



**UNIVERSIDAD ESTATAL DE PARAÍBA**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS Y ARTES**  
**CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN LENGUA Y LITERATURA**  
**ESPAÑOLAS**

**La parodia de la novela policíaca y la novela de formación en *La Hija del Caníbal* de Rosa Montero**

CAMPINA GRANDE, PB

2014

**ANAIZE CHAIENNE DE OLIVEIRA ROCHA**

**La parodia de la novela policíaca y la novela de formación en *La Hija del Caníbal* de Rosa Montero**

Monografia apresentada ao curso de Línguas e Literatura Espanholas como requisito para a conclusão do curso de especialização da Universidade Estadual da Paraíba, na subárea de Literaturas em Língua Espanhola, sob a orientação do Prof. Ms. Wanderlan da Silva Alves.

**Campina Grande – PB**

**2014**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

R672p Rocha, Anaíze Chaienne de Oliveira.  
La parodia de la novela policiaca y la novela de formación en  
La hija del caníbal de Rosa Montero. [manuscrito] / Anaíze  
Chaienne de Oliveira Rocha. - 2014.  
75 p.  
  
Digitado.  
Monografia (Especialização em Língua e Literatura  
Espanholas) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Educação, 2014.  
"Orientação: Prof. Me. Wanderlam da Silva Alves,  
Departamento de Letras".

1. Literatura espanhola. 2. Paródia. 3. Romance espanhol  
contemporâneo. Rosa Monteiro I. Título.

21. ed. CDD 863

## La parodia de la novela policíaca y la novela de formación en *La Hija del Caníbal* de Rosa Montero

Monografia apresentada ao curso de Línguas e Literatura Espanholas como requisito para a conclusão do curso de especialização da Universidade Estadual da Paraíba, na subárea de Literaturas em Língua Espanhola, sob a orientação do Prof. Ms. Wanderlan da Silva Alves.

Banca examinadora:



APROVADA EM 22/08/2014

Nota

9,8

Prof. Ms. Wanderlan da Silva Alves – UEPB (orientador)



Nota

9,8

Prof. Dra. Ariadne Costa da Mata.



Nota

10,0

Prof. Ms. Thays Keylla De Albuquerque.

Dedico este trabajo a una de las personas más importantes de mi vida, mi madre. Mi madre murió, pero dentro de mí ella vive y vivirá todos los días, vive en el sol iluminando mi sonrisa, y en la lluvia, para calentarme en el frío, en el viento que balancea las hojas de los árboles que me muestran la vivacidad de sus enseñanzas, en el canto de los pájaros que me llenan de tranquilidad y amor, la encuentro en la naturaleza. Mi madre es una fortaleza, y la echo de menos, por su fuerza que aún me protege y me guía. Mi madre estará siempre en mis éxitos y en mis lágrimas, en mi camino y en cada suceso. A quien un día me dedicó su vida, le dedico la mía. Para siempre. ¡Amén!

## **Agradecimientos**

Les agradezco a Dios, por ofrecerme buenos caminos en la vida, y a mi familia, que dedicó su tiempo y amor a mi formación profesional y personal. También le agradezco a mi compañero de vida, Fernando, por la fuerza, disponibilidad, y ayuda. Asimismo, le agradezco al profesor Wanderlan da Silva Alves, por la paciencia, el profesionalismo, la sabiduría y ayuda. A la profesora Ariadne por la dedicación, sus clases ricas en conocimiento literario, su simplicidad, ética y paciencia. A la maestra Thays por su simpatía, sus clases y su atención. A la profesora Rocío por su postura ética, sus clases enriquecedoras y su ejemplo de profesionalismo. Al maestro Fernando Recaj por su sabiduría, su simplicidad y claridad en las explicaciones. A mis amigos del curso por la buena convivencia, el compañerismo y la amistad.

Ahora que he liberado mentalmente a mis padres, yo también me siento más libre. 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. ¿Por qué yo soy yo y no otra persona? (Rosa Montero, *La hija del caníbal*, 1997, p. 315).

## Resumen

Este trabajo analiza cómo la estructura de la novela *La hija del canibal* (1997) de Rosa Montero, se construye a partir de la parodia de la novela policiaca y de la novela de formación, a la vez que su diégesis está orientada a la búsqueda de autoconocimiento por la protagonista Lucía Romero, quien a los cuarenta años se enfrenta al miedo a la vejez, la incomunicación en las relaciones personales, la inestabilidad profesional y el miedo a la muerte. Así que este trabajo tiene como objetivo analizar los mecanismos constructivos de la parodia en la novela, y cómo dichos despliegues paródicos potencian, asimismo, el debate con respecto a aspectos sociales e individuales en el ámbito representado –la sociedad española hacia 1990. El recurso paródico también le confiere voz e importancia a la mujer, en la historia narrada, hecho que pone en debate su lugar en tanto individuo en la España contemporánea. Se aborda el tema de la parodia en este estudio especialmente a partir de la perspectiva de Hutcheon (1989, 1993), que defiende que la parodia potencia la repetición con distancia crítica, lo cual le ofrece al texto paródico una condición singular, porque a la vez reconoce la importancia de los textos y discurso parodiados y marca la diferencia.

**Palabras claves:** Parodia. Novela española contemporánea. Rosa Montero.



## Resumo

Este trabalho analisa como a estrutura o romance *La Hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero, se constitui a partir da parodia da novela policial e da novela de formação, à vez que sua diégesis está orientada à busca de autoconhecimento pela protagonista Lucía Romero, que aos quarenta anos enfrenta o medo da velhice, da falta de comunicação nas relações pessoais, da instabilidade profissional e o medo da morte. De modo que este trabalho tem como objetivo analisar os mecanismos construtivos da paródia no romance, e como ditos desdobramentos paródicos potencializam, também, o debate com respeito a aspectos sociais e individuais no âmbito representado – a sociedade espanhola por volta de 1990. O recurso paródico também confere voz e importância à mulher, na história narrada, feito que põe em debate seu lugar enquanto indivíduo na Espanha contemporânea. Aborda-se o tema da paródia neste estudo especialmente a partir da perspectiva de Hutcheon (1989, 1993), que defende que a paródia potencializa a repetição com distância crítica, o qual oferece ao texto paródico uma condição singular, porque ao mesmo tempo reconhece a importância dos textos e discurso parodiados e marca a diferença.

