

Fórmula policiaca en *La hija del caníbal* de Rosa Montero: la presencia 'del otro' como exploración detectivesca de la historia y la subjetividad creativa

Raúl Diego Rivera Hernández

Ohio State University

El detective en la novela negra española contemporánea actúa como sujeto comprometido con la realidad histórica. El investigador asume la responsabilidad de buscar una verdad más allá del caso policiaco y desempeña un papel fundamental como conciencia crítica del pasado reciente. La dictadura de Francisco Franco (1939-1975), consolidó su control político por medio del establecimiento de pactos y alianzas con las élites del poder: los partidarios de la monarquía, las juventudes falangistas y los representantes del nacional-catolicismo. Por casi cuarenta años, el franquismo concretó un proyecto cultural en función del desprestigio de los valores de la República. Jo Labanyi argumenta que el triunfo de los nacionales en 1939 marcó el inicio de una intensiva campaña de menosprecio de la ideología republicana con la intención de promover la legitimidad de una nueva hegemonía (“Censorship” 207). El fin de la dictadura y el comienzo de las negociaciones para la transición democrática —periodo en el que la novela negra alcanza un éxito editorial importante—, se asoció con una etapa política de cicatrización de las heridas de la guerra civil y el franquismo. Joan Ramón Resina sostiene que “la transición española parte de la reorganización del Estado para regular la memoria social a través de sus instituciones con la intención de olvidar el pasado reciente, única vía para el consenso político dentro de la alternancia del poder” (*Cadáver* 91).

La hija del caníbal (1997) de Rosa Montero, utiliza el entramado detectivesco para exponer dos líneas narrativas: la desaparición de un funcionario público y la síntesis de una historiografía del anarquismo español durante la guerra civil y la dictadura [1]. La trama central se basa en el secuestro de Ramón Iruña en el aeropuerto de Madrid, minutos antes de abordar un avión a la ciudad de Viena en compañía de su esposa. Lucía Romero, escritora de cuentos infantiles, inicia una pesquisa al margen de las autoridades para negociar el rescate de su marido [2]. Ella descubre gracias a la colaboración de sus vecinos —un octogenario ex-anarquista y un joven impulsivo—, que todo ha sido un simulacro. La revelación del engaño desata una crisis existencial que poco a poco va resolviéndose a través del ejercicio de la escritura. En la recuperación de una estabilidad emocional, Lucía comprende que la presencia de la “otredad” es indispensable para reconocerse, además de que dicha influencia es también producto de la forma individual en que los seres humanos la asimilan.

Lucía Romero emplea la primera y la tercera persona para narrarse a sí misma. Entre la ficción y la realidad que constantemente entran en contradicción se propone una escritura de autoconocimiento. Este proceso que

inicia con la investigación del secuestro, se intercala con el relato de Félix Roble, antiguo pistolero del grupo de Durruti: “*La hija del caníbal* se construye gracias a la mezcla de elementos procedentes de distintos géneros, como la novela negra, la novela de aventuras, el ‘Bildungsroman’, el relato histórico, la evocación autobiográfica y el ensayo testimonial” (Escudero Rodríguez 154). Esta hibridez entre lo policiaco, la novela de aprendizaje, la memoria como vía de reconstrucción de una experiencia colectiva y la reflexión sobre el acto de la escritura, cuestiona la identidad del sujeto contemporáneo. El argumento que sostengo es que la apropiación de la fórmula detectivesca funciona como herramienta de reflexión sobre la historia de España y la propia subjetividad. En la búsqueda de Ramón, Lucía comienza a repensarse en una triple dimensión: como mujer, como sujeto histórico y como escritora. La “otredad” es indispensable en este ejercicio de autoconocimiento, ya que con la presencia de un hombre mayor como Félix y un joven vital como Adrián, Lucía reordena el caos de su labor creativa.

