción o a la conmemoración del pasado reciente. La intervención de Mendicutti en este contexto revitaliza un aspecto bastante silenciado del poeta, tanto por los estudios dentro de la crítica literaria española como por su círculo familiar, tal como atestigua Ian Gibson (2009) al analizar la vida y la obra de Lorca desde su condición de disidente sexual. De hecho, la homosexualidad en uno de los poetas más celebrados de España fue hasta

entrados los años noventa un tema prácticamente tabú tanto para quienes desde el bando de los vencedores lo prohibieran como para quienes luego de levantada la censura lo homenajearan, reseñaran o republicaran. No debe tomarse, por lo tanto, como una referencia más del esnobismo y el ímpetu transgresivo de un personaje de atributos camp como Victoria el hecho de que elija recitar y reivindicar la memoria de uno de los poetas republicanos por excelencia de España, cuya poesía tantos elogios le merecieron en sus actos rapsodas llevados a cabo en elegantes y aristocráticos salones del extranjero. El hecho de que el desarrollo de Felipe confluya en una de sus vertientes hacia la reivindicación de Lorca (“Federico va a salir ganando”), de una manera que el niño en su ingenuidad no logra comprender del todo, pero cuyas pistas la sutileza del narrador se encarga de brindar, debe leerse como un gesto reivindicativo y polémico en la España de la postransición, todavía lo suficientemente pacata como para seguir acallando verdades irrefutables.

En relación con lo expuesto acerca de la relación paródica de *El palomo cojo* con el *Bildungsroman*, cabe hacer una breve parada sobre el concepto de allegados que Paul Ricoeur (2004) propusiera como alternativa a la polaridad entre una memoria individual o privada y la memoria pública o colectiva, y que resulta fructífero para abordar esta novela en particular. Veremos más abajo (al relacionar esta novela con la práctica de las memorias) que el relato de Felipe expresa la relación de continuidad que existe entre la vivencia individual y sus recuerdos particulares y la identidad colectiva, construida y preservada en un espacio de memoria nacional y compartida. Los adultos, en este sentido, cumplen una función similar a la de la figura de los allegados, en cuya relación el sujeto puede efectivamente organizar los intercambios entre la memoria encarnada y la memoria pública. De acuerdo con las precisiones conceptuales de Ricoeur, esto es posible gracias a que ellos intervienen en el acto de recordar (como interlocutores); pero podría pensarse también que este encabalgamiento entre lo personal y lo colectivo sucede gracias a que esos allegados

participan directamente del proceso de construcción de la identidad del sujeto que recuerda, la cual ya no se percibe como un ente cerrado, pero tampoco como fruto de un despertar solitario. Como sujeto de una memoria abyecta, el narrador de *El palomo cojo* debe en la conformación de su identidad homosexual y en la recuperación de esa memoria en particular (todavía no sistematizada ni normalizada en la España de los noventa) a sus allegados o mentores el aprendizaje de valores, comportamientos y deseos más o menos desviados respecto de la configuración de sujeto (hetero)normal, adulto y cívicamente abocado a la reconstrucción de la memoria colectiva de su país. En todo caso, como sucede en otras novelas de Mendicutti, lo que queda claro es que la identidad más diferenciada o menos homologable a lo que se espera de los individuos mujeres y varones en una cultura y sociedad heteronormadas en absoluto surge en el vacío identificatorio o en el aislamiento al que cabría circunscribir la abyección, sino en relación de continuidad —por ser su reverso o por cumplir sus mandatos con estricta y paródica obediencia— con las normas que, parafraseando a Judith Butler, precisamente regulan y recortan el flujo deseante y caótico de los individuos.

Por último, sería injusto culminar este apartado sobre novela de formación y desarrollo de la conciencia abyecta durante el franquismo sin mencionar un referente que debe haber sido de inspiración para la empresa de Mendicutti: la novela de Álvaro Pombo *El héroe de las mansardas de Mansard*, publicada en 1983. En ella, en una época que no está explícitamente marcada pero que se sitúa en los años más duros del franquismo del hambre y del estraperlo (o sea, durante la década del cuarenta), un niño de características muy peculiares (tremendamente fantasioso y solitario, percibido con recelo por sus allegados) transita el periodo de la niñez a la adolescencia dentro de una casa bilbaína perteneciente a una poderosa familia vasca, y, a diferencia de Felipe, descubre con culpa y desesperación su deseo homosexual. Dos elementos merecen destacarse de este relato, también híbrido, que bascula entre la novela de formación y el relato de intriga

policial: la conexión explícita entre la transgresión política durante la dictadura y el deseo sexual abyecto, de un lado, y, del otro, el relato del aprendizaje desviado de género como resultado de la inmersión en un ambiente con características góticas y de la experiencia junto a unos personajes adultos que actúan como mentores y cuyo deseo y comportamiento se desvían, a su vez, del disciplinamiento y del control de la moral católico-franquista. Nicolás o Kús-Kús, único hijo de un matrimonio heredero de familias emparentadas “con lo más exclusivo de Bilbao” (Pombo, 2012, p. 28, citamos números de posición de acuerdo con la edición Kindle de esta novela) vive los meses de transición entre la niñez y la adolescencia dentro de una casona que se convierte en gótica (y en ese sentido, como se verá más abajo en el análisis de la novela de Mendicutti, peligrosa para el correcto desarrollo moral y sexual del protagonista) al desaparecer de ella la figura paterna, y el reaseguro masculino que de ella deviene. Las ausencias de los padres del protagonista por periodos prolongados permiten el libre desarrollo de su fantasía (envenenar a la institutriz y esconder en la casa a un criado rojo manipulando a una tía) y la consolidación, vivida con sentimientos desgarradores de culpa, de su deseo homosexual. Tres personajes-mentores coadyuvan al niño en su desarrollo hacia el desvío sexual: una criada, un criado que reprime y esconde su bisexualidad y que es perseguido por la policía debido su conexión con la resistencia clandestina (aunando en una misma figura, tal como prescribía el estereotipo de la posguerra, la degeneración sexual y la cualidad política de rojo) y una tía que, como Victoria en la novela de Mendicutti, vive su sexualidad con plenitud pero puertas adentro, en un sector (las mansardas) aislado de la casona, y resguardando su imagen en el afuera, e introduce al muchacho en un universo de expectativas y de fantasías femeninas que en su tremenda afectación conectan una parte del discurso de la novela con la representación camp. El espacio de la casa se puebla de las voces femeninas de las criadas que sustituyen la voz y la enseñanza paternas, borrando su eco a medida que el espacio se apropia

de la linealidad lógica del tiempo: todo lo que puede aprehenderse allí dentro pertenece a la lógica espacial femenina, con su desarrollo circular, sus fantasías y supersticiones. El niño intenta retener en su conciencia la camaradería y las palabras de su padre, pero la casa y el dominio femenino pueden contra sus esfuerzos. El deseo homosexual deviene acompañado de un profundo remordimiento: en una primera instancia, las mujeres (fundamentalmente la tía excéntrica) aparecen como las culpables, luego, el enamoramiento hacia el criado perseguido confirma las sospechas del niño acerca de su radical diferencia respecto del resto de los seres humanos. Porque en esta novela, de acuerdo con una de las líneas de la literatura homosexual española, el deseo no normativizado se representa en un contexto de aislamiento e incluso como producto de enfermedades misteriosas, que representarían fuerzas externas al sujeto que lo afectan de una manera percibida como fatalista. Nicolás también aparece enfermo en la novela de Pombo, pero a diferencia del Felipe de Mendicutti, ese mal lo conduce a un aislamiento tortuoso. El papel de las criadas, por último, es de crucial importancia: son ellas quienes definen, al nombrarla, la verdadera naturaleza de los padecimientos del otro. Así como Mary fracasa ante la falta de deseo de Felipe e insulta al muchacho antes de ser despedida llamándolo “maricón”, la Josefa de Pombo hace el mismo recorrido (Nicolás confiesa que intentó besarla pero que no sintió nada), y utiliza el mismo vocablo, que por primera vez a lo largo de la novela aparece destinado a Nicolás: “«¡Maricón!», exclamó — «¡Me has roto la media!»” (p. 1672). Las similitudes con la relación de iniciación sexual entre Felipe y Mary son evidentes, y en todo caso se deben a que ambas novelas están orientadas hacia la descripción de una memoria de *época*, en la que no puede faltar la función social de la criada en las familias de bien, que con tanta agudeza retratará Francisco Umbral en *Memorias de un niño de derechas*, según se observa en la siguiente cita:

Porque la criada prestaba sus más importantes servicios secretos en la pubertad del mocito. Entre la iniciación en familia, con las mujeres de la casa, que hubiera sido una cosa incestuosa y tremenda, o la iniciación en el lupanar, con mujeres crueles de amor acre, la criada era una fórmula intermedia perfecta, porque venía a hacer las veces de consanguínea supletoria, pobre, de segundo orden, y de meretriz honesta, decente y doméstica (Umbral, 1973, p. 157).

En todo caso, la línea que siguieron Pombo y Mendicutti resultó precisamente de un desvío respecto de esa aseveración, en la que no quedaban dudas acerca de la condición heterosexual del grupo generacional masculino para el cual las criadas venían a cumplir funciones higiénicas.

Alteridad y discurso del yo. Novela autobiográfica y memorias del franquismo en la voz de Felipe

La novela de formación, como sabemos, se emparenta con el género de la autobiografía. Renacida en el siglo XVIII, la autobiografía se hace cargo de la misma idea de consecución y de realización del yo masculino que sostuviera el género del *Bildungsroman*, cargado progresivamente, desde entonces, de prestigio y autoridad literaria. La autobiografía, en su versión tradicional o hegemónica, produce un yo basado en una concepción filosófica de la vida como camino lineal. El mismo espíritu de individualismo burgués que germinara en el Renacimiento y que llevara luego a la eclosión autobiográfica, en paralelo con el *Bildungsroman*, también fue sustento de otras modalidades literarias ligadas a la narración de la vida en las cuales se produce cierta ficción de objetivación del yo, como por ejemplo, las memorias, los diarios y la novela con rasgos de historia de vida o novela autobiográfica. El yo que emerge en estas distintas tipologías textuales, respondería en última instancia a una misma conciencia respecto de la importancia

de la individualidad, frente a la creciente tecnificación de la sociedad burguesa, y de su posibilidad de afirmación en el marco de una concepción ideológica de la intencionalidad que es moderna y masculina. De acuerdo con la tipología presentada por la investigadora española Genara Pulido, este yo puede presentarse de manera directa, como ocurre con las autobiografías, las confesiones y los diarios; como espacio intermedio, como sucedería con las memorias (ya sean centradas en la historia o en el yo, y noveladas o pretendidamente verídicas); o bien disfrazado, como ocurriría con las novelas autobiográficas, las novelas-diarios y las novelas epistolares.

En el marco de una parodia camp, es decir, que refuerza la visibilidad de los sujetos queer y de sus puntos de vista sobre el mundo, el operativo de desmontaje del modelo de aprendizaje que respaldara el *Bildungsroman* se acompaña, en *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti, por un mismo gesto de reescritura de la tradición autobiográfica (en este caso, hablaríamos de novela autobiográfica) y, específicamente conectado con una tradición peninsular de cuño bastante reciente para la época de su escritura, de reelaboración queer de las memorias del franquismo. Proponemos aquí que esa parodia tiene que ver directamente con una voluntad, o necesidad, de representar un tipo de identidad no normativizada y que necesita dar cuenta del desorden constitutivo de cualquier identidad que se pretenda unitaria, cerrada o fija según matrices políticas, históricas y sexuales precisas y delimitadas, y que responda, a partir de ello, a la estructura témporo-lineal de un desarrollo creciente a lo largo de la vida.

Como se ha dicho más arriba, la novela de Mendicutti realiza una suerte de interfecundación de los géneros del *Bildungsroman* y de la narración del yo, en sus versiones de novela autobiográfica y de memorias. Al mismo tiempo, en el marco de un sistema procedimental que describimos como propio del camp, realiza una parodia de estos géneros, o más precisamente, de los modelos de identidad y de desarrollo propuestos por las configuraciones tradicionales o hegemónicas de esos géneros, a la que se le yuxtapone un tipo de expresividad y

una organización argumental que caracterizamos como góticas (que describiremos en el siguiente apartado, pero cuyas características centrales son la ausencia de linealidad en el desarrollo del yo y el predominio de factores emocionales por sobre los racionales), y que vendrían a dar cuenta del anclaje de una tradición de menor alcurnia, y por ello asociada a lo femenino, frente a las correspondencias masculinas de los géneros mencionados. En este apartado desglosaremos aquellos significados vinculados al tipo de representación autobiográfica y memorialística de *El palomo cojo* y a las tergiversaciones que, guiadas por una fuerte conciencia de la problemática del género y la identidad sexual, y de la abyección, se imprimen sobre estas tradiciones. Dado que desviaría los objetivos de esta investigación, no nos detendremos sobre las discusiones teóricas en torno a las características epistemológicas y retóricas del género autobiográfico, que desde la década del setenta hasta el presente han tenido un desarrollo especialmente importante bajo la división más amplia de estructuralismo *versus* deconstruccionismo, con la excepción de algunas menciones y definiciones que se brindarán oportunamente y que servirán a los fines del desarrollo de nuestra hipótesis de lectura.

Sostenemos aquí que *El palomo cojo* puede definirse como novela autobiográfica, dado que contiene en su argumento y en la composición del tiempo y del espacio elementos tomados de la experiencia biográfica del propio Mendicutti, y porque responde en su instancia enunciativa (un narrador que coincide con el personaje—y que en este caso utiliza la primera persona—, que recuerda su pasado e intenta reproducirlo de manera lineal) al modelo de la autobiografía que Philippe Lejeune, dándole un giro importante a los estudios teóricos sobre el tema, definió en 1975 como “relato retrospectivo en prosa” que una persona, en este caso ficticia, “hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1991, p. 48). En cualquier caso, esta novela se ubica en el entramado de las escrituras del yo no convencionales, es decir, que deliberadamente se apartan de las premisas que en

Occidente han regido al discurso autobiográfico, el cual, como veremos, se ha construido, al igual que el *Bildungsroman*, a partir de una sólida imagen del yo masculino y unificado. *El palomo cojo* representa, entonces, un caso de ficcionalización del discurso autobiográfico, entendido como construcción de una vida, dejando al desnudo los procesos retóricos y convencionales a partir de los cuales el relato en retrospectiva del yo se ajusta a la norma y exponiendo el vacío significativo en relación con todo aquello que el aparato literario no ha podido representar acerca del yo. Ahora bien, la problematización que la novela hace de las premisas de las escrituras del yo tiene como principal motor la sexualidad en disidencia del narrador y protagonista. De esta manera, la torsión genérica se origina con la torsión sexual, equiparándose normatividad con heteronormatividad.

El palomo cojo, en este punto, lleva a cabo un trabajo de tergiversación de la tradición europea, que se asemeja bastante a los procesos de autofiguración articulados por otros autores también extraños a ese acervo, como aquellos y aquellas de Hispanoamérica que estudiara Sylvia Molloy (1996). De hecho, la autofiguración en muchas de las autobiografías hispanoamericanas surge de la existencia de un “yo en crisis”, que origina la necesidad de una “mediación narrativa” (1996, p. 16) orientada a articular los sucesos concretos de la vida en un discurso retrospectivo. Molloy encuentra en estos textos una serie de gestos que caracteriza como de “alteración” del “archivo cultural europeo” (p. 16); operación que, como queda dicho, también leemos en toda la narrativa de Mendicutti que asume las condiciones del discurso autobiográfico. De la misma forma que el yo hispanoamericano necesitara, de antemano, ser “perdonado” y no simplemente comprendido (p. 17), *El palomo cojo* exhibe un sujeto que necesita reconstruir y hacer comprensible, al tiempo que disculpable, su disidencia, es decir, la dislocación de su trayectoria personal respecto de la heteronorma. No obstante, la necesidad de ser disculpado no es privativa, como nos recuerda Ángel Loureiro (1993), de las autobiografías no convencionales. De hecho, hay una conexión directa

entre la construcción retrospectiva del yo y el acto de la confesión, a partir del cual el sujeto se constituye efectivamente como individuo al crear un discurso verdadero de sí ante un otro, en desigual relación de poder, que puede juzgar, castigar, perdonar, consolar o reconciliar. Pero en el caso de la escritura hispanoamericana y de las novelas europeas descentradas como la de Mendicutti, la vulnerabilidad del yo se relaciona directamente con la manipulación del acervo europeo que ocurre ya fuera por la falta de acceso directo a esos textos de autoridad dentro de la tradición autobiográfica o porque ese acervo es evocado desde un lugar que se configura como otro. En el caso específico de *El palomo cojo*, el discurso autobiográfico bascula entre una voluntad de diferenciación respecto del canon —tanto literario como genérico-sexual— y una necesidad de inclusión del otro en el registro de las narraciones del yo españolas.

Una característica peculiar de la mediación narrativa elegida por Mendicutti entre la historia de un sujeto abyecto y el acto de contarla es el recorte temporal seleccionado: tres meses de la infancia, evidentemente los más significativos. El tratamiento de este periodo en el género autobiográfico ha tenido tradicionalmente un carácter proléptico. Pensemos, por ejemplo, en *Las palabras* de Jean Paul Sartre, publicada en 1964, y a la que podríamos postular como modelo paradigmático de autobiografía masculina y europea. Allí, la evocación de la niñez tiene un significado restrictivo puesto que ese período viene a condensar la génesis de lo que el sujeto será: “Si, como comúnmente se cree, el autor inspirado es, en lo más profundo de sí mismo, otro distinto de sí, conocí la inspiración entre los siete y los ocho años” (Sartre, 1990, p. 91). La certeza del sujeto acerca de un camino recorrido obliga a efectuar una selección y una articulación de escenas tempranas que expliquen no solamente la génesis de las virtudes explicitadas en la autobiografía sino también la legitimidad de un saber y de un hacer avalados por la publicidad del sujeto real con quien la voz que enuncia intenta identificarse. Por otro lado, y desde una postura opuesta que opta por el silencio, la observación

que hace Sylvia Molloy acerca de la prohibición, implícita en muchas autobiografías de hombres públicos en Hispanoamérica, acerca de contar la infancia tiene su explicación en el hecho de que al “yo heroico y ejemplar (...) le resulta difícil acomodar (...) una *petite histoire* cuya mera trivialidad podría hacer dudar de la importancia de su empresa” (1996, p. 18). Frente a estas dos posibilidades (el significado proléptico o la elipsis) la elección hecha por Mendicutti da cuenta de un modo distinto de considerar la infancia, ya que el sujeto no aboga aquí por una norma cuyo hilo se retrotraiga a los primeros años de la conciencia. Por el contrario, la infancia representa el tiempo absoluto, siempre presente, del ser viviendo en la problemática nunca resuelta de la diferencia, en la experiencia de un constante estado de indeterminación que le impide colocarse dentro de los marcos de lo que la investigadora feminista Sidonie Smith (1993) llama acertadamente, al describir el discurso autobiográfico, la mitología fundante del sujeto (masculino) unificado, y es por eso que el relato concluye en el mismo instante en que el reconocimiento de esa diferencia insalvable llega a la conciencia del personaje.

De acuerdo con el investigador español Darío Villanueva, la problemática del tiempo en la autobiografía es tan decisiva como la de la propia enunciación e identidad del yo, y ambas dimensiones constituyen “una verdadera estructura de dependencias mutuas” (1993, p. 20). Esta sintonía requiere, como elemento fundamental, de la existencia de un cierre rotundo que coincide justamente con el momento de la escritura. La fuerza elocutiva de la veredicción estaría entonces determinada por la cercanía o lejanía de lo narrado con el punto desde el que se elabora el discurso autobiográfico. La minuciosidad realista de los días del verano narrados en *El palomo cojo* y el corte abrupto en un punto del pasado sin solución de continuidad con el presente desequilibran la dependencia, en la configuración de la identidad, entre el yo y la dimensión temporal a través de la cual este se desarrolla, poniendo a la infancia, como dijimos, en un estado de absoluto dominio narrativo y psíquico.

Entre lo público y lo privado.... lo ausente

Uno de los temas que con mayor insistencia aborda *El palomo cojo* es la dificultad de nombrar aquello que no se adapta a las expectativas del género sexual masculino. El recurso del equívoco, del doble sentido —no percibido jamás por la inocencia del narrador que adopta el punto de vista del niño de diez años— o de la decodificación literal de ciertos términos (como el verbo “cojear”) no cumplen, como señaláramos más arriba al puntualizar sobre el mecanismo de resignificación positiva y queer, exclusivamente la función de adobo humorístico del relato. La experiencia de la enfermedad padecida por el protagonista, por ejemplo, que lo obliga a la reclusión y al aislamiento, funciona como metáfora de lo que seguramente espera al personaje una vez que visualice y acepte su condición homosexual. Esta enfermedad no casualmente permanece innominada a lo largo de todo el relato. Por otro lado, las instancias de aprendizaje que describimos se asocian con experiencias ajenas a las posibilidades de verbalización, por estar incluidas en el ámbito de lo raro: “hay cosas que uno siente pero se calla, y además no habría sabido explicarme” (Mendicutti, 2001, p. 62). Como en otras novelas, Mendicutti emplea el habla coloquial de Andalucía para dar cuenta de experiencias problemáticas que involucran a sujetos excluidos por la norma y, en estos casos, a alguien de quien el discurso autobiográfico tradicional no habría podido dar cuenta. Se trata de un lenguaje atravesado por la subjetividad del personaje-narrador quien filtra las experiencias y les otorga un significado a su manera, lo que da lugar no solamente al efecto humorístico sino también a un choque de sentido que apunta a dejar al desnudo los mecanismos, implícitos en la lengua, de dominación, de represión y de exclusión culturales. Este mismo recurso se observa, por ejemplo, en *Una mala noche la tiene cualquiera* y en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, y será desarrollado con mayor profundidad en *Ganas de hablar*, publicada en 2008, en la que Cigala, el manicura que fuera personaje secundario en otras novelas,

relata en primera persona la historia de su vida, adoptando una vez más la forma autobiográfica.

El término “raro” es asociado al miedo de ser parte del grupo de los excluidos por la moral familiar (como el solitario y mañoso tío Ricardo o el manicura Cigala). La conciencia infantil del narrador de *El palomo cojo* desconoce, sin embargo, la connotación sexual del vocablo, como ocurriera con el verbo “cojear” y el adjetivo “cojo”, y deja así en evidencia el sistema de dominación que proporciona un contenido violento a este adjetivo cuando es utilizado como epíteto de un nombre propio:

Por eso me callé [el narrador hace referencia a lo que él sabía sobre moda femenina], por eso me callaba a veces muchas cosas, porque me daba miedo que dijeran que era rarito. Rarito había sido tío Ricardo cuando era niño, y ya se veía cómo había terminado el pobre. Rarito fue siempre, según tía Victoria, José Joaquín García Vela [...] y por nada del mundo quería ser como él. (...). Y rarito había empezado siendo Cigala, el manicura, según él mismo decía, rarito desde chava, y había acabado siendo maricón. Así que yo procuraba no hacer ni decir nada (...). Y me aguantaba, pero siempre me entraban ganas de llorar (p. 129).

La relación de las autobiografías canónicas con la infancia, como hemos visto, se supedita a una autofiguración apropiada a la imagen pública labrada por el yo. Esta necesidad da lugar al ya consabido deslinde entre lo público y lo privado. Por otro lado, la dialéctica entre ambos espacios se juega en relación con uno de los imperativos genéricos de la autobiografía: decir la verdad. El cuidado de sí desarrollado por Foucault en *Tecnologías del yo* (1990) es una de las funciones del discurso autobiográfico, cuyas características han sido trabajadas por Ángel Loureiro (1993) y José Amícola (2007): decir la verdad sobre uno mismo llegaría a convertirse en un elemento fundamental

en la formación del sentimiento de pertenencia de un individuo a su comunidad. Esta realidad confirma la continuidad funcional o la interdependencia entre los espacios de lo privado y de lo público en las autobiografías. No obstante, el caso de la novela autobiográfica de Mendicutti nos confronta con una problemática que no se ajusta a una ni otra esfera y que tampoco se explica mediante la interdependencia mencionada. La vergüenza infantil sobre cuyas causas no media ningún tipo de entendimiento adulto no estaría dando voz a la esfera de lo privado, sino, drásticamente, a la esfera de lo culturalmente ausente. El hecho de que el texto no proporcione ninguna explicación sobre los motivos de las sensaciones descritas, es decir, ninguna clausura de sentido que ubique el relato en un devenir témporo-lineal que culmine con la realización del yo, configura un espacio abierto a una pluralidad de significaciones que atraviesan la distancia entre el espacio de lo público y el espacio de lo privado para configurar el lugar impensado de lo invisible, dando cuenta de la ideologización de cualquier discurso orientado a mantener las esferas separadas. La novela de Mendicutti expone así la existencia de un cúmulo de experiencias para cuya comprensión los lugares asignados por la cultura patriarcal, y que fueran descritos por Cristina Molina Petit, tal como reseñamos en el capítulo 6 (lo masculino público *versus* lo femenino-maternal privado), son además de opresivos, insuficientes. Pero hay algo más: esta novela también problematiza los lugares comunes de vencedores y de vencidos, que en la España de Franco modelaron la subjetividad y el comportamiento de las personas y de las familias, dando lugar a modificaciones intrafamiliares de lo más variadas.

En este último punto, el trabajo de recuperación de la cotidianidad durante una época pretérita (y definitivamente atrás en el tiempo para la mayoría de los lectores de la década del noventa) así como el testimonio que porta la voz narrativa en relación con un “haber estado allí” que caracteriza el género de las memorias (Amícola, 2007, p. 16), permiten hablar de un tipo particular de memorias del franquismo. De acuerdo con Noé Jitrik, el narrador de las memorias, a

diferencia del autobiógrafo, se erige como testigo y “simula objetividad en la descripción y en los juicios que, si son severos o violentos, es a causa de su gravedad, no de la pasión del narrador” (1998, p. 79). El distanciamiento moral o axiológico que propone Felipe-narrador se debe, como hemos descrito, a su inocencia y falta de madurez, estratégicamente articuladas con la narración del aprendizaje homosexual. Sin embargo, la novela contiene información suficiente como para reponer las características de una época y de unas formas de vida que son descritas mediante ese mismo desapego, lo que produce un efecto de crónica o de mero testimonio y que apunta precisamente a aquellos lugares no registrados con anterioridad por la pluma memorialística. De acuerdo con esta perspectiva, la presencia de elementos sexual y políticamente disonantes en familias conservadoras y nacionalistas abre la posibilidad de narrar de otra manera las configuraciones sociales ya conocidas de la posguerra, tan caras al mito de las dos Españas. Incluso los pasajes más arriesgados de un memorialista y precursor insoslayable para esta práctica como Francisco Umbral (aquellos, por ejemplo, en que el narrador de las *Memorias de un niño de derechas* alude a las transgresiones de carácter erótico-sexual de los niños educados de acuerdo a la moral católica durante la posguerra) carecen del elemento perturbador que aporta en Mendicutti el testimonio de una disidencia que se sustenta en un reconocimiento de la imposibilidad de toda identidad de percibirse como estable y de adecuarse a matrices binarias de cualquier índole.

El modo gótico en *El palomo cojo*

La disidencia sexual infantil, no inocentemente colocada junto a conductas adultas que dan cuenta de una disidencia también política, se desarrolla por medio de una serie de recursos narrativos que imprimen sobre la estructura temporal y lógica del *Bildungsroman* y de la autobiografía los principios espacial y asociativos propios de la novela gótica, dando lugar a un caso de hibridez genérica sustentada en la problemática sexual expuesta. A diferencia de la novela de Ál-

varo Pombo que comentamos más arriba, en la que el espacio gótico propicia exclusivamente el aislamiento necesario para el devenir homosexual, el modo gótico es utilizado aquí como una forma literaria apta para traducir la atmósfera de miedo que se respiraba incluso en las familias acomodadas y afectas al régimen de Franco. Asimismo, los recursos de este género apuntan a describir los procesos de asunción del protagonista de la identidad sexual no sujeta a la norma, en el marco de un discurso que, al abordar la tensión melodramática propia del gótico, pero en el contexto cultural de fines del siglo XX, se inscribe de lleno en las prácticas culturales del camp.

En pocas palabras, la literatura gótica surge como subversión ante las certezas del Iluminismo con la novela de Horace Walpole *The castle of Otranto* publicada en 1764, y su apogeo en Inglaterra, Francia y Alemania ocurre en las tres décadas posteriores, hasta su cenit en 1820 con *Melmoth the wanderer* de Charles Maturin (con alguna repercusión más tardía en España a partir de la labor de traducción de los clásicos del género). Posteriormente, hacia fines del siglo XIX, el gótico volvería a florecer y desde entonces sería subsumido por la historia de fantasmas, la novela histórica, la novela por entregas y las formas actuales, derivadas de él, del relato policial y el fantástico. En un clásico estudio sobre el tema, Maggie Kilgour (1996) define el argumento de la novela gótica como el de una historia de usurpación, en el que se plantea el problema de la herencia y de la sucesión, y en el que se esbozan relaciones incestuosas, pero cuyo final supone la redistribución justa de personas y propiedades. Ocurre en esta narrativa un extrañamiento de las relaciones familiares normales, y el hogar, espacio que la razón iluminista y la cultura patriarcal adjudicaron a la mujer, aparece como una prisión donde la heroína es acechada por el poder masculino, en una representación del miedo femenino ante el acoso tiránico y patriarcal. La trama del gótico, por último, se articula en un relato cuya narrativa renuncia a la linealidad y cuyos excesos quedan expuestos en una retórica que da cuenta de la irrupción en el discurso de la novela de lo emocional y del sentimiento irracional del

miedo —cualidades que se adjudican a la mujer—, y que se encarga de recuperar el pasado de una manera contradictoria: como amenaza para el presente y al mismo tiempo como modelo de relaciones comunitarias perimidas.

La posibilidad de escribir literatura gótica a fines del siglo XX y principios del XXI supone necesariamente la adaptación de este género a formas ya no interesadas en lograr miedo en el lector como efecto, componente principal de su manifestación clásica y de la reelaboración más acabada que el cine de terror tuvo el privilegio de llevar a cabo. A la pregunta acerca de si es posible escribir literatura gótica en la España de la postransición responden la obra negra y expresionista de Pilar Pedraza, las colecciones de relatos *Frankenstein* y *Drácula* (2008) que reúnen escritores en boga, como Espido Freire, Ricardo Menendez Salmón, Carmen Posadas, José María Merino y Gustavo Martín Garzo y algunas novelas de Carlos Ruiz Zafón, de Eduardo Mendoza y de Camilo José Cela Conde. En todos estos ejemplos, se trata de una narrativa que acude a lo fantástico, a los escenarios remotos, y también a la historia reciente como marco para el desarrollo de argumentos negros. En la incorporación del modo gótico, la novela de Mendicutti sólo podría sumarse a esta lista haciendo una salvedad que es fundamental para comprender la articulación de esta estética en el relato de Felipe: la conexión entre la expresión gótica y el deseo tabú. En su estudio sobre la novela gótica y el *Bildungsroman*, Amícola (2003) se encarga de subrayar un vínculo de este tipo, notando cómo en la representación de lo sublime el deseo individual juega un papel primordial: el terror en la literatura gótica tiene que ver con los peligros de la liberación desenfrenada de deseos reprimidos por larga data. Por su parte, María Negroni (1999) había señalado ya que los misterios de los relatos góticos no pueden entenderse separados del costado sexual entendido como lo tabuizado de la vida social.

El relato en primera persona de Felipe se aviene a dos tipos de lecturas: una lineal, lógica y temporal, en la que el lector va acompa-

ñando el desarrollo prolijo del argumento y los cambios subjetivos del niño en relación con su vínculo con los adultos dentro de la casa (equiparable, como vimos, al desarrollo del *Bildungsroman*); y una lectura que denominamos gótica porque deviene del discurso infantil atemorizado por sus pulsiones físicas, sus supersticiones, y su deseo reprimido, en un espacio apto para este tipo de expresión, como lo es esa casona en la que el temor a Franco y a la condena social determinan las conductas de la mayoría de sus habitantes. Así, por ejemplo, en el capítulo quinto de la primera parte (“¿Por qué puerta entrará el desconocido?”) Felipe acaba de comprobar su atracción hacia los hombres, conocimiento que no puede verbalizar pero que queda claro en la inquietud que en él provocan una fotografía en bañador de su tío Ramón y una postal que representa el amor homoerótico en las figuras de un perro y un palomo. La noche en que posa imitando los gestos de su tío frente al espejo de su habitación es narrada mediante los estereotipos del relato de terror: la casa está en absoluto silencio, la tenue luz de la luna produce una penumbra confusa dentro de la habitación y el protagonista siente que los muebles y las puertas de su habitación han cambiado misteriosamente de sitio. A este escenario se suma la audición de pasos: “alguien iba a entrar en el dormitorio en cualquier momento, de eso ya no me cabía la menor duda, y estaba seguro de que iba a lastimarme” (Mendicutti, 2001, p. 67). Más adelante, en franca complicidad con el lector, Felipe fantasea: “a lo mejor era el alma de tío Ramón, que había tenido un accidente, y no quería hacerme daño, sólo quería que yo tuviese una revelación” (p. 68). La asociación entre el temor y las características del espacio es fundamental en las descripciones góticas. En este ejemplo, como en la mayoría de las descripciones de la casa, se observa una conexión estrecha entre, por un lado, la zozobra experimentada por el protagonista como resultado de la aparición de su deseo por el tío y, por el otro, las características hostiles y misteriosas de la habitación y la casa a oscuras. Asimismo, el impulso sexual se personifica en un “desconocido” que acecha al protagonista, aterrorizándolo, aunque

luego Felipe encuentra en la fantasía de que esa aparición sea el alma de su tío la tranquilidad que le permite conciliar el sueño. Vemos en este breve pasaje el funcionamiento de la parodia como uno de los mecanismos que estructuran el acercamiento de esta novela al modo gótico: el terror, comúnmente asociado en la literatura gótica a la presencia maléfica de un personaje masculino que viene a usurpar los bienes materiales y simbólicos legítimos de la heroína, se conecta sin ambigüedades —salvo el discurso inocente y magistralmente representado del protagonista— con su verdadera naturaleza, es decir, con el deseo sexual tabú.

Las descripciones de la casa son fundamentales porque contribuyen a la construcción del ambiente en donde este deseo toma forma para afirmarse finalmente en el último capítulo de la novela, como resultado del proceso de aprendizaje ya mencionado. Se trata de una de las mejores casas, propiedad de una familia de vinicultores, situada en el Barrio Alto, emplazamiento que le otorga una visión y dominio privilegiados sobre el resto del pueblo. Invadido el ambiente por el olor pregnante del vino que se macera en la bodega, la luz especial de esta casona también imprime un efecto de extrañamiento sobre los sentidos del protagonista: “Era una luz que, misteriosamente, siempre dejaba un poco de resplandor, hasta cuando se hacía de noche” (p. 23). A la rarificación del ambiente familiar contribuyen, además, la presencia invasiva de las palomas que cría Ricardo y la manifestación de ruidos y murmullos durante la noche: “Y es que de noche, en casa de mis abuelos, seguían pasando cosas como si nada, como si fuera peligroso el que todo se quedara quietecito y en silencio” (p. 23). El narrador hace alusión, además, a las súplicas de los antepasados de la familia, cuyos retratos se acumulan en una azotea, y a los quejidos nocturnos de su bisabuela moribunda (aislada en una habitación a la que pocos tienen acceso, como en las historias de mujeres locas y peligrosas encerradas, en la línea de la clásica loca de Thornfield de *Jane Eyre*). Ya señalamos que las historias góticas exponen un extrañamiento y desfamiliarización respecto de la domesticidad

de manera tal que el hogar aparece como una prisión, en la que la mujer indefensa se encuentra a merced de ominosas autoridades patriarcales. Al mismo tiempo, el gótico exhibe una relación compleja con el pasado, muchas veces representado en la aparición de un personaje que se cree muerto pero que resulta estar encerrado. El espacio del hogar alojando un misterio (siempre relacionado con el pasado y con lo ominoso) resulta parodiado en el acercamiento ambiguo que Felipe tiene con la casa como contexto de su despertar homosexual. Además de la imagen grotesca de la bisabuela gritando por las noches sus aventuras sexuales pasadas, la figura de la prisión doméstica recibe una significación que, gracias también al componente sexual, recupera y supera a la vez la tradición literaria gótica, la cual se opone de manera cabal a la severidad del *Bildungsroman*.