Palavras-chave: Parodia. Romance espanhol contemporâneo. Rosa Montero.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
Capítulo 1 – Consideraciones sobre la literatura de autoría femenina en la postguerra civil española y la literatura de Rosa Montero.....	18
Capítulo 2 – La parodia .....	25
2. 1 La parodia de la novela policiaca .....	34
2.2 La autoparodia .....	50
2.3 La parodia de la novela de formación .....	55
Capítulo 3 – La narrativa como vía de reflexión y autodescubrimiento de la protagonista .....	64
CONSIDERACIONES FINALES .....	69
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	72

## Introducción

La producción literaria de ficción de Rosa Montero se caracteriza por una cierta proximidad hacia el lector, en cuyo lenguaje literario se suele, sin soslayar la ficción, acude a sus funciones referenciales en busca de facilitar el entendimiento del lector, hecho que, sin embargo, también potencia la expresividad del texto al conferirle un estilo que emula el lenguaje directo y objetivo de lo cotidiano. Los temas, a su vez, se acercan a la vida real de los lectores más que a lo puramente imaginativo.

Escritora y periodista, nacida en Madrid en 1951, Rosa Montero moviliza hechos históricos, políticos, sociales, individuales, ecológicos, amorosos y fantásticos en su creación literaria, anclada fundamentalmente en el ámbito de la narrativa. En sus obras por lo general el individuo gana relieve, las narrativas irrumpen de problemas individuales como el autoconocimiento, el amor y el odio, el miedo a la muerte y el fracaso personal y profesional (RODRÍGUEZ, 2005).

Rosa Montero está considerada entre las voces importantes de la literatura española de los años 1990 y 2000, y entre sus obras se pueden destacar la novelas *La función Delta* (1981), *Amado Amo* (1988), *Temblor* (1990), *Bella y oscura* (1993), y *La Hija del Caníbal* (1997), en las cuales parece quedar expresado cierto deseo de una sociedad más justa e igualitaria, representada desde las reflexiones individuales que, quizás puedan identificarse con la propia voz autorial. Conforme afirma Rodríguez:

Su deseo de lograr una sociedad más humana, donde reine la tolerancia, la igualdad, la justicia y la solidaridad, le ha llevado a defender una serie de ideas y valores específicos sustentando un proyecto con una indudable carga didáctica y convirtiéndose en conciencia moral en su sociedad (RODRÍGUEZ, 2005, p.11).

La literatura de Rosa Montero, novelas, ensayos, reportajes, textos diversos de ficción o incluso sus entrevistas, demuestran su lucha para divulgar su “conciencia moral”, para que los españoles entiendan su historia de búsqueda por cambios individuales y sociales.

La novela *La hija del caníbal* (1997) de Rosa Montero constituye el *corpus* de análisis de este estudio. En la narrativa de dicha novela se destacan la lectura crítica de la historia reciente de España y los problemas individuales y sociales de los españoles en la época contemporánea, tratado en la narrativa a partir de recortes individuales y del

rescate de la memoria histórica. Además, *La hija del caníbal* (1997) es una novela de carácter paródico, y se incursiona en algunas huellas de la historia española todavía enraizadas en la dictadura franquista, en la época de transición post-dictadura y la movida madrileña.

Al jugar con temas como el anarquismo del comienzo del siglo XX a la vez que se presentan temas contemporáneos como la violencia y la inseguridad en la sociedad española, la diégesis desenmascara la impresión de que, conforme lo dice el personaje Félix, “Pensábamos que, una vez vencido Hitler, también Franco desaparecería del planeta” (MONTERO, 1997, p.192). De dicho modo, la historia narrada en *La hija del caníbal* dialoga con el tema de los problemas políticos de los años 1990 en España y la corrupción política en el contexto del capitalismo reciente. Por otra parte, la historia narrada trata del amor de la pareja, la búsqueda (problemática) de la identidad, el miedo a la soledad y a la muerte, y otros problemas típicos de los individuos modernos en sus vivencias personales a lo largo de las etapas de la vida. Según lo expresa la protagonista Lucía Romero, “a veces me embarga la intuición de la profundidad, de que somos más que el mero momento que vivimos y la carne efímera” (MONTERO, 1997, p.36), lo cual señala hacia la dualidad de voces que marca la narrativa. De acuerdo con Rodríguez,

La alternancia en *La Hija del Caníbal* entre la voz narrativa de Lucía y la de Félix implica un contraste evidente entre el mundo de la posmodernidad –la España actual, el discurso femenino, la corrupción, el deseo, el escepticismo ideológico, la problemática relación de pareja o el capitalismo salvaje –el de la modernidad – la España anterior a 1975, el discurso masculino, las luchas ideológicas, la nobleza de ideales o la sumisión de la mujer– (RODRÍGUEZ, 2005, p.168).

Los dos discursos son importantes para la restauración por el memorial de la historia de una España derrotada por el franquismo y para una crítica de la actual amnesia de una sociedad desacreditada de la política y del propio individuo. También según Rodríguez,

*La Hija del Caníbal* defiende la necesidad de revalorizar la indagación individual e histórica, el testimonio personal y literario, único medio posible para que los individuos y los pueblos conozcan aspectos significantes de su pasado, conservando su memoria individual y colectiva, lo que les permitirá enfrentarse a sus traumas y aplicar estos

conocimientos a la construcción de un presente y futuro mejor. (RODRÍGUEZ, 2005, p. 162).