La víctima como elemento imprescindible del género policiaco es el resultado de una ruptura dentro de las normas de convivencia socialmente aceptadas. El crimen debe desarrollar una multiplicidad de impulsos y motivaciones para cumplirse, lo que permite un nutrido escaparate de sospechosos con el fin de mantener la tensión. A diferencia de la fórmula clásica que privilegia el enigma, la novela policiaca contemporánea, otorga mayor peso al contexto social. En este sentido se abren dos o más niveles de lectura: aquella que narra la historia de la investigación y otra más que posiciona al crimen como sintomatología de estructuras ideológicas desgastadas. En *La hija del caníbal* no existe lo que tradicionalmente se conoce como un detective privado o profesional, sino todo lo contrario, se trata de personajes comunes y corrientes que se ven involucrados accidentalmente en el caso [\[3\]](#). Josefina Ludmer detalla que, hacia 1863, Karl Marx, en *Historia crítica de la Teoría de la Plusvalía*, demostró la dependencia entre el delito y el capitalismo: “El criminal produce además del conjunto de la policía y la justicia, fiscales, jueces, jurados, carceleros [...] El criminal rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa [...] Así, estimula las fuerzas productivas” (11-12). La interdependencia entre el crimen y la economía global en el mundo contemporáneo crea redes especializadas para su fortalecimiento. En esta íntima conexión se asegura un pacto implícito entre el crimen organizado y el Estado que legitima una bolsa de trabajo donde coexisten tanto criminalistas como delincuentes.

El criminal es sólo una pieza de ajedrez insignificante dentro de la organización delictiva. Si en el género clásico el escenario final es idóneo para el lucimiento intelectual del detective —representante de un racionalismo científico de valores ilustrados— para revelar la identidad del asesino, la narrativa policiaca contemporánea denuncia al sistema político como un órgano en descomposición. En la novela de Montero aparecen metáforas de secreciones y desechos biológicos que representan la corrupción del sistema: “la cripta era como un urinario subterráneo y el hombre como un ayudante de hospital acostumbrado a bregar con inmundicias. Lucía aguantó la respiración y abrió la

tapa. Ahí estaban las vísceras, azuladas, impresionantes. Era enorme. Era mucho. Era una cantidad espectacular” (Montero 43). El dinero lavado producto de la complicidad entre el funcionario público y las redes del crimen adquiere una dimensión escatológica. La activación de imágenes que apelan al sentido del olfato y la vista juegan con la idea de la podredumbre de un sistema político falto de ejemplaridad. El descaro de Ramón alcanza un máximo nivel de desfachatez con el simulacro de su secuestro, en una simulación completamente verosímil que promueve una psicología del terror: llamadas telefónicas, intentos de negociación con los familiares y amenazas de muerte: “El cinismo de Ramón, quien inventa su propio secuestro para quedarse con 200 millones de pesetas obtenidos ilegalmente, le lleva a mentir a su mujer y a renunciar a sus antiguos principios [...] A su vez, su traición ejemplifica la sustitución de una conciencia política de izquierdas por un individualismo egoísta e insolidario” (Escudero Rodríguez 159).

El enlace entre la fórmula detectivesca y el contexto político es resultado de la intervención de la “otredad”. Félix personifica una época que resucita en su testimonio, su voz constituye la presencia del “otro” como espectro histórico y desestabiliza al sujeto contemporáneo. El retorno simbólico de un espacio-tiempo clausurado revive con la rehabilitación de la memoria. Así, el pasado deja de ser un archivo reprimido para polemizar con el presente en el cuestionamiento de una generación como la de Lucía, despolitizada por la transición democrática. La neutralización de la memoria se promovió a través de los efectos del mercado global aplicados a la materia cultural, cuyo impacto tiende a aparentar la permanente transición de un pasado (el de la guerra civil y la dictadura) sin problematizarlo o cuestionarlo. Jo Labanyi destaca:

I suggest that the “pact of oblivion” has become such a commonplace because it allows the transition to be seen as a break with the past, masking—conveniently for both political Right and Left—the fact that it was effected by politicians from within the former Francoist state apparatus. It was crucial for the interested parties to see the transition as a break with the past, not only in order to claim that Spain was freeing itself from nearly forty years of dictatorship, but also in order to claim that the country was making a “leap” into modernity—something which, as noted above, is conventionally seen as requiring a rupture with the past. (“Memory” 94)

En contraste con este pacto del olvido o promoción de la amnesia colectiva por medio de las políticas culturales del mercado global, la reactivación de la memoria a través de la voz de Félix restituye un cronotopo que se niega a ser clausurado. El octogenario personifica la presencia del “otro” como intruso, una figura que incomoda pero que también es capaz de actuar como modelo de comportamiento contemporáneo. El intruso se constituye como aquello que desestabiliza la identidad, transformándola y cuestionándola, a partir de su presencia. Jean-Luc Nancy en su ensayo “L’Intrus”, reflexiona sobre las

implicaciones somáticas y cognoscitivas que conlleva un trasplante de corazón. Por medio de esta experiencia personal, el filósofo establece que para vivir era necesario el corazón de otro, por lo tanto, recibir al “extraño” implicaba forzosamente experimentar su intrusión (2).

El intruso al que se refiere Nancy es aquello que pone en riesgo la propia vida. En su caso individual, se refiere a la expansión de una célula cancerígena cuya única vía de tratamiento conlleva el trasplante de células madre y repetidas sesiones quimioterapéuticas: “I am the illness and the medical intervention, I am the cancerous cell and the grafted organ, I am the immuno-depressive agents and their palliatives [...]” (Nancy 13). La cita del filósofo francés sostiene que el ser humano carece de una entidad corpórea pero es en sí mismo un cuerpo biológico. El personaje central de Rosa Montero se reconoce como un cuerpo en constante alteración que requiere de prótesis y cosméticos para camuflar el deterioro: dentadura postiza, cremas para las imperfecciones del cutis, gel reafirmante del busto y estuches de medicina. Por lo tanto, ¿cómo se asimilan armónicamente las prótesis, los maquillajes y la implementación de todo aquello que esconde el tiempo y retarda la muerte? La “otredad” reflejada en el cuerpo juvenil y atractivo de Adrián, no sólo cuestiona la metáfora del ‘amor caníbal’ en la novela, en donde el hombre termina devorando a su pareja en un acto de satisfacción personal, sino que restituye el deseo sexual en Lucía liberándola de los prejuicios de la edad y el desgaste: “Aprendí que él no notaba que yo tuviera celulitis ni que mis dientes fueran de resina. Aprendí que la mirada implacable con la que nos fileteamos y descuartizamos las mujeres es una mirada nuestra, interna” (Montero 213). La crisis del “yo” además de verse retratada en el cuerpo impacta en el sobrenombre: ‘la hija del caníbal’. La novela detalla que el apodo nació de una anécdota de la guerra civil, época en la que el padre de la escritora permaneció escondido y, para sobrevivir al hambre, tuvo que alimentarse de los restos de un compañero. Después de varios años y con la difusión de la leyenda se dio a conocer como actor de reparto con dicho mote.

En la relación entre el lenguaje y el cuerpo que determina el vínculo con el padre, se desarrolla una violencia simbólica de identificación con el mismo, y en la asimilación de parentesco con el sustantivo ‘caníbal’ se produce un trauma: “su padre se la había comido viva durante muchos años; y su madre estaba aún medio masticada y con señales de dientes por el cuerpo” (Montero 114). Luce Irigaray utiliza como recurso retórico la metáfora y la metonimia en clave psicoanalítica, en donde ambas actúan como un proceso psíquico que permite al inconsciente manifestarse. A nivel teórico se emplea una terminología de estructuras sólidas y fluidas: las primeras se relacionan con los niveles de significado en el plano de lo simbólico, mientras las segundas se adscriben como resistencia a las anteriores. Los fluidos pertenecen al terreno de la naturaleza inestable, por lo que para definirse tienen que pasar por el espejo de la “otredad”, sólo así quedan inscritos como parte del mundo social. Los sólidos representan lo masculino, mientras que los fluidos simbolizan lo femenino; por lo tanto, el sometimiento a un proceso de reconocimiento de lo

femenino conlleva obligatoriamente un tránsito por la construcción lingüística de lo masculino el cual ejerce la autoridad de nombrar (Irigaray 116).