La puesta en jaque de la realidad objetiva que, como señala López Santos (2008), experimentan los personajes de los argumentos góticos en su contacto con los seres y situaciones extraños no tiene para Felipe efectos negativos; por el contrario, contribuye a la formación de una imagen de sí en el marco de una moral a contrapelo de la matriz dominante en la época en la que se ubica relato. La casa, entonces, recibe definitivamente un significado positivo, a pesar de que funciona efectivamente como prisión, y a pesar de que en ella se da el enrarecimiento de las relaciones domésticas característico de la narrativa gótica. Lo que debería generar temor y vulnerabilidad en este protagonista, sustituto paródico de la heroína clásica del género, produce, por el contrario, la certeza de que su condición diferente será vivida con aceptación: “Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro” (Mendicutti, 2001, p. 212).

Por otro lado, la particular mezcla de admiración y miedo que en la novela algunos personajes expresan hacia la figura de Franco (entre ellos, Blanca, tía materna del protagonista, que en su viaje de bodas visita extasiada el Valle de los Caídos) convive con el desprecio que hacia el régimen manifiestan Victoria y Ramón, personajes que

desafían la vigilancia política y familiar mediante actos como la organización del recital o la anécdota de la burla pública al yerno del Cau-dillo por la que Ramón es perseguido en la novela. El estado de salud de la bisabuela empeora drásticamente cuando Victoria, aludiendo al asesinato de Lorca, insulta a Franco. El hecho atemoriza a Felipe: “El chillido de la bisabuela Carmen, que se le había vuelto a atrancar en la garganta, era como el sonido de un cerrojo mohoso que alguien estuviera empujando para dejarnos encerrados en aquella habitación” (p. 123). La muerte se producirá más adelante, como ya referimos, cuando Mary coloca frente a sus ojos fotografías de hombres desnudos. El miedo al soberano se conjuga de una manera bastante peculiar con el deseo sexual escandaloso, aquel que no conduce al matrimonio y que ocurre por fuera de la heteronorma, como los numerosos *affairs* de Victoria, las conquistas femeninas y masculinas de Ramón, los cuatro novios de Mary y la historia de los amores de la bisabuela con “una cuadrilla entera de bandoleros” (p. 32). El exceso, es claro, apunta a un tipo de absurdo que está en función de la voluntad expresada por Mendicutti de mostrar, a partir de una serie de personajes caricaturizados hasta el grotesco, las contradicciones entre realidad y apariencia en un momento histórico en el que primaban el silencio y el acatamiento al poder. Encontramos que el clima gótico de la novela apunta también a esta ambigua relación con la figura del soberano, cuyo poder en la novela gótica, como describiera José Amícola, se asimilaba al poder del padre y se resumía en el hecho de poder disponer de la vida de los súbditos, cualidad que queda representada en el argumento de usurpación que da forma a estos relatos. En este sentido, vale la pena citar la lectura que el investigador argentino hace del tema de la usurpación sufrida por la mujer en el discurso gótico, que tiene que ver “con las capas más profundas de la propia formación de su autoestima, que se ve constantemente jaqueada por la amenaza de la violación de su cuerpo o por la violencia sobre sus deseos y derechos” (1998, p. 46).

El palomo cojo articula el modo gótico porque está dando cuenta, precisamente, de la relación entre un niño y un sistema que habla por todos y que viola, por tanto, sus deseos, a pesar de que el protagonista vive su diferencia como una violación ejercida por él o como un defecto. La impronta del discurso religioso, transformado en catecismo ramplón a través de la figura del Padre Gerardo, profesor cuyas enseñanzas el niño trae una y otra vez, contribuye a la construcción de la subjetividad temerosa y supersticiosa de Felipe, que hemos venido describiendo. A modo de ejemplo, baste este pasaje: “el hermano Gerardo nos pidió a todos que cerrásemos los ojos y aguantáramos la respiración para que comprendiéramos lo que se sentía cuando a uno lo enterraban vivo, que fue lo que hicieron con San Celedonio o no sé qué otro santo” (Mendicutti, 2001, p. 138). No hace falta recordar el estrecho vínculo entre Iglesia y poder político que diera forma a la imagen de España durante la dictadura de Franco, y que el cine y la literatura se han encargado de impugnar.

Una vez más, el recitado de Lorca, en este contexto, instala la temática gótica del regreso de los muertos, redirigiendo el temor de Franco y los preceptos religiosos hacia expectativas más auspiciosas para Felipe, como queda expresado en la declaración positiva que Victoria hace respecto de su sobrino, y que condensa, como expusimos más arriba, el principal significado reivindicativo de la novela, en el contexto de la recuperación de la memoria del pasado reciente en España.

Rosa Regàs o la memoria escondida. Tradicón memorialística femenina

Historia reciente y novela femenina en España: Carmen Laforet, Ana María Matute, Mercé Rodoreda, Montserrat Roig, Carmen Martín Gaité, Enriqueta Antolín y Josefina Aldecoa

Referirse a un objeto de estudio clasificándolo de “femenino” comporta una serie de riesgos respecto de simplificaciones y encasillamientos que deben ser explicitados, teniendo en cuenta que para el investigador que se mueve en el vasto universo de la literatura española la cualidad mencionada permite, no obstante, abordar algunos de sus textos mediante el uso de herramientas conceptuales productivas. En España es evidente que desde principios de los años ochenta la literatura escrita y publicada por mujeres se ha visto significativamente incrementada, cuestión que llevó a algunos estudiosos a referirse al fenómeno en los mismos términos que acuñara el mercado (siempre atento a novedades y rótulos de venta fácil) y hacer mención, así, a la “nueva novela femenina” (Valls, 1989) o al “boom de literatura femenina” (Patterson Parrack, 2007). La pregunta acerca de si existe o no

una escritura específicamente femenina ha sido objeto de estudio de algunas aproximaciones analíticas (entre las que cabe resaltar, en el ámbito peninsular, las de Biruté Cipliauskaitė [1994], de Geraldine Nichols [1992] y de Alicia Redondo Goicoechea [2008]) y ha formado parte de un debate del cual las mismas escritoras se vieron en buena medida obligadas a participar. Si tomamos en cuenta algunas de las argumentaciones y descripciones hechas por el feminismo contemporáneo en torno a la categoría de género, y que expusimos en el capítulo 6, nos vemos en la obligación de utilizar con sumo cuidado un término con tintes lo suficientemente esencialistas como para poner en jaque la idea rectora de nuestra mirada, preocupada por atravesar algunos textos de la literatura española contemporánea a partir de la problemática del género sexual, como una cuestión que tiene su primer origen en regulaciones y prácticas de índole social y cultural, antes que en evidencias o hechos naturales. En este sentido, lo femenino como calificativo para un tipo de literatura no sería otra cosa más que una de las (múltiples) manifestaciones del género, una posibilidad entre muchas otras, que cristaliza en un grupo de autoras y de autores (no necesariamente en mujeres, aunque sí lo serán las autoras que veremos a continuación) o de textos, dando cuenta de planteos, en el nivel discursivo y narrativo, que se vinculan con las necesidades, deseos y frustraciones relacionados con problemáticas históricas o contemporáneas asignables al grupo genérico de las mujeres (aunque no a todas). El feminismo contemporáneo y los estudios queer nos enseñan que las generalizaciones son peligrosas porque anulan las diferencias dentro de los mismos grupos (diferencias inter e intra-subjetivas, si recordamos a Judith Butler) y los cruces que en cada sujeto se producen entre el género y otras dimensiones como la clase social, la raza, el estatus cultural, etc. En todo caso, en este contexto, la nomenclatura “novela femenina” viene a cubrir un espectro (bastante más amplio del que aquí se reseñará) de novelas escritas desde una mirada específica y una necesidad de contar aquello que no ha sido registrado por el interés historiográfico, el de los medios de co-

municación (donde se producen los principales debates en torno a la memoria) e incluso del literario, y que involucra experiencias vividas o imaginadas en el marco de la historia reciente de una sociedad (que denominamos como patriarcado franquista) que se subsume dentro del patriarcado como sistema más amplio.

Al hacer referencia, en el capítulo 5, a los diferentes estudios sobre la memoria colectiva, hemos intentado vincular la problemática de la memoria, de la historia y del olvido con el sistema patriarcal como espacio que regula la presencia y las condiciones de audibilidad de las voces que quieren hablar o contar el pasado, evaluar el presente y pautar o negociar caminos para transitar el futuro. Las voces que denominamos femeninas y que emergen en novelas como *Luna lunera* han conformado, desde los primeros años de la posguerra hasta el fin del siglo XX, verdaderos reservorios de experiencia de vidas y de experimentación literaria que quedaron en los márgenes de la memoria cultural, o en aquel espacio que Assmann denominaría como el de los archivos de la memoria acumulada. Al abordar estas narrativas se puede observar con claridad la división de las esferas pública y privada como engranaje determinante del funcionamiento de las diferentes dimensiones de la memoria. En este sentido, los marcos sociales de la memoria estarían limitados por intereses, significados y valoraciones asociados al patriarcado, y este hecho subraya la singularidad de las memorias femeninas y subalternas que se constituyen ellas mismas en marcos inéditos para el recuerdo colectivo de toda una sociedad.

Uno de los modos predominantes con que se recubre la expresión literaria de las mujeres (en la que se persigue específicamente la singularidad de lo relativo a las experiencias femeninas) es el uso de la primera persona y de formas narrativas autobiográficas. En ellas suele aparecer de manera también predominante el esquema de formación, pero con variaciones fundamentales respecto del modelo convencional y masculino del *Bildungsroman*. Biruté Cipliauskaitė (1994) se refiere al género “novela de concienciación” como un tipo

de escritura que intenta dar cuenta del desarrollo de la conciencia subalterna hacia un camino de autoafirmación y de liberación o bien hacia el fracaso de esta meta. En ella, la materia histórica puede llegar a cobrar un lugar muy limitado en relación con la preeminencia de los movimientos interiores del yo, de sus orígenes y de su devenir hacia el momento actual, lo que lleva a ciertas libertades del discurso que en muchos casos abandona la linealidad narrativa y, como la novela experimental posmoderna, trabaja de acuerdo con criterios de fragmentación, yuxtaposición, condensación, circularidad, elipsis, etc. La necesidad de contar el recorrido personal e inédito de la experiencia que se vive como diferente respecto de los cánones masculinos del desarrollo ha sido la causa de que muchas novelas que abordan vivencias relacionadas con la Guerra Civil y la dictadura sean escritas mediante la forma de *Bildungsroman* y aborden periodos cruciales del desarrollo personal como la niñez, la adolescencia y el tránsito hacia la vida adulta. La literatura catalana (en lengua catalana o en español), a la cual pertenece la obra de Rosa Regàs, contiene valiosos ejemplos de novelas femeninas cuyo estudio en profundidad está aún por hacerse. Ejemplos de ella son la obra de Ana María Matute, Carmen Laforet, Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Ana María Moix, Esther Tusquets, Carmen Kurtz y Carme Riera. Ellas forman parte, junto con otras escritoras peninsulares (Concha Alós, Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa, Rosa Montero, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, Adelaida García Morales, Enriqueta Antolín, etc.) de una tradición en buena medida marginal, una parte de la cual intentaremos dar cuenta en este apartado.

Abordaremos, por lo tanto, ejemplos —similares y antecedentes de *Luna lunera* de Regàs— de novelas sobre la Guerra Civil y la posguerra a los fines de ubicarlas dentro de una línea literaria femenina que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se ha dedicado a reevaluar la historia reciente española, de modo independiente y alternativo respecto de las prácticas de rememoración colectivas oficiadas por otros agentes intelectuales, políticos, culturales y mediá-

ticos. La relación literaria de ese pasado se conecta con una serie de gestos poco ruidosos —la palabra no llega a grito, a reclamo abierto, aunque sí dibuja más y más su mayor nivel de concientización— de desvelamiento y socavamiento de la violencia sobre los sujetos que, de acuerdo con las argumentaciones expuestas en los capítulos 6 y 7, denominamos abyectos y subalternos. Esa violencia se instituye y se legitima dentro de una sociedad organizada, de acuerdo con la propuesta de Cèlia Amorós, alrededor de sucesivos y yuxtapuestos pactos patriarcales, donde el poder de nombrar y de contar no ha estado en manos de las mujeres, ubicadas, por heterodesignación, en la esfera de lo íntimo y lo idéntico a sí mismo. Este espacio se corresponde, si recordamos el esquema sociológico propuesto por Cristina Molina Petit, con el ámbito minusvalorado de la vida privada. En un contexto de confrontación y discusión de la memoria oficial impuesta por la dictadura y de recuperación de las memorias de los vencidos, las novelas que comentaremos a continuación aportan valoraciones diferentes del pasado que se conectan directamente con la búsqueda de una voz propia para la escritura y para realización del yo femenino, entendido como diferente y singular en relación con los cánones del desarrollo masculino, y vislumbrado en función de su resistencia o de sus tensiones respecto de las imposiciones y limitaciones sociales que en la historia reciente de España han restringido la libertad de acción de las mujeres. El rescate de lo microhistórico es una característica recurrente dentro de esta línea, así como también el uso de la primera persona y del modo autobiográfico (aunque se trate de novelas autobiográficas, es decir, que no establecen una continuidad entre la identidad autoral y el yo narrativo). El recuerdo femenino subvierte de este modo los campos frecuentes de la rememoración colectiva, ofreciendo una mirada complementaria y alternativa de la historia oficial.

A continuación, repasaremos las novelas *Nada* de Carmen Laforet (1945), *Primera memoria* de Ana María Matute (1960), *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda (1962), *El cuarto de atrás* de Carmen

Martín Gaité (1978), *La hora violeta* de Montserrat Roig (1980), *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997) de Josefina Aldecoa, y *Mujer de aire* de Enriqueta Antolín (1997). Los ejes que guiarán la descripción de estos ejemplos de abordaje femenino del pasado reciente español servirán a modo de aglutinadores de recursos estéticos y del trabajo sobre temáticas que diferencian una tradición literaria subalterna en la novela española contemporánea sobre el pasado reciente. Es imprescindible aclarar que los textos seleccionados para esta introducción provienen de un recorte necesario y por lo mismo arbitrario y que somos conscientes de que hemos dejado afuera autoras tan fundamentales para la evolución de la literatura española contemporánea como Carmen Kurtz, Dulce Chacón o Almudena Grandes, las cuales han contribuido a la reconfiguración de la memoria histórica mediante la introducción en su narrativa de experiencias de orden subalterno sobre la Guerra Civil y la posguerra, como lo prueban las novelas *Duermen bajo las aguas* (1954) y *El desconocido* (1956) de Kurtz, *La voz dormida* (2002) de Chacón, *Malena es un nombre de tango* (1994) y *El corazón helado* (2007) de Grandes (mencionamos títulos cercanos a la década del noventa, que es el límite máximo de nuestro estudio).

Fragmentación

Los estudios sobre literatura femenina suelen coincidir acerca de un punto que aúna literaturas de distintas lenguas y naciones: la narración que busca diferenciarse respecto de los modos clásicos de representación masculinos recurre a la ruptura del orden lógico-lineal de los acontecimientos narrados proponiendo la fragmentación y el desorden narrativo como principio constructivo. En el caso de las narraciones autobiográficas (que incluyen el esquema de formación) la memoria en muchas ocasiones se concibe como una actividad anárquica que escapa al control racional de la narradora, lo que en muchas ocasiones suele ser tematizado en la novela. En *Primera memoria* de Ana María Matute la narración en primera persona de

Matia reconstruye los seis meses transcurridos desde el inicio de la Guerra Civil hasta las navidades de 1936 en la isla de Mallorca y que ocupan precisamente el espacio de tiempo del tránsito de la niñez hacia el mundo complejo de una adolescencia que teme y desconfía de los modos de vida y los valores de los adultos. La novela se presenta como un relato en apariencia lineal, que va siguiendo de manera cronológica las distintas instancias del desarrollo de la protagonista (abandono de la casa de la infancia, traslado a la isla al cuidado de una abuela autoritaria, conocimiento del primer amor, nacimiento de una cierta conciencia de clase, preparación para la internación en un colegio religioso), pero la narración, a diferencia del relato que acude a los recursos de la analepsis y la prolepsis para explicitar el origen de las acciones o sus futuras consecuencias, se ve interrumpida de manera insistente por oraciones o párrafos parentéticos en los que la conciencia de la narradora evoca escenas, sentimientos o episodios del pasado o del futuro sin orden ni control aparentes. Los saltos temporales sin previo aviso —incluidos por lo general en los fragmentos entre paréntesis o, en menor cantidad de ocasiones, formando parte del hilo narrativo principal— que se intensificarán en la narración polifónica de las otras dos novelas que continúan la trilogía de *Los mercaderes* (*Los soldados lloran de noche* de 1964 y *La trampa* de 1969), configuran un modo de representar el acto de recordar que no puede atenerse a la lógica racional del discurso autobiográfico, siendo la yuxtaposición temporal una forma de manifestarse narrativamente en contra de la representación dominante del tiempo humano.

Nada, novela con la que Carmen Laforet inaugurara sin saberlo una tradición de historias femeninas sobre la posguerra (y a ello se debió con seguridad el ruidoso éxito de un primer Premio Nadal concedido, en 1944, a una escritora novel), presenta también bajo la apariencia de una novela costumbrista la historia del devenir hacia la conciencia autónoma de una muchacha que se enfrenta a la cruda realidad adulta enmarcada en la Barcelona hambrienta de la inmediata posguerra. La narración respeta con bastante puntualidad la

estructura cronológica de la novela de formación tradicional, pero debajo de esa linealidad aparente se observa una estructuración personal que administra los acontecimientos y la descripción de los personajes de acuerdo con su impacto en el proceso de formación, signado, como Matia en *Primera memoria*, por una orfandad absoluta. Así, se dedica una buena porción narrativa a episodios y diálogos protagonizados por los parientes que viven junto a Andrea, y en los que se insiste sobre situaciones ajenas a la protagonista vividas durante la Guerra Civil, el periodo posterior signado por la falta de alimentos (el hambre es el otro gran protagonista del relato) y las deformaciones psicológicas que devienen de esas circunstancias extremas. Estas escenas, reproducidas por el discurso de la narradora o insertas en estructuras dialógicas, se yuxtaponen complejizándolo, al desarrollo lineal de la historia en primera persona.

La escritura en lengua catalana de temas e historias de vida relacionados con la Guerra Civil, el franquismo y la transición democrática, junto a la reivindicación nacionalista, marcan la obra de Montserrat Roig (cuyos feminismo, marxismo y nacionalismo catalán son paradigmáticos de su situación culturalmente marginal ya que implican una doble o triple subversión en su discurso). En la tercera parte de *La hora violeta*, publicada en 1980 en catalán, una de las tres voces femeninas en primera persona, Judit, se deja oír a través de una serie de escritos íntimos que la narración dispone de manera cronológicamente desordenada. Así, el lector asiste a la exposición de la intimidad de una mujer cuya vida se ha limitado a los enseres domésticos y que sufrió desde ese espacio los años difíciles de la guerra y la hambruna de la posguerra. Pero los textos no ofrecen un recorrido lineal de ese pasado. Lo que prima en su disposición aleatoria es el registro sentimental: el amor hacia un hijo enfermo, el recuerdo de una amistad apasionada con otra mujer durante la guerra, la relación sosegada con un marido que ha vuelto física y anímicamente consumido del frente. Estos fragmentos apuntan a la conformación de un personaje cuya subjetividad se muestra expresamente en proceso

de conformación y en constante peligro de desintegración, y revelan la imposibilidad de la protagonista de desarrollarse como individuo autónomo luego de dos hechos relacionados con la guerra: el suicidio de su amiga enamorada de un soldado irlandés muerto en el campo de batalla y, más tarde, la muerte de su hijo enfermo (al que concibió durante la dictadura). En rigor, toda la novela de Roig se construye en base al principio de la fragmentación y la multiplicidad (de puntos de vista, de vínculos intertextuales y de géneros discursivos).

En *Mujer de aire* (1997), Enriqueta Antolín vuelve sobre la protagonista y *alter ego* de sus dos novelas previas (*La gata con alas* de 1992 y *Regiones devastadas* de 1995), para narrar desde una perspectiva adulta la historia de su vida desde que era una niña en los años cincuenta en Toledo y sufriera la ausencia de su padre preso por desobedecer al régimen hasta los últimos devenires de su relación amorosa con un amigo de la infancia. El relato es una gran reflexión sobre la memoria que sigue el impulso de la asociación libre motivada por la inmovilidad de la narradora durante los días que pasa internada, y en delicado estado de salud, por causa de un infarto, y dirigida mentalmente hacia su amante, interlocutor ausente. Las evocaciones fragmentarias a los hechos del pasado reconstruyen de a poco las causas del imprevisto desenlace y confluyen en la decisión final de la narradora de comprometerse con la lucha interrumpida de su padre mediante un trabajo arqueológico de recuperación y rehabilitación de la memoria silenciada por la dictadura. Es curioso e irónico que la decisión de moverse a la acción sea tomada en las últimas páginas de la novela, y que no se aluda a la recuperación física de la protagonista, quedando la duda acerca de la factibilidad de ese compromiso. En este sentido, queda abierta la pregunta acerca de las posibilidades de acción por parte de una mujer en el contexto de la España de los años noventa, todavía lejana a la promulgación (una década más tarde) de la Ley de Memoria Histórica. Un mensaje que no debería pasarse por alto, y que vincula estas reflexiones con la elección de la estructura fragmentaria y del final abierto, involucra la pregunta acerca de cómo

la memoria actúa sobre las mujeres y los niños, seres pasivos respecto de las decisiones históricas o políticas (veremos este aspecto luego, durante la lectura de la novela de Regàs), limitando sus posibilidades de acción tanto o más que las prerrogativas de género propias del universo patriarcal.

Epifanía y modalidad dubitativa

El control que ejercen sobre el presente las vivencias dolorosas del pasado histórico (ya fueran sufridas en carne propia o por otros seres cercanos a las protagonistas) tiene una relación bastante estrecha con el modo epifánico en que la memoria funciona en las narraciones escritas desde una óptica o interés femenino. De acuerdo con Michel Beaujour (1980), la escritura autobiográfica más innovadora se corresponde con el “autorretrato”, como un tipo de revelación de características epifánicas y no sometido a ningún tipo de reglas, que ocurre desde el presente y que contrasta con la visión panorámica y reflexiva de la autobiografía tradicional. La involuntariedad con que el recuerdo se presenta a la conciencia muchas veces es contrarrestada por el trabajo consciente y minucioso de reposición y ordenamiento del pasado. En *Primera memoria*, por ejemplo, estas dos posibilidades conviven en tensión permanente: “Ahora no puedo recordar cuántas veces vi a Manuel (...). Puedo, en cambio, reconstruir exactamente el color de la tierra y de los árboles. Y, en mi memoria, el olor del aire, la luz entrelazada de sombras sobre nuestras cabezas” (Matute, 2010, p. 154). Las evocaciones súbitas insertas entre paréntesis, como ya se ha comentado, se vinculan también con este modo no controlado de la rememoración. Será en *La trampa*, que cierra el ciclo de *Los mercaderes* en 1969, cuando Matia adulta regrese a la isla para ordenar inútilmente los vacíos epistemológicos de su memoria, debatiéndose entre su voluntad por entender y la emergencia de las vivencias de antaño como espectros o apariciones: “Por eso, si (fuera de toda lógica) se alza en medio del olvido un solitario y asombroso

recuerdo, es como ver flotar el espectro de un ser ya desaparecido de la tierra” (Matute, 1996, p. 193).

La dicotomía que confronta, de un lado, el pensamiento racional (lineal) como modo hegemónico de representación y de comprensión del pasado, y, del otro, el desorden femenino como lógica irracional, ambigua, y sobre la cual el sujeto no ejerce ningún control, dan forma al discurso de la memoria en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité publicado en 1978. En este relato fantástico y admirable pieza meta y autoficcional, una escritora, de nombre C., dialoga durante una madrugada con un extraño visitante que juega el papel del psicoanalista, invitándola a la asociación libre y a la enunciación desordenada de recuerdos. El espacio material y simbólico del “cuarto de atrás”, recinto doméstico gobernado por las mujeres, aparece como metáfora de la mezcla, el desorden y la anarquía mediante los cuales el acto de recordar sucede, tal como la novela entera intenta demostrar. Según la lectura de José Colmeiro (2005), el origen del *logos* en la novela de Martín Gaité proviene de Franco, cuya posición había sido la de “patriarca nacional” que dirigiera el pensamiento y controlara el ejercicio de la palabra a lo largo de la vida de la protagonista. Al emplazar la escritura en el momento inmediatamente posterior a la muerte del dictador, la novela se presenta como un parricidio o “un acto simbólico de superar el pasado dominado por el padre y un doble acto de subversión, puesto que se arrebató la palabra al padre, y se escribe el pasado desde la perspectiva de la mujer” (2005, pp. 166-167). El orden simbólico femenino, dentro del cual la memoria está unida a la relación matrilineal que comienza con el recuerdo más lejano de la abuela materna (cuyo cesto de costura, y reservorio de objetos domésticos y memorias insignificantes, es conservado por la protagonista en su habitación), se pone de relieve aquí construyendo un tipo de memorias sobre la posguerra que, enmarcadas en el género fantástico, buscan diferenciarse y contraponerse a la tendencia más amplia de rememoración que tuvo lugar inmediatamente después de la muerte de Franco.

La falta de control sobre la memoria (que o bien invade a la narradora o bien se resiste a entrar en la conciencia) atraviesa también el discurso de *La fuerza del destino* (1997) de Josefina Aldecoa, novela que cierra la trilogía que se inicia en 1990 con *Historia de una maestra*, y que sigue en 1993 con *Mujeres de negro*. La protagonista y narradora de *La fuerza del destino* retoma la primera persona (abandonada en la segunda novela) para volver sobre las mismas historias que las dos novelas previas narraran desde la perspectiva de madre e hija, respectivamente. El afán didáctico que ordenara con una linealidad tradicional las dos primeras novelas de la escritora y pedagoga leonesa se desarticula cuando Gabriela entra en el tramo final de su vida y, como anciana, recuerda y evoca, introduciendo elementos argumentales nuevos, las escenas dolorosas de su vida como maestra durante la República, el fusilamiento de su primer marido en los inicios de la Guerra Civil, el exilio a México forzado por el hambre y la abyección, y la reconstrucción de su vida como esposa de un rico hacendado en ese país. Así como percibiera Juana en *Mujeres de negro* que la historia política de su país se anuda a las vidas privadas de los mayores impidiéndoles proyectar experiencias placenteras, Gabriela, de vuelta en una España que ha entrado en la democracia y superado el intento de Golpe de Estado de 1981, se entrega a la muerte porque sabe que no hay futuro para una conciencia aferrada sin posibilidad de opción a la negrura del pasado: “Una vejez triste, porque las circunstancias me han conducido a este vacío, esta inacción, el constante buceo en los recuerdos que me ahogan a veces. Me pregunto: ¿soy víctima de mi destino individual o de un destino colectivo?” (Aldecoa, 1997, p. 90). De la misma forma en que *El cuarto de atrás* y *Luna lunera* tematizan y desarrollan el funcionamiento caprichoso de la memoria, cuando de vivencias ubicadas en la infancia se trata, *Mujeres de negro* aborda a su vez la inevitable falta de rigor de la rememoración personal e íntima, regida por aspectos sensoriales e imaginarios: “La memoria no actúa como un fichero organizado a partir de datos objetivos. Aunque en cada momento escribiéramos lo que acabamos de

ver o sentir, estaría contaminado por las consecuencias de lo vivido...” (Aldecoa, 2000, p. 7).

En *Mujer de aire* de Antolín el recuerdo se presenta a partir de la asociación libre, es decir, se abandona también por completo el control del acto rememorativo. Aún así, la narradora explícita en varias ocasiones la naturaleza huidiza de la memoria (“¿Pero qué más había? Llevo un rato intentando completar la historia, y no consigo cerrar el círculo: por algún agujero invisible se me derrama el agua de la memoria”, 1997, p. 62) y la identidad entre memoria e imaginación de algunas de sus representaciones del pasado. La asociación libre, por otro lado, había reinado también en *El cuarto de atrás* proponiendo un tipo de escritura sobre el pasado que serviría, seguramente, como modelo para muchas escritoras posteriores a Martín Gaité. Como ejemplo del uso exquisito que la escritora gallega hace de este recurso, podemos mencionar el capítulo 3, “Ven pronto a Cúnigan” (cuyo título, que indica un lugar imaginario, pareciera haber sido inspirador de la alusión a Stockton en la tercera parte de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas), en el cual el monólogo interior de la protagonista salta de un tema a otro (el ritual de las visitas durante la posguerra, las canciones, los viajes a Madrid, la visita a la modista, el teatro, la limpieza en casa de la abuela, las criadas, etc.) sin atenerse a otra guía más que al capricho epifánico del recuerdo.

La relativa falta de precisión respecto de la exposición acerca de los acontecimientos pasados observada en algunos de los ejemplos comentados forma parte de otra de las características que regulan y distinguen la expresión del discurso narrativo femenino y que aparece para oponerse de manera eficaz contra la aseveración y la afirmatividad como componentes tanto del generolecto literario masculino como del discurso historiográfico. *Primera memoria* abunda en ejemplos de falta de precisión o de rodeos para dar con el objeto del recuerdo (que generalmente son sensaciones evocadas): “Acaso pensé que estaba completamente sola, y como buscando algo que no sabía” (Matute, 2010, p. 17); “Algo como un agujero por don-

de escapar de la vida” (p. 155). Podría caracterizarse este recurso, como lo hace Ordóñez (1998), como un modo en que la literatura femenina de la posguerra aparece, todavía, rendida ante el discurso del otro, o la ley paterna, y enfatiza el silencio como resultado de la ambivalencia que la atraviesa (aceptación de las definiciones de la mujer articuladas por el discurso dominante, por un lado, y el deseo de expresarse trascendiendo esos límites, por el otro). No obstante, el interés histórico de esta narrativa radica precisamente en el hecho de que aborda experiencias no incorporadas al análisis historiográfico o a la discusión sobre la memoria colectiva que se ha dado por fuera de los círculos académicos. Así como la novela de la memoria contemporánea, como se demostrara en el capítulo 4, elige con frecuencia la reproducción de la oralidad, y se contrapone de ese modo a las verdades aparentemente inmovibles del discurso historiográfico, la modalidad femenina que caracterizamos como dubitativa realiza un trabajo similar de confrontación entre, por un lado, la publicidad de los discursos dominantes referidos al pasado (aun cuando estos tiendan, como es de esperar, hacia la conmemoración de las víctimas del fascismo o de la memoria vencida y silenciada) y, por el otro, la intimidad —con sus contradicciones— de una voz que participa de la historia pero desde la invisibilidad. De hecho, en la novela de Matute el trasfondo histórico de la Guerra Civil se encuentra apenas aludido, situación que, no obstante, permite que la narración transmita el horror de la contienda en la retaguardia y las replicaciones locales de la gran división del país.

El recurso mencionado es mucho más revelador todavía en *La plaza del Diamante*, que Mercè Rodoreda publicara desde el exilio, y originalmente en Catalán, en 1962. La protagonista de esta novela de formación aborda de manera autobiográfica su historia que se inicia poco antes de la proclamación de la Segunda República y culmina en el periodo desarrollista del régimen dictatorial, durante la década del sesenta. La linealidad narrativa y el obsesivo afán descriptivo (especialmente significativo en relación con la relevancia de los

detalles aparentemente intrascendentes de objetos y actos de la vida cotidiana) se tensan, en una dialéctica original y devenida de una fuerte conciencia de género en Rodoreda, con una marcada falta de precisión histórica que evita mencionar hechos concretos del periodo evocado (huelgas y protestas obreras durante la Segunda República, Guerra Civil, dictadura franquista, etc.): “hasta que vino la República y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde la había sacado” (Rodoreda, 2006, p. 72). Si, como la crítica y las teorías feministas han demostrado, el silencio pone a las mujeres fuera de la historia, la puesta en acto del decir femenino incorpora, a modo de estrategia de diferenciación, ese silencio, produciendo textualidades que escapan al cierre epistemológico de la narrativa (masculina) convencional.

La duda o la falta de saber sobre el pasado también atraviesa las páginas de *Mujer de aire*, donde la voz narrativa vuelve reiteradas veces sobre el desconocimiento de la historia política de su padre y de las razones que lo llevaron a la cárcel franquista, hecho que marcaría un antes y un después en su desarrollo (“Nunca nos dijeron por qué estuviste preso, padre. Fuiste un tema tabú, un silencio, una cueva en la que es preferible no adentrarse, por el miedo a no ser capaces de salir”, Antolín, 1997, p. 57). De hecho, el miedo a saber es tan intenso que la protagonista sufre el infarto precisamente en el momento en que desvela el misterio, al recibir un sobre con documentación de su padre guardado durante más de veinte años. A partir de ese momento el saber vuelve a truncarse, para reanudarse, posiblemente, en un futuro hipotético del cual el lector no participa. Veremos en el análisis de *Luna lunera* que la ausencia de asertividad es uno de los recursos mediante los cuales la narración va construyendo un espacio de enunciación propio de una voz, en este caso, más que subalterna, abyecta.

Mirada microscópica. El mundo privado frente a la historia

Un paneo sobre los detalles descriptivos y las porciones narrativas que en las novelas de la memoria femeninas apuntan a dejar registro de lo que en el discurso historiográfico —e incluso en los discursos sobre la memoria política e histórica contemporáneos— sería tenido por intrascendente, nos permitiría encontrar similitudes interesantes entre estos relatos y el proceder del trabajo microhistórico. En palabras de Giovanni Levi, “el principio unificador de toda investigación microhistórica es la creencia de que la observación microscópica revelará factores anteriormente no observados” (1993, p. 124). No afirmamos que estas novelas puedan alinearse dentro de una disciplina que, en cualquier caso, es ajena a la literatura ficcional, pero sí tenemos en cuenta estas consideraciones porque iluminan la mirada crítica ocupada en desentrañar aquello que se percibe como lo otro de las percepciones más habituales sobre el pasado. Los extensos periodos costumbristas que en *Nada* de Laforet se detienen sobre los comportamientos de los extraños parientes de Andrea, registrando con sumo detalle los estragos psicológicos del hambre sobre las personas que antes de la guerra gozaran de una vida normal de clase media, exceden desde nuestro punto de vista el objetivo aparente de una novela que podría encuadrarse en alguna forma de naturalismo tardío. El ojo detallista de la narradora, que también se aviene a su propio cuerpo hambriento y a los efectos de esa condición sobre su comportamiento, está dejando registro de un tipo de experiencia, la material y corporal, que, como lo ha demostrado Karin Littau (2006) no ha sido lo suficientemente frecuentada por la literatura ni por el pensamiento teórico occidental: “No me refiero a los sucesos de la calle de Aribau (...), sino a la visión desenfocada de mis nervios demasiado afilados por un hambre que a fuerza de ser crónica llegué casi a no sentirla” (Laforet, 2001, p. 52). Al abrir la percepción del lector sobre el cuerpo de una joven de provincia (sin apellido y sin linaje)

modificado por el hambre, Laforet está siendo brutalmente contemporánea y está aumentando con lupa, otorgándole protagonismo histórico, aquello que habita los recovecos privados de una Barcelona drásticamente dividida en dos clases, quienes sufren el hambre en sus cuerpos y quienes pueden comer: “[...] me encontré metida en la sucia bañera, desnuda como todos los días, dispuesta a recibir el agua de la ducha. En el espejo me encontré reflejada, miserablemente flaca y con los dientes chocándome como si me muriera de frío” (p. 104). En este sentido, el mapeo de la capital de Cataluña que los recorridos de la protagonista realizan se completa con esta visión de lo abyecto como contenido pudorosamente negado y disimulado por una clase social que no había sido entrenada para las durezas físicas de la posguerra. Narrar la sensación del hambre permite además hacer una crítica, si bien moderada (por el lugar delicado de una mujer escritora en los años cuarenta), sobre los comportamientos patriarcales en una sociedad no solamente acosada por el fantasma de la Guerra Civil sino también condicionada por prerrogativas de género estrictas y violentas. Así, por ejemplo, Andrea pasea con un pretendiente de mejor posición social y ambos se detienen a contemplar el Mediterráneo en la terraza del suntuoso restaurant Miramar, en Montjuic. Obligada por respeto a las normas tácitas de su clase y del comportamiento femenino a disimular su “cavernosa sensación de hambre” (p. 54), Andrea mira, no obstante, las mesas de la terraza y desiste de su deseo de comer cuando el hombre la reprende en tono despectivo: “—Tú no querrás tomar nada, ¿verdad?” (p. 54). La violencia de Gerardo se pone en perspectiva cuando la pluma de Laforet le hace decir, irónica, “—¡Barcelona! Tan soberbia y tan rica y sin embargo, ¡qué dura llega a ser la vida ahí!” (p. 54); exclamación que el lector no puede menos que relacionar con su comportamiento grosero ante Andrea, tal como ella concluye unas líneas después.