Así que *La Hija del Caníbal* (1997) crea en la narrativa un panorama de la sociedad española de los años 1990 como alternativa para una reflexión sobre la sociedad española ulterior a la dictadura de Franco, que alerta sobre el pasado, especialmente con la participación del personaje octogenario Félix, quien vivió todo el proceso desde la Guerra Civil Española (1936-1939) al presente de la historia narrada – mediados de la década de 1990– para que la sociedad española pueda analizar muchos de sus problemas del presente, entre el fin de los años 80 y el comienzo de los 90. De ese modo, la narrativa de *La hija del caníbal* llama la atención del lector hacia los problemas actuales, quizás para que se vuelva posible la promoción de cambios para la sociedad futura. En cierto modo,

El relato histórico de Félix se constituye, en última instancia, en una reflexión sobre los acontecimientos sucedidos a lo largo del siglo XX, una época marcada por el horror de la guerra Civil y las guerras mundiales –el holocausto, la bomba atómica y el gulag–, el eclipse de las ideologías y la religión, y la constatación del absurdo existencial, pero también por el impulso que se da a las ideas de justicia, emancipación y libertad. A su vez Félix reacciona contra la doctrina neocapitalista imperante en la actualidad, contra el sinsentido de la historia y la imposibilidad real de progresar, y contra el escepticismo ideológico posmoderno, aspecto este último ejemplificado por Adrián, Lucía, “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” (164) (RODRÍGUEZ, 2005, p.162).

Vamos a analizar a Félix en función de relatar los contenidos y hechos históricos y sociales de España anteriores al presente de la historia narrada, teniendo en cuenta, sin embargo, que el abordaje de Rosa Montero en torno a ese tema se manifiesta desde una perspectiva anclada en la parodia de otros textos históricos, asimismo, conforme ella apuntala en las palabras previas a la narrativa de la novela:

Quiero dejar constancia de las principales fuentes en las que he documentado el trasfondo histórico de esta novela: el magnífico artículo de Marcelo Mendonza-Prado sobre las andanzas de Durruti en América, publicado en *El País* el 27 de noviembre de 1994; el bellissimo libro de Hans Magnus Enzensberg *El corte verano de la anarquía*; los dos volúmenes de *Los anarquistas* editados por Irving Louis Horowitz, y los tres de la *Crónica del antifranquismo*, de

Fernando Jáuregui y Pedro Vega; *La España del siglo XX*, de Tuñón de Lara; *Durruti*, de Abel Paz; *Anarquismo revolución en la sociedad rural aragonesa*, de Julián Casanova, y la *Historia de España* de Tamames ( MONTERO, 1997, S/N).

Algunos de los personajes históricos de la historia narrada, como *Durruti*,<sup>1</sup> son transportados a la novela para hacer el juego de lo real y lo imaginario, por el que Rosa Montero trata de momentos históricos de España del siglo XX, el anarquismo del comienzo del siglo, los cuales enfatizan para el lector el carácter humano del anarquismo y su deseo por mejoras políticas y sociales. En la historia narrada en *La hija del canibal*, Félix es fruto del anarquismo, además es un personaje de cierto modo intelectual y demuestra una sensible humanidad, al punto de salir de su casa para ayudar a la hasta entonces la desconocida Lucía Romero, llevando de sus experiencias anarquistas del pasado la vida en grupo y cierta voluntad y disposición de ayudar a los demás. Es el propio Félix quien se presenta, en la diégesis:

Cuando empezó la guerra yo tenía veintidós años, y una novia formal, Dorita, Dorotea, y una responsabilidad que cumplir. Una responsabilidad política, social, libertaria. Como dijo Durruti, se lo debía a mi padre; pero sobre todo se lo debía a mi madre, muerta de miseria, y a mí mismo. A mi idea de lo justo. A los sueños y la rabia de mi niñez (MONTERO, 1994, p.186).

En consonancia con las tensiones individuales de la constitución de los personajes de *La hija del canibal*, este trabajo también investiga, aunque someramente, de los problemas actuales de que trata la narrativa que, protagonizada por Lucía Romero, una mujer de cuarenta y un años que busca el éxito como escritora, aunque sólo ha publicado hasta el comienzo de la historia narrada el libro infantil *Belinda, la Gallinita Linda* y, por otra parte, vive el disgusto de ser confundida constantemente con otra escritora de libros infantiles (más exitosa que Lucía) llamada Francisca Odón, autora de *Patachín el Patito*, la cual ha alcanzado el éxito de público y consecuentemente comercial.

La protagonista está casada con Ramón Iruña, que trabaja en el Ministerio de la Hacienda y que, como Lucía descubre a lo largo de la historia narrada, está metido en

---

<sup>1</sup> Buenaventura Durruti fue un luchador anarquista español, nacido el 14 de julio de 1896, en León, España. Hijo de obreros, su padre fue curtidor y estuvo ligado a la lucha del proletariado español. En 1903, fue arrestado durante una huelga a favor de la reducción de la jornada laboral a diez horas. Al salir de la cárcel, se empleó como obrero ferroviario. Sus abuelos corrieron suerte parecida. Todo esto, sumado a la miseria que vivió desde pequeño, determinó su vida como revolucionario. (Maydana Sebastián [s.f.]

una organización criminal que se roba fondos de la hacienda, razón por la que el marido había organizado su propio secuestro, motivo en torno al cual se despliega uno de los núcleos de la diegésis, el resorte inicial de la búsqueda de la protagonista, que culmina en la búsqueda de sí misma, a la vez que concretamente ella investiga la desaparición del marido. Así que, a lo largo de ese camino que es su recorrido individual, Lucía vive la experiencia de conocerse, entender sus propias voluntades, hacer elecciones, y comprender que envejecer y morir son dramas personales que forman parte de la vida de cada uno:

Cada vez más miedo. Un terror ontológico y elemental: tenía miedo de envejecer y de morir. No era esto, en fin, lo que ella había esperado de la vida en su niñez, en su adolescencia, en su juventud. No es que ella hubiera tenido unas ideas muy claras, una percepción del porvenir precisa y diáfana, pero de cualquier manera, de esto estaba segura, no previó este mundo alicaído y miserable, este mundo de mala calidad que parecía haber encogido tanto súbitamente que las sisas le empezaban a apretar de un modo insoportable. “Tú lo que tienes es la crisis de los cuarenta”, le decía Emilio, su editor. “A lo mejor te estás poniendo menopáusica”, comentaba Ramón cuando tenía el detalle de advertir que lo pasaba algo. ¡Menopáusica! Sólo faltaba eso. No, no era el cambio hormonal: todavía era joven. Pero lo peor era pensar que se dirigía hacia allí de modo inexorable; y, si ahora ya se sentía tan mal, ¿cómo iba a estar después, en la árida meseta menopáusica, cuando tuviera que sumar a la depresión el consabido azote de las sofoquinas? (MONTERO, 1997, p.109).