Judith Butler sostiene que el nombre tiende a fijar y delimitar una entidad cuyo historicismo se vincula con la violencia que lleva implícita en su reproducción: “The force of the name depends not only on its iterability, but on a form of repetition, that is linked to trauma” (36). Si la imposición de Lucía por asumirse como ‘la hija del canibal’ se determina por un sentimiento de subordinación patriarcal, el acto de masticar y devorar conlleva la lenta destrucción del otro. Monika Wehrem explora esta idea en la novela y sostiene: “Llevada al campo de lo simbólico, la antropofagia se modifica así en una metáfora de las relaciones humanas, significando que la víctima se ve privada de su posición de sujeto y es reducida al nivel de un objeto: se convierte en comida” (179). Entonces, ¿cómo se vinculan algunos términos como intrusión, ingestión y digestión en la subjetividad de Lucía? La intrusión es la acción de apropiarse —sin razón ni derecho— de una determinada autoridad o cargo, por lo que discute la legitimidad de la usurpación de una posición ajena. En cambio, la ingestión o el acto de ingerir, remite exclusivamente a una cuestión fisiológica: introducir por la boca algún tipo de comida, medicina o líquido. Finalmente en la palabra digestión coexisten dos significados: degradación de la materia orgánica para convertir los alimentos en sustancias asimilables para el organismo; o proceso de meditación y asimilación de una experiencia en el sufrimiento paciente de una desgracia. Lucía es ingerida metafóricamente por la figura patriarcal y asume un estado de sometimiento frente al devorador. El reforzamiento del apodo canibal por las convenciones sociales, terminan por ser aceptadas y asimiladas sin polemizar con la raíz del trauma. La intrusión como la acción de apropiarse de una posición específica se representa en la novela en el acto de comer (llevado a cabo por el padre); mientras que la ingestión tiene exclusivamente una connotación biológica: el producto consumido (la hija). Al final los dos procesos se unifican en la digestión, por lo que la metáfora ‘canibal’ permite comprender la sujeción pasiva al sobrenombre paterno. Si la búsqueda de la identidad en Lucía se analiza como palimpsesto del funcionamiento del cuerpo, ¿qué procesos biológicos responden al resultado final del auto-reconocimiento?

La tesis de Irigaray expone que para adquirir una dimensión social los fluidos necesitan ser ingeridos por los sólidos (116). Lucía es devorada para ser nombrada, y en esta violencia simbólica se solidifica la interdependencia con el ‘canibal’, por lo que el sujeto queda reducido a un producto masticable. Samuel Amago propone un canibalismo literario en el que Lucía constantemente tritura y mutila los discursos de la novela (55). Este análisis privilegia su labor como escritora por lo que resulta importante rastrear la presencia de la “otredad” en la conformación de una conciencia político-histórica. Por lo tanto, si Lucía es una devoradora de discursos, ¿cómo se activa la memoria del espectro histórico al integrarla dentro de la propuesta del intruso como aquello que desestabiliza la identidad del sujeto contemporáneo? El intruso puede leerse también como aquello que restituye un pasado clausurado. En la década de los ochenta, pero sobre todo en los años noventa, surge dentro de la narrativa española una