En *Primera memoria* la mirada microscópica de la narradora se detiene sobre la naturaleza y los efectos visuales y anímicos de la luz del sol, símbolo del odio que subyace en una sociedad fratricida

como la de la isla (“El odio estaba en medio del silencio, como el sol, como un ojo congestionado y sangriento a través de la bruma. Siempre, allí en la isla, me pareció siniestro el sol”, Matute, 2010, p. 36). Así, en paralelo a la historia de aprendizaje de Matia (y como trasfondo simbólico de la misma) las descripciones de la vegetación y de los colores del ambiente conforman una dimensión frágil y huidiza, pero tan eficiente en la memoria como las consecuencias de la historia por todos conocida: “A veces, me daban un miedo parecido las flores que surgían inesperadas, de los pequeños jardines y huertos (...): como denunciando algún misterio debajo de la isla, algún reino, quizá, bello y malvado” (p. 79); “Un verde resplandeciente nos bañaba, ya allá arriba, el oro furioso y rojo del gran sol parecía acecharnos. Sabíamos que el sol no podría con nosotros” (p. 123).

En *El cuarto de atrás* las vivencias subjetivas infantiles durante la Guerra Civil hacen un contrapunto interesante con la gravedad de los acontecimientos históricos que las enmarcan. Así, por ejemplo, se subraya la experiencia lúdica de refugiarse durante los bombardeos en Salamanca: “¿Ir al refugio?, pues, bueno, era un juego más, un juego inventado por los mayores, pero de reglas fáciles: en cuanto se oyera la sirena, echar a correr” (Martín Gaité, 2005, p. 55); o se evoca con nostalgia la felicidad de comer un helado en épocas de escasez y de hambre: “El simple hecho de comprar un helado de cinco céntimos (...) era una fiesta. Tal vez porque casi nunca nos daban dinero. A lo poco que se tenía, se le sacaba mucho sabor” (p. 63). La narración, en este punto, es consciente del trabajo de manipulación al que debería someterse el recuerdo personal, o estas escenas microhistóricas, para que coincidan con el esquema hegemónico de interpretación del pasado como época de “ignorancia y represión” (p. 63). De allí que el logro de la novela de Martín Gaité sea el poder zafarse en buena medida del enmascaramiento tópico del recuerdo para dar cuenta de episodios invisibles, pero seguramente compartidos por otras mujeres y hombres de su misma generación.

En la narrativa de Josefina Aldecoa, los factores no observados

por los discursos con los que confronta la mirada microscópica alcanzan hasta los reductos invisibilizados de la pobreza y la educación en los pueblos de España e incluso de Guinea Ecuatorial, territorio excluido de las narraciones peninsulares. *Historia de una maestra* viene a demostrar que, en los albores del fin de siglo, hacer memoria es incluir también las vidas anónimas del alumnado campesino y el registro de las dificultades de la educación, durante la Segunda República y la Guerra Civil, en ambientes sociales de opresión y miseria, al igual que la labor diminuta, pero significativa en sus alcances, de los maestros republicanos represaliados con tanta injusticia por la violencia fascista. En esta novela, al igual que en la mayoría de las narraciones femeninas sobre la memoria del pasado reciente, se dibujan las divisiones ideológicas de género que subyacen y modifican a las políticas. Gabriela, por ejemplo, no puede involucrarse en la misma lucha que su marido, también maestro, porque ella es madre y tiene que atender, sola, a la niña: “Pero era claro que él prefería que me quedara en casa cuidando a Juana, protegiendo a Juana” (Aldecoa, 1990, p. 212). La contraposición de distintos modelos de mujer (Inés, por ejemplo, es maestra y miliciana, pero no tiene hijos, y funciona como contrafigura de la abnegada —por elección y por inevitabilidad social— Gabriela) sugiere la pregunta que pocas narraciones con óptica masculina podrían hacerse con tanta honestidad: ¿es posible que ella sea parte de la historia y pueda lograr cambios cuando no hay nadie más que la mujer para cuidar a los hijos, o cuando la maternidad se vive como una opción entre otras?

La hora Violeta de Roig y *La Plaza del Diamante* de Rodoreda también presentan distintos retratos de mujeres y dan cuenta de la tensión —que sólo puede articularse en términos de una problemática de género— entre el cuidado maternal y la actividad política. En la primera, podría decirse que la maternidad es uno de los temas centrales, y a partir de ese concepto, y de su cruce con el eje de la política, se organizan y se contraponen los personajes femeninos (Patrícia, Kati y Natàlia representan distintos modelos de mujeres que renuncian a

la maternidad, en contraposición con Norma, Judit y Agnès). En la segunda, la oposición entre Natalia y Julieta (quien no tiene hijos y se hace miliciana) también se pone al servicio del registro de las realidades particulares del género femenino que estas novelas llevan a cabo.

Historia y transformación. Representación de los efectos de la Guerra Civil y la posguerra en mujeres y niños

Todas las novelas mencionadas, así como muchas de las que han quedado fuera de este recorte, pueden describirse en base a dos tipos de relaciones entre los conceptos de historia y transformación: por un lado, la transformación o la modificación de la historia que como relatos subalternos hacen y, por el otro, el testimonio que aportan acerca del modo en que la historia transforma irreversiblemente a los seres humanos que no tienen participación directa en sus avatares. Según esta lectura, el ciclo de novela memorialística femenina que se inicia con *Nada* en 1944 y del cual *Luna lunera* constituye una de las últimas manifestaciones del siglo XX se conforma de etapas discursivas correlativas e independientes respecto de los discursos historiográficos, literarios y memorialísticos hegemónicos (en los distintos momentos del medio siglo que abarcan).

El primer tipo de relación mencionado da cuenta de la modificación de las formas de interpretar el pasado llevada a cabo por las prácticas de características microhistóricas. En la elección de protagonistas femeninas no politizadas (no podemos considerar así ni siquiera a dos de las protagonistas de *La hora violeta*, involucradas en el partido comunista sólo por complacer a sus parejas o lograr entenderse mejor entre ellos) o en la elección de niños y adolescentes, estos relatos apuntan a una revisión de los modos de rememoración colectivos y resignifican el pasado puesto que exhiben pormenorizadamente la subjetividad y las voces de un colectivo que a través de la amplificación pública de la literatura adquiere un tipo novedoso de protagonismo histórico.

El segundo tipo de relación, que se da entre la historia y los procesos de transformación psicológicos, físicos y materiales de los individuos y de sus circunstancias, conforma una temática insistente en cada uno de los textos. En pocas palabras, no existe personaje que de alguna manera no haya visto violentamente modificada su existencia por el acontecimiento de la Guerra Civil o por las constricciones de la dictadura franquista. Las mujeres y los niños, sujetos subalternos y abyectos (cuando a la condición genérico sexual se le añade, durante los años de la posguerra, el calificativo de rojo), reciben el impacto de aquello que, según queda explícitamente aclarado en todas novelas, hacen los hombres. Ese impacto, no obstante, en muchas ocasiones propicia prácticas íntimas de autoconocimiento (que darán lugar en algunos casos a finales donde la autorrevelación o la autoconcienciación es un paso importante para el logro de la autonomía en las mujeres), así como prácticas colectivas de asociación con otros individuos igualmente subalternos, que tienden hacia nuevas y originales transformaciones.

Andrea, en *Nada*, encuentra en el espacio de la Universidad (en la carrera de Filosofía y Letras, que durante los años cuarenta fue la que mayor número de estudiantes mujeres acogió) el sitio donde resguardarse del salvajismo irracional de los vínculos familiares de la calle Aribau, así como un puente hacia un trabajo en Madrid que significa su autonomía al final de la novela. En la primera página, con la entrada de la protagonista en una Barcelona nocturna y retratada con pinceladas góticas, el edificio de la Universidad se presenta de manera positiva (“recuerdo que el bello edificio me conmovió como un grave saludo de bienvenida”, Laforet, 2001, p. 6) auspiciando la función redentora de las relaciones humanas allí entabladas y que más adelante quedará confirmada como contraposición absoluta de las deformaciones también góticas del piso familiar (“sólo aquellos seres [sus compañeros de clase] de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras”, p. 22). El auspicio de

una nueva generación no contaminada de manera directa por el pasado inmediato es un mensaje positivo que la novela emplaza en un momento histórico de fuerte control intelectual y censura, y al que se contraponen el pesimismo de escritores de la misma generación que Laforet, como por ejemplo Ana María Matute (en *Primera memoria* madurar es, cuanto menos, corromperse). El vínculo con Ena, una de sus compañeras de curso —cuyo enlace será crucial para el destino de Andrea fuera de Barcelona (notemos, al pasar, que la descripción de la amistad entre Andrea y Ena sugiere por momentos alguna forma velada de conato lésbico)—, muestra las posibilidades de cambio y de cierta autonomía provistas a las mujeres por la educación y aparece, para el lector y la misma Andrea, como una ventana a un mundo, el de la alta burguesía catalana, donde las mujeres podían gozar de libertades amplias en relación, principalmente, con su vida sexual (aspecto que sería novelado por Regàs en *Azul*, que cincuenta años después de *Nada* recibiera también el Premio Nadal y cuya protagonista, casualmente, también se llama Andrea). Sin embargo, la nota transgresiva de *Nada* la brinda el contacto de Andrea con el submundo bohemio y decadente de artistas jóvenes barceloneses. Verdaderos —algunos— e impostados —otros— hijos rebeldes del *establishment* catalán, estos jóvenes a los que la protagonista frecuenta en el atelier de uno de ellos componen un conjunto de personajes que nadan a contracorriente de las normas y las expectativas sociales para su clase, y conforman así un reducto de bienestar insospechado para la protagonista femenina de una novela de formación: “Me encontraba muy bien allí; la inconciencia absoluta, la descuidada felicidad de aquel ambiente me acariciaban el espíritu” (p. 60). No obstante, los roles de género y las expectativas a ellos asociadas no sufren modificaciones ni llegan a ser discutidos en ese submundo marginalizado con el que pacta Andrea.

En *Primera memoria*, la relación entre historia y transformación adquiere un tinte drástico, asociado a un profundo pesimismo que se extiende también al resto de la trilogía de Matute. La presencia de

la Guerra Civil como trasfondo ominoso de la vida en la isla se convierte en motivo de temor y de peligro de abyección para Matia: no hay que olvidar que ella es hija de un rojo y que por razones políticas está separada de su padre y recluida junto a su primo al cuidado de una abuela autoritaria (“Nuestras vacaciones se vieron sorprendidas por una guerra que aparecía fantasmal, lejana y próxima a un tiempo, quizás más temida por invisible”, Matute, 2010, p. 15). La invisibilidad del padre de Matia, relegado al silencio y al oprobio, contrasta con la ausencia positiva del padre de Borja, coronel del ejército nacional y cuya fotografía se exhibe en la casa con orgullo, a pesar de constituir él también, desde la óptica de la adolescente, una figura vaga y borrosa. En todo caso, la guerra es un hecho fatal que invade a los adultos (los que fueron al frente y los que esperan ansiosos noticias en la retaguardia) de odio y suciedad incomprensibles, pero no es algo excepcional, sino un elemento más de la aborrecida edad adulta, como el sexo, el miedo a la muerte o la posición social. El aislamiento de Matia forzado por circunstancias históricas permite, no obstante, visos de transformaciones agenciadas por sus propios actos y decisiones, devenidas de la relación con Manuel, hijo bastardo de un primo de Doña Práxedes, la abuela, y miembro de una familia pobre y represaliada. Esta nueva relación, además de conformar la primera experiencia amorosa de la adolescente, sobrepasa en sus alcances el vínculo desafiante, respecto de las normas de comportamiento y de educación impuestas por la familia, que Matia ha sostenido con su primo Borja, ya que involucra de lleno el nacimiento de una conciencia de clase que posiciona a la muchacha en un espacio de enunciación definitivamente desligado del universo familiar y conocido. Si *Primera memoria* entra en el corpus de novelas femeninas de autoconcienciación lo hace en buena medida porque el desarrollo madurativo de Matia (que transita desde la niñez a la adolescencia en el tiempo que transcurre la narración) confluye hacia la adquisición de una mirada sobre sí como mujer y como miembro de una ciudadanía y de una clase ante la cual urge tomar posición ideológica,

aunque eso suceda en un contexto de ausencia de voz y de referentes claros, es decir, en el seno de una conciencia amputada y por ello “femenina”: “Y me acordé, qué absurdo, de una frase que dijo mi amigo: «Mi lugar está aquí». (En el mundo, pues, de los hombres y de las mujeres. Y algo se me agarró dentro del pecho, algo que zozobraba, como una cáscara de nuez en el mar)” (p. 148).

Natalia, en *La Plaza del Diamante*, expone el relato de su vida sin asumir, salvo en el capítulo final, la agencia de las acciones y los cambios en los que se vio involucrada; el casamiento antes de la Segunda República, la soledad, el hambre durante la guerra y la recuperación económica en la posguerra mediante un nuevo casamiento se presentan como peripecias gestionadas por otros, a las que la protagonista se acomoda. Durante los años más difíciles, con la ausencia de los hombres, Natalia teje inconscientemente redes de solidaridad con otras mujeres, igualmente inocentes. Uno de esos episodios tiene carácter emblemático: el capítulo “35”, en el que la protagonista, para no sentirse sola, sigue a una mujer vestida de luto. Al entrar en una iglesia, tiene una visión y oye voces de “ángeles rabiosos que reñían a la gente y les contaban que estaban delante de las almas de todos los soldados muertos en la guerra”. La mujer de la mantilla negra (que, por su aspecto, pertenece al bando de los nacionales y a la burguesía acomodada) se mira con Natalia: “nos quedamos un rato pasmadas mirándonos, porque ella también debía de ver a los soldados muertos (...), me lo decían sus ojos de persona a quien le han matado alguien con bala y en medio de un campo” (Rodoreda, 2006, p. 187). Esta breve escena tiene el poder de condensar la similitud de los destinos inocentes, y subalternos, agrupados por una misma fatalidad, aunque en la práctica ambas mujeres no hayan podido verse como iguales ya que una de ellas, Natalia, está recorrida, como viuda de un rojo, por la condición abyecta.

El cuarto de atrás también acude, como vimos más arriba, al recuerdo de la posguerra para subrayar la educación sentimental de las mujeres y las prácticas lúdicas que entre ellas surgen, tal como

queda representado en la relación entre C. y una amiga de instituto, de padres presos, que se funda en la evasión y la fantasía (“Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte”, Martín Gaité 2005, p. 168).

En *La hora violeta*, la transformación de los personajes femeninos gracias a la guerra o la política, cuestiones claramente vinculadas en el texto a los hombres, es considerablemente más explícita. El agrupamiento voluntario o azaroso de las mujeres que quedan fuera de esas problemáticas adquiere allí un tratamiento de central relevancia. Judit y Kati, por ejemplo, dos mujeres jóvenes durante el conflicto, aprovechan la soledad obligada (los hombres están en el frente) para conocerse y disfrutar una de la otra. Ambas saben que no eligieron la guerra y lamentan no poder participar en ella. Kati se entera de que su amante cayó en el frente y, antes de suicidarse, hace una declaración que apunta a sintetizar la distancia irreparable entre la mujer y la política: “ahora que he encontrado el amor, la historia me lo quita” (Roig, 1987, p. 120). Aún así, uno de los temas abordados por los distintos relatos de la novela de Roig es el intento de algunas mujeres por sumarse a las preocupaciones históricas y políticas, movilizadas por necesidades sentimentales más que sociales. La búsqueda de ellas es el amor de un hombre. Esa clase de amor, el romántico, rivaliza, como queda demostrado en el relato, con el amor por la humanidad del hombre politizado (en la década del setenta, comunista). Los sucesivos cambios y reacomodamientos de Natàlia y de Norma, dos personajes cuyas historias se sitúan en la transición democrática, están directamente relacionados con el acercamiento a —o el alejamiento de— hombres enrolados en el partido comunista. En el final de la novela, Norma, como Kati cuarenta años antes, adquiere conciencia de la diferencia: reconoce, pensando en su pareja, que “su lucha no era la mía” (p. 176).

A lo largo de la trilogía de Aldecoa, las articulaciones entre el espacio privado y los hechos públicos pertenecientes a la historia, ex-

ternos a las protagonistas, se desarrollan a partir de una serie de ejes temáticos que estructuran las acciones de las tres protagonistas en cada una de las novelas (Gabriela joven, Juana y Gabriela anciana): el amor, la maternidad, el exilio y la muerte. No hay prácticamente acontecimiento personal que no esté replicado de una manera simbólica con algún hecho histórico significativo. Así, por ejemplo, Gabriela da a luz a Juana el 14 de abril de 1931, su primer marido muere fusilado al comienzo de la Guerra Civil, en el exilio en México el final de la guerra coincide con el inicio de una nueva etapa en el desarrollo de Juana y su entrada en el liceo, el regreso de Juana a España permite al lector visualizar las revueltas universitarias de Madrid a partir de la década del cincuenta así como el fin del racionamiento alimentario en 1952; el regreso de Gabriela a España ocurre tras la muerte de Franco y desde allí la voz de la anciana narra los sucesos del 23 de febrero de 1981, hasta las menciones, durante su agonía en los instantes previos a morir, a los discursos de Felipe González luego de asumir la presidencia del Gobierno en 1982. Aunque las diferencias entre Gabriela y Juana se dirimen principalmente en el nivel de participación política que ambas deciden incluir en sus vidas (Gabriela, como se viera más arriba, desiste de la acción para cuidar a su hija, mientras que Juana participa de cerca, junto a su segundo marido, en la reconstrucción política de España tras la muerte de Franco), está claro que la historia conforma una fuerza externa ante la cual las protagonistas despliegan su condición de testigos: “Es extraño vivir una guerra. Aunque el campo de batalla no esté encima y no se sufran las consecuencias inmediatas todo lo que ocurre a nuestro alrededor viene determinado por la existencia de esa guerra” (Aldecoa, 1993, pp. 6-7). En *Historia de una maestra* y *La fuerza del destino* Gabriela reivindica, ante la inevitabilidad del afuera, los lazos afectivos y solidarios entre mujeres, a partir de los cuales el espacio doméstico se fortalece y se organiza. Este reconocimiento importa desde el punto de vista de que el trabajo invisible también sostiene y participa de la historia (aspecto que queda explícito al confrontar este tipo de des-

cripciones con la presencia de los eventos históricos en la trilogía): “Si voy mirando hacia atrás siempre encuentro en el pasado una mujer que me ha ayudado a vivir” (Aldecoa, 1990, p. 173); “Remedios, Marcelina, venid, Regina, Antonia, si no me hubierais abandonado, yo no estaría así, como me veis. Si estuvierais aquí y me ayudarais a levantarme... Porque yo sola no podré moverme nunca más... Me falta una mujer” (Aldecoa, 1997, p. 126).

Finalmente, y como ya se señalara, en *Mujer de aire* de Enriqueta Antolín el peso de la historia, de la que la protagonista no participó, manifiesta su acción muchos años más tarde de los sucesos que protagonizaran su padre y los presos que este defendiera ante un tribunal franquista. Quizás para subrayar la pervivencia subterránea en el inconsciente de muchos españoles que hacia fines de la década del noventa vivían desvinculados de una memoria habitada por sus padres y abuelos, Antolín hace sufrir a su protagonista de un infarto precisamente al tomar conocimiento de las causas que llevaron a su padre, muerto varios años atrás, a la cárcel.

Los ejemplos comentados escenifican, a su manera, los efectos del pacto fundacional de nuestra cultura que designa el espacio de las idénticas a las mujeres y el de los iguales a los varones, tal como reseñáramos en el capítulo 6, al introducir la teoría de los géneros como conjuntos prácticos de Cèlia Amorós. Recordemos que la pensadora española trabaja con los conceptos de igualdad y de identidad como naturalmente disimétricos: mientras que la identidad supone “una relación en que la soldadura de cada una con cada una de las otras no es sino la absorción que la vuelve indiscernible en un bloque de características adjudicadas por el discurso de los otros” (2006b, p. 91), la igualdad establece relaciones de homologación o de “ubicación en un mismo rango de cualidades o de sujetos que son diferentes y perfectamente discernibles” (p. 89). En una sociedad patriarcal como la que queda representada en las distintas novelas comentadas (y como la que también representará *Luna lunera*), los varones, sea de la clase que fueran, se “ponen de acuerdo *qua* varones” (p. 99) en asignar a

las mujeres el lugar común del hogar. La clave de la igualdad o de la individuación es, en última instancia, la posibilidad virtual de ocupar espacios de poder, de relevar al otro en su ejercicio. Los casos citados de las novelas de Laforet, Matute, Rodoreda, Martín Gaité, Roig, Aldecoa y Antolín ubican en el centro de la percepción el funcionamiento de lo que a partir de Amorós denominamos como pactos patriarcales. El varón es quien hace la guerra y este es sólo uno de los modos del pacto entre iguales (aunque implique para su resolución la aniquilación o subordinación absoluta del contrario), hecho que, como tal, implica la generación de un objeto transaccional o de un lugar común que selle y legitime la igualdad de los participantes. Por eso encontramos a mujeres y niñas que se muestran habitando el mismo espacio y se solidarizan, aunque más no sea mentalmente, unas con otras, o con otros sujetos igualmente subalternos o incluso abyectos (como sería el caso de la amistad entre Matia y Manuel en *Primera memoria*), o bien se resignan a vivir (y sufrir) desde afuera y en completa soledad aquello de lo que no pueden (o en lo que no desean, en algunos casos) participar. En definitiva, los personajes femeninos de las novelas comentadas están dando cuenta, en el marco de una línea paralela y subalterna de la literatura sobre la Guerra Civil y la posguerra, e incluso de los discursos sobre la memoria vigentes desde los inicios de la posguerra, de las formas de poder asequibles para las mujeres, formas ignoradas pero observables y, ante todo, narrables. Haciendo un paralelismo con la descripción de la antropóloga feminista Michelle Rosaldo (vista en el capítulo 6) acerca de la percepción social de las mujeres en la mayoría de las sociedades en base al concepto de “anomalía”, las elecciones individuales y los procesos de autoconocimiento y de autoconcienciación (que involucran la búsqueda de autonomía, de ideas propias, la defensa de los valores adoptados incluso por fuera de toda opción deliberada —como la maternidad—, la solidaridad con otras mujeres, etc.) narrados en la novela memorialística femenina conforman un corpus de experiencias ajenas a la percepción historiográfica pero que en su condición

de textos culturales y de discursos incluidos de hecho en la memoria cultural de la sociedad española (algunos, más que otros, en los archivos de esa memoria) pueden llegar a modificar o transformar, en un gesto de devolución de la acción padecida, la misma historia. Cabría preguntarse, por último, acerca del modo en que estas novelas (junto con otras inscriptas en la línea de la narrativa femenina que venimos describiendo), desde mucho antes que los primeros discursos que en la década del sesenta y del setenta iniciaran la transformación de la Guerra Civil y de la posguerra en objetos culturales correspondientes a hechos acaecidos en un pasado definitivamente superado, no habrían estado precisamente construyendo desde los márgenes un nuevo modo de percepción sobre la historia reciente.

Cuestionamiento de la subjetividad masculina y puesta en relieve del cuerpo femenino

Algunas de las novelas consignadas trabajan, si bien de modo no demasiado directo, uno de los aspectos más usuales de la escritura abiertamente feminista y que también estará presente en *Luna lunera* así como en la narrativa y la escritura más amplias de Rosa Regàs. Se trata de la crítica a las configuraciones simbólicas de identidad del varón. Los anclajes identitarios del genérico masculino, como la fuerza y la virilidad, se exhiben como componentes irracionales e inútiles. En *La Plaza del Diamante*, por ejemplo, Natalia describe con candor la costumbre de Quimet, su primer marido, de divertirse violentamente a costa de ella empujándola debajo de la cama y pegándole. Además, relata con la misma inocencia sus viajes en moto a toda velocidad: “Cuando me hacía sufrir más era en las curvas; nos poníamos casi tumbados y, en la recta, nos volvíamos a enderezar (...). Y con el carrillo pegado a la espalda del Quimet iba pensando todo el camino que no volvería nunca a casa” (Rodoreda, 2006, p. 45). Quimet también llevará al hijo recién nacido de ambos “como si fuera un paquete” (p. 77) para que se inicie en la hombría con la velocidad de las carreteras (escena que, contrastada con la realidad de

los niños que fueron reclutados para ir al frente durante los últimos meses de la Guerra Civil, expone toda la crueldad de la educación de los hijos varones). La narración no proporciona evaluaciones ni explicaciones para estas conductas, que se presentan, por el contrario, en toda su desnudez y arbitrariedad. Un personaje secundario de *La hora violeta* parece un homenaje a algunas de las páginas de Mercé Rodoreda. Es un joven militante del partido comunista durante la transición democrática, dueño de una integridad ideológica y de un compromiso con la causa política que se contraponen a la subjetividad de otros personajes menos convencidos de su militancia. Germinal, sin embargo, muere de una manera absurda: “Quería hacer de Flash Gordon (...). Conducía como un loco, dice Ester, pasaba en zig-zag por entre los coches, se saltaba los semáforos como una cobra. Una ambulancia les pasó rozando y él enfiló por el mismo camino, mira, mira, le decía a Ester, ¡mira cómo se abre la pista!” (Roig, 1987, p. 188). No es casual que en las dos novelas se presenten planos irracionales del comportamiento de hombres involucrados en la militancia. Como veremos al analizar la figura del abuelo en *Luna lunera*, hay un aspecto de lo masculino directamente vinculado con la historia española que necesita revisarse o, al menos, ser presentado como innecesario.

Mucho más temprano, Laforet había levantado el velo pudoroso de las familias burguesas dejando a la luz la violencia e irracionalidad masculinas que organizaran la vida doméstica en los hogares devastados psicológicamente por el hambre de la posguerra. Las golpizas de Juan hacia su mujer (que afectan también, como las páginas de *Nada* exponen con su prosa austera, al niño pequeño hijo de ambos) hunden sus raíces en un odio mucho más profundo que el que surge de la frustración devenida por la pérdida de un futuro con la Guerra Civil, tal como intenta justificar Gloria, su esposa (“Lo horrible fue que luego tuvimos que vivir aquí otra vez, que no teníamos dinero. Sino, hubiéramos sido una pareja muy feliz y Juan no estaría tan chiflado”, Laforet, 2001, p. 20). En el fondo, el problema consiste en una

incapacidad en aceptar que sea la mujer la que salga a la calle y vuelva con el dinero necesario para que la familia se alimente, aunque más no sea de tanto en tanto, y que ese dinero provenga de actividades, como el juego de naipes, poco dignas para una mujer de la clase a la que Gloria ingresara con su matrimonio. En su enclave ideológico patriarcal Juan no concibe los actos de autonomía originados en mujeres, y los incorpora a la categoría de mujerzuela, olvidando que la necesidad es el motor de las salidas nocturnas de Gloria (“Lo que a ella le gusta es beber y divertirse en casa de su hermana. La conozco bien. Pero si tiene sesos de conejo... ¡Como tú!, ¡como todas las mujeres! Por lo menos ¡que sea madre, la muy...!” p. 68). En este sentido, es notable cómo a través de la literatura se capta la continuidad entre los prejuicios que el franquismo tenía en relación con las mujeres “rojas” (libertinaje, prostitución) y los que los mismos vencidos sostenían en relación con la autonomía de las mujeres. El discurso literario aparece casi como la práctica etnográfica: hace visible lo invisible, objetiviza lo que se percibe como obvio, y lo hace mucho antes (la novela de Laforet es de principios de los años cuarenta) que la ciencia y el movimiento feministas pusieran los ojos en ello.

En el capítulo 6 hicimos referencia a la práctica de la heterodesignación y a la estrategia femenina de apropiación de un poder distinto del socialmente privilegiado: el poder de contar. La mirada crítica de estas novelas hacia los aspectos masculinos conectados con la *potentia* en tanto fuerza física —atributo también vinculado a la violencia de la guerra y de las persecuciones durante la posguerra y la dictadura— es un modo de designación de aquel que históricamente tuvo el poder de toda definición de identidad. Es la mirada que no solamente se invierte (el sujeto mirado por quien lo domina pasa a ser ahora quien se mira a sí mismo) sino que, al mismo tiempo, arroja al mundo su propia percepción del otro.

La contrapartida de esta ridiculización de lo viril es la puesta en relieve del cuerpo no violentado directamente por la guerra o la lucha política. El mecanismo es visible especialmente en *La hora violeta*. El

cuerpo de la mujer recorre itinerarios de dolor y de placer, generalmente vinculados a relaciones sentimentales, a diferencia del cuerpo politizado del varón, dañado en campos de batalla y deteriorado en las cárceles franquistas. La sangre femenina es “sangre que no duele, que no sirve para nada” (Roig, 1987, p. 86); sin embargo, es el cuerpo y la voz de las mujeres los que, a lo largo de las distintas historias entrelazadas en la novela, toman el relevo de los puestos simbólicos tradicionalmente ocupados por hombres, como el cuestionamiento de la historia o el agenciamiento ante esta. En las páginas finales, Norma, el personaje-escritora que aparece como alter ego de la autora (por coincidencias biográficas y por la preeminencia en la novela de su discurso en primera persona), experimenta una revelación súbita acerca de su rol como escritora y como mujer, gracias a la soledad propiciada por la ruptura con su marido. Ambas propiedades aparecen por primera vez en comunión y desde ellas la mujer adquiere una nueva conciencia de sí:

Las piezas se habían dispersado, era cierto, pero con la palabra las volvería a unir. La separación de Ferrán, el amor inútil y atormentado por Alfred, la muerte del viejo deportado que le había dado su tesoro... Todo se iba a recomponer. Pero no de un modo pacífico, sino a través de la lucha. La lucha por convertir en uno solo el amor colectivo y el amor individual. Y quizás ahora podría escribir hasta el fondo la historia de Judit y Kati. (p. 282).

Por un lado, la escritura sobre sí misma, o sobre otros seres también subalternos —como los olvidados deportados españoles en los campos de concentración nazi o las mujeres corrientes del pasado como Judit y Kati, sobre quienes escribe— y, por el otro, la asunción de las propiedades débiles y fragmentarias de su femineidad —sobre las que la mayoría de las mujeres proclamadas feministas en este relato reniegan— aparecen como los componentes de una nueva fórmula mediante la que la mujer reconoce su inserción en la historia de España.

Desde un lugar de enunciación más reciente, para la protagonista y narradora de *Mujer de aire*, cuyo cuerpo sí ha sufrido con sorprendente desfase temporal las consecuencias de los enfrentamientos políticos protagonizados por los otros, el único modo de recomponer la violencia masculina de la historia es haciéndose cargo de la producción de la verdad, mediante la investigación y la reconstrucción de los hechos: “voy a comprometerme contigo, padre, en esta lucha que no he elegido pero que no puedo decir que no es la mía” (Antolín, 1997, p. 97). Metafóricamente, aquí, el cuerpo enfermo sana en la medida en que se reparan las injusticias del pasado.

Reescritura de la identidad genérico-sexual femenina

Uno de los aspectos que aún las novelas registradas tiene que ver con el grado de conciencia que ellas muestran acerca de los vínculos existentes entre, por un lado, el funcionamiento de la sexualidad y las configuraciones genéricas de lo femenino y, por el otro, la esfera de lo social como espacio de regulaciones y de construcción de expectativas en torno a los sexos/géneros. La exploración de los procesos de configuración de la identidad y del comportamiento sexuales de algunos personajes y su ubicación en el seno de lo social, casi como meros resultantes del mundo en que viven e interactúan, apartándolos así del dominio de lo dado o lo natural —y, por ende, de todo esencialismo— es una característica que ubica estas novelas en un lugar diferenciado de la literatura sobre la memoria y la historia reciente. Como se ha visto a lo largo de los capítulos 6 y 7, ha sido tarea de las teorizaciones del feminismo y del pensamiento posmoderno mostrarnos las maneras en que los sujetos asumen, adoptándolas a veces de manera impulsiva o rechazándolas con angustia, las imposturas de género que en la sociedad resultan instauradas como rasgos naturales y constrictivos del sexo biológico. En más de un episodio, una descripción, un comportamiento o un diálogo observamos, de modo explícito en Roig (escritora feminista), de modo reflexivo-sociológico en Martín Gaité y de modo implícito en Laforet, Rodoreda, Matute,

Aldecoa y Antolín, así como en Regàs, una problematización de la naturalidad de los atributos que hacen a lo femenino y, en ocasiones, de los relativos a lo masculino. Ya hicimos referencia a determinados gestos de desmitificación de los rasgos viriles asociados a la osadía y la violencia, y los relacionamos con la voluntad de participar en la escritura de la historia desde un lugar nuevo. En este último apartado nos centraremos en algunos ejemplos llamativos donde la sexualidad de los sujetos se pone en escena como contingente en relación con el entorno social o, mejor aún, ideológico y político, corroborando una de las constataciones post-foucaultianas exhibidas por el pensamiento feminista y queer y que podría sintetizarse, en palabras de David Halperin, en la idea de que “la sexualidad es una producción cultural: representa la *apropiación* del cuerpo humano y de sus capacidades fisiológicas por un discurso ideológico” (2000, p. 21).

La dificultad de desligar las esferas del sexo y de la política que, a veces a su pesar, experimentan dos personajes femeninos fuertes en *La hora violeta* (Norma y Natalia) lleva nuestra atención a la conciencia de Montserrat Roig sobre las raíces ideológicas de la conducta sexual, amorosa y de género. Como observamos en el apartado anterior al analizar las reflexiones de Norma sobre su propia trayectoria, la imposibilidad de comprometerse en una causa política si no hay antes un móvil de deseo sexual —hecho que en ciertos momentos se vive como una debilidad— se soluciona con la constatación de que existe un tipo de amor no menos legítimo y distinto a aquel asexualizado hacia la humanidad que movilizaría a la militancia de izquierda. Esa asunción no solamente borra el conflicto interno y la culpa por no ser como los demás esperan, sino que además reescribe la historia personal (y la de los otros, dado que Norma es escritora) como reflejo, rechazo o reescritura del guión social y cultural. Natàlia, la otra mujer protagonista, por su parte, también reconoce problemáticamente las constricciones de algunos sistemas de creencias sobre la subjetividad de las mujeres en general (pero también de los hombres, al preguntarse por los orígenes culturales del comportamiento de su amante).

Reflexionando sobre el “amor romántico” arriesga: “Pero esa clase de amor se ha injertado en nosotros de tal modo que ya no sabemos qué es lo natural y qué es lo cultural (...)”, para llegar a una pregunta inquietante: “¿Por qué unos sentimientos tan profundos tienen que ser tan efímeros?” (Roig, 1987, pp. 273-274). A continuación, dudará también del éxito del feminismo (al cual, como otras de su generación, se ha abanderado) y de su eficacia en relación con la libertad y el cambio en la situación subjetiva de las mujeres.