La historia narrada en *La Hija del Caníbal* también presenta al personaje Félix Roble, un anciano de ochenta años de edad, que en su pasado fue anarquista, formó parte del bando de *Durruti* y fue torero. Según el relato del personaje,

Yo quedé deslumbrado [con la posibilidad de ser torero]: había descubierto una manera de vivir que era legal y que podía ser tan intensa como atracar bancos, con la ventaja de que la única vida humana que ponías en riesgo era la tuya propia, cosa que resultaba para mí fundamental, perseguido como estaba por la mirada vidriosa de mi muerto. (MONTERO, 1997, p.164).

En la historia narrada también participa el joven Adrián, que con Lucía y Félix hace un contrapunto de las edades y de las diferentes etapas de la vida, de la sociedad la historia de España representadas en la narrativa, como queda claro en una charla entre Adrián y Félix, en la cual el anciano afirma: “los jóvenes sois tan cobardicas, tan insustanciales y poco sólidos, que ni siquiera de jóvenes aguantáis el vacío, y así os va,

que estáis dispuestos a creer hasta en los cuentos de hada” (MONTERO, 1997, p.158). Para Lucía, sin embargo, Félix no tenía razón, lo cual señala ya el contrapunto de voces que marca la constitución de la narrativa de la novela:

pensaba que en los años de juventud de Félix el mundo estaba lleno de creencias, tal vez no divinas pero sí religiosas, creencias en la victoria final del proletariado, o en la revolución futurista de las máquinas, o en la refundación nacionalsocialista; incluso el propio Félix había sido un hombre de fe, un apóstol de la buena nueva, un predicador de la humanidad feliz y libertaria. En realidad, era ella, Lucía, ella y su generación de cuarentones, quienes se habían quedado en 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, 1997, p.158).

Además de este confronto de generaciones Adrián vive con Lucía una breve pasión, que despierta a la protagonista en tanto a su valoración como mujer, en lo sexual y la autoestima, más allá de los presuntos límites impuestos por el paso de la edad:

Tras pasar por los brazos de Adrián, en fin, comencé a mirar alrededor y a descubrir que había otros muchachos que me miraban. Soy bajita, ya lo sabes, poca cosa; por lo demás, no me quejo de mi aspecto ni de mi cara, y creo que en conjunto no estoy del todo mal. Pero nunca he resultado llamativa, nunca he ido dejando tras de mí una estela de atención entre los hombres. Ahora, en cambio, me parecía que me miraban más que nunca. Los jóvenes en los autobuses, el chico de la panadería, el muchacho del coche utilitario que se paraba en el paso de cebrá y me sonreía para dejarme pasar, los estudiantes de la cafetería de la esquina (MONTERO, 1997, p. 205).

Además de ayudar en el despertar de la autoestima de la protagonista, Adrián representa la España del presente de la narrativa, pues en la diegésis es un joven de 20 años de edad que no tiene profesión, y ninguna preocupación con el futuro. Sin embargo, su virilidad, la belleza y la juventud le despierta el deseo erótico a Lucía, que lo define en su “agilidad sólo comparable a su fuerza (y ambas parangonables a las de los héroes de las novelas románticas)” (MONTERO, 1997, p.160).

Félix, Lucía y Adrián emprenden juntos una aventura en la búsqueda del marido de Lucía, que presuntamente había sido secuestrado por una organización criminal, Orgullo Obrero, que robaba fondos de la Hacienda. A lo largo de la historia narrada, sin embargo, se descubre que Ramón Iruña (el marido de la protagonista) y el inspector García, que debería ayudar en el rescate de Ramón, también formaban parte de esa



misma organización. Ésta es la primera pieza clave de la historia narrada, las otras surgen a partir de ésta, y culminan en el autoconocimiento de la protagonista Lucía, tras las experiencias vividas en el presente de la narrativa. La ayuda de Félix, el amorío con Adrián, la reflexión sobre su relacionamiento fracasado con el esposo, el miedo a la muerte y al fracaso profesional de Lucía, la corrupción por parte de Ramón y del inspector García, el tráfico de diamantes y las relaciones familiares con sus padres, son elementos que potencian la reflexión de la protagonista que, al fin, encuentra en la propia literatura un medio para tratar de los retos de la transformación social. En verdad,

Rosa Montero indaga en todas sus novelas en las relaciones de pareja (la incomunicación entre el hombre y la mujer, el fracaso de la convivencia, la rutina amorosa), incidiendo de forma obsesiva en ciertas cuestiones personales y metafísicas, como los cambios que acontecen en las distintas etapas de la vida, la maduración personal, la crisis de los cuarenta, el paso del tiempo, la presencia de la muerte y la idea del no-ser (RODRÍGUEZ, 2005, p.16).

Como ya lo hemos dicho, la narrativa de *La hija del caníbal* acude a temas sociales, económicos, gubernamentales y culturales de la época, todavía los mezcla a otros motivos de orden personal y psicológico. La relación de edad entre los personajes Félix, Adrián y Lucía marca un tiempo cronológico que, por una parte, le amedrenta a la protagonista y, por otra parte, se constituye en el medio que encuentra para el enriquecimiento personal, viviendo con Adrián una relación juvenil, y aprendiendo con Félix que la madurez sólo se conquista con el tiempo.