preocupación por el pasado reciente en textos que restablecen la figura de los derrotados: soldados republicanos, anarquistas, anarco-sindicalistas, escritores. Se trata de un combate por re-escenificar la memoria coartada como eje central de un proceso de indagación histórica. En estas obras se cuestiona la neutralidad con la que los partidos políticos —a partir de la transición democrática— trataron la violencia y la represión de cuarenta años de luchas fratricidas. María Teresa Vilarós habla sobre el retorno de lo reprimido como un nuevo espacio de reflexión, por medio de “una ruptura psíquica con la historia reciente junto a la reforma política que tal proceso exigió es lo que está presente en el corazón de la transición” (16). Si bien la izquierda después de la muerte de Franco pierde todas sus señas de identidad, la novela de Montero actúa en una vía contraria. Claudia Gatzemeier argumenta: “ ‘Saber lo que le había ocurrido’: este lema expuesto al principio de la novela no sólo es aplicable a todo lo concerniente a Ramón sino —fuera del texto— también a la sociedad española, como lo demuestran los debates sobre la guerra y los primeros años del franquismo” (94).

La movilidad de Félix como testigo pasivo y militante, procede en una dinámica de acercamiento y alejamiento con el movimiento anarquista. En relación a la posición que ocupa en el relato se puede identificar el tipo de ideología con el que simpatiza la autora. Ana Luengo menciona que el personaje de Félix resulta un buen ejemplo para desarrollar un mecanismo activo cuando es necesaria su participación en la lucha contra el totalitarismo, responsable de la parte loable del mismo anarquismo; pero pasivo e inocente cuando se aleja de lo que se le puede echar en cara al movimiento (177-178). La imposibilidad de conciliar a la generación de Félix y la de Adrián estriba en la visión de mundo equidistante entre ambos. Mientras uno pregona las virtudes del anarquismo, el otro defiende las ideas de la relatividad posmoderna. En medio, Lucía y sus contemporáneos parecen ubicarse en un limbo, tiempo estacionario: “En realidad, era ella, Lucía, ella y su generación de cuarentones quienes se habían quedado de verdad en tierra de nadie, en un mundo desprovisto de fe y de trascendencia, en una sociedad mediocre y sin grandeza en la que nada parecía tener ningún sentido” (Montero 164). Los aires democráticos promovieron un pacto de silencio que se rompe con la voz de Félix. Escudero Rodríguez comenta que la identificación con los vencidos propone modelos ejemplares de conducta capaces de dar respuesta a los problemas de la humanidad, por lo que la recuperación de la memoria histórica permite dar una lección al tiempo presente (167). En este sentido, la descomposición de la conciencia política de los funcionarios de izquierda, tiene como referente inmediato los escándalos de corrupción del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), mismos que le costaron el voto popular en las elecciones de 1996.

La presencia del “otro” en la narrativa de Montero reúne a tres generaciones encontradas ideológicamente. El vínculo que sostiene la amistad entre Lucía, Félix y Adrián es producto de una solidaridad colectiva en cuanto al apoyo para resolver el caso de Ramón. En *La hija del caníbal* —a diferencia del policiaco clásico en donde los culpables son sancionados y se restituye el orden perdido— no se cierra el caso completamente. La investigación concluye con un

efímero reencuentro entre Lucía y Ramón, quien tiene que escapar de la policía una vez comprobado el escándalo de lavado de dinero. A partir de ese momento Lucía logra verse en sí misma gracias a la escritura. Para Nancy el intruso no es más que el hombre en sí mismo (13), lo que significa que en la novela el autoconocimiento de la escritora es la etapa final de su auto-canibalismo existencial: “Me parece, en fin, que hoy empiezo a reconocirme en el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble, creo que yo soy yo” (Montero 336). La reconciliación individual permite abandonar la experimentación con dos voces narrativas. La escritura como un oficio solitario es el espacio para la auto-reflexión en donde se adquiere una completa lucidez, si bien ésta es efímera y sólo se presenta eventualmente, el instante en que se comprende la existencia se eterniza a través de la palabra. El uso de la fórmula policiaca en la novela de Montero, más allá de hacer referencia al mundo del crimen se justifica por una indagación interior. La recuperación del orden, condición indispensable de la tradición clásica detectivesca, aparece en *La hija del caníbal* como un breve momento de reconciliación, un apaciguamiento armónico entre el ser humano y el universo creativo como refugio individual.