La tensión entre expectativas sociales y femineidad se cruza en *Nada* con la conciencia de clase de una manera admirablemente lograda. Andrea es advertida en varias ocasiones sobre la inconveniencia de que una mujer joven y soltera deambule sola por las calles de Barcelona, así como instruida en relación con el mandato de obediencia, religiosidad y recato que se le exigía a toda mujer de “buena familia” (Laforet, 2001, p. 10). Precisamente estas serán las pautas sociales que la rebeldía de la protagonista buscará eludir, y para lo cual coadyuvarán dos situaciones: la marcha de Angustias, la tía que celaba por su femineidad obediente mediante un control riguroso de los movimientos y del dinero de Andrea, y la inmersión de Andrea en el mundo universitario. Aunque la narración se cuida de proponer a secas un modelo de mujer libre y peligroso para la moral franquista, es incuestionable el grado de conciencia que despliega acerca de la vida social de los géneros sexuales, en la que no solamente participan preceptos morales y religiosos sino, con especial fuerza, constricciones de clase. Así, son las clases altas las que pueden permitirse comportamientos sexuales relativamente libres, como lo prueban los personajes de Ena y de su madre, quienes han tenido los medios para pagar el precio (económico) de la satisfacción de su apetito sexual o el respaldo de una clase poderosa para moverse con soltura en espacios en que otras mujeres hubieran sucumbido. Por último, Laforet articula, para rebatirlo, el estereotipo de la mujer-objeto como creación masculina. En una de las instancias más significativas de su aprendizaje, Andrea asiste con expectativas demasiado elevadas a la fiesta

de cumpleaños de un compañero y pretendiente de clase alta. En ese momento la ironía de la narradora llega a comparar a la muchacha hambrienta con Cenicienta: “El sentimiento de ser esperada y querida me hacía despertar mil instintos de mujer; una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento” (p. 18). El contraste de esa fantasía con la sordidez del mundo doméstico (que se narra en contrapunto con el acontecimiento de la fiesta) anticipa el fracaso de esa posición pasiva pero en apariencia tan auspiciosa. Andrea descubre con desencanto que su pretendiente elige a una muchacha de su clase y abandona la fiesta. Su reflexión apunta hacia un modelo de autovaloración femenina desconocido para el horizonte inmediato de la sordidez franquista: “En realidad, mi pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato. Había leído rápidamente una hoja de mi vida que no valía la pena recordar más” (p. 86).

En *Primera memoria*, la contraposición entre el deseo personal y los límites sociales impuestos a las mujeres en formación enmarcan los pensamientos angustiosos y el odio de Matia hacia el mundo adulto. Así, la protagonista aprende que convertirse en mujer requiere de renunciaciones forzadas e incomprensibles, dejando en claro la narración, en la misma línea que el pensamiento de Judith Butler, que el proceso de configuración de los géneros sexuales es más parecido a un logro que a un camino natural: “Luego volví a casa, en la *Leontina*, odiando ser mujer” (Matute, 2010, p. 87), señala Matia al narrar la prohibición de su abuela acerca de hacer excursiones con muchachos. En otro ejemplo, se narra el aprendizaje de la belleza femenina como una imposición violenta de la abuela (y, por ende, como otra de las prerrogativas de su poder de vieja hacendada): “Una de las cosas más humillantes de aquel tiempo, recuerdo, era la preocupación constante de mi abuela por mi posible futura belleza. Por una supuesta belleza que debía adquirir, fuese como fuese” (p. 104).

La educación sentimental y orientada hacia la felicidad doméstica de las mujeres ha sido también objeto de reflexión en *El cuarto de*

atrás, novela que prologaría de alguna manera el posterior ensayo de Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española* (1987). Es muy interesante, en la primera, la forma en que la narradora aborda un ejercicio de autoanálisis confrontando sus sentimientos y sus reacciones espontáneas con el adoctrinamiento de género llevado a cabo, pareciera que de modo exitoso, por la Sección Femenina y por la industria cultural (las coplas inquietantes de Conchita Piquer y las novelas rosas de Carmen de Icaza, fundamentalmente). Así, por ejemplo, parte de la atracción y la curiosidad que C. siente hacia el misterioso hombre de negro pueden explicarse gracias a esa formación sedimentada en la subjetividad de las mujeres de su generación, de la cual se muestra ambigualmente consciente y presa al mismo tiempo, como se observa en las siguientes citas: “Lo que importa es tener en cuenta los modelos literarios que influyen en las conductas, ¿no?” (Martín Gaité, 2005, p.157); “Hundo la cabeza en su hombro, cuánto me voy a acordar luego...” (. 171).

En *La Plaza del Diamante*, Natalia realiza asunciones ingenuamente problemáticas sobre su comportamiento de mujer en determinadas situaciones socialmente preestablecidas y sobre las modificaciones físicas, también valoradas culturalmente, que su embarazo le provoca. Lejos todavía de una conciencia histórica comprometida con la misión de desenterrar el pasado para entender el presente y planificar el futuro, la novela de Rodoreda organiza el material histórico por medio de la evocación minuciosa de lo intrascendente (los objetos y lugares que componen el espacio de un ama de casa pobre de Barcelona) que funciona como un ícono de la miseria y la falta de esperanza que acompañó los años de la guerra y los comienzos del franquismo. El relato minucioso en tono confesional, a veces culposo por los vacíos insignificantes de la memoria, reconstruye, con efectos fuertemente emotivos, un momento trágico de la historia española y, sin embargo, se presenta subjetivamente como la historia particular de una mujer que se siente diferente a todos los que la rodean. El efecto de extrañeza producido por algunas líneas inmejorables re-

salta la deuda entre la conciencia subjetiva y las expectativas sociales relacionadas con el género sexual: “Yo no sé lo que parecía, redonda como una bola, con los pies debajo y la cabeza encima” (Rodoreda, 2006, p. 62), confiesa Natalia al referirse a su embarazo, cuyos síntomas experimenta, además, con llamativo desconocimiento. En una reflexión acerca de la vida en casa de sus padres, volvemos a percibir la duda sutil acerca de sus pensamientos como lugares aprendidos: “Vivía como deben vivir los gatos: de acá para allá, con la cola baja, con la cola alta, ahora es la hora de tener hambre, ahora es la hora de tener sueño (...). En casa vivíamos sin palabras y las cosas que yo llevaba por dentro me daban miedo porque no sabía si eran mías...” (p. 23). La conciencia del género como algo que “debe hacerse” surge en estas líneas y en otras como reconocimiento angustiante del encasillamiento social e ideológico de los cuerpos (“lo que a mí me pasaba es que no sabía muy bien para qué estaba en el mundo”, p. 36). Esa constatación es precisamente reafirmada a partir de los efectos mutilantes de la Guerra Civil sobre los individuos. El caso de Antonio, el segundo marido de Natalia, inútil “por culpa de la guerra” (p. 207), anticipa la realidad de otros personajes varones de *La hora violeta* y de *Luna lunera*, cuya virilidad también es afectada por los efectos psicológicos y físicos del conflicto: en la novela de Roig, Joan vuelve de la guerra y tiene un hijo discapacitado con Judit, que resulta ser “un amor inútil” (Roig 1987, p. 124) y con escasa expectativa de vida. El niño, según afirma Judit en su diario, es un producto de la guerra: “No ganamos la guerra, y de aquel tiempo me ha quedado mi Pere, que me sigue por todas partes como un perrito” (p. 125), “le quiero precisamente por eso, porque es un amor inútil. Nadie me lo quitará. Es un hijo de la guerra” (p. 124). Simbólicamente, la fertilidad de Joan queda afectada por la violencia social que significó la Guerra Civil, hasta el punto de que no puede engendrar hijos sanos.

En las novelas de Aldecoa y de Antolín, escritas en la década del noventa, se vuelven a poner sobre el tapete las dificultades de las mujeres en acomodarse a las expectativas sociales que regulan su com-

portamiento y sus deseos. Aldecoa aprovecha el extendido lapso temporal de la trilogía para narrar la evolución ideológica y cultural que beneficia decisiones tan fundamentales de las protagonistas como la separación, el divorcio y la creación de nuevos vínculos basados en decisiones más libres. A diferencia de su hija Juana, Gabriela no pudo en los años veinte elegir libremente su objeto amoroso, y la historia de amor con Émile, el médico negro de Guinea Ecuatorial, aparece como la verdad oculta y reprimida del devenir femenino más aquiescente. Sin embargo, en *La fuerza del destino* nos encontramos con una conciencia lo suficientemente autónoma como para desmontar una serie de mitos en torno a la victimización cultural de la mujer: allí, Gabriela vuelve sobre sus dos matrimonios (el de España con Ezequiel y el de México con Octavio) y reevalúa episodios de infidelidad masculina desde una óptica comprensiva y madura, que recoloca su lugar en la historia (de esposa y de madre) como el producto de decisiones personales y no de circunstancias manejadas por otros. En *Mujer de aire* de Enriqueta Antolín, nos hallamos frente a una mujer que construye su subjetividad precariamente en la tensión entre los polos de la libertad (entendida como liberación de ataduras morales y legales por largo tiempo soportadas en España) y la sujeción a expectativas y modos de sentir femeninos que la democracia y los avances legales no han podido desmontar. Ubicada en 1980, la narración de la novela de Antolín se desarrolla al compás de la transición y es interesante ver cómo una conciencia feminizada recicla la información histórica por medio de mecanismos de sexualización de una manera que se asemeja bastante, sin llegar a serlo, al desparpajo queer de *La Madelón* de Mendicutt: “Y yo, que tenía los ojos clavados en una foto estupenda de Felipe González que venía en la portada de *El País*, ni caso” (Antolín 1997, p. 16); “De Felipe me gustan la melena y la sonrisa, aunque tenga los dientes descolocados y use chaqueta de pana, que a la mayoría de los hombres los transforma directamente en palurdos en día de fiesta y a él le cae muy bien” (p. 20). Pero la rebeldía y el comportamiento decididamente desprejuiciado que asu-

me la narradora (“nosotros respetamos la libertad del otro, aunque duela, el sexo de cada uno es de cada uno, eso es un dogma de nuestra fe”, p. 18) contrastan y se tensan con el tema de la dependencia hacia el varón (el violinista, como objeto amado y ausente que no termina de llegar) que se despliega a lo largo de todo el relato, casi como una reelaboración del estereotipo melodramático de la novia, cuya gran virtud, la paciencia infinita, deja en claro que el único rol de la mujer es esperar la llegada de un hombre que la corresponda. La memoria histórica se filtra por esta estructura pautando una solución que podría brindarle a la protagonista la verdadera autonomía que hasta entonces sólo había tenido de manera superficial e ideológica. El saber sobre el pasado y las causas políticas de la represalia hacia su padre, que involucra el impulso a desterrar la memoria de los olvidados del presente (aquellos a los que el franquismo sepultó en la abyección de las cárceles), posiciona a la narradora en un lugar nuevo que obliga a reevaluar su futuro sentimental (y, por lo tanto, la constitución de su yo femenino pasivo): “También nosotros nos la estamos jugando, querido violinista. Aquí me tienes, hundida hasta el cuello en una historia que, o comparto contigo, o me alejará de ti” (p. 55).

***Luna lunera* de Rosa Regàs. La memoria escondida**

La aparición en 1999 de la novela de Rosa Regàs, que ese mismo año recibiría el Premio Ciudad de Barcelona, supuso una novedad en dos sentidos. La trayectoria de Regàs como intelectual de izquierda se había iniciado mucho antes de su actividad como novelista y escritora (que arranca formalmente en 1991 con la publicación de *Memoria de Almató*). Durante varios años, en las décadas del setenta y del ochenta, desarrolló una importante labor de editora, y fue, en tiempos del último franquismo, miembro de la *Gauche Divine* catalana, reducto elitista y esteticista donde se planteara una resistencia original y que fuera germen de escritores e intelectuales referentes de la cultura española actual. La actividad y palabra pública de Regàs se completarían luego con las colaboraciones como columnista en los periódicos *El*

País (cuya breve etapa se iniciara en 1994) y *El Correo de Bilbao* (con colaboraciones semanales sostenidas hasta el presente). Pero no será sino hasta 1999 cuando la autora barcelonesa intervenga por primera vez en la arena pública con un relato de índole autobiográfico, intimista y revelador de una de las realidades más escondidas del pasado reciente: el destino y los sufrimientos de los niños hijos de republicanos durante la Guerra Civil y la posguerra. En el contenido autobiográfico e histórico de la novela radica la segunda novedad: España todavía no había hecho públicas verdades dolorosas de su pasado reciente como las relacionadas con la violencia material y psicológica del régimen de Franco hacia los niños hijos de rojos y hacia sus padres sobrevivientes, especialmente las madres. Como hemos apuntado en el capítulo 2, la actitud de desinterés por parte del Gobierno del Partido Popular hacia fines de la década del noventa por la reivindicación y el resarcimiento de las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo, así como su negativa de condenar el golpe militar del treinta y seis, propiciaron, en el entresiglos, la apertura de un debate en los medios de comunicación y en la literatura donde por primera vez se puso en primera plana el problema de la memoria del pasado reciente y la discusión sobre la legitimidad del proceso de la transición democrática. En 1999 se conmemoraba el sexagésimo aniversario de la derrota republicana, situación que también reavivaría discusiones y revisiones académicas y mediáticas sobre el destino de las víctimas del fascismo español y las consecuencias del silencio conmemorativo y del famoso pacto de silencio que oficiara de telón de fondo durante la transición democrática. Rosa Regàs fue una de las intelectuales que participarían abiertamente de este debate, como se observa en el interés que la memoria histórica obtiene en su escritura periodística y en su participación como oradora invitada en conferencias y encuentros sobre la memoria (como por ejemplo, en el debate organizado por la Universidad de Valladolid y la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica en 2003, que fue el primero en instalar la discusión sobre la “memoria de los olvidados” en el ámbito universitario).

En *Luna lunera*, la mujer adulta que recuerda su infancia prioriza las situaciones traumáticas vividas bajo el yugo del abuelo paterno, miembro de la alta burguesía catalana que regresara a Barcelona con los nacionales en el treinta y nueve, y cuya riqueza se viera increíblemente aumentada durante los primeros años de la posguerra. Pius Vidal Armengol representa el poder económico y político asociado con la Iglesia y, como figura comparable a Franco —en el nivel de la narración de lo doméstico en tanto microcosmos metafórico de la nación—, se presenta como dictador temerario que adquiere la patria potestad de sus cuatro nietos, hijos de republicanos exiliados, bajo el convencimiento de que su protección, ejemplo de su benevolencia, debía ser reconocida y agradecida por todos. Anna Vidal, la narradora principal, accede al pasado y a los recuerdos fragmentarios que sus allegados (las criadas de la casa) le transmitieron, pero, de manera similar a los gestos deliberados y espontáneos de fragmentariedad que comentamos más arriba en relación con la novela memorialística femenina, no lo reconstruye de manera lógica: es esta una tarea que debe realizar el lector, si desea reponer el tiempo lineal de los acontecimientos o si se interesa por completar datos y hechos históricos apenas esbozados. El relato se inicia en 1942 y culmina en 1965, con la muerte del opresor. Esos veintitrés años se enuncian de manera desordenada, fragmentaria e incluso mediante elipsis y silencios argumentales. La narración se realiza desde la perspectiva de los cuatro niños protagonistas, quienes transitan hacia la adolescencia y la vida adulta dentro de una sociedad que los excluye, y quienes asumen de a poco la conciencia de ser parte del bando de los perdedores, sin tener responsabilidad alguna en los avatares que los ubicaron allí. A pesar del camino vital representado, el relato no concuerda con el esquema típico de las novelas de formación: ni el personaje principal, Anna (la tercera de los hermanos), ni sus pares adquieren las herramientas necesarias para reinsertarse y desarrollarse en la comunidad, de acuerdo con el modelo de aprendizaje propuesto por la tradición literaria masculinista. Por el contrario, el desarrollo tiende progresi-

vamente hacia el aislamiento y hacia la ruptura sin solución de continuidad con las normas y valores sociales del entorno. Además, los interrogantes y vacíos epistemológicos que iniciaran la exploración del pasado quedan irresueltos.

Luna lunera trabaja sobre los distintos aspectos reseñados más arriba en relación con la novela femenina. El modo dubitativo, la representación de la memoria como epifánica y a veces huidiza, la estructura argumental fragmentaria y no lineal, la mirada microscópica y la relación de los efectos de la historia sobre quienes no han sido incluidos en ella (que se extiende hacia personajes masculinos adultos y débiles, como veremos más adelante), así como la puesta en jaque de la violencia como atributo de una masculinidad devenida en monstruosa, y la escenificación de las relaciones entre violencia institucional y sometimiento sexual dentro del patriarcado franquista, forman parte de la composición estilístico argumental de una novela acerca de la cual podría decirse que compendia las preocupaciones de la línea femenina de la literatura española contemporánea, y las confronta con el estado precarizado de la memoria colectiva en la sociedad finisecular. Estos aspectos se relacionan íntimamente con la reescritura de un género, el *Bildungsroman*, que, como queda demostrado en el capítulo 8 con el ejemplo de *El palomo cojo*, ha sido activamente intervenido por la escritura conscientemente producida desde las preocupaciones ligadas a la problemática del género sexual. En este caso, la novela de Regàs se inscribe en lo que denominamos, basándonos en algunos estudios críticos feministas, como “*Bildungsroman* fracasado”, cuyos atributos y funcionamiento desarrollaremos unas líneas más abajo.

La novela se organiza en tres partes (I, II y III), con subdivisiones capitulares en las dos primeras (las que ocupan, con extensiones desiguales, un ochenta por ciento de la narración). Estas subdivisiones no llevan título en todos los casos, y en ocasiones vuelven a partirse mediante recursos tipográficos como asteriscos, espacios en blanco y cambios de grafía. Como se ha dicho, la narración histórica ocupa

un lapso de veintitrés años, entre 1942 y 1965, fechas marcadas por los primeros recuerdos de los niños luego de su regreso a España una vez finalizada la Guerra Civil y por la muerte del abuelo. El relato, sin embargo, se corta en 1953, momento en que la última de las nietas abandona la casa familiar, para reanudarse doce años más tarde en el momento de la muerte del patriarca. La novela alude, además, a acontecimientos anteriores a los hechos evocados por la narración (como el casamiento de los abuelos en 1901, el de los padres durante la Segunda República o el exilio en 1939) y a situaciones posteriores, ubicadas en un futuro impreciso (como la muerte del padre de los niños luego del regreso de la democracia o el final en la indigencia del tío Santiago, hermano menor del padre).

El discurso narrativo de *Luna lunera*, que yuxtapone voces y puntos de vista, se organiza a partir de los principios de la fragmentación, la elipsis, la yuxtaposición temporal y la circularidad compositiva. Así, por ejemplo, la novela se inicia y culmina en 1965, pero los diferentes capítulos o porciones narrativas se encabalgan sobre diferentes fechas (sólo a veces mencionadas) pertenecientes a la década del cuarenta y principios de los años cincuenta, evocadas por una conciencia narrativa que, sea cual fuera la voz y el punto de vista que adopta, está emplazada en un presente indefinido: se trata de una fecha posterior a los últimos acontecimientos registrados de la que no tenemos noticia pero que puede inferirse que es entre 1995 y 1999 (fechas que enmarcan la redacción, tal como se indica una vez finalizada la novela). Los narradores principales son básicamente dos: un narrador omnisciente en tercera persona del singular, posiblemente un yo oculto que se encarga de los acontecimientos de 1965, cuya voz abre la primera y la segunda parte de la novela y ocupa casi por entero la tercera, y un narrador en primera persona del plural que se identifica con la voz de Anna y que en ocasiones abandona el plural para usar la primera persona del singular. Esta segunda voz narrativa tiene a su cargo los acontecimientos desde 1942 hasta 1953 emplazados en la primera y segunda parte de la novela y su punto de vista ha

sido caracterizado por Enrique Ávila López como de “omnisciencia selectiva múltiple” (2003, p. 80) dado que incorpora las voces de los hermanos, de las criadas, la institutriz (Inés), la tía Emilia, el padre de los niños (Manuel) e incluso del abuelo. A estos narradores se suman otros cuatro, cuya presencia a veces no adquiere más de un párrafo: Pius Vidal Armengol, cuyo monólogo en la capilla de la casa de verano es reproducido en el capítulo sexto “El rostro del miedo” de la primera parte; Francisca, la criada más vieja del servicio, cuyo fluir de conciencia ocupa varias páginas del comienzo de la segunda parte en 1965; Santiago, el tío más joven de los niños, de quien se reproduce el monólogo frente a una estatua de la Virgen en el primer capítulo de la segunda parte, “Canción de la soledad”, dedicado a ese personaje; y Juan, el segundo tío de los niños, cuya voz irrumpe con un breve monólogo en el capítulo tercero de la segunda parte, “Vida contra la vida”, dedicado a su historia y la de su mujer.

La pluralidad de narradores, así como la multiplicidad de voces que conforma a la narradora principal, se ponen al servicio, al igual que en las otras dos novelas previas de Regàs (*Memorias de Almató y Azul*), no solamente de la intención de mostrar, en palabras de Ávila López, “la riqueza de sentimientos de los personajes” (2003, p. 81), sino de la necesidad de dar cuenta de la pluralidad como sustrato ineludible de la identidad individual. Este aspecto se conecta directamente con una de las problemáticas que se ponen sobre el tapete en las autobiografías de mujeres y de sujetos marginalizados por el canon literario y la historiografía y sobre la que esta novela vuelve a trabajar. Como se desprendera de la lectura y el análisis de *El palomo cojo*, así como de las tres novelas autobiográficas de Josefina Aldecoa o del monólogo de la protagonista de *Mujer de aire*, es imposible para una identidad no hegemónica representarse sin la invocación a los otros como copartícipes en la construcción del yo, en contraposición con la imagen del sujeto como una entidad autónoma, unitaria y clausurada que define las premisas del discurso autobiográfico hegemónico y masculino. La inclusión de la voz del otro, de los “allega-

dos” (en palabras de Ricoeur), en el propio discurso, da como resultado, en muchas ocasiones, un efecto que denominamos como “estilo colectivo” de escritura. En numerosos pasajes, la narración pasa sin indicaciones explícitas o gráficas de la voz del nosotros, o del yo, a la de los otros, dejando en claro, de esa manera, que toda subjetividad es plural:

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, p. 104).

Entre muchos de los ejemplos de estilo colectivo de escritura, llaman la atención aquellos en los que quien toma la palabra, dentro de la conciencia narrativa de Anna, es precisamente el abuelo:

Porque tenéis que saber que el abuelo nunca aprobó la forma en que se instauró la República, nos diría en una de aquellas escasas veladas del verano en las que se decidía a contarnos cómo había defendido siempre sus convicciones y cómo había sido fiel a su ética, es decir *a la ética, la única que existe y que se fundamenta en la ley natural, la que debe regir el comportamiento de todos los humanos* (p. 58, el subrayado es nuestro).

La investigadora feminista Susan Friedman (1988) hizo hincapié sobre la diferencia fundamental respecto del papel de la socialización en la construcción de las identidades masculinas y femeninas, y relacionadas con las últimas, las minoritarias o marginalizadas. Desde

su punto de vista, los paradigmas individualistas del yo (desplegados en la teoría sobre la autobiografía desde Gusdorf en adelante) ignoran el rol que juegan las identidades colectivas y relacionales en los procesos de individuación de las mujeres y de las minorías. El yo que proyectan las autobiografías de plumas femeninas, de hecho, no constituye ni una entidad aislada o individualista, ni un ente colectivo, sino una combinación de ambos. Aquel presidido por Anna Vidal en *Luna lunera* (la mayoría de cuyas apariciones ocurre bajo la rúbrica del “nosotros”) es precisamente relacional y su conciencia no se opone a las de los otros, sino que las incorpora para dar cuenta de una pluralidad dentro de la identidad. De manera paralela, el uso de una perspectiva narrativa múltiple (que privilegia, como se ha visto, el punto de vista de personajes que no pertenecen al orden dominante, aunque incluye, traduciéndola, la perspectiva de la autoridad masculina representada por el abuelo) se corresponde con el “discurso a doble voz” (*double-voiced discourse*) que describiera Elaine Showalter (1981) para la literatura escrita por mujeres. Este concepto permite, precisamente, pensar en un tipo de expresividad para lo femenino que superaría la dicotomía presentada por Cristina Molina Petit y Cèlia Amorós, quienes, como refiriéramos en el capítulo 6, caracterizan desde perspectivas sociológicas y filosóficas el espacio de lo femenino bien como el de la mudez o la alabanza del varón (en tanto alternativas para una voz que no puede trascender la esfera minusvalorada de lo privado) o bien como el lugar de las idénticas, indiscernibles y heterodesignadas por el grupo dominante, signado por la privación de todo poder (uno de ellos, sería el poder “contar”). Para la investigadora feminista norteamericana, en cambio, el discurso a doble voz de las escritoras supone el abarcamiento en un mismo espacio narrativo y discursivo de las estructuras dominantes, es decir, de la herencia social, cultural y literaria masculina, y de las experiencias y modos de expresión relativos a la mudez de lo femenino.

Esta idea supone que las mujeres escritoras no se encuentran ni dentro ni fuera de la tradición masculinista, sino que están inser-

tas en dos tradiciones de manera simultánea. Esto permite explicar, además, otras cuestiones que tocan esta novela: de qué manera, por ejemplo, la presencia de un narrador omnisciente que se muestra objetivo (aunque evidencia muestras de simpatía por los cuatro protagonistas), la figura neorromántica del redentor de multitudes que asumiría la historia desde el punto de vista del abuelo o la conexión con la tradición internacional de textos sobre los traumas de la infancia (Charles Dickens, Jack London, Edgar Alan Poe), serían aspectos consolidados por una tradición literaria de la cual *Luna lunera* constituiría un miembro anómalo. La anomalía, en efecto, no tiene otros orígenes más que aquellos que conectan, por un lado, esta novela con la tradición femenina de novelas sobre la posguerra y, por el otro, con las realidades de sujetos históricamente marginalizados y —por su condición histórico-cultural, genérico-sexual e ideológica— abyectos, abarcados desde la conciencia de una mujer adulta (Anna Vidal, *alter ego* de Rosa Regàs) que ha desobedecido la ley patriarcal, como veremos al adentrarnos en el argumento.

***Bildungsroman* fracasado y novela de autoconcienciación femenina**

La narración del desarrollo de los cuatro hermanos, deducida, como las piezas de un rompecabezas, de la pluralidad narrativa comentada, coincide con el esquema del *Bildungsroman* de una manera también anómala: al igual que muchas de las novelas latinoamericanas estudiadas por la crítica literaria estadounidense, el texto de Regàs entra en la categoría de *Bildungsroman fracasado* (*failed Bildungsroman*) que acuñara Cynthia Steele (1983). A diferencia del *Bildungsroman* masculino, esta novela no culmina con la integración social del sujeto o con su autonomía, sino con el fracaso, la frustración y la diáspora. Siguiendo una reconstrucción lineal de la trama, en las primeras escenas los hermanos aparecen como cuatro niños repatriados que apenas entienden el idioma español (único idioma que se podía hablar en Catalunya) y que deben ser reinsertados en su entorno de origen

pero a partir de un cambio crucial de condiciones que los ubica en un espacio de exclusión: se trata de los hijos de un matrimonio republicano que se exilió y luego se separó. Esos tres motivos alcanzan para contornear el estado de abyección en el que reingresan a un Estado y a una casa familiar que asumen los lineamientos del fascismo católico del primer periodo de la posguerra y donde deberán educarse de acuerdo con esos principios. El retorno a Barcelona se experimenta como el abandono del paraíso (los lugares donde los habían refugiado amigos de sus padres en Francia y en Holanda), motivo que es bastante caro a la obra narrativa de Regàs: “No sabíamos cómo habíamos llegado a ese lugar tan cercano al paraíso donde permanecemos dos años (...) y donde no había más castigo que comer el flan vaciado en el reverso del plato” (Regàs, 1999, p. 44). Si en *Memoria de Almotor* la infancia aparecía como un tiempo mítico feliz y perdido, y en *Azul* el pasado amoroso de los protagonistas (previo al matrimonio) componía el paraíso perdido, en *Luna lunera*, en cambio, no existe prácticamente memoria alguna adjudicable al periodo mítico de los primeros años de vida (correspondientes a la convivencia con sus padres en Barcelona y al exilio europeo). La infancia, que se inicia simbólicamente con la adquisición de la lengua que luego se utilizará para narrar la memoria, es lo más parecido a un infierno, a causa del autoritarismo y de la violencia desmesurada del abuelo. Pius Vidal impone un límite o punto cero para el desarrollo de su descendencia, de la misma forma que el franquismo borraría la memoria de quienes hubieran pertenecido a, o simpatizado con, sectores ideológicos opuestos a sus fundamentos. De esta manera, el paralelismo entre la situación del país y la verticalidad del poder en la casa familiar queda claramente identificado en las primeras páginas:

Lo único que casi enseguida comprendimos de una forma confusa pero inequívoca fue que desde el momento en que nos habían desembarcado en ese ámbito desconocido seríamos despojados de nuestro pasado reciente, del torbe-

llino de imágenes y de sensaciones indecisas, tan intensas sin embargo aunque tan vagas como las que dejan los sueños al despertar, y que a partir de este momento habría que sustituir ese retazo del pasado por otros hechos más concretos, por obediencia a las normas más claras, más cercanas e inmediatas que emanaban de la potente voz de aquel señor mayor de pelo blanco y cejas como viseras que sería quien marcara los límites de nuestra existencia (p. 49).

El aprendizaje consistirá, desde el punto de vista oficial, en la incorporación de la devoción religiosa, el repudio de las ideas comunistas (que durante la posguerra se creían heredadas por medios naturales de padres a hijos) y el respeto hacia la autoridad, además de normas estrictas de adoctrinamiento genérico especialmente fuertes en las niñas. Desde la vivencia interna de los niños, abarcada desde una conciencia adulta, el desarrollo persigue la recomposición de la memoria y de las causas del desmembramiento familiar, así como la reunión definitiva con los padres (quienes tenían limitado acceso a sus hijos); objetivos que solo se cumplen de manera parcial y a los que coadyuvan, para el primero, los relatos susurrados por las mujeres del servicio doméstico y algunas referencias provistas por una tía (Emilia) y por el abuelo, y, para el segundo, los interminables trámites en el Tribunal Tutelar de Menores de Barcelona de una madre con ciertas influencias pero con menos poder que su suegro. La voluntad de conocer expresa, de acuerdo con la metáfora de la casa como microcosmos, el único capital asequible para quienes fueran despojados de sus bienes materiales y simbólicos o sufrieran la condición de vendidos después de la Guerra Civil:

Sí, podíamos haber aterrizado en un mundo nuevo y distinto pero el entendimiento no era del todo virgen sino que llevábamos a cuestas imágenes borrosas de los episodios, viajes, traslados, rostros y sensaciones que habíamos

acumulado en nuestros pocos años de vida y la sorpresa inicial de la llegada se nos habría de convertir en un agujero negro de curiosidad insaciable que a falta de alguna verdad concluyente tendría que nutrirse de datos arañados al azar, de conversaciones robadas a la intimidad de los otros, de suposiciones y de conjeturas para intentar comprender y desenmarañar hechos tan nimios (...) (p. 52).

Desde ambas perspectivas (el deseo del patriarca y el deseo de los súbditos), el aprendizaje confluye en el fracaso. Los niños desobedecen el estricto control del abuelo, que goza de la patria potestad, y son enviados en dos ocasiones a reformatorios: el Asilo Durán en Barcelona y el Santa Rita en Madrid para los niños (Elías, el hermano mayor, comparece en ambos, mientras que Alexis, el último de los cuatro, sólo conoce el primero) y la Divina Pastora para las niñas. El espacio violento de estas instituciones contrasta con la benevolencia de los colegios de internos en Horta (para los niños) y en Mataró (para las niñas), que se representan como lugares balsámicos, y marca, como hito de formación, la entrada en la adolescencia. Además, son desheredados y expulsados de la casa familiar (o bien se dan a la fuga, como sucede con Elías y Anna). El tránsito hacia la edad adulta no se percibe, en esta novela, como el fin exitoso de una etapa lineal de aprendizaje y la consecuente entrada en la vida autónoma, logros que fueran regulados, en el *Bildungsroman* masculino, por la internalización de pautas morales socialmente compartidas y deseables y por el cierre de una individualidad armoniosamente separada y confrontada con el entorno. Por el contrario, como ocurriera en *Primera memoria* de Ana María Matute, en *Luna lunera* la vida adulta se representa como un nuevo estadio formativo, profundamente conectado con el dolor de la infancia, y para el que no se perciben horizontes redentores. Las causas del fracaso están, una vez más, estrechamente vinculadas con el tratamiento histórico de los más débiles, en una época, los años sesenta, en la que la Guerra Civil había quedado prác-

ticamente en el olvido. En este sentido, la novela de Regàs entronca con la tradición femenina sobre la posguerra, al abordar con sumo detalle las transformaciones de la subalternidad por parte de la historia:

Pero todo había pasado. El calendario marcaba el 12 de abril de 1965, ya nadie hablaba de la guerra civil, ni se mencionaban los primeros años de la posguerra, años de brutalidades y represiones también para niños que llevaban el peso de unos pecados que ni siquiera podían saber en qué consistían. Habíamos dejado atrás la infancia, la adolescencia, la primera juventud, y los cuatro hermanos, uno tras otro con un año y medio de diferencia entre cada uno, habíamos cumplido los treinta. Con paso torpe y difícil, con la dificultad del que ha de comenzar a caminar por segunda vez, cada cual había emprendido un camino distinto que nos había llevado lejos al uno del otro. La infancia de la que no nos habíamos desprendido aún y nunca habríamos de hacerlo cabalmente, quedaba atrás (p. 27).

Al final de la novela, el narrador omnisciente insiste nuevamente sobre la falta de plenitud en la culminación de este *Bildungsroman*, como si fuera necesario, en un contexto —el de fin de siglo— de democracia y libertades muy lejano de aquel pasado extravagante, ahondar en el fracaso social del aprendizaje de los cuatro hermanos:

Ya no eran niños, sino hombres y mujeres que llevaban años abriéndose camino, intentando recomponer una confianza en la bondad del mundo que les permitiera seguir viviendo sin recelos ni sospechas, buscando al final de su brazo la mano que habría de ayudarlos a continuar. Pero el destino de los hombres y de las mujeres se proyecta en la infancia, la patria donde echamos raíces que

aparece, se forma y se consolida a medida que desarrollamos nuestras facultades amoratorias y cognitivas. Y como el de todos, el suyo no habría de ser otra cosa que la repetición acelerada de aquellos primeros sentimientos, creencias, aflicciones y descubrimientos que, disfrazados cada vez con mayor esmero y maestría tal vez acabarían convenciéndolos de que finalmente habían encontrado el camino que habría de llevarlos a su propia y ansiada salvación en esta tierra.

No, ya no eran niños, un hecho que se hizo más evidente al entrar en aquel ámbito envejecido (...). Y sin embargo traían consigo indemne, y eso no pudieron comprobarlo porque les habría cegado los sentidos y la inteligencia, toda la carga de dolor y de espanto que habían acumulado en aquella casa, que no había menguado con los años de ausencia sino que, por el contrario, día a día se había incrementado, fustigando su memoria y su presente (p. 315).