La relación de la protagonista Lucía Romero con sus padres, a su vez, está marcada por resentimientos, el miedo de quedarse como la madre –quien “había sido hermosísima, histérica, cobarde. Era mejor actriz que su marido, pero una educación machista, un ambiente retrógrado y su natural debilidad habían hecho que claudicara en sus apariciones y que se sometiera a un destino mediocre” (MONTERO, 1997, p.112)–, y la inquietud frente a la ausencia de su padre, que le aportan huellas de melancolía al personaje protagonista:

Lucía es hija única y siempre se creyó poco querida. El padre-caníbal era un seductor un egoísta, un buen actor de repertorio que aspiró ser estrella sin conseguirlo y que ahora vivía con discreción de unas pocas colaboraciones televisivas. Sonreía maravillosamente y derrochaba encanto. Era su único derroche, porque por lo demás resultaba imposible obtener nada de él: ni dinero, ni tiempo, ni auténtica

atención. Nunca discutía, nunca daba un grito: carecía de pasiones y tal vez de ideas, y por otra parte estaba convencido de que el malhumor le envejecía y le afectaba, y él se cuidaba mucho. Era inconsistente, superficial, ausente; a no ser que hablara de sí mismo, ningún tema podía absorber su atención durante mucho tiempo (MONTERO, 1997, p. 110).

Ya el título de la novela, *La hija del caníbal*, apunta a una relación paternal complicada, que se desvenda a lo largo del desarrollo de la historia narrada y que tiene relación con los miedos y recelos de la protagonista.

Tras esa breve presentación de la novela, hay que aclarar que el objetivo de este trabajo es analizar los aspectos paródicos potenciados en la estructura de la narrativa, en *La Hija del Caníbal* (1997), especialmente en lo que atañe a la relación paródica con la novela policiaca y la novela de formación o de aprendizaje. Para ello, dialogamos con Linda Hutcheon (1989), quien considera a la parodia como un recurso constructivo que, en el arte moderno, potencia el diálogo con otras representaciones y a la vez permite al escritor marcar cierta distancia crítica que señala lo propio en la creación artística que emprende la parodia.

En tanto al tema de la novela de aprendizaje o de formación, el concepto se debe a Lukács (s./f.) en *Teoría do romance*, y comprende una posibilidad intermedia entre el realismo abstracto y el romanticismo de la desilusión –en la tipología de Lukács–. Según el pensador húngaro, mientras que en el realismo abstracto el individuo no logra integrarse al entramado social porque su conciencia es demasiado estrecha para la vastedad del mundo escindido de la modernidad, en el romanticismo de la desilusión, por otra parte, el individuo no logra integrarse porque su conciencia y sus aspiraciones individuales son demasiado vastas frente a las imposiciones sociales para su integración. En la novela de aprendizaje o de formación, a su vez, habría una condición intermedia en la que el individuo, sin abandonar propiamente los valores individuales, logra, aunque tan sólo parcialmente, integrarse a la sociedad en que vive sin aislarse de sus estructuras sociales ni enajenarse totalmente a ellas.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que Lukács (s./d.) trata de la novela en tanto género que, en el contexto de la sociedad burguesa, constituye el correspondiente degradado de lo que fue (o puede haber sido) la epopeya en la antigüedad. El autor acude al concepto de individuo, que, sin embargo, es complejo y problemático, razón por la que lo adopta más bien de modo funcional. En alguna manera, el lector puede objetar que Lukács y Hutcheon (1989) contrastan y no dialogan. Eso es cierto en lo que concierne a las bases de la reflexión de Hutcheon, especialmente en sus estudios ulteriores, sobre la posmodernidad. Sin embargo, el diálogo con Lukács (s./d.) sobre el tema de la novela de aprendizaje, y con Hutcheon (1989) en lo que se refiere al

Así que este estudio está dividido en tres capítulos. En el primero se hace un recorrido por el tema de la literatura de autoría femenina en el período de transición de la dictadura a la democracia en España, y asimismo por las características más amplias de la literatura de Rosa Montero, con el objetivo de contextualizar la novela *La hija del caníbal* en el ámbito de la producción literaria de la autora.

El segundo capítulo tratamos de la parodia en *La Hija del Caníbal* (1997), especialmente la parodia de la novela policíaca y de la novela de aprendizaje o de formación. En ese sentido, la parodia se relaciona con la propia literatura como vehículo de información y cambio social, y también se convierte en autoparodia, en la narrativa de dicha novela.

En el tercer capítulo analizamos a la protagonista de la novela, Lucía Romero, en tanto individuo involucrado en un proceso de autodescubrimiento a partir de la y en la narrativa, en cuyo proceso dialogan tanto del punto de vista de la protagonista como el de la propia autora Rosa Montero.

El análisis lee la novela *La hija del caníbal* como un relato integrado al contexto de la narrativa española del fin del siglo XX y en diálogo con los temas y problemas de la sociedad española reciente, a partir de la exploración en la historia narrada de los conflictos internos de una mujer que llega a los cuarenta años y se ve ante la necesidad de una reflexión sobre su vida personal que, sin embargo, no se aparta de la reflexión sobre el entorno histórico, político y social, asimismo. En ese sentido, la narrativa de la novela emprende una mirada al individuo y a potencia una reflexión sobre la sociedad española en el contexto de las sociedades de consumo, de los retos de la mujer contemporánea, de los desafíos de las relaciones interpersonales en dicho contexto, y, en la diégesis, de la propia experiencia individual de la protagonista frente a la llegada de la madurez, la cercanía de la vejez e, incluso, la conciencia de la muerte futura.

---

tema de la parodia, constituyen opciones funcionales para la lectura de ambos aspectos de la narrativa de *La hija del caníbal*. Sin soslayar la complejidad de cada uno de dichos temas, no emprende, aquí, un debate detenido la novela de aprendizaje ni sobre el concepto de individuo, puesto que el objetivo más grande de este trabajo es analizar la novela *La hija del caníbal*, leyendo en su narrativa los procesos paródicos de su construcción, que dialogan no sólo con la narrativa policíaca sino con la novela de aprendizaje en su elaboración.

## 1. Consideraciones sobre la literatura de autoría femenina en la postguerra civil española y la literatura de Rosa Montero

*La hija del caníbal* es una novela contemporánea, cuya primera edición ocurrió en 1997, aunque internamente a la diégesis trata de España de fines de los años 80 e inicio de los años 90. La narrativa de esa novela acude a temas frecuentes en la obra de Montero, tales como, según Rodríguez:

Los diferentes estudiosos que han analizado las primeras obras enumeran, por lo general una serie de temas que preocupan a la escritora, como son el discurso falocéntrico, la opresión masculina, marginación laboral, las relaciones de poder, los *roles* estereotípicos y sexistas, la represión erótica y, por último, la imposibilidad de comunicación entre hombres y mujeres (RODRÍGUEZ, 2005, p.14).