Notas

[1] La novela comienza con la sección titulada “Unas palabras previas” en donde se detallan los materiales con los que la autora ha decidido trabajar para legitimar el contenido histórico del texto: un artículo de Marcelo Mendoza-Prado sobre las andanzas de Durruti en América, publicado en *El País* el 27 de noviembre de 1994; *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*, de Hans Magnus Enzensberger (1972); los dos volúmenes de *Los anarquistas* (1964), editados por Irving Louis Horowitz, y los tres de la *Crónica del antifranquismo* (1983-1985), de Fernando Jáuregui y Pedro Vega; *La España del siglo XX*, de Tuñón de Lara (1965); *Durruti en la Revolución Española* (1972), de Abel Paz; *Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa 1936-1939* (1985), de Julián Casanova y la *Historia de España* (1975), de Ramón Tamames (Montero 7).

[2] Ashlee Smith Balena [2007] resalta que en otras obras de la autora española como *Crónica del desamor* (1979), *La función Delta* (1981), *La hija del caníbal* (1997), *La loca de la casa* (2003) e *Historia del rey transparente* (2005) las mujeres protagonistas se embarcan en varios tipos de proyectos literarios: “It is not a coincidence that four of the five protagonists work in different fields of communication (journalism, movie directing, children’s literature, and novels). In their writings, which represent testimonies, memoirs and confessions, these women leave part of themselves thanks to their literary creation” (Smith 3).

[3] Renée Craig-Odders define tres tipos de detectives en la narrativa española: el detective privado profesional; el detective no profesional que funciona como

parodia del anterior, usualmente, del detective extranjero del hard-boiled; y el detective amateur o accidental, quien actúa sólo cuando se vuelve inevitable su participación en el caso (77).

Obras citadas

Amago, Samuel. *True Lies. Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish*

Novel. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006. Print.

Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. London: Routledge,

1997. Print.

Craig-Odders, Renée. *The Detective Novel in Post-Franco Spain. Democracy, Disillusionment, and Beyond*. New Orleans: University Press of the South, 1999.

Print.

Escudero Rodríguez, Javier. *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la*

esperanza. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005. Print.

Gatzemeier, Claudia. "El corto invierno de la anarquía. *La hija del canibal* de Rosa

Montero" *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo*. Ulrich Winter (ed.). Madrid: Iberoamericana (2006): 93-100. Print.

Irigaray, Luce. *This Sex Which is not One*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1985. Print.

Labanyi, Jo. "Censorship or the Fear of Mass Culture." *Spanish Cultural Studies:*

An Introduction: The Struggle for Modernity. Oxford: Oxford University Press

(1995): 207-214. Print.

--. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War." *Poetics Today* 28.1 (2007): 89-116.

Print.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.

Print.

Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra*

Civil Española en la novela contemporánea. Berlín: Tranvia, 2004. Print.

Montero, Rosa. *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa, 1997. Print.

Nancy, Jean-Luc. "L'Intrus." *The New Centennial Review* 2.3 (2002): 1-14. Print.

Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina: La novela policiaca en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997. Print.

--. "Short of Memory: The Reclamation of the Past since the Spanish Transition to Democracy." *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi (2000): 83-125. Print.

Smith Balena, Ashlee. *Loss, Death Procreation and Writing in the Metafictive Narrative of Rosa Montero*. Dissertation: Chapel Hill, 2007. Print.

Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973 - 1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998. Print.

Wehrheim, Monika. "De amantes y caníbales: Divagaciones en torno al concepto del amor en la obra reciente de Rosa Montero." *El amor, esa palabra...: El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. Anna-Sophia Buck e Irene Gastón Sierra (eds.). Madrid: Iberoamericana (2005): 169-183. Print.

Please enable JavaScript to view this page content properly.