Desde el punto de vista de los protagonistas (y con el cual coincidirá el deseo del lector, mediante la carga identificativa que el argumento de esta novela comporta), el modelo del aprendizaje entendido como desarrollo creciente y como logro se ve también coronado con el fracaso. El deseo epistemológico no llega a satisfacerse por completo, en el sentido de que se ve impedido por la prerrogativa de silencio que envuelve la historia de sus padres y de sus tíos paternos (dos de ellos, Juan y José, expulsados del círculo familiar por haber defendido la República). En este sentido, la Guerra Civil se presenta, como ocurre en otras novelas contemporáneas sobre el pasado reciente, como un punto de inflexión que se instala como origen del presente, y que da inicio, en este caso, a toda una nueva lógica discursiva:

Como si la guerra, ese punto de inflexión que para tía Emilia marcaba los cambios en los precios, fuera una

puerta cerrada tras la cual se escondían nuestro origen, nuestra historia, la historia de nuestros padres y otros muchos hechos y personas cuya existencia conocíamos por el vacío que se creaba en torno a su nombre, por el silencio que envolvía su mención, como agujeros negros de un firmamento del que se hubiera adueñado la carcoma (p. 57).

Este pasado, no obstante, en ocasiones asoma a la luz gracias a los diálogos que los niños mantienen con las mujeres del servicio doméstico o a las conversaciones de estas y del resto de la familia que ellos escuchan agazapados. La necesidad de acceder, por cualquier medio que tengan a su disposición, a una historia ordenada, “con principio y final” (p. 33) queda claramente delineada en el capítulo “Los orígenes”, el segundo de la primera parte, que inicia la narración del pasado. Los escasos conocimientos que logran reunir (el noviazgo de sus padres, el odio del abuelo hacia su madre, el casamiento poco antes de la República, el exilio durante los bombardeos, el retorno en tren desde Holanda y Francia, los intentos infructuosos de la madre por recuperar la patria potestad) pertenecen a una historia con minúscula, elusiva, huidiza y endeble, que contrasta y se ve aplastada por la versión oficial del pasado, impuesta por el abuelo, con modificaciones sucesivas de acuerdo con el devenir político de España y de Cataluña en el contexto europeo. De esta manera, la novela construye implícitamente una suerte de paralelismo entre la situación descrita y la existencia de dos memorias enfrentadas durante el franquismo: la oficial (impuesta y modificada por voluntad arbitraria de un poder absoluto) y la de los vencidos (silenciada, reprimida y perseguida). La oposición entre la memoria doméstica y la memoria impuesta, que quiere fijarse como historia, nos recuerda la distinción que Halbwachs realizara entre memoria e historia. Así, la reconstrucción del pasado por parte de los personajes subalterno-abyectos, se instala en la lógica de la repetición y de la invención: “Nosotros sabíamos de qué hablaban. Siempre hablaban de lo mismo y repetían las historias

oídas o vividas, añadiendo en cada versión escenas que habían olvidado en ocasiones anteriores” (p. 61). Al mismo tiempo, el carácter huidizo, epifánico y no controlado de la memoria infantil, cuyos recuerdos irrumpen o se esfuman sin lógica alguna, ubica esta novela en la línea de la escritura femenina sobre la posguerra y la memoria, opuesta, desde una subjetividad cuyo posicionamiento debe mucho a su conciencia de género, a la lógica masculina de la rememoración colectiva e historiográfica:

Así, poco a poco, a medida que comenzamos a hablar del mismo modo que las gentes que habíamos encontrado en esta tierra, y a medida que fuimos olvidando el holandés ellos y el francés nosotros, los recuerdos de lo vivido se hacían más lejanos y borrosos y mayor era nuestro interés por retenerlos. Todo lo que supimos de aquella época se iba conformando como una mezcla entre lo que recuperábamos a la memoria y las versiones contradictorias y confusas de las mujeres de la cocina (...).

Todo nos lo iban contando, todo lo íbamos sabiendo por ellos, todo menos el conocimiento que traían consigo unas imágenes que, como ráfagas de viento, aparecían y desaparecían de la memoria y de la conciencia sin que nos fuera posible asirlas ni recuperarlas hasta el día en que se nos desvelaban por la imprevista aparición del escenario donde habían aparecido la primera vez (pp. 76-77).

Este modo sutil y contrahegemónico de hacer memoria se postula como la alternativa femenina a las vías del silencio o de la alabanza. El “poder contar”, como defensa ante la lógica de la heterodesignación que describiera Cèlia Amorós, toma la forma *sui generis* de una memoria descentrada e imposible de controlar. Este tipo de representación no resulta tanto de una continuidad con la estética de la novela experimental con la cual Regàs explícitamente se em-

parentara. Recordemos que en esa corriente se había fragmentado también cualquier tipo de lógica lineal, atentando así contra la idea de un saber o conocimiento emanando de un centro epistemológico (un narrador, un autor, una instancia de saber delimitada) en posición de complementariedad asimétrica respecto del lector. En el caso de Regàs, la representación posmoderna debería pensarse, mejor, en función de su instrumentalización para dar cuenta de la voz y de la experiencia de una subjetividad otra. En este punto, cabe volver sobre la definición de posmodernismo que postulara Andreas Huyssen y en la cual la narrativa de Rosa Regàs entraría como miembro de pleno derecho, dado que en ella se despliega y se torna visible un tipo de subjetividad atravesada y condicionada por el género sexual. Como se viera en el capítulo 1 de esta investigación, el reconocimiento de la problemática del otro sería una de las premisas sobre la cual algunas de las manifestaciones literarias y artísticas del último tercio del siglo XX podrían definirse como verdaderamente desentendidas de la obligación de completar el proyecto de la modernidad en virtud de su articulación con un tipo de crítica capaz de superar las dicotomías modernas asentadas sobre el principio de la exclusión. Esta definición, cabe recordar, tiene una similitud importante con el concepto de literatura neomoderna y específicamente con aquella línea de escritura de mujeres que vislumbrara Gonzalo Navajas y que ha quedado reseñada en el capítulo 1, así como con la idea de una voluntad de verdad que recorre la novela contemporánea abocada a reconstruir la memoria del pasado reciente. En última instancia, la fragmentación de la historia, del discurso, y el descentramiento del yo no suponen una vuelta a una estética de corte experimental sino que se articulan desde un posicionamiento crítico e incluso irónico hacia este tipo de representación que, en palabras de Navajas, se volvería, frente a esta nueva propuesta, “convencional y estereotípica” (1996, p. 92) (y nosotros agregaríamos: masculinista). Pero esos recursos, como quedara dicho en el capítulo 3, recubren un deseo de verdad y un tipo nuevo de percepción de la temporalidad (contrapuesto al paradigma

presentista del capitalismo de fin de siglo), que entrelaza la historia con el presente y que posibilita la discusión sobre la memoria histórica y la identidad colectiva. La impronta femenina en este paradigma es uno de los aspectos que buscamos subrayar y sistematizar en esta investigación.

En franca oposición a esta memoria menor, el discurso del abuelo, legitimado por un séquito de eclesiásticos que habitaban la casa desde la victoria franquista así como por su inmenso poder económico y político, apunta hacia la perennidad de las verdades absolutas, como se viera en un ejemplo citado más arriba. El deseo de saber y la memoria reconstruida al calor de la cocina, es decir, en el espacio de la casa familiar reservado para la actividad y la comunicación femeninas, contrastan y se ven aplastados por la voluntad superior del abuelo cuya lógica irracional se fundamenta en el terror y la violencia, pero que se inviste de la apariencia del orden y la verdad históricos. El fracaso se ve parcialmente compensado en las últimas páginas de la novela cuando a los hermanos adultos se les revela el secreto del odio desmedido del abuelo hacia la esposa de su hijo mayor. El hecho de encontrar todas las cartas, regalos y fotografías que ella les enviara y que nunca llegarían a sus manos ávidas de saber y de mirar, no logra, sin embargo, llenar el vacío de una infancia entendida, desde la perspectiva ideológica de la novela, como simiente de todas las edades futuras, y percibida, al igual que sucediera con la infancia en *El palomo cojo* —pero también en *Primera memoria* y en *Mujer de aire*—, como espacio absoluto de la identidad que impide entonces el progreso lineal hacia otras dimensiones de la vida, tal como se sugiere en la novela de formación masculina. El descubrimiento de que el origen del rechazo se ubicaba en un enamoramiento desmesurado hacia una mujer que, por sus ideas políticas y su comportamiento liberal, no cumplía con las prerrogativas del *ángel del hogar*, no produce ningún cierre de sentido ni abre posibilidades de reconciliación con el entorno, sino que da lugar a que se reavive la sed de venganza y se produzca una escena de trance colectivo, exageradamente irra-

cional, en la que los cuatro adultos ultrajan y manosean el cadáver del abuelo:

Y cuando al cabo de unos minutos, o fueron horas tal vez, el tiempo ya se sabe cómo se acorta o se alarga cuando se acelera la mente y tiembla el corazón, otros golpes en la puerta los despertaron de su imposible quimera, yacía al cadáver descoyuntado por una fuerza oculta que les habría costado reconocer como suya. [...] comprobaron con sobresalto dónde se encontraban y en qué lúgubre y apocalíptico trance habían caído (Regàs, 1999, p. 329-330).

La imagen final de la novela agrupa a los cuatro alejándose, de espaldas, por las Ramblas de Barcelona, persiguiendo la luz de la luna, elemento que a lo largo de toda la novela se presenta como símbolo de compañía y protección, y que, desde la perspectiva de los niños, divide el universo en un arriba puro y armonioso y un mundo inferior y terrenal viciado por las pasiones y los odios incomprensibles de los adultos. El mismo título de la novela, referido a un bole-ro muy popular durante la posguerra, alude a las palabras entonadas por una vecina de los pisos superiores, cuya voz, oída desde la minúscula ventana de la cocina produce en los niños sentimientos dulces y anhelos de protección maternal. Pero a pesar de la imagen aparentemente positiva de ese final de ascenso (“como si una barricada hubiera decidido ponerse en marcha y escalar el camino de luz que conduce a la ciudad anclada en las nubes y las tormentas”; p. 331) queda bastante claro que ese caminar hacia la luz no está reponiendo (ni reparando) ningún aprendizaje: en definitiva, dirigirse hacia ese arriba quimérico es equivalente a ir hacia ningún lugar. Como se viera también en el análisis de *El palomo cojo*, observamos una diferencia bastante pronunciada entre el tipo de subjetividad presentada por Regàs aquí y la construcción de sujeto cívico (e intelectual) propuesta por la narrativa de la memoria escrita desde mediados de la década

del noventa en adelante. No solo por el hecho de afiliarse, en parte, en la tradición narrativa del desencanto, ni por estar, a su manera, atravesada por el mismo tono pesimista que recorre la prosa periodístico-literaria de Regàs, esta novela postula, por razones que se explican desde una perspectiva de género, la imposibilidad de la representación de un sujeto del recuerdo modélico respecto de un sentido del civismo y de una orientación o finalidad axiológica que se presenta con especial fuerza en la novela memorialística contemporánea. El modelo de desarrollo seguido por los cuatro protagonistas, inscripto en la línea femenina del *Bildungsroman* fracasado, postula un sujeto de la memoria que, gracias a su radical diferencia, se sabe definitivamente aislado de los modelos públicos conmemorativos. De manera similar, la construcción de una memoria susurrada y escondida en el ámbito femenino y doméstico, o el espacio de las indiscernibles, contribuye a esta propuesta de sujeto descentrado.

Probablemente, como se ha sugerido, la herencia del desencanto paterno que la novela se encarga de delinear como el problema de toda una generación, tenga algún tipo de influencia sobre el dislocamiento cívico referido. Este desencanto respecto de la transición democrática y la imposibilidad de restaurar los ideales y valores de la Segunda República es descrito como una “derrota” definitiva:

Pero él [la narradora se refiere a su padre] era optimista por naturaleza y nada pudo apearlo de sus convicciones ni siquiera el hecho incontrovertible de que Franco permanecía y ya no se hablaba ni de la República ni de la democracia perdida. Un día u otro todo cambiará, decía. Muchos años después, cuando murió Franco creyó llegado el momento que tanto había esperado. Pero su tiempo había pasado y nada habría de cambiar para él cuyas esperanzas de recuperar la República se iban alejando cada vez más a medida que avanzaba la nueva democracia a la que ya no parecía reconocer ni creer en ella como había hecho con

su antecesora. Y las perdió para siempre cuando, a finales de los setenta y principios de los ochenta, se dio cuenta de que la República a la que tanto había dado había quedado en vía muerta y los nuevos aires democráticos estaban en manos de gran parte de los hijos y de los nietos de los que habían ganado la guerra civil y que así sería por muchos años. Sólo entonces perdió la fe en la justicia de los hechos, entró en una etapa de silencio, apatía y decepción, y quedamente, sin sonreír, sin hablar, se dejó morir. Pero faltaban todavía muchos años para esta nueva y definitiva derrota (pp. 253-254).

Por otro lado, como también se ha señalado en el párrafo precedente, la actitud pesimista es habitual en la prosa de Regàs en su actividad como columnista. Teniendo en cuenta el marcado contraste, ya señalado por los estudios críticos, que su escritura exhibe al comparar el discurso abiertamente crítico y de denuncia de los acontecimientos del presente y de la historia reciente en las columnas periodísticas, con el intimismo y la puesta en primer plano del mundo familiar en la escritura literaria, es posible establecer algún tipo de continuidad entre ambos universos a partir de una idea común de desencanto ante las posibilidades redentoras de la historia. Al respecto, valgan dos citas como muestra de esta cualidad que atraviesa, por ejemplo, prácticamente todas las columnas publicadas en *El Correo de Bilbao* entre los años 2000 y 2004, y luego compiladas en el volumen *El valor de la protesta*: “[...] de todos modos descansa el espíritu y renace la fe en el orden del universo —por otra parte inexistente— saber que se van descubriendo decenas de fosas comunes donde los fascistas de Franco enterraron a sus víctimas” (Regàs, 2004b, p. 27, el subrayado es nuestro) y “porque si con todo lo que ha caído vuelven a ganar las derechonas, esta vez sí querrá decir que no somos de este mundo, y no nos quedará más remedio que *volver al ámbito de nuestra intimidad de donde nunca tendríamos que haber salido* y, a nuestra manera,

exiliarnos” (p. 44, el subrayado es nuestro). El profundo desencanto hacia el presente y la pérdida de la fe en las ideologías redentoras (la izquierda, para Regàs, sólo es posible como opción sana en la democracia cuando adquiere sentido del consenso y de la autocrítica), se manifiestan en una escritura despojada de máscaras que denuncia, describe, analiza, acusa e invita a la movilización (así, por ejemplo, lo sugiere la fotografía que abre *El valor de la protesta* de Regàs blandiendo la bandera del movimiento independiente Attac en Madrid). En otras palabras, el pesimismo de Regàs lleva, en su prosa pública, a la adopción de un modelo fuerte de civismo intelectual que contrasta de modo llamativo con las soluciones de su narrativa, espacio propicio, de acuerdo con nuestro punto de vista, para la exploración de lo personal y para la expansión de modos femeninos, y por ello diferentes, de percepción y de acción.

Luna lunera, por último, y en íntima conexión con la solución femenina de la que intentamos dar cuenta, propone también —como en su momento lo hicieran Laforet, Roig, Martín Gaité, Aldecoa y Antolín— una narrativa de autoconcienciación que se centra, en este caso, en el desarrollo personal de Anna. El proceso de concienciación abarca desde las primeras impresiones registradas por una conciencia amputada, como grado cero de la percepción infantil, hasta la toma de posición respecto de su lugar en el mundo y la huida que cierra el aprendizaje de la protagonista. Teniendo en cuenta la tipología presentada por Biruté Ciplijauskaitė (1994), estaríamos frente a un caso que combina la novela de concienciación por medio de la memoria y la novela sobre el despertar de la conciencia en la niña. En el primer tipo de novela, se presenta el paso de la niña a la mujer a partir de una mirada sobre el pasado que supone una percepción del tiempo como *continuum* y en la que la visión lineal aparece generalmente anulada. En el segundo, se desarrolla el proceso de maduración a partir de una crítica a los modelos de educación a los que las niñas son sometidas. Los hitos en el proceso madurativo de Anna están marcados por acontecimientos que involucran distintas dimen-

siones de la subjetividad femenina (la relación madre/hija, el primer contacto sexual —en este caso, una experiencia de abuso) y de la subjetividad históricamente abyecta (la rebeldía ante el poder y el odio hacia los que lo ejercen). En este sentido, podría hablarse de una doble dimensión formativa en la novela de Regàs: aquella que involucra como un colectivo a los cuatro hermanos (*Bildungsroman* fracasado) y la historia paralela del proceso de concienciación de Anna (novela de concienciación femenina).

En el plano de la subjetividad femenina, la relación con la madre está signada por la ausencia y la añoranza. Al igual que en *Nada*, en *La Plaza del Diamante* y en *Primera memoria*, la figura materna aparece borrada de la infancia, orfandad que marca el desarrollo de las protagonistas como una primaria y fundamental carencia. Aquí, la búsqueda del origen se confunde con la culpa por haber sido hija de una roja, y es parte también de lo que ha sido denominado por la historiografía feminista como “castigo maternal”, práctica que, como demostrara Raquel Osborne (2012), fue sistemáticamente implementada por el franquismo durante los primeros años de la posguerra hacia mujeres sospechadas de rojas o esposas de republicanos. Si bien las protagonistas de las otras novelas mencionadas renunciaron a sus madres, persiguiendo para sí formas de realización más o menos autónomas, lo que distingue a Anna de ellas es la profunda melancolía de su orfandad simbólica. Este sentimiento produce figuraciones idealizadas de la progenitora (es percibida, vista y recordada como un ángel y una aparición) que no son confrontadas en ningún momento por información obtenida con posterioridad a las experiencias narradas. Así, por ejemplo, la primera escena de contacto entre los niños y la madre lleva el título de “Pasa un ángel”. En la descripción de la despedida luego de la breve visita concedida por el abuelo, la narradora dice:

Se detuvo en la puerta y antes de salir se volvió aún para mirarnos y seducirnos con una media sonrisa de acep-

tación y esperanza desparramándose sobre nosotros que volvíamos a estar detrás del brazo del abuelo, como si quisiera decirnos que no había más remedio que aceptar lo que ocurría, que todo acabaría arreglándose un día, que ella no podía hacer más de lo que hacía, que así eran ahora las cosas y que estuviéramos juntos o separados *sobrevolaría nuestra vida con sus alas y nos protegería contra el mal que trabaja siempre en la tiniebla* (Regàs, 1999, p. 81, el subrayado es nuestro).

Enfrentado al significado protector de la figura materna, el ámbito eclesiástico aparece como amenaza y lugar de corrupción. Además de las numerosas referencias al acercamiento interesado de miembros destacados de la Iglesia catalana al abuelo de los niños, así como a la religiosidad por conveniencia que este empieza a demostrar cuando finalizara la Guerra Civil y Franco se aliara con el poder eclesiástico, la novela da cuenta de una realidad violenta y perversa que convalida su profundo anticlericalismo: el abuso de poder se traduce en abuso sexual. No sería esta la única ocasión en que, hacia el fin de siglo, se manifestara desde el discurso de la producción cultural esta denuncia hacia la desmesura como componente reprimido y silenciado del fervor católico durante el franquismo. En 1987, Pedro Almodóvar había hecho una breve referencia al abuso sexual infantil dentro de colegios religiosos en *La ley del deseo*, la cual sería ampliada y profundizada en 2004 con *La mala educación*. A diferencia de la representación queer de Almodóvar, en la cual conviven el rechazo y la atracción (ambigüedad que busca trasladarse a la reacción del espectador), lo que sale a la luz en *Luna lunera* tiene que ver con un tipo de información que apunta directamente a descalificar la legitimidad del poder desmedido de la Iglesia católica en la historia española reciente. En el capítulo quinto de la segunda parte, “El despertar”, la narradora refiere en primera persona una escena de abuso por parte del cura confesor de su abuelo, el padre Hilario Mariner. El hombre manosea

el cuerpo de la adolescente y ella logra defenderse haciéndose cargo de los recursos y los gestos de su adversario:

La idea me la había dado él con el pellizco inacabable a que sometía mi pezón izquierdo, me hacía daño, no sé de dónde saqué la fuerza pero le di tal pellizco con mis uñas pequeñas que saltó de pronto con un grito estremecedor y yo salí corriendo de la habitación, sofocada y sin saber aún qué había ocurrido (Regàs, 1999, p. 295)

La estrategia de Anna resulta de importancia para nuestra lectura porque supone un agenciamiento espontáneo pero eficaz, que influye de manera decisiva sobre su toma de conciencia y el reconocimiento de su condición subalterno-abyecta. La adolescente se confiesa más tarde, buscando de esa manera hacer una denuncia e instalar el tema prohibido en el mismo espacio de poder que le diera origen (“se me ocurrió que sería una buena ocasión, sobre todo para contarle a un cura lo que me había hecho otro cura”, p. 297), pero no obtiene los resultados esperados y es acusada de pecado de incitación por otro cura con el mismo “aliento cargado y fétido” (p. 299) que percibiera en el padre Mariner. Como mujer, como hija de rojos y como objeto del deseo sexual de otros, Anna carece de armas con que defenderse. De acuerdo con la definición de patriarcado ofrecida por Kate Millet, que viéramos en el capítulo 6, las divisiones sociales y culturales existentes (de clase, de casta y, en este caso, de estatuto laico y consagrado) son superadas por este sistema, que se estructura básicamente a partir del dominio sexual del hombre sobre la mujer. Pero, a diferencia de las mujeres que interiorizaran esa realidad estructurada bajo la forma de colonización interior, la estrategia de Anna será de rebeldía interior. Este odio no puede materializarse porque la violencia del sistema prevé sanciones demasiado pesadas para sujetos como Anna y sus hermanos, considerados abyectos en ese periodo histórico (castigos como el reformatorio, por ejemplo, o el fin del contacto

esporádico con la madre). Por eso, las escenas de rebeldía interior adquieren un significado estructural para el desarrollo de la conciencia autónoma de la protagonista. Una de ellas, la más importante, ocurre durante una visita al Palau de la Música durante la Navidad de 1946. La narración toma la perspectiva del nosotros para dar cuenta de un momento crucial en el desarrollo de los cuatro hermanos: la constatación franca y directa de su abyección, es decir, de su expulsión respecto de la normalidad de la burguesía acomodada de Cataluña. Las diferencias en la vestimenta y el peinado funcionan como índice de una distancia insalvable entre vencedores y vencidos:

El Palau estaba como siempre, lleno a rebosar de un público que, además de oír la música, habían ido a cumplir con un deber de patriotismo que poco a poco se atrevía a manifestarse después de la debacle de la guerra. Hombres y mujeres, padres e hijos, amigos y amigas, todos estaban contentos y eufóricos como flores en los días de fiesta. Nosotros sabíamos que no éramos de los suyos, y ellos, los que nos conocían, o conocían al abuelo, también lo sabían. Y aquel día menos aún que ningún otro. Las chicas y los chicos vestían de una forma que a nosotros no nos estaba permitida, Pía y yo siempre con el uniforme azul marino y el cuello blanco, y los chicos con la chaqueta gris que llevaban en el internado y la camisa blanca, y ¿el pelo?, mejor no pensar en el pelo, frente a los rizos, melenas y tupés de las chicas, los demás años aún llevábamos las trenzas, nada hermoso ni habitual pero por lo menos no era aquella señal de ignominia, aquella marca visible que nos denigraba a los cuatro, como si fuéramos de verdad los hospicianos o expósitos de los que habían hablado en la cocina (p. 288).

En la presentación de la escena, se pone en claro que la segregación social e ideológica es el resultado de hechos y de decisiones pro-

tagonizados por otros, es decir, se subraya, como en las otras novelas de la tradición femenina comentadas, que la historia imprime transformaciones sobre la totalidad de los individuos, aunque no hayan sido antes registradas: “Pero lo que sí estaba claro es que aquellos que veíamos desde el palco, fueran de derechas o de izquierdas, eran los que no hacía aún diez años habían ganado la guerra que nosotros, sin haber pegado un tiro ni haber defendido o atacado ideas o ejércitos, habíamos perdido” (p. 290). Los niños no serán los únicos en sufrir los efectos de las acciones masculinas. Una de las originalidades de *Luna lunera* respecto de la tradición de novelas descrita en este capítulo es el hecho de incluir historias de personajes que, más allá de su posición genérico-sexual, de clase o ideológica, ven su existencia drásticamente modificada por el acontecimiento de la Guerra Civil como hecho histórico específicamente patriarcal. La abuela de los niños, o Santiago, el tío más joven, son buenos ejemplos de esta característica. La primera, percibida y tratada como *loca*, es recluida y aislada del espacio público, hasta que finalmente se suicida. El origen de su mal radica en su resistencia a “desprenderse de la memoria” (p. 157), luego de la muerte de dos de sus hijos y la desaparición de otros dos. Santiago, por su parte, también sufre un tipo de locura vinculada al trauma de la Guerra Civil y a su resistencia a perder la memoria. Al no poder conmemorar a los ausentes y expulsados por la ley patriarcal-nacionalista de su padre, el único espacio habitable es el de la lógica irracional, dominio también de la música. Es significativo que la novela oponga la artificialidad impuesta de la memoria construida por Píus Vidal a las fugas de sentido vinculadas a esa memoria aplastada pero latente. Así, el personaje de Santiago realiza una puesta en acto de la melancolía remanente ante la pérdida que no puede llorarse, por medio de *performances* en las que asume actitudes y gestos de sus allegados muertos o desaparecidos. Estos ejemplos, que no son los únicos, pues a ellos se suman las mujeres de la cocina y Francisca, la empleada más antigua, dan cuenta de la representación en esta novela de los dos principios a partir de los cuales Millett describiera el

patriarcado: el dominio del macho sobre la hembra y el dominio del macho de más edad sobre los más jóvenes. Veremos en el apartado siguiente que la novela de Regàs proporciona una descripción bastante completa de la naturaleza patriarcal (y de sus componentes) del poder que presidiera la sociedad española de la posguerra.

El saberse bajo un dominio de doble alcance (por ser masculino y generacional) produce en Anna y en sus tres hermanos reacciones estratégicas de venganza interior, como se observa en la culminación del episodio del Palau de la Música:

Con la oscuridad y distraídos como estaban con los cantos que ya habían comenzado, nos atrevimos a mirarlos directamente. Un sentimiento de animadversión y envidia nació en el centro mismo del corazón y se extendía como un ciclón por todo el cuerpo. Y entonces sin cerrar los ojos para no dejar de verlos, con la metralleta cargada sobre el hombro, disparamos ráfagas de munición a derecha e izquierda, tacatacatatacatá, arriba y abajo, como habíamos visto en unos noticieros de la guerra un día que nos llevaron al cine. Y mientras el coro en el escenario, protegido por ángeles y flores, cantaba (p. 291).

La similitud de esta venganza interior con los pasajes de rebelión interna descritos por la narradora de *El cuarto de atrás* ante los preceptos y los modelos de educación vigentes para las niñas y jóvenes durante la inmediata posguerra, así como con las escenas de educación femenina descritas por Matute en *Primera memoria*, dan cuenta sin lugar a dudas de una tradición marginal en la novela que aborda un tipo de experiencia del pasado radicalmente otra y cuya descripción posiblemente configura un marco para el recuerdo colectivo de la porción social que Amorós describió como las idénticas e indiscernibles. El trabajo de memoria, en este sentido, apunta no sólo a la recuperación de una experiencia singular de abyección y de

subalternidad sino que permite la reconstrucción de una memoria compartida y también silenciada en el espacio social más amplio, por medio de pistas ambientales, de objetos materiales y culturales y de modos de sentir que las novelas presentan en la composición de sus escenas.

El cierre de la toma de conciencia de Anna coincide, y tiene allí su manifestación más acabada, con la fuga del círculo familiar y también de la sociedad opresiva del momento: “Yo deserté también y encontré tras la fuga mi propia libertad en Francia” (p. 307). El problema de la libertad y de la autonomía de la mujer es una de las preocupaciones más habituales de Rosa Regàs, y aparece tanto en su prosa literaria como en la periodística. En *Azul*, por ejemplo, vemos representado un modelo de mujer ambiguamente libre, en el sentido de que las políticas legales de la nueva democracia así como las limitaciones morales de una sociedad, la alta burguesía catalana, constriñen su deseo genuino de autonomía. En *Sangre de mi sangre*, el ensayo autobiográfico de 1998 (única pieza extensa de ese calibre antes de la aparición de *Luna lunera*), la autora directamente aborda el surgimiento de su deseo de autonomía en la década del cincuenta, como mujer casada y miembro de la misma sociedad restrictiva, y los medios empleados para obtenerla: la formación universitaria y el trabajo remunerado. La solución del problema de la falta de autonomía de las mujeres españolas a partir del trabajo y de la independencia económica (que fuera un tema preocupante para el pensamiento feminista durante la dictadura) es un tema que también aborda Regàs en sus columnas periodísticas, así como la cuestión, preocupante por el número elevado de víctimas, de la violencia de género (específicamente aquella sufrida por mujeres). Como señalara Enrique Ávila López (2003), el feminismo de Regàs está ceñido a su preocupación por las injusticias sufridas por la mujer. La toma de conciencia de la protagonista y narradora principal de *Luna lunera* expresada a través de la fuga como único espacio de salvación para el yo oprimido cumple con un sueño de evasión y libertad posiblemente truncado en la vida de la propia

autora —tal como describe en otros textos ensayísticos, también autobiográficos—, pero realizado con posterioridad al matrimonio y la maternidad (destinos forzosos en las mujeres jóvenes durante la posguerra) gracias a la matriculación en la universidad.

El patriarcado nacionalista y católico. El modo gótico como marco para dar cuenta de su violencia

Una de las condiciones que singularizan a España respecto del resto de Europa ha sido la pervivencia y el arraigo de un régimen ideológico que tuvo en el control de la mujer su sostén más fuerte. De hecho, el patriarcado que más arriba denominamos patriarcado franquista se sirvió de dos armas ideológicas poderosas, blandidas en el terreno de la educación, para implantar un régimen autoritario y excluyente: el fascismo —del cual se había nutrido la Falange— y la Iglesia católica. El ideario fascista incluía una concepción de la supremacía masculina fundamentada en el poder y la fuerza del varón. Como contracara, la mujer era percibida como un sujeto débil al que había que proteger de la vida pública y orientar hacia la sumisión y el sacrificio. La maternidad sería, durante la primera etapa del franquismo, una pieza vital para la regeneración del Estado, que se vería rentabilizado por el trabajo doméstico (y no reconocido como tal) de las esposas, encargadas de la reproducción y de la crianza de los hijos de acuerdo con el modelo de obediencia, fidelidad y lealtad al régimen. La natalidad, en efecto, era el único medio a partir del cual podría recomponerse un Estado mermado por las bajas de la Guerra Civil. La reclusión de las mujeres en el hogar, que se lograba, en algunos casos, mediante la restricción del trabajo, en otros, mediante la disuasión a través de las políticas de subsidios a las familias en las que la esposa permanecía en casa, y, de modo global, a través del disciplinamiento en las escuelas, la prédica en la Iglesia y los contenidos de las enseñanzas impartidas por los organismos de socialización del franquismo (como la Sección Femenina, con sus cursos obligatorios del Servicio Social, y sus revistas *Y, Teresa, Medina, Bazar, Consigna*), permitió también bajar con-

siderablemente los índices del paro, y sería la condición fundamental para lograr el modelo de familia católica, y pilar del Estado, que el régimen promovía. Aunque en la práctica las mujeres de las clases trabajadoras y campesinas se vieron de todas formas obligadas a continuar trabajando a la par de sus maridos (sumándose a ese trabajo mal remunerado el trabajo doméstico), y las de la pequeña burguesía difícilmente podían cumplir con el modelo predicado por la doctrina nacional católica, ya que se encontraban sin los recursos necesarios para solventar unas prácticas acordes con la imagen de la ama de casa ideal que aleccionaba al servicio, el modelo de familia burguesa era el único aceptable. El discurso católico, que se avino al franquismo y lo legitimó durante un tramo importante de la dictadura, también promovía y reforzaba el estereotipo decimonónico de la mujer sumisa y sacralizada a través de la maternidad, trazando una línea divisoria, y excluyente, entre las que habían transgredido el imperativo del hogar y las que cumplían con el fin natural asignado por Dios. En el primer grupo, caían las mujeres calificadas de “rojas” y de “individuas y sujetas de dudosa moral pública y privada”, que se habían lanzado a la calle e inmiscuido en asuntos públicos abandonando la correcta educación de los hijos o renunciando a parirlos. Las mujeres que, en cambio, probaban sumisión y respeto al hogar, eran simbólicamente premiadas como verdaderas mujeres españolas, honradas y regeneradoras de la patria.

Los modelos estereotipados de mujeres serían retomados por la novela de Regàs, muchos años después de haber sido prácticamente olvidados por la sociedad contemporánea, desde una óptica que sitúa su crítica en la deformación gótica de las escenas, de manera tal que llama la atención sobre un tipo de violencia en buena medida todavía vigente, tal como se deduce de las quejas y denuncias de la autora en la tribuna periodística. Una de las cualidades que se exigía a las mujeres desde el discurso promulgado por la Sección Femenina era la de agradar al varón. El agrado, vector de la educación femenina heredado y reciclado de los manuales de conducta y de economía domésti-

ca populares en el siglo diecinueve, sólo se entendía en referencia al varón (el marido, los hijos, el padre, los hermanos...) y era la piedra fundamental para sostener la armonía del hogar. Y, por extensión, para mantener la estabilidad de la nación, dentro del imaginario de la regeneración de España a partir del comportamiento moral de las familias burguesas. Agradar suponía, además, mostrarse alegre en todo momento, en concordancia con la felicidad como concepto nuclear del adoctrinamiento social fascista. De acuerdo con las enseñanzas de la Sección Femenina, esta cualidad obligaba a las esposas, entre otras cosas, a mantener una apariencia atractiva, a permanecer en silencio, a sonreír, a servir al marido y a ocultar los deseos personales. La reclusión feliz en el hogar aparece precisamente deformada en *Luna lunera* a partir de la representación monstruosa de la abuela de los niños. La locura de la esposa de Píus Vidal lleva al extremo el concepto de debilidad femenina, tal como fuera entendido y pregonado por la moral del periodo. La novela construye para este personaje un argumento típico de relato gótico, con sus componentes de delirio, encierro y muerte: “ella ya no contaba en aquella familia y no era más que una pobre mujer demente que el abuelo aislaba y llevaba a la casa de Tiana cuando era invierno y devolvía a Barcelona los meses de verano” (Regàs, 1999, p. 152). Recordemos, además, que la mujer muere suicidándose, y que por esa razón la familia no puede organizar un entierro acorde a su estatus. Las crisis de nervios de la mujer y sus arranques irracionales, narrados mediante descripciones que remiten a espacios de representación propios del gótico, no pueden dejar de relacionarse con la ausencia de felicidad y la infantilización de la mujer como contracara del modelo de *ángel del hogar* que todas debían aceptar sin cuestionamientos y que se erigía, a su vez, sobre supuestos y argumentos también irracionales. En este sentido, la composición familiar de *Luna lunera* vendría a ser la expresión gótica del “paraíso femenino” proclamado por el franquismo e inspirado en la imagen del hogar rousseauiano donde la mujer vive feliz y ajena al mundo exterior, procurando la existencia agradable de los suyos. Este

mismo tipo de representación deformada a través del prisma gótico había sido utilizado por Laforet en las descripciones ambientales y en las caracterizaciones brutales de los personajes masculinos de *Nada*, haciéndose extensivo el clima terrorífico a las calles de una Barcelona desahuciada y temerosa luego de la guerra. El miedo, en esa novela, al igual que en *La hora violeta* e incluso en *El cuarto de atrás*, tiene su origen en el enfrentamiento de unos personajes débiles (y femeninos) a la figura masculina del patriarca; en términos históricos, relacionado precisamente con el poder absoluto de Franco y del sistema que lo sustentaba. En estas novelas quedaba claro, de una manera implícita, la unión entre patriarcado, dominio político-legislativo y violencia.