Dichos temas se relacionan, como se nota, con los aspectos sociales, culturales, individuales y de la situación de la mujer en la sociedad española de la década de 1990. En alguna manera, Montero es una escritora preocupada por lo social, es obvio que hay intencionalidad en su escritura femenina, incluso porque su literatura coincide con la época en que la mujer gana más espacio social y consecuentemente voz en la literatura española, aunque siguen vivos algunos prejuicios impregnados en una sociedad patriarcal, como la presunta necesidad de que la mujer se case y tenga hijos, que Lucía cuestiona. Rodríguez hace una reflexión sobre Montero y su opción por una escritura que debate el papel de la mujer en la sociedad, y dice:

En mi opinión, la preocupación por la problemática de la mujer debe enmarcarse bajo una reflexión ideológica más general que se centra en el análisis y la crítica de los distintos sistemas del poder que cercan y doblegan al individuo en la sociedad contemporánea. Estos poderes, ya sean burocráticos, religiosos, ideológicos, económicos o patriarcales se constituyen en unas fuerzas inconmensurables que, en muchos casos, condicionan al individuo impidiéndole su realización plena como persona. A su vez, en sus novelas presenta de forma habitual una reflexión sobre cuestiones políticas y sociales relacionadas con la transición y el Estado democrático, así como con la pervivencia de la memoria personal e histórica, aspectos que confirman la continuada presencia en estos textos de una acentuada preocupación ideológica a través de la cual Montero interviene en el debate social, promoviendo unos valores y unas ideas específicas y convirtiéndose – ahora mediante la creación literaria – en conciencia moral de su sociedad (RODRÍGUEZ, 2005, p.16).

Estos aspectos, que están relacionados con los cambios sociales, políticos e ideológicos de la sociedad española desde fines de los años 1980 por lo menos, constituyen preocupaciones que Montero manifiesta en sus obras, por eso la situación de la mujer es tema constante en sus textos, aunque también hay otros temas importantes en su literatura:

Las aspiraciones y limitaciones que vertebran los escritos de Rosa Montero, los parámetros que los enmarcan y definen, se basan así, por lo general, en un binarismo que oscila, de forma irreconciliable, entre la esperanza y el desengaño: entre la salvación trascendental a través de la palabra o la unión cósmica, y la condenación al anonimato y el no-ser; entre la posibilidad de comprender la historia y la realidad, o la perplejidad ante el pasado y el presente; entre el progreso y la mejora de la civilización, y el retroceso de la humanidad; entre los principios ilustrados que definen la modernidad, y el escepticismo y relativismo posmodernos; entre un comportamiento ejemplar, y otro corrupto; al fin y al cabo, entre dos concepciones arquetípicas que representan, alegóricamente, el “bien” –la salvación, la trascendencia, el progreso, el conocimiento– y el “mal” –la condenación, el no-ser, el retroceso de la civilización y la imposibilidad de comprender. (MONTERO, 1997, p.183).

Estos temas surgieron después de la postguerra, que fue una época oscura para la literatura española, pero al desprenderse de los relatos de guerra los literatos abrieron camino para relatos diversos, y en dicho contexto las voces femeninas ganaron un espacio discursivo importante. Martínez-Cachero observa que

Podría decirse que la incorporación de la mujer al cultivo de la novela en nuestra literatura es un hecho que se produce en cantidad apreciable durante los años de la posguerra, abierto el camino por Carmen Laforet, ganadora en 1945 del premio “Nadal”, y seguido poco después por otras colegas reveladas en sucesivas convocatorias del mismo –caso de Elena Quiroga, Dolores Medio, Carmen Martín Gaité o Ana María Matute, entre otras–; el fenómeno continúa e incluso se incrementa en nuestros días, cuándo el conjunto de mujeres novelistas resulta ya muy nutrido (MARTÍNEZ-CACHERO, 1997, 593).

La novela española del siglo XX estuvo muy marcada por la experimentación, aunque no abandonó la voluntad de contar. Además, por la mayor libertad en la escritura sobre la mujer en dicho contexto, la mujer representada en la literatura de la postguerra mucha vez está más determinada en busca de autoafirmación en la sociedad.

Los relatos mucha vez se adscriben a la necesidad de contar los cambios sociales ocasionados por la nueva postura de la mujer en la sociedad contemporánea. Alchazidu observa que,

Si en la historia literaria de los siglos pasados la mujer como escritora representa más bien una rara excepción, en el siglo XX se nota un fuerte proceso de incorporación de la mujer a la literatura, sobre todo a partir de los años cuarenta (ALCHAZIDU 2001, p. 1).

Más que simplemente trabajar temas y cambios de la sociedad contemporánea, Montero señala la necesidad, tanto en *La Hija del Canibal* como en *Crónica del desamor* (1979), de hacer un discurso marcadamente de la voz de la mujer. En *Crónica del desamor* la protagonista es Ana, quien, así como Lucía, está escribiendo su propia novela, y la materia narrativa es su vida. Así que las protagonistas retratan a sí mismas como se ven y/o como quieren ser vistas, lo cual radica en una apertura del discurso literario para que la mujer tome la palabra y al mismo tiempo se vuelva dueña de su vida, características estas de la literatura contemporánea, sin embargo, en la escritura de mujeres, ese ha sido una costumbre. Ello corresponde a una búsqueda de la mujer para autoafirmarse, en lo que su mirada al otro, las voces que se han callado por mucho tiempo, ganan fuerza y también pasan a definir a aquel que siempre ha hablado por ellas (las mujeres), el hombre. Como defiende Rodríguez, en dicho contexto “en el discurso autoral es la mujer la que se prefigura como observadora del hombre. Es la mujer mirando y diciendo del hombre, e invirtiendo el juego añejado de la literatura paternalista” (RODRÍGUEZ, 2006, p.51).

Rosa Montero forma parte de la cuarta generación de novelistas desde la posguerra, estas escritoras “son, al mismo tiempo, las primeras novelistas españolas intelectualmente formadas en los últimos años de franquismo” (ALCHAZIDU, 2001, p. 9). A lo largo de los cuarenta años de dictadura franquista, la libertad alcanzada por las mujeres antes de la guerra civil se restringió, y la mujer volvió a ser considerada solamente como ama de casa, madre y esposa, bajo la dictadura de Franco y la autoridad de la iglesia católica.

Como afirma Rodríguez, en dicho contexto “la madre sólo servía como canal para transportar a los hijos los valores morales concernientes al comportamiento público y privado, dentro del régimen. Estos valores por supuesto eran dados por los hombres”

(RODRÍGUEZ, 2006, p.43). Sin embargo, con la caída de la dictadura las novelistas españolas surgieron más maduras y pudieron madurar en el ejercicio de la escritura, relatando bajo una mirada crítica la vida social, económica, cultural y su propia postura de mujer, individuo pensante y actuante en el entramado social. En cuanto a Rosa Montero, adscrita a una generación madura que se formó en medio del debate en torno a España de la posguerra todavía,

Se puede hacer constar que para las autoras de esta nueva generación el tema de la mujer como individuo y su posición en la sociedad actual, sigue teniendo una importancia clave. A diferencia de la generación anterior, estas autoras optan por una protagonista que representa a la mujer de la edad mediana, intelectual y mentalmente madura, que se cuestiona las preguntas básicas sobre el sentido de su propia vida (ALCHAZIDU, 2001, p. 9).

La escritura de Montero surge como una búsqueda de comprender la sociedad española, y por medio de la escritura ella se autoafirmar como escritora de literatura, como mujer, y como española. Pues, aunque el Partido Obrero Español ganó las elecciones de 1982, lo cual representó en aquel entonces una victoria rumbo a la democracia, ya en la década de 1990 la política del PSOE no correspondía a las expectativas de la sociedad española reciente, especialmente ante la necesidad de nuevas estrategias para enfrentarse al contexto del capitalismo de las sociedades de consumo. Según Francisco Umbral,

los alemanes y la CIA tenían otros proyectos para España, nada de otra Cuba en Europa, un socialismo moderado que se integre en el sistema, y le llenaron al PSOE de dinero y Felipe supo gastarlo, compró con sus palabras diez millones de votos, porque Felipe no asusta, es lo bueno que tiene, que no asusta, y Franco llevaba cuarenta años asustando con el espantajo comunista, a la gente no hay que asustarla, de acuerdo, pero tampoco hay que engañarla, joven, que acabaremos devolviendo España a la derecha (UMBRAL, 2000, p. 20).

El fragmento, que integra la narrativa de una novela de Umbral, retrata los años de gobierno del partido PSOE, y la narrativa trata de las divergencias entre la ideología socialista y las actitudes gubernamentales del partido. En ese sentido, pone en evidencia las tensiones entre el poder público y los intereses de la sociedad española de los años 1980.



La época histórica de la dictadura tiene relieve en *La Hija del Caníbal*, pues la historia narrada en la novela dialoga con el periodo de guerra civil, con memorias históricas de la propia dictadura – especialmente a partir del personaje Félix –, bien como con el tema del capitalismo y las corrupciones ulteriores al proceso de transición de la dictadura a la democracia. La sociedad española prueba en el sistema democrático la libertad que no tuvieron en los años de dictadura, deja el campo y va a la ciudad industrial, el catolicismo ya no ejerce el poderío dominante favoreciendo la libertad, como afirma Rodríguez (2005). Con estos cambios estructurales el individuo pasa a un “estado de desorientación” (RODRÍGUEZ, 2005, p.64), en que la visible liberación se relaciona, asimismo, con el desorden estructural hasta entonces prevaleciente. Un ejemplo de esto es el fenómeno llamado *La movida*, que según Rodríguez, es un

fenómeno social y cultural que se produce en Madrid, entre aproximadamente, 1977 y 1983, han prestado más atención a las manifestaciones artísticas de este supuesto movimiento que la problemática social, vital e individual que lo modula<sup>2</sup>. En lo que sí parece haber acuerdo, no obstante, es en que “la movida” se caracteriza por su oposición a las expresiones culturales de la modernidad: al rechazo de todo compromiso político y trascendental, se suma la exaltación de los géneros populares e, incluso, marginales, con la consiguiente búsqueda de nuevas formas de expresión en el cine, la música, los cómics, la fotografía, la pintura, la moda y el diseño (RODRÍGUEZ, 2005, p.48).

La movida ha significado, para la sociedad española y más precisamente para los jóvenes madrileños, una explosión libertaria en que la “música, el alcohol y las drogas, junto al disfrute de una sexualidad sin compromiso, pasan a un primer plano” (RODRÍGUEZ, 2005, p.49). La liberación del cuerpo ha impactado en los valores de la iglesia católica y se ha chocado con la rigidez de la dictadura, así que fue al principio un movimiento artístico que tomó España de una revuelta con los valores morales impregnados en la sociedad hasta entonces anclada en los poderes políticos y religiosos orientados a la contención. Sin embargo, la preocupación con la política, el rescate del pasado para que no se repitan las atrocidades de la época de Franco, y la preocupación con el futuro a veces se han esfumado parcialmente frente a una suerte de necesidad de vivir intensamente la liberación y libertad sexual, las prácticas culturales y probar algunas drogas, como lo recuerda Umbral afirma irónicamente cuando se refiere a uno de los personajes de su novela: “el socialismo lo ha inventado ella con cuatro amigas,



todo porque la píldora las ha liberado” (UMBRAL, 2000, p. 21), hecho que sugiere la débil reestructuración política de la sociedad española en dicho contexto.