Si en la novela gótica, por otra parte, el extrañamiento de las relaciones familiares normales encubría o disfrazaba, como viéramos en el capítulo 8, un deseo sexual reprimido o tabuizado, la sexualización de las relaciones de poder se expresa en *Luna lunera* a partir de la perversión del marido, como relato literal de un dominio simbólico que tiene su sustento en la lectura de la diferencia sexual hecha por el patriarcado. De manera similar al abuso corporal que el cura castrense lleva a cabo con seres más débiles que él, la violencia de Pius Vidal se expresa sobre su mujer a partir de la metáfora sexual hecha acto en una escena en la que los golpes físicos se acompañan con los estertores de la eyaculación. La unión de poder político (representado por la figura del patriarca, que a su vez simboliza a Francisco Franco), fuerza irracional y sexualidad no puede menos que relacionarse con el acto de violación como fundamento del patriarcado (según lo describiera Kate Millett) y posiciona, además, a *Luna lunera* en la línea de la representación femenina de la historia reciente:

El abuelo sudaba, resoplaba, respiraba a golpes y a esteriores hasta que, cuando enfurecido hasta el delirio iba a levantar otra vez el cinturón, nos descubrió apretujados en el rincón. Fue un relámpago que no logró detener la ira pero sí desviarla y la mesa fue la que recibió un latigazo de

tal intensidad que lo dejó a él doblado sobre sí mismo, incapaz de enderezarse. Convulsionado aún por la marea de su cólera, su propia voz, ronca y oscura, fue deshaciéndose en un gemido entrecortado y un tartamudeo de sonidos inconexos. Empapada la camisa y los pantalones en sudor, rojos los párpados y la nariz, derrotada la vista, su cuerpo chorreaba humores (p. 139).

En la escena comentada, la ira del abuelo se acrecienta cuando descubre la mirada de sus nietos, hijos de una roja. La ambigüedad que la figura de la madre adquiere en el relato (es sinónimo de ángel para los niños, pero para su suegro y la ideología hegemónica es un elemento peligroso) recibe su forma acabada en el deseo sexual reprimido del hombre adulto. En otras palabras, al no poder someterla, al no ser un elemento administrable para sí en la economía del intercambio de mujeres (recordemos, en este punto, las argumentaciones de Gayle Rubin proporcionadas en el capítulo 4), porque la moral (es la esposa del hijo) y las obligaciones nacionalistas (es roja) lo impiden, es objeto del castigo a partir de la descendencia. La quita de la patria potestad fue, como se indicara más arriba, una de las formas de castigar a las mujeres que se habían desentendido de la esfera doméstica o que habían participado de manera activa (mediante el apoyo a sus maridos o la militancia) en la defensa de la República. La unión de poder político-legislativo con pulsión sexual violenta (masculina), en esta novela, no apunta hacia otra cosa más que a iluminar una realidad histórica y comprobable: el periodo franquista sustentó buena parte de su poder y de sus logros en lo que se ha denominado como una “política de feminización” (Muñoz Ruiz, 2003) o en el dominio y el control sobre las mujeres, es decir, en un trazado divisorio de las esferas de lo público y de lo privado, y de sus respectivas funciones y valoraciones, estrictamente regulado.

Al centrar la atención sobre el contramodelo de mujer que representa la figura de la madre, esta novela también pone el acento sobre

una realidad pocas veces referida en la literatura, en los discursos sobre la memoria vigentes hacia la década del dos mil e incluso en la historiografía: la función de los hijos y de la crianza acorde a los valores del nacional-catolicismo para el reemplazo generacional, tan necesario en un país que había sufrido bajas importantes durante la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra. Una de las razones, quizás la de mayor peso, por la que los cuatro niños de la novela pueden ser definidos como abyectos radica en que se resisten, desde posiciones, en principio, defensivas e irracionales, y luego mediante una toma de partido directa y contraria a la educación impuesta en la casa, en la Iglesia y en el colegio, a nutrir las líneas generacionales nuevas del Nuevo Estado español. Esta anomalía recibe un sistema coordinado y aceitado de castigos, que van desde la violencia psicológica y física ejercida por el abuelo en el ámbito doméstico hasta las sanciones por parte del Tribunal Tutelar de Menores, espacios todos ellos también descritos mediante el prisma de la deformación gótica:

Ninguno de los cuatro guardó demasiada constancia de lo que ocurrió en aquel espacio de tiempo, las preguntas que se sucedían como los disparos de una metralleta, venían de detrás de la mesa que se alzaba sobre una tarima, y apenas podíamos ver a quienes nos las hacían ni habríamos podido tampoco por más que hubiéramos alargado el cuello, porque la mesa era muy alta, ellos estaban muy estirados y la luz no los alcanzaba, sólo de vez en cuando una de las cabezas asomaba con expresión feroz que nos amilanaba todavía más (...).

No llorábamos, ni movíamos la cara, ni hacíamos el menor gesto, envalentonados o sostenidos por la presencia de los demás, pero cuanto más callados más enfurecidos parecían ellos. ¿Quiénes eran? ¿Qué querían?

Hablaban de papeles que tenían que estar en nuestro poder, de pruebas, de desacato a la autoridad, de denigra-

ción... Cuando Elías se atrevió a protestar, No sabemos nada, dijo y aunque lo supiéramos... El bofetón de una mano invisible que había surgido de la zona oscura, a nuestras espaldas, no lo dejó acabar (...). Eso fue todo. Por los gritos, los zarandeos y los bofetones que recibimos, nos dimos cuenta de que no les habíamos dicho lo que querían saber. Y eso nos proporcionó un poco de consuelo (pp. 280-281).

La descripción del espacio gótico del tribunal de la cita anterior proporciona, además, valiosa información acerca de una realidad que en España pertenece a lo que Ian Assmann denominara los archivos de la memoria cultural, es decir, a las zonas menos visibles o frecuentadas por los discursos de la memoria colectiva. El modo expresivo que caracterizamos aquí como gótico es funcional, en este sentido, a una voluntad ocupada en restablecer los espacios olvidados del recuerdo colectivo y que por ello mismo ayuda a conformar un panorama más completo de la memoria colectiva de fin de siglo porque incluye, como sostuviera Jöel Candau, y viéramos en el capítulo 5, el contenido de los olvidos compartidos, como verdadera fuente de información —incluso cuantificable— acerca de lo que significa recordar en sociedad. Faltaría todavía unos años para que viera la luz, en 2006, *Mala gente que camina* de Benjamín Prado, una novela bastante celebrada en España y en la que se aborda el tema del robo de niños a padres republicanos y de su apropiación por parte de familias afines al régimen durante los años cuarenta, realidad que *Luna lunera*, siguiendo las pautas del relato de terror, aborda desde la perspectiva original de sus víctimas. En síntesis, la elección de recursos narrativos y argumentales (la loca, el encierro, el castigo, el miedo, la violencia, etc.), elementos ambientales (la deformación visual a partir de los efectos de luz y de sombras, por ejemplo) y de un subtexto de género (el dominio sexual del varón sobre la mujer), para dar cuenta de los aspectos patriarcales y opresivos de un sistema histórico

que todavía, en 1999, estaba en la memoria de muchos españoles, se configura como una estrategia eficaz y a partir de la cual el discurso literario logra dar cuenta de la particular unión entre patriarcado, nacionalismo y catolicismo que diera forma al poder estatal durante el pasado reciente.

Rosa Montero o la memoria restaurada

Introducción

La decisión de ubicar la novela de Rosa Montero, publicada en 1997, en el capítulo final de esta investigación sobre las narrativas subalternas y abyectas de la memoria se debe a que, a pesar de ser cronológicamente anterior a *Luna lunera*, y posterior a *El palomo cojo*, responde en su composición y en su temática a unas coordenadas que, desde fines del siglo XX en adelante, serán prácticamente dominantes en la novela sobre la memoria del pasado reciente. El cambio generacional, la lejanía de los hechos históricos y su sostenido proceso de culturización, la inminente desaparición de los testigos directos del pasado, así como la ingente cultura de la memoria que penetrara también en España, han promovido la práctica de un tipo de escritura que hemos descrito en el Capítulo 3, como guiada por una problemática, ya no existencialista, sino epistemológica y poetológica. De este nuevo paradigma participan escritores cuyas reflexiones en torno al problema de la memoria colectiva se enmarcan dentro de un debate social más amplio sobre esta cuestión, de manera tal que en la mayoría de los

casos el problema sobrepasa la escritura estrictamente literaria, para verse además en otras plataformas comunicativas como el periodismo y los medios de comunicación masivos. Dado que las experiencias biográficas no pueden, como ocurriera con Eduardo Mendicutti y con Rosa Regàs, cubrir los vacíos epistemológicos y los olvidos de la memoria colectiva (e incluso, especialmente, de la historiografía), estos escritores se abocan a la investigación en diversas fuentes documentales, testimoniales e historiográficas de manera tal de construir un relato no sólo verosímil sino también verificable. En este sentido, la presencia de recursos metaficcionales (que explicitan los propios mecanismos de construcción de las novelas, así como su naturaleza discursiva), a partir de los cuales la historia reciente se tematiza, así como la constitución del narrador en un *alter ego* del autor (a veces, incluso, se llega a la autoficción, como ocurre con la novela de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*), apuntan en general a resolver el problema del grado de invención que este tipo de relatos tolera para no quedar alejados de la representación auténtica de la realidad fáctica.

Como se viera también en el Capítulo 4, la novela sobre la memoria correspondiente a la que denominamos la segunda fase literaria luego del retorno de la democracia acusa entre sus características más generalizadas una presencia importante del discurso oral, que ocurre mediante la incorporación de personajes que aparecen como testigos del pasado y que comunican su experiencia a un narrador que la transcribe o que la organiza dentro de la novela. De acuerdo con las observaciones que hicimos antes, la variedad de procedimientos que concurren en pos de la apropiación de los testimonios orales (sean estos documentables, inventados o ficcionalizados) es índice de un cierto grado de resistencia por parte de los novelistas a la clausura unívoca de sentido propia del discurso científico historiográfico, puesto que mediante ellos lo que se pone en primer plano es precisamente la ambigüedad y la inestabilidad de los saberes narrados acerca del pasado. No obstante, este planteamiento ocurre a través de la utilización de un procedimiento (la cita o la reelaboración del

discurso oral) que garantiza un grado de verosimilitud importante. Otra de las características de la nueva novela histórica tiene que ver, en íntima relación con la vertiente literaria neomoderna y la existencia de un *ethos* moral reconocible en la novela contemporánea, con el reencuentro —de índole ético— de la narrativa y del discurso literario con los conceptos de verdad y de responsabilidad. La novela contemporánea presenta, en relación con esta idea, figuras de intelectuales abiertamente comprometidos en reivindicar la historia de la Segunda República y en poner sobre el tapete las consecuencias, para los ideales recuperados de ese pasado percibido casi como un tiempo mítico, de la Guerra Civil, del periodo fascista e incluso de la transición democrática, evaluada como proceso inacabado, dado el escaso debate que durante ella se produjo en relación con el problema de la memoria de los perdedores. Teniendo en cuenta la oposición que estas narrativas plantean entre un tiempo presente desentendido de los ideales del pasado y un pasado prácticamente olvidado, las novelas escritas en torno al último entresiglos no dejan de ser novelas sobre el presente, es decir, sobre la memoria colectiva como espacio donde deberían alojarse e incluso lograr elaborarse, en toda su dimensión y verdad, los recuerdos sobre la Guerra Civil y de sus consecuencias. En buena medida, el pasado histórico aparece, aun en los casos de mayor sostén bibliográfico o epistemológico, depurado de sus consecuencias inmediatas o de su valor intrínseco para transformarse en un hecho cultural y compartido por una memoria, construida en el presente, en la que prima la voluntad de consensuar un pasado en común (a diferencia de la división de memorias que tuviera lugar durante la posguerra, especialmente durante los años más difíciles del primer franquismo). La fuerza de la convicción acerca de que existe una verdad que la literatura se encarga de transmitir subraya la importancia de la investigación bibliográfica y de la obtención de testimonios, como garantías de un respaldo metodológico que se acerca (en algunas novelas más que en otras), de manera paradójica si confrontamos esto con el efecto de ambigüedad de la incorporación

de la oralidad, al conocimiento científico, cuantificable y verificable. Como comentáramos antes, el supuesto común de esta narrativa supone la presencia de un deseo de verdad que reconecta la literatura contemporánea con la tradición moral española, posicionándola, además, de una manera crítica respecto de la falsificación de la historia y del déficit ético de las sociedades neoliberalistas del presente.

Desde el punto de vista metodológico y del análisis crítico, la ubicación estratégica de *La hija del caníbal* dentro de este panorama porta un doble significado. De un lado, esta novela viene a incorporarse de manera temprana, gracias a una serie de recursos (relacionados con la inserción de la oralidad, el carácter epistemológico y la configuración de un narrador que investiga y que se posiciona como *alter ego* de la figura pública del escritor), a la narrativa de la memoria que eclosionara poco tiempo después. Del otro, la inclusión de personajes decididamente subalternos (una mujer española de clase media, que además es la narradora principal, y un viejo anarquista) y de una trama en la que se pone en primer plano (mediante la reelaboración de los modelos literarios de la novela policial negra, del *Bildungsroman* y de la novela histórica) el orden patriarcal como condición de realidades históricas, del presente, y de la memoria colectiva. La unión de dos componentes culturalmente desvalorizados (condición femenina y anarquismo) proporciona a esta novela originalidad y una fuerza crítica también novedosa respecto del común de los discursos literarios sobre la memoria. Al mismo tiempo permite, como veremos en el desarrollo de este capítulo, renovar y desestancar formas narrativas convencionalmente asociadas a la práctica literaria masculina (como el policial negro), así como presentar una nueva (y novedosa) propuesta de *Bildungsroman* femenino que incluye el esquema del policial así como la reflexión histórica.

***La hija del caníbal*: Lucía y Félix como voces subalternas del presente y del pasado**

La novela de Rosa Montero, desarrollada a lo largo de treinta capítulos, abarca temporalmente unas pocas semanas pero las acciones en ellas enmarcadas suponen un cambio radical en la percepción del mundo de la protagonista y narradora principal, Lucía Romero (nuevamente, como ocurriera con los narradores de *El palomo cojo* y de *Luna lunera*, un *alter ego* de la escritora, si tenemos en cuenta la similitud fonológica de Romero con Montero y las características biográficas de la protagonista —su edad, su vocación por la escritura, el hecho de no tener hijos, el amor por los perros, etc.). En este relato, nos encontramos con una fusión bastante particular de tres géneros literarios (*Bildungsroman* femenino, novela histórica autobiográfica —con componentes de *Bildungsroman*— y novela policial de corte negro) que se realiza a partir del diálogo entre la protagonista y un anciano, Félix Roble, cuya voz es transcrita por la narradora y organizada en seis capítulos independientes que se intercalan en distintos puntos de la novela interrumpiendo, y retardando, el desarrollo de la acción del presente. En esta novela, Lucía, una escritora madrileña de cuentos infantiles y de nulo éxito, experimenta una crisis profesional y personal que coincide con sus cuarenta y un años y con su matrimonio poco estimulante con Ramón, un hombre aparentemente previsible y aburrido, empleado del Ministerio de Hacienda. El relato se inicia en el aeropuerto de Barajas, durante las 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 adelante, consistirá en rescatar a Ramón, en principio orientada por el ineficiente comisario García, y en ir desvelando, con ayuda de dos acompañantes bastante peculiares, y mediante indagaciones en medios inusuales (la mafia china y la estatal madrileña, el tráfico de

diamantes holandeses), 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 visiblemente poco apto para una narración que se desarrolla con la lógica del enigma policial.

La novela trabaja en un plano la narración en primera y tercera persona de Lucía y en otro plano la del octogenario Félix, un antiguo anarquista, compañero ficticio, durante su infancia y primera juventud, de los legendarios líderes anarquistas Buenaventura Durruti y Francisco 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 al grupo *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.

Tal como se indica en la introducción a la novela, titulada “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* (1972). Además de estas fuentes, menciona los dos volúmenes de *Los anar-*

quistas editados por Irving Louis Horowitz (*La teoría* de 1977 y *La práctica* de 1979), los tres de la *Crónica del antifranquismo* de los periodistas Fernando Jáuregui y Pedro Vega (1983, 1984 y 1985), *Durruti: el proletariado en armas* de Abel Paz (1978), *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa, 1936-1938* de Julián Casanova (1985) y la *Historia de España* de Ramón Tamames (volumen 7, *La República. La era de Franco*, de 1973). En su minucioso análisis de las fuentes documentales más importantes de esta novela, Ana Luengo (2004) describe de manera exhaustiva la reconstrucción ficticia de la historia del anarquismo bélico hecha por Rosa Montero, prestando especial atención a los mecanismos de mitificación de la figura de Buenaventura Durruti y a la romantización del ideario anarquista, en buena medida despoblado, en el discurso de Félix, del increíble grado de violencia que adquirió durante la Segunda República. Mencionaremos algunas de sus observaciones, cuando pasemos al análisis del relato de Félix.

Siguiendo las ideas de Javier Escudero Rodríguez (2005), el primero de los planos de la novela mencionados más arriba, 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. Desde nuestro punto de vista, 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 a cargo de Lucía) y la novela histórica autobiográfica construida en base al modelo del *Bildungsroman* masculino, desarrollada en los seis capítulos narrados por Félix, que recrea los inicios del anarquismo en España hasta su declinar e invisibilización casi absoluta en la década del sesenta.

Los estudios sobre *La hija del caníbal* se han detenido en el análisis de aspectos feministas en relación con el desarrollo hacia la autonomía de la protagonista (Knights, 1999), en la descripción de la tarea de recuperación de la memoria de los vencidos como compensación de un vacío colectivo, en el marco de una nueva historiografía (Gatzemeier, 2006 y Escudero Rodríguez, 2005), en la idealización del anarquismo, dentro del marco de la nueva novela histórica (Luengo, 2005), en la combinación posmoderna de distintos géneros literarios con la novela policial negra (Izquierdo, 2002 y Escudero Rodríguez, 2005) y en la propuesta ética de Rosa Montero, dentro del contexto político de la España de los años noventa (Escudero Rodríguez, 2005). En este capítulo, y en el marco de los objetivos de esta investigación, nos interesa abordar un aspecto que no ha sido tenido en cuenta por los estudios críticos y cuyo planteo resulta crucial en el momento de comprender la originalidad de esta novela: la cuestión de la inteligibilidad de la voz de Lucía (y en buena medida, la de Félix también) y su relación problemática, por un lado, con el modelo de la narrativa policial negra y, por el otro, con el desarrollo de la novela sobre la memoria en España. Nuestra hipótesis es que el modelo narrativo del policial negro adoptado por *La hija del caníbal* aparece como un marco de inteligibilidad insuficiente para la narración en primera persona de Lucía, cuya condición de alteridad en relación con los cánones del género literario en cuestión obligan a este a transformarse en un proceso metaficcional que es de naturaleza diferente al que caracteriza tanto la novela histórica actual como la policial, especialmente en su vertiente negra española.

Novela negra, novela histórica y *Bildungsroman* femenino. La distorsión del género

Son dos, principalmente, las razones por las que el problema de la inteligibilidad, ligada específicamente al género sexual, nos inspira al pensar en la relación entre el género literario y la voz femenina (como marca de subalternidad), portadora de un deseo, otro en re-

lación con el que históricamente ha dado forma y sostenido el código del policial negro. En primer lugar, como queda expuesto en los capítulos 6 y 7 de este libro, existe en nuestra cultura una ligazón aparentemente necesaria entre la diferencia sexual y las diferentes estructuras culturales que proporcionan inteligibilidad al mundo (con sus connotaciones valorativas respecto de las esferas de lo masculino y de lo femenino). En la historia de la literatura, la dependencia entre el sistema de la diferencia sexual y el mundo simbólico ha marcado también el desarrollo de los géneros literarios, como viéramos en el capítulo 8 al describir someramente el desarrollo del *Bildungsroman* y de la autobiografía como géneros ligados al universo simbólico y a las expectativas del varón. En el caso de la literatura policial, también fuertemente vinculada a códigos patriarcales y masculinistas, nos encontramos una vez más con un subgénero, el policial negro, que privilegia componentes como la violencia urbana, el dominio del más fuerte sobre el más débil y la objetualización del cuerpo femenino, es decir, aspectos relativos a una concepción y descripción patriarcales del mundo. En España, el policial negro —que ha sido el tipo de policial más cultivado en ese país desde la década del setenta—, ha tenido unas repercusión editorial y académica importantes, gracias especialmente a su cultivo por parte de escritores hoy reconocidos como Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza y a la producción exhaustiva de Juan Madrid y Andreu Martín, quienes, como señala José Colmeiro (1994) han elevado este subgénero a la categoría de “literatura culta”, que se diferencia de la popularización y masificación de los modelos formulaicos del policial y de la serie negra que tuvieron lugar en el pasado. El trabajo sobre este género en *La hija del caníbal* cuenta, entonces, con una historia ya importante en el contexto español e internacional, con cuyos lineamientos esta novela contrasta significativamente, especialmente a partir la figura del detective (o investigador informal, en este caso) femenino. En segundo lugar, la articulación de un modelo literario por excelencia masculino por parte de un sujeto del discurso femenino, revela

precisamente la opacidad del género policial negro en relación con el fin para el cual es articulado en esta novela: expresar, más allá de una anécdota criminal, el desarrollo de la conciencia hacia la autonomía de la protagonista y recuperar un aspecto invisibilizado por la historiografía como lo ha sido la historia de los anarquistas exiliados luego de la Guerra Civil; ambas funciones serían partícipes de un deseo otro que obliga al código empleado a transformarse, y que pone al desnudo su estrecha y limitante vinculación con el mundo patriarcal y masculino.

Volviendo al contexto de producción de esta novela, la introducción del género negro norteamericano y francés en España durante la década del setenta dio lugar a un proceso de incorporación de las fórmulas narrativas extranjeras que iba de la mano con la construcción de nuevos mitos colectivos. José Colmeiro anota la similitud de la situación de descontento social que se vivía en España a partir de la transición democrática con el contexto en que surge la novela policial negra en Estados Unidos en la década del treinta. Como resultado de la grave crisis económica relacionada con cuestiones heredadas del antiguo régimen, como la imprevisión de la crisis energética, la reconversión del atrasado sector industrial, la fuga de capital y la inestabilidad política, surgen nuevos conflictos de difícil solución en una sociedad aún no adaptada a la nueva época posindustrial y que se traducen en el incremento de los índices de criminalidad, la aparición del crimen organizado, la corrupción policial y administrativa, la actuación de grupos armados de inestabilidad política (de la extrema derecha y de la extrema izquierda; como ETA, los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) y el frustrado golpe de Estado de 1981), el aumento inusitado en el consumo de drogas, etc. Dicha situación fue campo fértil para la aparición de una nueva narrativa policial, inspirada en el redescubrimiento y las nuevas ediciones hechas de los autores norteamericanos, primeros maestros en la serie negra. Las novelas de Vázquez Montalbán (especialmente, la serie de novelas y cuentos protagonizados por el detective Pepe Carvalho),

Mendoza (su novela fundamental fue *La verdad sobre el caso Savolta*, que llegó a ser texto de estudio en las escuelas medias), Juan Madrid, Andreu Martín y Jorge Martínez Reverte reflejan la mitología colectiva de principios de los años ochenta, marcada por el desencanto, en la que principalmente se cuestiona la división maniqueísta entre el bien y el mal, los cuales tradicionalmente habían sido identificados con la ley y con la transgresión del orden. Estos escritores, en cambio, dan cuenta de un mundo en el que se han invertido los papeles del bueno y del malo, siendo ahora los receptáculos del poder quienes aparecen como los causantes del malestar social, eludiendo la ley enmascarados en la respetabilidad de su posición social, y revelándose como los auténticos criminales, vinculados al tráfico ilegal de drogas y de armas, a las redes de prostitución encubiertas, etc. En cambio, los delincuentes menores (como el ladrón, el drogadicto y la prostituta) suelen aparecer como víctimas dignas de lástima y de un tratamiento compasivo.

Al mismo tiempo, el desarrollo de la vertiente policial negra va de la mano con el proceso que describiéramos en el capítulo 1 de recuperación de la narratividad y que tuviera lugar en la novela española dentro de la corriente que denominamos como nueva narrativa, y cuyas características se observan, en este caso, en la búsqueda por captar la atención del lector, fascinándole por medio de técnicas de identificación, de reconocimiento y a través de un manejo sabio de la intriga. Iniciado poco antes de la transición democrática, el proceso de modernización y normalización aceleradas de España dio lugar a la reconfiguración de la identidad colectiva (marcada, además, como se viera en el capítulo 2, por una relativa amnesia histórica que posibilitó la vuelta a la democracia en términos pacíficos y negociados) y a una reestructuración del paisaje urbano y político con la aparición masiva de realidades como las drogas, la delincuencia, la inseguridad, el desempleo, la corrupción, etc., que, como queda dicho, se presentan como un contexto propicio para el desarrollo de la serie negra. En la mayoría de los novelistas que visitarán 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 o *Bildungsroman*, 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*, publicada en 1990, que no pertenece, en este caso, a la serie de Pepe Carvalho), en parte de la obra de Eduardo Mendoza, y en la utilización que del género han hecho otros escritores como Juan Marsé (*Un día volveré*, 1982) y Juan Manuel de Prada (*Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, 2000). 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. Una característica, por ejemplo, de la adaptación española de los subgéneros policiales es el uso prácticamente constante de la ironía, a cargo del narrador, y del humor, acompañado, en general, por algún tipo de experimentación metaficcional respecto de las convenciones del código policial hechos que dan cuenta del carácter artificioso del texto y de la naturaleza estética de sus personajes y situaciones. Este último aspecto, no obstante, se combina con la dimensión ética de esta narrativa, no menos importante, y que vincula estas producciones con las características ya reseñadas de la nueva narrativa de la vertiente posmoderna realista o neomoderna: realizar una profunda crítica del sistema social contemporáneo, de las instituciones legales y políticas, de la ambigua moral y la corrupción de quienes acceden al poder, resultando la investigación detectivesca ser, en palabras de José María Izquierdo, un “desvelamiento de la realidad” (2002, p. 120), ya que las causas del delito son siempre sociales.

El uso del humor en sus formas irónica y sarcástica es una característica que había estado presente en prácticamente en toda la obra

literaria y periodística de Rosa Montero (con excepción de *Bella y oscura* publicada poco antes en 1995, considerada por la crítica la más trágica de sus novelas). De manera similar, la autora había incurrido ya en los procedimientos metaficticios dentro de la novela (en *Crónica del desamor* y en *Bella y oscura*), mediante el recurso de adjudicar a las narradoras (Ana y Baba, respectivamente) la escritura del texto que el lector tiene en sus manos. En *La hija del caníbal* Lucía muestra, a lo largo de sus reflexiones, una actitud de distanciamiento irónico respecto de los estereotipos del policial negro (“Me veía ahí fuera, enfrente de mí, en esa escena típica de película *negra*”, Montero, 2006, p. 65), al tiempo que lleva adelante, en la línea de la reelaboración peninsular del género, el correspondiente juego metaficticio, principalmente a partir de indicaciones reiteradas acerca 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. A estas características se añade una que singulariza particularmente esta novela, proporcionándole, además de originalidad, una inquietante carga de ambigüedad semántica: se trata —y esto tiene una presencia cuidada y premeditada, dosificada sabiamente a lo largo de todo el texto— de una escritura que juega con la estabilidad de los referentes, en un claro desafío a la creencia de que es posible fijar mediante la palabra escrita algún tipo de identidad. La narradora, por ejemplo, miente respecto de sus atributos físicos (“Volviendo al principio: también he mentido en otros detalles. En primer lugar, no soy lo que se dice alta, sino más bien bajita (...). Y tampoco tengo los ojos grises, sino negros”, p. 23) y de aspectos relacionados con su profesión y con su relación con Ramón (“He mentido. Llevo escritas cientos de páginas para este libro y he mentido en ellas casi tantas veces como en mi propia vida”, p. 394). La condición mentirosa de Lucía como narradora, situación que subraya el aspecto ficcional de toda la novela, queda inaugurada desde la primera página, cuando precisa falsamente la fecha del secuestro de su marido; hecho que confiesa en el segundo

capítulo: “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” (p. 19). Este primer equívoco instala el principal de los atributos de una narración en absoluto fiable en cuanto a las referencias que constituyen lo que Barthes (1977) llama los informantes del relato y que tiene su sustento en las numerosas reflexiones sobre la precariedad de la identidad. En este sentido, también desde las primeras páginas se nos proporciona la clave para entender uno de los principios a los que la narración adscribirá una y otra vez: “La identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos” (Montero, 2006, p.19).

Como afirma José María 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, p. 128); sin embargo, es bastante clara en la propuesta de Rosa Montero, en consonancia con una de las características de la novela actual sobre la memoria reseñada en el capítulo 3, 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 ubica la estética de Montero en un punto bastante cercano y acorde a los lineamientos que Gonzalo Navajas describiera para la literatura neomoderna, desentendida en buena medida de la episteme literaria posmoderno experimental que se traza sobre la constatación, desde el giro lingüístico en adelante, acerca de la radical inconmensurabilidad entre el discurso y aquello que se denomina “realidad”. En este sentido, la identidad que la escritura de Lucía fija de manera siempre esquivada y parcelaria contribuye a cierta redefinición del sujeto descentrado y fragmentado posmoderno, puesto que se trata de una identidad “precisa” pero que, como observa Escudero Rodríguez “se sabe cambiante” (2005, p. 175) lo que permite, en todo caso, recuperar la coherencia del yo, aunque este sea parcial y provisional, tal como afirma la na-

rradora hacia el final de la novela: “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 reconocermme en el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo” (Montero, 2006, p. 426).

Sumado a estas cuestiones, la estética de Rosa Montero puede vincularse con las operaciones femeninas de representación del yo, comentadas en el capítulo 9, signadas por la convicción de que toda identidad (especialmente si se trata de una identidad subalterna o marginalizada) se constituye a partir de la relación y la unión con los otros y no de la diferenciación. La conciencia del yo proyectado por las autobiografías femeninas (no olvidemos que en este caso el relato de Lucía también es autobiográfico) incorpora las conciencias de los otros para dar cuenta de la pluralidad dentro de la identidad. Por otro lado, así como el “discurso a doble voz” de las mujeres, descrito por Elaine Showalter (1981), supone el abarcamiento en un mismo espacio de estructuras dominantes (masculinas) y de las experiencias silenciadas (femeninas), la representación de la conciencia en proceso de desarrollo de Lucía también introduce las voces de los otros, en este caso voces masculinas, como producto de una apropiación que supone no tanto un gesto imitativo sino un verdadero agenciamiento. Mencionaremos dos ejemplos que ilustran esta operación, teniendo en cuenta que sería imposible citar todos, ya que la novela está precisamente organizada a partir de los ecos de otras voces en la narradora. En el capítulo dieciséis la narradora en tercera persona lleva a cabo uno de sus tantos paréntesis reflexivos, en este caso acerca de los aspectos enigmáticos en la relación sentimental entre el hombre y la mujer. Refiriéndose a Adrián, hacia quien Lucía siente una fuerte atracción sexual, la voz narrativa dice: “Pero todavía temía más Lucía, en Adrián, el peligro del hombre. 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” (Montero, 2006, p. 195). Palabras prácticamente idénticas serán pronunciadas por Félix,

en una de sus intervenciones orales, mucho más avanzado el relato (pero en el reordenamiento cronológico, mucho antes del momento en que Lucía escribe su historia), cuando relata sus aventuras amorosas con Amalia Gayo, una actriz famosa durante el franquismo. En el capítulo diez, por otro lado, narrado por la primera persona de Lucía, la protagonista emprende una reflexión sobre la naturaleza maleable del ser humano, que se encuentra muy a tono con la concepción ética del policial negro acerca del bien y del mal como realidades inherentes a todos los seres humanos:

Tengo para mí que en el mundo hay una minoría irremediable de malvados, gente dura, cruel y desfachatada que vive instalada en la perfidia; y también una sólida minoría de personas honestas y maduras, capaces de mantener la dignidad hasta en el peor de los momentos. Y entre estos dos extremos se extienden los demás, la masa viva, criaturas bien intencionadas pero débiles, seres normales, esto es, dubitativos y confusos, que serían buenos si el entorno es favorable, y malos si el medio en el que viven se perverte. En esa pulsión entre lo mejor y lo peor que somos vamos construyendo o tal vez destruyendo nuestro camino (pp. 102-103).

Casi al final de la novela, en el capítulo veintiséis, conocemos al verdadero autor de estas palabras, que no sería otro que Ramón, el marido de Lucía, cuando ya descubierto el secuestro fingido intenta justificar ante su esposa su comportamiento inmoral. Al considerar el relato sobre los cambios y el proceso de concienciación de Lucía un tipo de *Bildungsroman* femenino, es claro que lo que se está demostrando mediante ejemplos de este tipo es precisamente que el camino hacia la autonomía del pensar, del sentir y del decidir (tres acciones que la protagonista no ejercía de manera independiente o autónoma hacia el inicio de la aventura) está marcado por la presencia y

el intercambio con otras personas, precisamente voceras de modos de pensar, sentir y decidir masculinos, y a quienes la protagonista y narradora principal roba la palabra para construir su propio relato en primera persona (en un gesto de autodesignación que viene a superar la consabida heterodesignación). A este objetivo apunta un número importante de fragmentos reflexivos que llevan a cabo los dos narradores (Lucía y Félix) acerca del valor fundamental de las palabras, en la construcción de la identidad y en la permanencia a lo largo del tiempo: “Para mí esa continuidad”, reflexiona Félix, “se manifiesta en el interminable rumor de las conversaciones, en todo lo que nos decimos los unos a los otros los humanos, de generaciones en generaciones. Todas esas palabras que flotan en el éter desde que alguien pronunció la primera sílaba” (p. 11). En esta subespecie de *Bildungsroman*, la narradora se encarga, como queda dicho, de insertar su voz en el éter discursivo de manera tal que su repetición aparezca ante el lector como una modificación de estructuras y significados asociados a significantes previos, en pos de un relato libre sobre el yo. Un yo que, como se ha descrito, responde a lineamientos posmodernos acerca de la identidad (es cambiante, es fragmentario, nunca termina de conocerse) pero que encuentra, en definitiva, enclaves identitarios donde fijar cierto tipo de permanencia.

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 (homologable por ello al género de la novela histórica) a su vez codificadas en narraciones previas. La desconfianza narrativa que caracteriza el discurso de Lucía forma un continuo con la presencia del discurso oral, a cargo de los capítulos narrados por Félix (estos son los capítulos siete, once, diecisiete, diecinueve, veintitrés y parte del veintinueve) con el cual se asemeja en su supuesta precariedad y falta de fiabilidad —a pesar incluso de la exactitud con la que Félix evoca los recuerdos de su vida pasada— y junto con el cual expone, contra toda voluntad historiográfica o política, la idea de que la au-

toridad discursiva es un ideal imposible. Al estar encuadrado en los límites de un diálogo, el relato de Félix pierde autoridad historiográfica, es decir, se vincula solamente con el aspecto comunicativo de la memoria colectiva, quedando fuera de los límites de obligatoriedad e institucionalidad de la memoria cultural. 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. La voz de Félix, por estas razones, forma parte de un movimiento más amplio en la narrativa española contemporánea de remitificación de la historia callada. Por otro lado, en una porción importante del imaginario popular, como lo demuestra el interés (y las ventas) de la obra del historiador filofranquista Ricardo de la Cierva, el anarquismo seguía siendo, en los años noventa (y mediante un discurso reforzado a partir de 1996, cuando el Gobierno del Partido Popular asume el poder), el gran enemigo de la legalidad republicana. 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, destinada especialmente a las milicianas anarquistas. En 1997, además, Alfons Cervera publica su novela *Maquis*, que luego inspiraría 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 ochenta.

El relato que Félix hace de su pasado incorpora unas fuertes idealización y mitificación de la historia de Buenaventura Durruti y del grupo anarquista *Los Solidarios*, que, en buena medida, aunque ins-

pirado en textos documentales e historiográficos (mencionados por la autora en el prólogo de la novela), procede de una tergiversación de los hechos históricos y de un proceso de selección de la información cuyas características han sido reseñadas con sumo detalle por Ana Luengo (2004). El carácter violento de una parte del anarquismo durante la Segunda República y su participación activa en la desestabilización del sistema democrático quedan estratégicamente elididos en un relato personal que apunta a subrayar las aventuras de Durruti y el grupo de los *Errantes* en Latinoamérica y los núcleos vitales de un *Bildungsgroman* (el de Félix) que sabe apartarse de la violencia cuando es preciso. Así, por ejemplo, la conexión del narrador con el movimiento anarquista se diluye durante los años de la República (Félix, de vuelta en España, se hace torero) y vuelve a reanudarse con el estallido de la Guerra Civil como modo necesario y obligado de recuperar los valores anarcosindicalistas y la utopía revolucionaria que la sublevación de Francisco Franco ponía en riesgo. Con la derrota del treinta y nueve, Félix permanece un tiempo en España y en Francia ayudando a la resistencia clandestina, pero en este periodo su historia de amor con una actriz del momento deja en segundo plano el valor político de su activismo para subrayar una vez más los aspectos humanos de su desarrollo como persona. Su carácter de mero testigo del declinar del anarquismo durante los años cuarenta vira hacia cierto grado de responsabilidad (que mezcla una vez más la historia con la ficción) cuando el asesinato de José Sabater, uno de los líderes del anarquismo clandestino, en 1949, que ocurriría en *La hija del caníbal* porque Félix, a cargo de los protocolos de seguridad, descuida sus responsabilidades para reunirse con su amada. La culpa personal (y no tanto la posibilidad de ir preso) hace que Félix se exilie en México, para regresar diez años más tarde a una España que abría sus puertas a muchos exiliados (y para contar, de paso, la muerte de Quico Sabater, “el último guerrillero cenetista” y que diera por finalizado “el activismo libertario clásico” p. 325).

Como se ha señalado, la historia política de Félix Roble se supedita, como un elemento secundario, a la historia de su vida entendida como desarrollo lineal, es decir, como aprendizaje o *Bildungsroman* de acuerdo con los principios de este género expuestos en el capítulo 8. Los hitos del aprendizaje en la vida del anciano, acompañados siempre por mentores (Buenaventura Durruti y su hermano mayor, principalmente) se corresponden con hechos y sentimientos propios del ser humano (la orfandad, la sed de aventuras, el amor, el deseo, la ambición, la pérdida, la culpa), y que por ello pueden considerarse universales, es decir, no acreditables específicamente a un momento histórico determinado, como lo sería España entre las décadas del veinte y del cuarenta. Así, por ejemplo, Félix Roble es sólo un niño cuando fabrica su primera bomba en México, que mata accidentalmente a un obrero, y lo hace no porque esté entrenándose como anarquista sino porque quiere vengar la muerte de la mujer que había recibido a los *Errantes* en su casa y con quien había tenido un breve episodio sentimental que funciona dramáticamente como iniciación sexual del protagonista. Víctor, su hermano, lo envía entonces de regreso a España, donde con el tiempo encontrará una nueva vocación, la de torero, a la que se lanza no porque a partir de ella pueda ayudar mejor al sindicato sino porque lo tienta la vida de aventuras y la fama de los toreros de moda durante los años treinta. Será en esta oportunidad el mismo Buenaventura Durruti quien aparezca como el buen mentor que viene a contribuir al crecimiento personal del muchacho, habilitándolo para seguir su vocación y proponiendo un modo indirecto de pertenecer al ideario ácrata. La violencia del anarquismo durante la República se mantiene, mediante las anécdotas del toreo, al margen de la vida del protagonista. Luego, con el estallido de la Guerra Civil, Félix adquiere heroicidad al ayudar en enero de 1937 a la liberación de los presos franquistas en una cárcel de Bilbao, amenazados por una brutal muchedumbre de la UGT, episodio histórico que la novela ficcionaliza. De esta manera, los actos personales que el octogenario rememora aparecen claramente separados de la

violencia de las acciones directas que se encuadraban en la manera de entender la lucha contra el sistema y contra los fascistas de un sector del anarquismo histórico. Por último, las dos historias de amor (el apasionado en Barcelona con la actriz ficticia Amalia Gayo y el sosegado en Madrid con su mujer Margarita durante treinta años) cierran el periodo vital de Félix con nuevas enseñanzas que se ubican, una vez más, en una dimensión personal que encuadra y despolitiza el pasado histórico. La apelación a móviles personales pero de alcance universal puede leerse como un modo de contribuir a una versión aceptable del pasado y plausible de generar identificaciones en el tiempo presente, que caracteriza por otro lado a buena parte de la narrativa y del cine sobre la Guerra Civil y el franquismo, según viéramos en el capítulo 3. En este punto, la recuperación de los aspectos morales, intelectuales y éticos del anarquismo de los años veinte y treinta contribuye al mismo fin, además de leerse como un modo de recuperar la historia de un movimiento que no había hasta entonces recibido otras formas de conmemoración públicas.

En contraposición con un presente de desencanto político y de falta de utopías, los valores del anarquismo aparecen como un espacio apto para salvarse del vacío del presente, casi como un modelo de conducta cuya recuperación en los años noventa tiene un fin claro de crítica social. En este punto, es importante tener en cuenta que uno de los intereses (no explícitos pero evidentes) de Rosa Montero al publicar en 1997 *La hija del caníbal* fue dar cuenta de su desencanto respecto del comportamiento del Gobierno del PSOE que en 1996 perdiera las elecciones luego de una serie de escándalos de corrupción ideológica y material y de que se destapara la participación de las GAL en la lucha contra ETA. Desde sus primeras intervenciones, Félix insistirá sobre los elementos ejemplares del ideario ácrata (“los anarquistas auténticos eran unos tipos austeros, puritanos, casi calvinistas”, p. 68; “algunos de los líderes anarquistas eran más leídos y más refinados que muchos de los grandes burgueses”, p. 110; “en los círculos libertarios la mujer siempre ocupó un lugar preeminente”,

p. 309) y desmentirá las leyendas negativas que sobre el líder Buena-ventura Durruti se hubieran gestado (como por ejemplo, que bajo su mando se incendió la catedral de Lérida), recubriendo su figura, a diferencia de las descripciones menos positivas que recibe en la novela el otro líder, Francisco Ascaso, de una reputación de bondad y pureza que ideológicamente permite distanciarlo (y disculparlo) de los hechos sangrientos en los que estuvo involucrado, los cuales aparecen justificados mediante la descripción del pasado como una época de “tiempos violentos” (p. 71). Con todo, los anarquistas aparecen, en todo el relato de Félix, no sólo como los olvidados por la historia sino además como seres repudiados y castigados en una medida mucho más cruel que otros sectores de la izquierda. En la insistencia que el relato pone sobre esta característica de la historia, encontramos que el anarquismo pretende ser descrito como una de las formas en que históricamente se ha conjugado la abyección. Así, por ejemplo, Félix va repitiendo: “Los anarquistas continuaron siendo la bestia a perseguir durante la República, hasta el punto de que en 1932 Durruti y Ascaso fueron deportados durante varios meses al África Oriental” (p. 227), “nos escatimaban las armas a los anarquistas, no teníamos municiones, los oxidados *naranjeros* nos estallaban en la cara” (p. 249), “a los anarquistas les imponían el doble de años en la cárcel y el doble de condenas a muerte, se los torturaba” (p.257), “[los periódicos decían] que había habido un tiroteo entre miembros de la policía y veinte *delincuentes*, como siempre nos llamaba el Régimen” (p. 321). La reemergencia de la abyección histórica (según se desprende de la novela) en un nuevo contexto urbano y posmoderno donde reina un imaginario político muy distinto de aquel de las décadas del treinta y del cuarenta, tiene como fin la realización de una crítica social orientada hacia el tipo de violencia de la sociedad civil despolitizada y postmilitar del presente. De acuerdo con el análisis que de la novela hace Antonio Gómez López-Quñones, en el presente de *La hija del caníbal* “el capitalismo ha convertido todas y cada una de las clases de violencia en productos de un mercado que gestiona sus

equilibrios, sus precios, sus flujos y reflujos, sus manifestaciones y diversas intensidades” (2006, p. 114). Un personaje del presente que contrasta significativamente con el paradigma de honradez que movía a los violentos anarquistas del pasado es Manuel Blanco, quien se presenta en la novela como *killer*, es decir, como persona encargada de reconvertir empresas y despedir empleados. Su representación esperpéntica (en la línea de muchos de los personajes de la narrativa de Rosa Montero, como lo ha demostrado el análisis de Haydée Ahumada Peña, 2010) de hombre diminuto y tragicómico contrasta significativamente con la hagiografía del magnífico Durruti que lleva a cabo Félix en su relato. Su discurso, además, constituye una muestra de la gestión de la violencia en la sociedad capitalista posmoderna:

La división fundamental, aunque luego haya subclases, es entre organizaciones Diurnas y Nocturnas. Las Nocturnas son las más llamativas. Son lo que la gente común conoce como mafias. Se ocupan en general del sector del Ocio y Servicios: drogas al por menor, prostitución, juego, trata de blancas, redes ilegales de pornografía y pederastia, en fin, esas cosas. Hay suministradores fijos, departamentos específicos, líneas de comercio internacional. Está todo muy bien organizado (...). Luego están las organizaciones Diurnas, que son, en conjunto, las más poderosas. En el sector Diurno entran todos los grupos políticos: terroristas, guerrillas urbanas, movimientos de liberación, el IRA, la ETA, la Internacional Neonazi. Y las cloacas administrativas: el terrorismo de Estado, la parte más secreta de los servicios secretos... Luego están los magos financieros capaces de hacer cualquier pirueta con el dinero: limpiarlo o borrarlo. Y más arriba aún, las mafias gubernamentales de economía negra: sobornos, corrupciones a gran escala, desviación de fondos públicos. Por último, y arriba del todo en la cadena del mando, hay que citar a los traficantes

tes de armas, que son los grandes jefes del sector Diurno (Montero, 2006, pp. 282-283).

La denominación *Orgullo Obrero*, que sirve de tapadera a la organización ministerial de corrupción y blanqueamiento de dinero de la que participa el marido de Lucía, contrasta con el significado del mismo sintagma en el contexto de las historias que transmite el anciano Félix. Por otro lado, el relato de Félix abunda en reflexiones de carácter ético y filosófico en las que se pondera el concepto de civilización como un resultado del avance moral, e inevitable (aunque exista el mal), de los seres humanos. Javier Escudero Rodríguez subraya, al respecto, que “la novela sustenta (...) la necesidad de fundar una ética de carácter universal, basada en los valores asumidos como naturales —la verdad, la razón, la dignidad— y los grandes conceptos ilustrados —la libertad, la justicia, la emancipación” (2005, p. 163). Insistimos en que este tipo de discurso opera en un doble sentido: como ejemplo moral para el presente y como modo de intervenir en el debate de la memoria colectiva mediante un modelo de pensamiento universal e ilustrado que pueda ser aceptado por la mayoría sin que dé lugar a fisuras ideológicas.

Las diferencias en el orden discursivo-narrativo de las intervenciones de ambos narradores (Félix y Lucía) dan cuenta, a su manera, de la distancia irreparable entre los paradigmas sociales y culturales del pasado y del presente. La narración confiada de Félix, dispuesta como un *Bildungsroman* que cuenta el proceso de integración y socialización de un sujeto, de su autoconciencia adquirida y de las decisiones personales que convergen en un destino forjado por sí mismo, se opone al discurso autorreflexivo de Lucía, el cual se sabe construcción (como queda dicho, Lucía se configura como un sujeto del discurso alejado de cualquier posibilidad de confianza narrativa), que se escinde en una primera persona y una tercera persona, ironizando continuamente sobre la posibilidad de que el lenguaje aborde o exprese la identidad del ser. Según Antonio Gómez López-Quiño-

nes, la escritura de Lucía está en crisis, mientras que la oralidad de Félix (recuperada por la pluma supuestamente fiel de la narradora) se sustenta sobre la sinceridad, la inmediatez, la verosimilitud y la autenticidad (2006, p. 124). Además, Lucía aprende a partir de los relatos y de las reflexiones morales y éticas de su vecino e incorpora una enseñanza fundamental que será pivote de cambios en su vida: no solamente el hecho de comprender la visión del mundo que tiene un anciano le sirve, como indicara Ana Luengo (2004), para adquirir un nuevo tipo de dignidad que le permite afrontar su presente, tomar las riendas de su vida y reconciliarse con su padre (también un producto del franquismo más casposo), sino que el *Bildungsroman* del anarquista, así como su novela histórica narrada en primera persona, interviene en la novela policial negra a cargo de la protagonista para modificar uno de los aspectos esenciales de la tradición de ese género: la pasividad femenina. Es precisamente luego de oír la culminación de la trayectoria vital de Félix, de haber procesado —en palabras de Paul Ricoeur (2004), como allegada que tiene a su cargo la labor de la escucha y de la construcción social de la memoria— los traumas de su vecino y su manera de superarlos, y de que el anciano le confiesa que es la primera vez que cuenta su pasado, que Lucía encuentra modos muy femeninos de tomar las riendas de la situación y de enfrentarse, a su manera, con la violencia sórdida que rodea el secuestro fingido de Ramón y las amenazas que por sus investigaciones ella recibe. Lo curioso de este tipo de agenciamiento es que la memoria colectiva que Félix viene a reponer y de la que Lucía es primera depositaria trabaja no para que la mujer asuma dentro del argumento de la novela una postura específica en relación con el déficit de memoria de la España de los años noventa, sino para resolver con energías nuevas un asunto que en definitiva termina siendo de índole personal. En el capítulo veintiséis, por ejemplo, Lucía se libera de un inminente secuestro, en manos del comisario García (aliado de *Orgullo Obrero* que finge investigar el secuestro), porque en un arranque de ingenio muy original pellizca a un niño pequeño y lo-

gra así que “una manada de madres salvajes” corra hacia ellos “en feroz estampida” (Montero, 2006, p. 341). En el capítulo siguiente, Lucía tendrá su segunda entrevista con la jueza a cargo de la investigación, que sucede en un ambiente mordazmente femenino (la jueza trabaja con su niña recién nacida e incluso su gata ha dado a luz en el despacho), aceptando colaborar activamente en el desbande de la mafia ministerial. En todo caso, será el gesto de escritura (en el espacio metaficticio de la narración), que Lucía emprende luego de vivir sus aventuras junto a Félix y Adrián, el que finalmente restaure en el espacio de la palabra pública la memoria silenciada del anarquismo. Entendida, en este sentido, como una novela sobre la memoria (que se hibrida con el policial y el *Bildungsroman*), es significativo además el hecho de que la paridad articulada por Lucía y Félix supone una novedad para la nueva novela histórica en general así como para la novela policial negra: 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. Retomaremos esta característica más adelante.

En el marco de la tradición policial negra, *La hija del caníbal* articula el problema moral de la actitud del individuo frente a la sociedad; pero lo hace desde un lugar de enunciación singular, por estar inmerso en la perspectiva de género. Como señala José Colmeiro, el detective de la serie negra, desde los inicios del género en la década del treinta en Estados Unidos, es un ser 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” (1994, p. 61), siempre vulnerable tanto física como moralmente, y no pudiendo nunca restaurar el orden, como lo hacía el detective clásico. Por el contrario, la fórmula de la novela policial negra rehúye el final feliz y su visión es, en palabras de José Colmeiro, “pesimista y desesperanzadora” (p. 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 (“Fue un despliegue de seguridad digno de Hollywood; pero, a diferencia de las películas, aquí los agentes del orden despedían tal peste a policías que resultaba imposible ignorar su presencia”, Montero, 2006, p. 188), las observaciones desdeñosas sobre el funcionamiento de la ciudad consumista (“los grandes almacenes parecían Sarajevo en el momento más crudo de la guerra”, p. 88) y las reflexiones sinceras acerca del carácter de objeto sexual de la mujer y de su desventajosa situación cultural a los cuarenta y un años (“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”, p. 98). Sin embargo, ante realidades más complejas, desconocidas para un sujeto dedicado, como ella, al 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, que la mafia resulta un componente inherente en la estructuración de ciertos organismos públicos, cuya institución principal es el soborno, por medio de la cual quienes asumen lugares de responsabilidad pública deben pactar con ella para continuar en sus cargos, 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, como queda dicho, fundamental, porque son sus relatos y reflexiones los que alimentan el autoconocimiento de la protagonista y alientan su posicionamiento moral (la decisión final de

separarse de su marido y de colaborar con la investigación que va en su contra) y el de la novela. El capítulo encargado de representar al nefasto personaje apodado “Vendedor de Calabazas” (una figura ficticia representante del crimen organizado, con conexiones políticas y mafiosas, miembro de una familia de prestigio asociada con los vencedores en España, aún desde épocas anteriores a la Guerra Civil) da lugar a un nuevo mensaje ilustrado de Félix, para quien, al contrario de la posición ideológica de su interlocutor, quienes históricamente se han definido como los perdedores son aquellos que determinan “la medida del hombre” (p. 365). El anarquista octogenario agrega, en su estilo sentencioso (que da cuenta de la autoridad moral de su voz narrativa):

Aunque inútiles desde un punto de vista prácticos, sus muertes corroboran que los humanos somos *también* así. Que, aun en el peor de los casos, siempre hay algo en nosotros capaz de lo mejor. (...) Si en las personas no existiera también ese impulso automático hacia la dignidad, el mundo sería un lugar inhabitable y los humanos pareceríamos animales feroces (p. 365).

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 Airelai de *Bella y oscura* [1993], Urbano en *El corazón del tártaro* [2001], Cerebro de *Instrucciones para salvar el mundo* [2008], Nyneve en *Historia del rey transparente* [2005] y Yiannis en *Lágrimas en la lluvia* [2011]), se traducen principalmente en el capítulo final de la novela, narrado por Lucía, cuyas reflexiones aspiran a recuperar la autonomía e integridad del yo, aceptando empero la precariedad de su construcción y de su coherencia, en una singular articulación de aspectos ilustrados y posmodernos. En este capítulo final, Lucía expone la serie de decisiones autónomas y libres que dan cuenta del final de su proceso de desarrollo femenino, quedando bien

en claro que las peripecias del policial negro han contribuido a un tipo de *Bildungsroman* que no persigue la aceptación o la integración social sino que supone un proceso de autoconcienciación cuyo resultado es la liberación de todas la ataduras sociales y morales:

Yo he necesitado cumplir cuarenta y un años, y que sequestraran a mi marido, y que luego no lo hubieran secuestrado, y que un muchacho al que doblo la edad dijera que me amaba, y que Félix, sobre todo Félix, me contara su vida, para poder liberar a los padres imaginarios que guardaba como rehenes en mi interior, esos padres unidimensionales y esquemáticos contra los que estrellaba una y otra vez mi propia imagen (...). Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma. La identidad es una cosa confusa y extraordinaria (...) [...] todo lo que acabo de contar lo he vivido realmente, incluso, o sobre todo, mis mentiras. Me parece, en fin, que 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 (pp. 425-426).

El final armonioso de la novela, en el que Lucía se encuentra con ella misma y además los responsables de la mafia estatal son debidamente castigados, es subsidiario 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 las premisas de la violencia y del cinismo como únicos modos de respuesta que caracterizan el código de la serie negra, según es elaborado en España durante las décadas del ochenta y del noventa. En palabras de José Colmeiro:

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 (1994, p. 218).

La solución no vengativa y no cínica ante la violencia arquetípica de la urbe capitalista se conecta con la revisión, en *La hija del caníbal*, de una de las características estructurales del género policial negro: la profunda conexión de este código con el mundo patriarcal. José Colmeiro observa que la vertiente negra en España muestra un punto de vista patriarcal orientado a exhibir y reafirmar las virtudes típicamente masculinas por excelencia, en el que la mujer es siempre un “otro amenazante” (p. 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” (p. 211). Desde un punto de vista similarmente crítico, pero en el marco de los estudios feministas sobre cine, Kaja Silverman (1998) propone interpretar el cine negro y el cine tradicional de Hollywood como una máquina hecha para extraer sólo un grito de la voz femenina. Situándose en la perspectiva los análisis psicoanalíticos feministas del lenguaje cinematográfico, Silverman revisa la fantasía cultural, compartida por el psicoanálisis y el cine clásico, de la voz maternal como un envoltorio sonoro (“the fantasy of the maternal-voice-as-a-sonorous-envelope”, p. 73) que mantiene atrapado al sujeto durante el estadio preconscious y anterior a la constitución del yo racional (asociado a la palabra del padre), y que da lugar en el lenguaje fílmico a distintas soluciones, en función de la necesidad del sujeto masculino que enuncia (entendiendo al cine hollywoodense como una maquinaria del patriarcado) de mantener bajo control su potencial peligro. La investigadora estadounidense señala la relación de continuidad entre la voz en *off* masculina del cine y la voz maternal, pero subrayando que la primera funciona para revertir aquella si-

tuación imaginaria en la que el niño estuvo atrapado en la red sonora materna. Por el contrario, la voz femenina es confinada al interior de la narrativa, ocupando un punto inexpresable, irrepresentable, en el interior de la representación:

What is demanded from woman —what the cinematic apparatus and a formidable branch of the theoretical apparatus will extract from her by whatever means are required— is involuntary sound, sound that escapes her own understanding, testifying only to the artistry of a superior voice. The female voice must be sequestered (if necessary through a *mise-en-abîme* of framing devices) within the heart of the diegesis, so far from the site of enunciation as to be beyond articulation or meaning [...]. (pp. 77-78).

Lejos de la incapacidad lingüística del grito o del confinamiento a la pura interioridad, y también diferenciándose de la polaridad señalada por José Colmeiro, el resultado del proceso de aprendizaje y de la pesquisa policial desarrollados por Lucía en *La hija del caníbal* es un discurso cuidadosamente organizado y controlado (hasta el punto en que se permite escamotear la verdad, como queda visto) en el que se recoge con minucioso detalle la serie de acontecimientos que favorecieron la autoconcienciación 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:

[...] 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 (Montero, 2006, p. 263).

Lucía, protagonista femenina 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. Teniendo en cuenta los niveles narrativos a cargo de Lucía, estamos frente a un *collage* de *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. El aprendizaje, a su vez, ocurre en una instancia también fundamental gracias a la colaboración de Félix, un personaje, como señalamos, absolutamente marginal, que porta un mensaje histórico y ejemplar, a través del *racconto* de su pasado en el ideario anarquista, recuperado en esta novela, en contraposición con las versiones más repetidas y con el consabido olvido histórico, como una utopía perseguida por “la avanzadilla [intelectual] de la época” (p. 73). Del mismo modo que los antihéroes de la novela policial negra, los tres protagonistas de *La hija del caníbal* responden de distintas formas a la exigencia de marginalidad. La narración subraya este aspecto, poniendo especial énfasis en el carácter parcialmente abyecto de los tres, puesto que ninguno de ellos suscribe al modelo de masculinidad socialmente útil que predomina en la narrativa de este género, así como también, como veremos, en la novela memorialística contemporánea:

[...] qué estrambóticos éramos todos, qué trío tan absurdo. Félix, que ya estaba fuera de la vida por ser viejo, pero que no se resignaba a su vejez y andaba jugando al pistolero; Adrián, que estaba fuera de la vida por ser joven, un chico sin oficio y sin beneficio, sin pasado y sin un futuro previsible; y yo, Lucía Romero, la peor de todos, justo en la edad del ser y del estar, pero ni estando en ningún lado ni sabiendo quién era, pura contradicción y desconcierto, una cuarentona mareada de miedo (p. 234).

Una vez más nos encontramos con otra torsión, ligada también a la problematización que esta novela hace de los procesos de construcción social de la normalidad. En la novela memorialística que describimos en el capítulo 3, el proceso de aprendizaje y de asunción de la memoria, una actividad socialmente significativa puesto que restaura un vacío colectivo en la sociedad española, está generalmente a cargo de personajes-narradores masculinos pertenecientes a la misma generación que sus autores, como el Javier Cercas de *Soldados de Salamina* (de Javier Cercas) o el Juan Urbano de *Mala gente que camina* (de Benjamín Prado) que ilustran en su relato en primera persona el recorrido que va desde el cinismo hacia el civismo para hacerse cargo del mandato moral de preservar la memoria colectiva entre sus pares generacionales. Las características de Lucía, por el contrario, la alejan de lleno de este tipo de héroe; su marginalidad, primariamente dada por su condición femenina, descansa también en otros dos aspectos, igualmente subalternos: el hecho de ser escritora de literatura infantil y el de estar incapacitada para procrear, condición que podría haberla investido de algún tipo de utilidad social, como queda graciosamente expresado en el personaje de la jueza que lleva una niña recién nacida a su despacho. La ausencia total de representatividad de un personaje de este tipo queda también confirmada por el uso exclusivamente personal que la protagonista hará de las enseñanzas y de los saberes sobre el pasado reciente incorporados a través de las extensas

intervenciones biográficas y filosóficas del octogenario anarquista. Si bien, como queda dicho, la novela apunta a recuperar la dimensión de verdad a través de la reelaboración ficticia de circunstancias históricas, en el plano diegético en ningún momento, ni siquiera en el cierre de la historia, la narradora da cuenta del cambio cívico que pudo haberse generado en ella a partir del aprendizaje de la historia contada de primera mano. Es como si este personaje femenino 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 única e intransferible singularidad. El uso del molde policial negro apunta, justamente, a esta premisa. El distanciamiento irónico, la conciencia metaficcional y los distintos grados de torsión al género participan de la aproximación española a este, con características similares en la mayoría de sus cultores.

No obstante, queda un resto narrativo y semántico que no se ajusta al juego literario ni se articula con la fusión de géneros discursivos que hemos intentado describir. Nos referimos al plus que porta el deseo de reconocimiento presente en las voces de Lucía y de Félix, que no puede ajustarse sin más a las convenciones discursivas que definen a los sujetos posibles. En este punto, resulta necesario abordar la articulación entre el reconocimiento o las posibilidades de inteligibilidad del sujeto y el marco normativo o código en el que se estas instancias se inscriben. En este sentido, Judith Butler (2009) recuerda que no existe ningún “yo” que no esté involucrado en el conjunto de normas morales condicionantes que son de carácter social y que por lo tanto exceden el significado puramente personal. De acuerdo con las proposiciones del Foucault que escribía a principios de la década del ochenta, Butler insiste en que el sujeto se forma en relación con un conjunto de códigos, normas o prescripciones de manera tal que queda revelado que la “autoconstitución es un tipo de *poiesis*” (p. 30) —perspectiva que se aleja de la consideración del sujeto, en la obra anterior de Foucault, como un efecto del discurso— y que el traba-

jo de autorrealización del yo sucede en el contexto de un marco de normas anteriores a él y que “fijan los límites a lo que se verá como una formación inteligible del sujeto dentro de un esquema histórico dado de las cosas” (p. 31). Pero, aunque ese “régimen de verdad” (p. 37) decide anticipadamente las formas del reconocimiento (discerniendo qué será reconocible y qué no), no las limita totalmente, y por esa razón el reconocimiento puede llegar a cuestionar y transformar las normas que lo gobiernan. Para Butler, la cuestión pone en juego, además, la propia condición de sujeto inteligible:

[...] en efecto, cuestionar las normas de reconocimiento que gobiernan lo que yo podría ser, preguntar qué excluyen, qué podrían verse obligadas a admitir, es, en relación con el régimen vigente, correr el riesgo de no ser reconocible como sujeto o, al menos, suscitar la oportunidad de preguntar quién es (o puede ser) uno, y si es o no reconocible (p. 38).

Con el riesgo de fracasar como sujeto legítimo de enunciación de una novela policial, la voz de Lucía (y podría decirse algo similar acerca de Félix y del relato histórico que su oralidad instala) opera, no obstante, en una dirección de ruptura del horizonte de normatividad de ese código, poniendo en cuestión, además, el tipo de sujeto que gracias a él se genera. Semejante transformación de un género literario tiene que ver, en un plano político y discursivo, con una problemática de reconocimiento —en la que se involucran dos alteridades: la mujer y el vencido en la Guerra Civil— y de lucha por la inteligibilidad cultural.

Hacia una ética de la no violencia. Memoria colectiva y discurso femenino en Rosa Montero.

Como se ha dicho, la novela se cierra con la trama policial resuelta y dos logros de Lucía: la separación del marido y el reencuentro de una manera saludable con su padre. Este último es un actor venido a menos, apodado “El caníbal” (a raíz de una anécdota del pasado que pone el acento sobre la falta de ideas y el oportunismo de muchos jóvenes que se vieron involucrados en la Guerra Civil) y que, por las mismas causas que dieron lugar a su apodo, contrasta axiológicamente con Félix. En el último capítulo de la novela, entonces, se produce una afirmación del espacio de la intimidad y de la privacidad, que se contrapone con la centralidad que a lo largo de las más de cuatrocientas páginas del libro 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. 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. Ahora soy la princesa de mi sala, la reina de mi dormitorio y la emperatriz de mis horas” (Montero, 2006, p. 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”, p. 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”, p. 429), de acuerdo con las enseñanzas adquiridas de su vecino. 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 de un orden público y político cínico y

violento ha sido leída por Gómez López Quiñones como una contradicción de la novela, “un auténtico colapso de sus planteamientos anteriores” y un “abandono de la ideología de la protesta” (2006, p. 118 y p. 120, respectivamente). Sin embargo, podría aventurarse una explicación que dé 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 histórica y culturalmente la identidad femenina.

Uno 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” (Montero, 2006, p. 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-posesión de una identidad independiente al vínculo con el hombre: “Me quedé sin saber qué hacer con mi tiempo y con mi vida” (p. 33). El componente minusvalorado de la configuración identitaria del sujeto femenino, tal como es planteada por esta novela, queda condensado en la escena que abre el relato con la imagen de la protagonista en el aeropuerto mirando la entrada al retrete masculino —de donde su marido no volverá a salir—, 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)” (p. 14).

La operación de resignificación del espacio de lo privado puede interpretarse mejor teniendo en cuenta el análisis de Cristina Molina

Petit visto en el capítulo 6 acerca de la relación entre la división de los espacios de lo público y de lo privado y el funcionamiento del sistema de sexo-género. Como se ha visto, 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, p. 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, recordemos,

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 (p. 245).

De esta manera, al espacio de lo público corresponden las actividades valoradas positivamente, y tenidas por relevantes, 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. 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 (1969), 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 subalternidad 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, según viéramos en el capítulo 6, se refirió 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, p. 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 culturalmente considerados como los más domésticos del genérico femenino: el embarazo y la maternidad. Bajo la mirada irónica de Lucía, el despacho del juzgado con la madre y su niña acompañadas 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” (Montero, 2006, pp. 354-355).

Los temas del otro

En *La hija del caníbal*, 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. Este compromiso puede verse con claridad y profusión, como demostramos en otro lugar (Bonatto, 2013), en sus colaboraciones periodísticas escritas para el periódico *El País*, especialmente en aquellas de los últimos diez años.

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” (2006, p. 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 (Montero, 2006, p. 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 [la narradora habla de su hija aún no nacida] 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 (p. 399).

Tanto esta cita como la anterior apuntan al registro de la complejidad de unas experiencias que parecen descentrarse 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 se presentan como las de mayor pertinencia.

El creciente interés que desde hace unos pocos años, hasta la actualidad, han despertado los estudios y análisis sobre el fenómeno de la memoria y de la representación del pasado reciente traumático, tanto en el ámbito de la crítica literaria como en las otras humanidades (la sociología, la filosofía, la psicología, la historia oral, etc.), despertó la necesidad de poner la lupa sobre los modos subalternos (y, en algunos casos, abyectos) de recordar y de exponer la memoria. En otras palabras, el feminismo y los estudios de género, que desde su redespertar en la década del sesenta han producido un bagaje teórico de inestimable valor, tenían algo que aportar a la reflexión sobre la memoria colectiva según aparece construida y representada en la literatura. La constatación de que ambos campos teóricos (el feminismo y los estudios de género, por un lado, y los estudios sobre la memoria colectiva, por el otro) no habían sido cruzados de manera sistemática en el espacio de la crítica literaria, abrió un campo de análisis que consideramos sumamente fértil y que podría ampliarse o continuarse en sus diferentes modalidades (ya sea para dar cuenta

de otras manifestaciones culturales y literarias de la memoria abyecto queer o de la memoria subalterno femenina, e incluso, de algo que aquí no se abordó, y que podríamos denominar la memoria hegemónica masculina).

El punto de confluencia entre la memoria colectiva y el género lo proporcionó, precisamente, el concepto de olvido. El olvido es, de hecho, aquello que mejor define el contenido común de la memoria colectiva de los grupos sociales, cuyos vacíos son mucho más elocuentes que sus contenidos conmemorativos. Aquello que en el discurso público y conmemorativo no se cuenta (precisamente porque pareciera no contar) es lo que emerge en los textos literarios analizados aquí, con una fuerza disruptiva que alcanza en su impulso los moldes literarios asequibles para la expresión de la historia del yo (autobiografía, *Bildungsroman*) y de sus experiencias (modo gótico, policial negro).

Al contar el pasado, al necesitar un molde literario para darle forma a ese pasado (y también al presente de desmemoria, teniendo en cuenta que nos abocamos específicamente a la década del noventa en España), estas novelas dan cuenta de un plus de sentido que tiene que ver directamente con la condición patriarcal del pasado inmediato, del presente de la conmemoración e incluso de esos moldes literarios articulados (que cuentan, a su vez, como se ha visto, con su propia historia de reelaboraciones enmarcadas en problemáticas de género, como sucede con la línea femenina del *Bildungsroman*, con la reescritura del policial negro o con el modo gótico considerado como una forma literaria menor y femenina). Si tenemos en cuenta aquello que decía Tzvetan Todorov acerca de que “toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie” (2003, p. 9), las operaciones de reformulación y de deformación de los códigos literarios preexistentes que las novelas estudiadas llevan a cabo, y que leemos en el contexto de su impronta de género, vienen a incorporarse al corpus de novelas contemporáneas sobre la memoria de una manera singular o, mejor dicho, incómoda, dado que propo-

nen una genealogía narrativa de la memoria que calificamos como subalterna y abyecta (de acuerdo con cada caso en particular) y que busca alejarse, y polemizar, con el logos masculino, aquel que ha sido reconocido y legitimado, de manera exclusiva, por el pensamiento patriarcal. En esta investigación, intentamos demostrar que la comprensión del fenómeno de la memoria colectiva queda inconclusa si no se tienen presente las dimensiones del género y de la identidad sexual que atraviesan los textos literarios y los discursos de la cultura. Al mismo tiempo, procuramos indagar sobre el modo en que la escritura conciente de la problemática del género (en tanto *gender*) interviene de maneras peculiares sobre los géneros y los modos literarios, entendidos como códigos culturales más o menos estandarizados por la institución y la tradición literaria.

Llegados al final del recorrido, consideramos que han quedado demostradas las principales hipótesis presentadas al comienzo del trayecto, a saber:

La escritura literaria exhibe como plus del conocimiento histórico (sea este movido por necesidades existenciales o epistemológicas) determinados mecanismos de funcionamiento de la sociedad patriarcal que son previos y que incluso aparecen en algunos casos como condición de posibilidad de otras realidades más visibles, como los binomios dolorosos de vencedores/vencidos, exiliados/no exiliados y memoria oficial/memoria de los perdedores. La puesta en cuestión de estas premisas se produce no solamente mediante el tratamiento de temas y de personajes con una visión del mundo particular, diferente, sino también mediante la exploración de formas narrativas que partiendo de modelos convencionales (el *Bildungsroman*, la novela gótica, el policial) los subvierten para dar lugar a una pluralidad y una fragmentación que impide toda operación de clausura de la identidad del género o modo literario adoptado.

La perspectiva de género desde la que las novelas analizadas han sido escritas permite postular la imposibilidad de una representación del sujeto femenino y del sujeto niño, por un lado, y del sujeto

homosexual por el otro (que englobamos respectivamente bajo las categorías de sujetos subalternos y de sujetos abyectos) como sujetos universales y, en particular respecto de la situación de la memoria colectiva española, modélicos respecto de un sentido del civismo y de una orientación o finalidad narrativa y axiológica que se presenta en la novela sobre la memoria con especial fuerza. En las tres novelas que funcionaron como eje de la investigación, el sujeto que recuerda su pasado o que aprende sobre el pasado de su comunidad, el que se esfuerza por conocer o por inventar lo que ocurrió y que acude al modo perceptivo de evocación y de recreación de la memoria, es un sujeto que lo hace por sí y para sí, para que su diferencia respecto de los otros quede definitivamente sellada. A diferencia de la pluralidad de subjetividades no universales proclamada por la corriente estética posmoderno-realista o, desde otro punto de vista, neomoderna, esta subjetividad es además no-modélica. Aun cuando la materia de la novela es colectiva (la realidad histórica reconocible por todos, pero percibida de modo subjetivo por un individuo particular), la memoria no tiende aquí a componer la imagen de una mujer o de un hombre 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 los estudios críticos 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, ubicaría a estos autores dentro de una línea que los estudios críticos de la literatura española contemporánea han omitido como conjunto y a la cual denominamos narrativas subalternas-abyectas de la memoria.

Tarea de futuros estudios será la de profundizar en el camino que poco a poco se va poblando de más y más estudios y análisis: la memoria colectiva no es ajena a las cuestiones de género sexual. Si las represalias contra los vencidos de la Guerra Civil, por ejemplo, suscitaron especialmente el fusilamiento entre las filas masculinas, las

mujeres vencidas pagaron la cuota de resentimiento mediante violaciones sistemáticas, rapados, humillación pública y otros escarnios ignorados por las crónicas, como mal no contable. Sin embargo, esto también es historia. Función del presente trabajo de investigación puede haber sido, entre otras cosas, propiciar una mirada más completa del fenómeno complejo del recuerdo (y del olvido), que nunca deja de ir acompañado de una ideología de género. Tarea del discurso académico deberá ser, en nuestra opinión, no barrer bajo la alfombra los aspectos no menores del sistema de sexo-género, en gran medida invisibilizado en la crítica literaria del siglo XX, pero que no podrá estar ausente ya en el presente siglo.

Bibliografía

- Abellán, Manuel (1982). “Censura y autocensura en la producción literaria española”. *Nuevo Hispanismo* 1: 169-180.
- Aguilar Fernández, Paloma (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ahumada Peña, Haydée (2010). “Guiños esperpénticos en la narrativa de Rosa Montero”. *Cyber Humanitatis* 14.
- Aizenberg, Edna (1985). “El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de Ifigenia, de Teresa de la Parra”. *Revista Iberoamericana* 132-133: 539-546.
- Albarracín, Matilde (2012). “Identidad(es) lésbica(s) en el primer franquismo”. Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Fundamentos. 69-87.
- Álamo Felices, Francisco (1996). *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Universidad de Almería.
- 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.
- Aldecoa, Josefina (1990). *Historia de una maestra*. Barcelona: Anagrama.
- Aldecoa, Josefina (1997). *La fuerza del destino*. Barcelona: Anagrama.
- Aldecoa, Josefina (2000) [1994]. *Mujeres de negro*. Barcelona: Anagrama.
- Alonso González, Fidel (2004). “Aproximación a la nueva narrativa catalana”. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 10: 73-98.
- Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

- Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario/La Plata: Beatriz Viterbo Editora/CINIG.
- Amorós, Cèlia (2006) [1987]. “A vueltas con el problema de los universales: Guillerminas, Roscelinas y Abelardas”. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres*, Madrid: Ediciones Cátedra. 73-85.
- Amorós, Cèlia (2006b). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... Para la lucha de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Amorós, Cèlia (2008). “El legado de la Ilustración: de las iguales a las idénticas”. Alicia Puleo (ed.). *El reto de la igualdad de género. Nuevas perspectivas en Ética y Filosofía Política*, Madrid: Biblioteca Nueva. 46-61.
- Anderson, Linda (2006). “Autobiography and the feminist subject”. Ellen Rooney (ed.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. 119-135.
- Anderson, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Antolín, Enriqueta (1997). *Mujer de aire*. Madrid: Santillana.
- Arendt, Hannah (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arostegui, Julio (coord.) (1988). *Historia y memoria de la guerra civil, Encuentro en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Assmann, Jan (1995) [1985]. “Collective memory and cultural identity”. *New German Critique* 65: 125-133.
- Assmann, Jan (2008) [1995]. “Recordar para pertenecer. Escritura, memoria e identidad”. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod. 113-162. Traducción de Marcelo Burello y Karen Saban.

- Assmann, Jan (2008). *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires: Ediciones Lilmod. Traducción de Marcelo Burello y Karen Saban.
- Austin, John (1962) [1955]. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. Traducción de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi.
- Balletbó, Anna (1982). “La mujer bajo la dictadura”. *Revista Sistema* 49: 3-20.
- 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 Doriots.
- Bastida Freijedo, Francisco (1986). *Jueces y franquismo. El pensamiento político del Tribunal Supremo en la Dictadura*. Barcelona: Ariel.
- Bedoya, Víctor (2012). “El franquismo contra las transexuales: expedientes policiales y judiciales”. Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Fundamentos. 165-173.
- Benson, Ken (2006). “Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regàs, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas”. Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid: Verbum. 97-122.
- Bergson, Henry (2010) [1896]. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus. Traducción de Pablo Ires.
- Bernecker, Walther L. (2009). “Democracia y superación del pasado: sobre el retorno a la memoria histórica reprimida en España”. Ignacio Olmos y Nikky Keilholz-Rühle (eds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y en Alemania*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 57-73.
- Bernecker, Walther y Brinkmann, Sören (2009) [2006]. *Memorias divididas. Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política españolas. 1936-2008*. Madrid: Abada Editores. Traducción al español de Marta Muñoz-Aunión.

- Berstein, Richard (2002). *Freud y el legado de Moisés*. México: Siglo XXI. Traducción de Enrique Mercado.
- Bértolo, Constantino (1989). "Introducción a la narrativa española actual". *Revista de Occidente* 98-99. 29-60.
- Bértolo, Constantino (1996). "Novela y público". George Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble: CERHIUS. 33-48.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1977). "Las novelas recientes de la guerra civil española". Maxime Chevallier et al. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de HispanistasK*, Bourdeaux: Universidad de Bourdeaux. 199-211.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1993). "La guerra civil de 1936-1939 en la novela española del último decenio del siglo XX". Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Volumen II, Madrid: Castalia. 495-503.
- Bessière, Bernard (2000) [1996]. "Estado cultural y posmodernidad literaria. II". Jordi Gracia (coord.) (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 61-66.
- Bonatto, Adriana Virginia (2013). "La hibridez del género. Columnismo y construcción de imagen de escritora en Rosa Montero y Rosa Regàs". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos XXII*: 189-204.
- Braidotti, Rosi (2004) [1994]. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Alcira Bixio.
- Burello, Marcelo y Saban, Karen (2008). "Presentación a la edición en castellano". Jan Assmann. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod. 9-14.
- Burke, Peter (1993). "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza. 11-37. Traducción de José Luis Gil Aristu.
- Butler, Judith (1997) *Excitable speech. A politics of the performative*. Londres-Nueva York: Routledge.

- Butler, Judith (2001) [1997]. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra. Traducción de Jacqueline Cruz.
- Butler, Judith (2002) [1993]. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Alicia Bixio.
- Butler, Judith (2007) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. Traducción de María Antonia Muñoz.
- Butler, Judith (2009) [2005]. *Dar cuenta de sí mismo: violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción al español de Horacio Pons.
- Caudet, Francisco (2006). "Las abarcas de Fontanosas, o cuando la memoria/escritura es la memoria/escritura de uno mismo...". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 8. 45-62.
- Candau, Jöel (2002) [1996]. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción de Paula Mahler.
- Castellanos, Gabriela (2006). *Sexo, género y feminismos. Tres categorías en pugna*. Cali: Universidad del Valle.
- Céspedes Gallego, Jaime (2006). "Nuevos elementos para el estudio de la autobiografía". *Revista de investigación literaria* 9: 25-39.
- Ciplijauskaité, Biruté (1994) [1988]. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, José (1994). *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, José (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Colmeiro, José (2010). "Plumas y pistolas: La crisis constitucional del 23-F y la memoria histórica de Eduardo Mendicutti". *Revista de Estudios Hispánicos* 44: 589-607.
- Costa, Pedro (2010). "Sabaté: guerrillero de película". *El País*, 17 de enero.
- Cuesta Bustillo, Josefina (ed.) (1988). *Memoria e historia*, Madrid: Marcial Pons.

- De Blas, Andrés (1999). "El libro y la censura durante el franquismo: Un estado de la cuestión y otras consideraciones". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea* 12: 281-301.
- de Diego, José Luis (1998). "La novela de aprendizaje en la Argentina. Primera parte". *Orbis Tertius* III/6: 15-40.
- de Diego, José Luis (2007). "Literatura y educación. La novela de aprendizaje". *Arrabal* 5-6: 293-298.
- de Diego, José Luis (2008). "Algunas hipótesis sobre la edición de la literatura en la España democrática". En Raquel Macciuci (ed.). *Siglos XX y XXI. Memorias del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: UNLP.
- De Lauretis, Teresa (1991). "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction". *Differences, Journal of Feminism and Cultural Studies* 3/2: III-IV.
- Derrida, Jacques (1977). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques (1977b) [1972]. *Posiciones*. Valencia: Pre Textos. Traducción de M. Arranz.
- Derrida, Jacques (1998) [1971]. "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Traducción de Carmen González Marín.
- Durkheim, Émile (2003) [1912]. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de Ana Martínez Aracón.
- Eco, Umberto (1975) [1968]. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen (Traducción de Federico Serra).
- Ellis, Robert (1997). *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, University of Illinois Press: Urbana.
- Escámez, Óscar (2001). "La homosexualidad masculina en la narrativa hispánica durante los años 90". Juan Vicente Aliaga, Ahmed Haderbache, Ana Monleón y Domingo Pujante (Eds.). *Miradas*

- sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España, Valencia: Universitat de València. 413-425.
- Escudero Rodríguez, Javier (2005). *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Evans, Mary (1997). *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid: Minerva Ediciones. Traducción de Rosalía Pereda.
- Epps, Brad (2008). “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer”. *Revista Iberoamericana. Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos* 225/ LXXIV: 897-920.
- Fages, Guiomar (2007). “Conflictos maternos en *La hora violeta* de Montserrat Roig”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 36.
- Farfán, Rafael (2008). “Maurice Halbwachs y el deber (actual) de la memoria colectiva”. *Revista Anthropos. Huellas del conocimiento*. 218. 55-67.
- Femenías, María Luisa (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.
- Feuer, Jane (1989). “Reading *Dynasty*: Television and Reception Theory”. *South Atlantic Quarterly* 88/2: 443-460.
- Foster, William David (2008). “El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980”. *Revista Iberoamericana* 225: 923-941.
- Foucault, Michel (1990) [1984]. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós. Traducción de Miguel Morey.
- Foucault, Michel (1995) [1976]. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores. Traducción de Ulises Guñazú.
- Foucault, Michel (2005) [1970]. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets. Traducción de Alberto González Troyano.
- Freud, Sigmund (1996) [1923]. *El «yo» y el «ello»*. *Obras completas*, Tomo 3. Madrid: Biblioteca Nueva. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres.
- Friedman, Susan (1988). “Women’s Autobiographical Selves: Theory and Practice”. Shari Benstock (ed.), *The Private Self. Theory and*

- Practice of Women's Autobiographical Writings*. Durham: University of North Carolina. 34-62.
- Gadamer, Hans Georg (2005) [1960]. *Verdad y método*. Madrid: Sígueme. Traducción de Manuel Olasagasti Gaztelumendi.
- García Orso, Luis (2005). "La mala educación". *SIC 671* enero: 41-42.
- 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.
- Geli, Carles (2009). "Lectura en el hipermercado". En Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds). *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana. 111-120.
- Genette, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Editions du Seuil.
- Gibson, Ian (2009). «*Caballo azul de mi locura*». *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.
- Gil Casado, Pablo (1990). "La desintegración de los componentes tradicionales de la novela española (1975-1990)". *Los ensayistas* 30/31. 89-106.
- Gil González, Antonio J. (coord.), 2005, *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, *Anthropos. Huellas del Conocimiento* 208.
- García, Hugo (2006). "La historiografía de la Guerra Civil en el nuevo siglo". *Ayer* 62/2. 285-305.
- Gavilán, Enrique (2004). "De la imposibilidad y de la necesidad de la «memoria histórica»". Emilio Silva, Esteban Asunción, Javier Castán y Pancho Salvador (coords). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones. 55-65.
- 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.

- González Duro, Enrique (2018). *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*. Madrid: Siglo XXI.
- Gracia, Jordi y Ródenas de Moya, Domingo (2008). “Biografía sintética de un género literario. El ensayo en la España del siglo XX”. Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (Eds.). *El ensayo español. Siglo XX*. Barcelona: Crítica. 9-174.
- Gracia, Jordi (2000) [1996]. “Estado cultural y posmodernidad literaria. III”. Jordi Gracia (coord.) (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 66-68.
- Gracia, Jordi (2000b). “Prosa narrativa”. Jordi Gracia (coord.) (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 208-258.
- Gracia, Jordi (2004). *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Barcelona: Anagrama.
- Greenberg, Clement (1961) [1935]. “Avant Garde and Kitsch”. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press. 3-21.
- Habermas, Jürgen (2004). “Modernidad: un proyecto incompleto”. Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 53-64.
- Haftner, Evelyn (2010). “La literatura de Isaac Rosa: nuevas miradas, nuevas preguntas (sobre el pasado reciente). Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: ediciones del lado de acá. 205-229.
- Halbwachs, Maurice (2004) [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. Traducción de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica.
- Halbwachs, Maurice (2011) [1950]. *La memoria colectiva*. Madrid: Editorial Miño y Dávila. Traducción de Federico Balcarce.
- Hamburger, Kate (1986) [1977]. *Logique des genres littéraires*. París: Seuil.

- Hartmann, Heidi (1980). "Un matrimonio mal avenido: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo". *Zona abierta* 24: 85-113.
- Hjeldslev, Luis (1980) [1971]. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. Traducción de J. L. Díaz de Liano.
- Herzberger, David K. (1995). *Narrating the past. Fiction and historiography in postwar Spain*. Durham: Duke University Press.
- Holloway, Vance R. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.
- Huguet, Montserrat (2013). "Memoria del primer franquismo. Mujeres, niños y cuentos de infancia". Antonella Cagnolati (ed.), *Donne e bambini*, versión preliminar del texto en prensa. Enlace web: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/16414/1/cuentos_huguet_2013_pp.pdf
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Berkeley: University of California Press.
- Huyssen, Andreas (1988). "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70". J. Picó (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial. 141-164.
- Huyssen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires: FCE.
- Huyssen, Andreas (2004) [1987]. "Guía del posmodernismo". Nicolás Casullo (comp.). *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 229-267.
- Ingenschay, Dieter (2011). "Sobre machos reales y santos ficticios: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de Eduardo Mendicutti, entre lo global y lo local". *Lectora* 17: 67-78.
- Izquierdo, José María (2001). "Memoria y literatura en la narrativa española contemporánea. Unos ejemplos". *Anales* 3-4 2000-2001. 101-128.
- Izquierdo, José María (2002). "El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy)". *Iberoamericana* 7: 119-133.

- Jagose, Annamarie (1996). *Queer theory*. New York: New York University Press.
- Jameson, Friedrich (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. Traducción de José Luis Pardo Torio.
- Jameson, Friedrich (2004). “Lo utópico, el cambio y lo histórico en la posmodernidad”. Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 269-278.
- Juliá, Santos (coord.) (1999). *Las víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temad de hoy.
- Juliá, Santos (2000). “Cambio social y cultura política en la transición a la democracia”. José-Carlos Mainer y Santos Juliá. *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid: Alianza Editorial.
- Juliano, Dolores (2012). “Tiempo de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo”. Raquel Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos. 35-47.
- Jünke, Claudia (2006), “«Pasarán años y olvidaremos todo»». La Guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España”, Ulrich Winter (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana. 101-129.
- Jurado Morales, José (2012). “*El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti y la adaptación cinematográfica de Jaime de Armiñán”. *Signa* 21: 525-549.
- Kaminsky, Amy, “Hacia un verbo *queer*”. *Revista Iberoamericana. Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos* 225/ LXXIV: 879-895.
- Kilgour, Maggie (1996). *The Rise of the Gothic Novel*. London and New York: Routledge.
- Kleinbans, Chuck (1994). “Taking out the trash. Camp and the politics of parody”. Moe Meyer (ed.), *The poetics and politics of camp*. London/New York: Routledge. 157-173.

- Knights, Vanessa (1999). "Taking a Leap Beyond Epistemological Boundaries: Spanish Fantasy / Science Fiction and Feminine Identity Politics". *Journal of Modern Critical Theory*, 22.1: 76-94.
- Kosovsky Sedgwick, Eve (1993). *Tendencias*. Durham: Duke University Press.
- Kristeva, Julia (2006) [1980]. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.
- Kushigian, Julia (1987). "Transgresión de la autobiografía y el *Bildungsroman* en *Hasta no verte Jesús mío*". *Revista Iberoamericana* 140/LIII, Julio-Septiembre: 668-677.
- LaCapra, Dominick (2005) [2001]. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Traducción de Elena Marengo.
- Laforet, Carmen (2001) [1945]. *Nada*. Barcelona: Ediciones Bibliotex.
- Lagos, María Inés (1996). *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Larrión Cartujo, Jósean (2008). "El orden de la desmemoria. La condición social de la memoria fragmentada, las memorias combativas y la ignorancia de nuestro tiempo pasado". *revista Anthropos. Huellas del conocimiento* 218. Emilio Martínez (coord.). *Maurice Halbwachs. La memoria colectiva, una categoría innovadora de la sociología actual*. 68-84.
- Lejeune, Philippe (1991) [1975]. "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos* 29: 47-61. Traducción al español de Ángel G. Loureiro.
- Lévi-Strauss, Claude (1969) [1949]. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Marie Thérèse Cevasco.
- 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". Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tenden-*

- cias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, 51-75.
- López, Enrique Ávila (2003). *La Obra de Rosa Regàs. Imaginación, Memoria, Compromiso: un Ámbito de Voces*. Durham: Durham University E-Thesis (disponible en: <http://etheses.dur.ac.uk>).
- López de la Cruz, Laura (2002). “La presencia de la mujer en la Universidad española”. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 4.
- López Penedo, Susana (2008). *El laberinto queer. La identidad en tiempo de neoliberalismo*. Barcelona y Madrid: Egales.
- López Santos, Miriam (2008). “La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española”. Raquel Macciuci (ed.). *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- López-Vega, Martín (2003). “Los números de las letras”. *El Mundo*, 17 de abril de 2003.
- Loureiro, Ángel G. (1993). “Direcciones en la teoría de la autobiografía”. José Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: UNED. 33-46.
- Lunn, Patricia V. y Albrecht, Jane W. (1992). “La Plaça del Diamant: Linguistic Cause and Literary Effect”. *Hispania* 75/3: 492-499.
- Luckmann, Thomas (1973). *La religión invisible. El problema de la religión en la sociedad moderna*. Salamanca: Sígueme.
- Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la guerra civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Edition Tranvía.
- Macciuci, Raquel (2006). “Narrativa española de los años setenta: visión expandida”. *alp. Cuadernos Angers – La Plata. Número monográfico: las transiciones políticas de España y América Latina*. UFR de Letres, Langues et Sciences Humaines, Université d’Angers. Francia y FHCE-UNLP. 7-20.

- Macciuci, Raquel (2010). “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”. Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: ediciones del lado de acá, 17-49.
- Macciuci, Raquel (2010a). “El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa”. Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: ediciones del lado de acá. 231-259.
- Mainer, José-Carlos (1998). “Le roman du roman. (La production narrative espagnole après 1975: éditeurs, institutions et public)”. Bussière-Perrin (coord.). *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives*, Montpellier: Éditions du CERS. 7-23.
- Mainer, José-Carlos (2000). “La vida de la cultura”. José-Carlos Mainer y Santos Juliá. *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid: Alianza Editorial. 79-271.
- Mainer, José-Carlos (2005). *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*, Barcelona: Anagrama.
- Martínez, Luciano, “Transformación y renovación: los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos”. *Revista Iberoamericana. Los estudios lésbico-gays y queer latinoamericanos* 225/ LXXIV: 861-876.
- Martínez Cuesta, Francisco Javier y Alfonso Sánchez, José Manuel (2013). “Tardes de enseñanza y parroquia: el adoctrinamiento de las niñas en la España franquista a través de las revistas *Bazar* y *Tin Tan* (1947-1957). *El futuro del pasado* 4: 227-253.
- Martínez Expósito, Alfredo (1997). “El homosexual en la literatura española reciente: observaciones sobre el personaje literario”. *Journal of Iberian and Latinamerican Research* 3/1: 57-65.
- Martínez Expósito, Alfredo (2009). “Normalización y literatura «queer»”. Francisco Vázquez García, Carolin Sánchez-Palencia, Alfredo Martínez Expósito y otros. *Teoría queer: De la transgresión a la transformación social*. Documento online de la Funda-

- ción Centro de Estudios Andaluces. http://centrodeestudiosandaluces.es/datos/factoriaideas/PN03_09.pdf
- Martínez Expósito, Alfredo (2011). “La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales”. *Lectora* 17: 25-39.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1996). “Un premio de este tiempo”. *La Vanguardia*, 9 de febrero. 33.
- Massiello, Francine (1985). “Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 132-133: 807-822.
- Mead, Margaret (1963) [1935]. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. New York: Morrow Quill.
- Mendicutti, Eduardo (2001) [1991]. *El palomo cojo*. Barcelona: Tusquets.
- Mendicutti, Eduardo (2003) [1997]. *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Barcelona: Tusquets.
- Mendicutti, Eduardo (2008) [1988]. *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets.
- Mendicutti, Eduardo (2009) [1993]. *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets.
- Meyer, Moe (1994) (ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London/ New York: Routledge.
- Millett, Kate (1995) [1969]. *Política Sexual*. Madrid: Cátedra. Traducción de Ana María Bravo García.
- Molina Petit, Cristina (1994). *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona: Anthropos.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Monedero, Juan Carlos (2001). *La transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Madrid: Catarata.
- Monedero, Juan Carlos (2004). “Nocturno de la transición”. Emilio Silva, Esteban Asunción, Javier Castán y Pancho Salvador (coords.)(2004). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones. 133-152.

- Monedero, Juan Carlos (ed.) (2003). *Cansancio del Leviatán. Problemas políticos de la mundialización*. Madrid: Editorial Trotta.
- Montero, Rosa (2006) [1997]. *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa Calpe.
- Muñoz Ruiz, María del Carmen (2002). *Mujer mítica, mujeres reales: las revistas femeninas en España, 1955-1970*. Madrid: Universidad Complutense.
- Namer, Gérard (2004) [1994]. "Postfacio". Maurice Halbwachs. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos. 345-428. Traducción de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica.
- Navajas, Gonzalo (1993). "Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española". *Revista de Occidente* 143: 105-130.
- Navajas, Gonzalo (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.
- Navajas, Gonzalo (2004). "La memoria nostálgica en la narrativa contemporánea. La temporalidad del siglo XXI". *Romance Quarterly* 51/2: 111-124.
- Navarro, Vicenç (2004). "La transición y los desaparecidos republicanos". Emilio Silva, Esteban Asunción, Javier Castán y Pancho Salvador (coords.) (2004). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones. 115-131.
- Negróni, María (1999). *Museo negro*, Buenos Aires, Norma.
- Neuschäffer, Hans (2006). "La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las "dos Españas". Ulrich, Winter (ed.), *Lugares de 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.

- Nietzsche, Friedrich (1995) [1887]. *La genealogía de la moral. Tratados I y II*. Madrid: Alianza. Traducción de A. Sánchez Pascual.
- Nieva de la Paz, Pilar (2007). “Memoria e identidad: la reeducación de los niños republicanos en *Luna lunera* (1999), de Rosa Regàs”. *Hispanística* XX/25: 217-231.
- Nichols, Geraldine (2007). “*Això era i no era: mito y memoria en Montserrat Roig*”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* CLXXXII/720: 547-552.
- Nora, Pierre (dir.) (1984). *Les lieux de mémoire; 1: La République*. Paris: Gallimard.
- Nora, Pierre (dir.) (1997) [1992]. *Les lieux de mémoire; 2: Les France*. Paris: Gallimard.
- Olábarri, Ignacio y Capistegui, Francisco Javier (dir.) (1996). *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdiscipliniedad*. Madrid: Complutense.
- Oleza Simó, Joan (1996), “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo”. Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo et al (Eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX, Actas del V Seminario Internacional del Insituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*, Madrid: Visor.
- Oleza, Simó Joan (2000) [1994]. “Poética posmoderna y novela. III”. Jordi Gracia (coord.) (2000). *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 61-66. 265-267.
- Oroz, Silvia (1995). *Melodrama. El cine de lágrimas en América Latina*. México: Universidad Autónoma de México / Dirección General de Actividades Cinematográficas.
- Osborne, Raquel (ed.) (2012). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Pateman, Carole (1988). *The sexual contract*. California: Stanford University Press.

- Patterson Parrack, Jennifer (2007). "Figuraciones monstruosas de la identidad femenina en la novela española del siglo XX". Beatriz Mariscal y M. Teresa Miaja de la Peña (Coords). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*. Volumen III. México: Fondo de Cultura Económica. 305-316.
- Payne, Stanley G. (1987). *El régimen de Franco*, Madrid: Alianza Editorial.
- Peinado Rodríguez, Matilde (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Pittarello, Elide (2006). "Prólogo". Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona: Random House Mondadori. 5-8.
- Platero, Raquel (Lucas) (2012). "«Su gran placer es usar calzoncillos y calcetines»: la represión femenina bajo la dictadura". Raquel Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Editorial Fundamentos. 175-190.
- Pombo, Álvaro (2012) [1983]. *El héroe de las mansardas de Mansard (Otra vuelta de tuerca)*. Barcelona: Anagrama. Versión Kindle.
- Preciado, Beatriz (2005) "Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*". David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds.). *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Egales. 111-131.
- Preston, Paul (1994). *The coming of the Spanish Civil War: Reform, Reaction and Revolution in the Second Republic*. Londres: Routledge.
- Preston, Paul (2004). "Las víctimas del Franquismo y los historiadores". Emilio Silva, Esteban Asunción, Javier Castán y Pancho Salvador (coords). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones. 13-21.
- Rama, Ángel (2005). "El Boom en perspectiva". *Signos literarios* I. 161-208.
- Ramonet, Ignacio (1996). "Pensamiento único". *La Monde diplomatique*, edición española, mayo de 1996.

- Regàs, Rosa (1995). *Canciones de amor y de batalla. 1993-1995*. Madrid: Ediciones El País / Aguilar.
- Regàs, Rosa (1999). *Luna lunera*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Regàs, Rosa (2004). “El pozo del miedo”. Emilio Silva, Asunción Esteban, Javier Castán y Pancho Salvador (coords.). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: ÁMBITO Ediciones, 69-74.
- Regàs, Rosa (2004b). *El valor de la protesta. El compromiso con la vida*. Barcelona: Icaria. Edición a cargo de Ignacio Fontes.
- Riaño, Peio (2009). “Ian Gibson libera la condición gay de la poesía de Lorca”. *Publico.es*, edición del 11 de marzo de 2009. Recuperado en: <http://www.publico.es/culturas/208426/ian-gibson-libera-la-condicion-gay-de-la-poesia-de-lorca>.
- Ricoeur, Paul (2004) [2000]. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Agustín Neira.
- Robles Moreno, Lola (2006). “Rubíes y reptiles: la narrativa gótica de Pilar Pedraza”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* CLXXXII/720: 563-571.
- Rodoreda, Mercè (2006) [1962]. *La Plaza del Diamante*. Barcelona: Edhasa. Traducción de Enrique Sordo.
- Rodríguez Fontenla, María de los Ángeles (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*. Erfurt: Edition Reichenberger.
- Rodríguez Magda, Rosa María (2008). *Inexistente Al Andalus. De cómo los intelectuales reinventan el Islam*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Roig, Montserrat (1987) [1980]. *La hora violeta*. Barcelona: Plaza & Janés. Traducción de Enrique Sordo.
- Romero Pérez, Rosalía (2011). “Filosofía, feminismo y democracia en España”. *Investigaciones feministas* 2. 339-353.
- Romeu, Fernanda (2002) [1994]. *El silencio roto*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.

- Rosaldo, Michelle (1979) [1974]. “Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica”. Olivia Harris y Kate Young (comps.). *Antropología y feminismo*, Barcelona: Anagrama. 153-181.
- Roudinesco, Élisabeth (2003) [2002]. *La familia en desorden*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Horacio Pons.
- Rubin, Gayle (1996) [1975]. “El tráfico de mujeres. Notas sobre la «economía política» del sexo”. Marta Lamas (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. 35-96.
- Ruiz Torres, Pedro (2007). “Los discursos de la memoria histórica en España”. *Hispania Nova. Revista de historia contemporánea* 7. 1-30.
- Sáez, Javier (2004). *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- 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”. Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, La Plata: ediciones del lado de acá. 129-152.
- Sánchez, Mariela (2018). *Mala herencia la que nos ha tocado: oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela Editora.
- Sánchez, Pura (2012). “Individuas de dudosa moral”. Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Fundamentos. 105-121.
- Sanz Villanueva, Santos (1980). *Historia de la novela social española*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Sanz Villanueva, Santos (1996). “El archipiélago de la ficción”. *Ínsula* 589-590. 3-4.
- Sanz Villanueva, Santos (2000). “Contribución al estudio del género histórico en la novela actual”. *Príncipe de Viana. Anejo* 18: 355-380.
- Sanz Villanueva, Santos (2006). “Novela histórica española (1975-2000). Catálogo comentado”. José Jurado Morales (coord.).

- Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Sartre, Jean-Paul (1963) [1960]. *Crítica de la razón dialéctica. Libro I: Teoría de los conjuntos prácticos*. Buenos Aires: Losada. Traducción de Manuel Lamana.
- Sartre, Jean-Paul (1990) [1964]. *Las palabras*. Buenos Aires: Losada. Traducción al español de Manuel Lamana.
- Sawicki, Jana (1991). *Disciplining Foucault: feminism, power and the body*. New York: Routledge.
- Saxe, Facundo (2008). "Identidad literaria e identidad sexual: la diversidad como proyecto de escritura en la narrativa de Eduardo Mendicutti". Raquel Macchiuci (ed.). *Siglos XX y XXI. Memorias del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: UNLP.
- Saxe, Facundo (2012). "La identidad gay masculina en la literatura española. El caso de la narrativa de Eduardo Mendicutti". *Actas del IV Congreso Internacional de Letras "Transformaciones Culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario"*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 89-95. Disponible en <http://cil.filo.uba.ar/actas2010>.
- Saxe, Facundo (2013). "Espacio y sexualidad disidente en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de Eduardo Mendicutti". *Hápax* 6: 81-100.
- Scott, Joan W. (2011). "Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?". *La manzana de la discordia* 6/1. 95-101.
- Searle, John R. (1979). *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Sentamanas, Tatiana (2012). "Higos, plátanos, tortillas y otros tropos. Apuntes para un análisis del imaginario de la mujer como sujeto sexual activo a través de la ilustración sicalíptica del primer tercio del siglo XX". Raquel Osborne (ed.). *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad. 1930-1980*. Madrid: Fundamentos. 49-68.

- Silva, Emilio; Esteban, Asunción; Javier Castán y Pancho Salvador (Coords.). *La memoria de los olvidados. Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, Sidonie (1993). "Who's Talking/Who's Talking Back? The Subject of Personal Narrative", *Signs* 18/ 2: 392-407.
- Solaz, Lucía (2003). "Literatura gótica". *Espéculos. Revista de Estudios Literarios* 23.
- Soldevilla Durante, Ignacio y Lluç Prats Javier (2006). "Novela histórica y responsabilidad social del escritor: el camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 8. Número Monográfico. Monográfico. *Memoria de la Guerra Civil española*. 33-44.
- Sontag, Susan (1984) [1964]. "Notas sobre lo Camp". *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral. 302-321.
- Steele, Cynthia (1983). "Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin American Literature". *Ideologies and Literature* 4, Second Cycle/16: 323-329.
- Stoller, Robert J. (1968). *Sex and gender*. New York: Science House.
- Subirats, Eduardo (2002). *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Subirats, Eduardo (2004). "Transformaciones de la cultura moderna". Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 155-162.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- Todorov, Tzvetan (2003) [1970]. *Introducción a la literatura fantástica*, México: Ediciones Coyoacán. Traducción de Silvia Delpy.
- Torcal Oriente, Mariano (2009). "Ciudadanos y votantes en España: un balance de los últimos veinte años". Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya (eds). *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana, 23-41.

- Traverso, Enzo (2006). *Els usos del passat. Història, memòria, política*. València: PUV.
- Umbral, Francisco (1973) [1972]. *Memorias de un niño de derechas*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Valcárcel, Amelia (2004). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Valcárcel, Amelia (2009). *Feminismo para un mundo global*. Madrid: Cátedra.
- Valls, Fernando (1989). “La literatura femenina en España: 1975-1989”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 512-513: 13.
- Valls, Fernando (2009). “Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de las culturas (1986-2008)”. Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya (eds). *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana, 195-211.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1995). “La «generación x, y, z»”. *El País*, 2 de septiembre. 12-13.
- Viano, Carlos Augusto (2004). “Los paradigmas de la modernidad”. Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 141-154.
- Vila-Sanjuan, Sergio (2003). *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona, Destino.
- Villanueva, Darío (1987). “La novela”. A.A. V.V., *Letras españolas*, Madrid: Castalia. 19-64.
- Villanueva, Darío (1993). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. José Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Madrid: UNED. 15-32.
- Wellmer, Albrecht (2004). “La dialéctica de modernidad y posmodernidad”. Nicolás Casullo (comp.), *El debate modernidad – posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica. 201-228.
- White, Hayden (1987). *The Content and the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins U.P.

- Winter, Jay and Sivan, Emmanuel (eds.) (1999). *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Winter, Ulrich (2006) “Introducción”. Winter, Ulrich (ed.), *Lugares de la memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana. 9-19.
- Wittig, Monique (2010) [1980]. “El pensamiento heterosexual”. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales. 45-57. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte.
- Wittig, Monique (2010b) [1981]. “No se nace mujer”. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales. 31-43. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte.
- Zydek, Slavoj (2006). “David Lynch o el arte del ridículo sublime”. *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Sudamericana.

Este libro se detiene en un momento crucial para la memoria colectiva de la Guerra Civil y del franquismo en España: la década del noventa, período bisagra en relación con la cultura de la memoria que con el paso del tiempo se volverá, por varias razones, omnipresente. El análisis toma como ejes tres textos paradigmáticos, en cuyas páginas se observa una peculiar imbricación entre la memoria y el género sexual: *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti (1991), *La hija del caníbal* de Rosa Montero (1997) y *Luna lunera* de Rosa Regàs (1999). Las novelas de Montero y de Regàs se vinculan con la corriente más amplia de la narrativa antifranquista escrita por mujeres, mientras que la obra de Mendicutti representa una pieza fundamental del giro queer que se observa en una parte de la producción cultural de esos años. El marco teórico para el análisis literario lo proporcionan, principalmente, las investigaciones teóricas en torno a la categoría de memoria colectiva y los desarrollos del feminismo contemporáneo y de la teoría queer.

Virginia Bonatto Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y docente de Introducción a la Literatura (Profesora Adjunta) y de la Especialización en Educación en Géneros y Sexualidades en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Profesora del área de Didáctica de la lengua y la literatura en el Instituto Superior de Formación Docente y Técnica Nro. 9 (La Plata). Investigadora del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, dentro del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Es subdirectora de la revista *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género* y codirige en la UNLP el Proyecto de Investigación y Desarrollo. “Memoria de migración, experiencia bélica y exilio. España y Argentina: representaciones literarias de y sobre mujeres en contextos de guerra, dictadura y destierro durante el siglo XX”. Ha editado, junto a Mariela Sánchez, el volumen *Espacio, memoria y género. Españolas y argentinas en contextos de guerra, dictaduras y exilio* (Eduulp, 2021).