La escritura de Rosa Montero busca recuperar la memoria de los españoles y, a la vez, despertarlos hacia la situación social española desde la década de 1990, en la cual la corrupción ha estado presente en los centros del poder, los ciudadanos son rehenes de la violencia urbana, y cada individuo vive la necesidad de conocerse, de encontrarse en una patria perdida por la falsa libertad de la dinámica de las sociedades de consumo. Como afirma Rodríguez, “Montero persigue señalar ahora la dependencia de la sociedad actual de modelos económicos e ideológicos que convierten a los seres en individuos alienados, abúlicos y sin ideas, incapacitados para participar en un debate público” (RODRÍGUEZ, 2000, p.88).

La crítica a la alienación política y social vivida de los españoles recorre el conjunto de la obra de Montero, que de ese modo pone los saberes en circulación, una manera de quizás colaborar en la concientización de los lectores y los individuos en general sobre la actual situación social y política española de las últimas décadas. En ese sentido, Montero explora en la constitución ficcional de *La hija del Caníbal* la junción de muchos de los temas trabajados en novelas y artículos anteriores:

En los años 90, Rosa Montero [...] ha pasado a sustentar una serie de principios humanistas y de valores éticos más generales, solidarizándose continuamente con los marginados, los explotados y los inmigrantes, y cuestionando, en otros temas, la violación de los derechos humanos, la guerra, el racismo, el capitalismo “salvaje”, los abusos físicos a las personas y los animales, la ambición material y la destrucción del ecosistema.

A su vez, en sus artículos se manifiesta también una profunda preocupación por las relaciones entre los seres humanos –el amor y el desamor, el fracaso de la convivencia o la incomunicación entre el hombre y la mujer–, así como sobre cuestiones personales y metafísicas –el envejecimiento, el paso del tiempo, la muerte o el no-ser (RODRÍGUEZ, 2005, p.12).

En cierto sentido, Rosa Montero ha demostrado en la descripción de sus personajes y la narración de sus historias que el individuo es fundamental para componer la sociedad. Entonces, la búsqueda personal está presente en muchos de ellos, y cuando ocurre este encuentro del individuo consigo mismo se expresan la voluntad y la posibilidad de búsqueda en pro de los valores y bienes comunes, y del cambio social, asimismo. La autora trabaja temas reales tanto como temas ficcionales, pero no está

atada a un solo género literario, al contrario, tiene varias referencias importantes para su escritura. Según Rodríguez,

Montero ha incorporado progresivamente a su obra distintos géneros narrativos como la ciencia-ficción, el “Bildungsroman”, la novela negra, la fantástica, la sentimental o la histórica, así como abundantes reflexiones metaficcionales sobre el proceso creativo. En su narrativa se evidencia tanto el influjo de la tradición del realismo grotesco de origen español (Francisco Quevedo, Camilo José Cela), como de las corrientes fantásticas de ascendencia extranjera (Ursula Le Guinn), así como la existencia de una serie de afinidades con la obra de autores tales como Isabel Allende, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Antonio Muñoz Molina, Vladimir Nabokov, Juan Carlos Onetti, Mercè Roderada, Montserrat Roig, Manuel Puig, Ernesto Sábato, Manuel Vázquez Montalbán y Miguel de Unamuno (RODRÍGUEZ, 2005, p.13).

Quizás por eso la literatura de Rosa Montero se muestra compleja y rica tanto en narrativas de tintes histórico-sociales, como en *La hija del Caníbal*, como en las narrativas fantásticas de *Temblor* y *La Bella y oscura*. En todas ellas la autora trata de los cambios estructurales que sufre la sociedad española moderna y contemporánea y, consecuentemente, el individuo que se enfrenta a dichos procesos de cambio. Según Valls, se trata de una obra “sobre lo dolorosa que es la existencia, sobre la relación entre los fuertes y los débiles, sobre el miedo a crecer, sobre el proceso de maduración personal y la dificultad de acceso al conocimiento.” (Valls, 1995, p.100). En *La hija del caníbal*, por ejemplo, el proceso que lleva a Lucía a la maduración coincide con el proceso de descubrimiento de una trama criminal, que revela la verdad sobre el secuestro de Ramón Iruña, sobre la existencia de la organización *Orgullo Obrero*, el carácter corrupto de Ramón y de toda la trama criminal que está motivada por el dinero.

Dichos aspectos se hilvanan en la historia narrada, por lo que se tocan los géneros de la narrativa policíaca y de la novela de aprendizaje en la estructura de la narrativa, que le sirven a la protagonista tanto en su aprendizaje en tanto escritora como en tanto individuo que, en medio de los acontecimientos inesperados relacionados con la desaparición del marido, también se convierten en posibilidades y caminos de reflexión sobre su propia vida.

## 2. LA PARODIA

La parodia es uno de los recursos escriturales importantes en el arte moderno, y no se restringe al estilo verbal. De acuerdo con Linda Hutcheon, el concepto de parodia puede entenderse como “repetição como distancia crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 16). Lo cual le confiere sentido e importancia al proceso paródico por la valoración del proceso creativo, tanto del texto que fue parodiado como la propia parodia, si se tiene en cuenta la función pragmática del texto parodiado, pues la parodia marca las semejanzas y diferencias literarias, sociales e históricas de ambos textos, como afirma Hutcheon:

Por outras palavras, a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas.

A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade, é uma forma de discurso interartístico. (HUTCHEON, 1989, p.13).

El dialogismo literario, cultural e ideológico consagra el texto parodiado y la parodia, estableciendo nuevos horizontes para las obras relacionadas con el proceso de creación por medio de la parodia. El texto parodiado se actualiza en el plano de discusión de la parodia, que formula otra obra y a la vez reverencia críticamente al texto parodiado. Así que la parodia pasa a ser el medio por el cual se ponen en movimiento los elementos de la expresión tanto como los del contenido y en fin los saberes pertinentes a los textos puestos en relación en la creación paródica.

Algunos críticos clasificaron y aún clasifican la parodia solamente como la representación cómica y/o trágica de un determinado arte, lo que hizo que este género estructural se quedara a lo largo de mucho tiempo al margen de lo literario, considerado como una sencilla imitación, o confundido con la sátira, definición que, aunque no esté de todo equivocada, constituye una concepción sólo parcialmente aceptable de la parodia, según lo defiende Hutcheon. Para ella,

A função da paródia era, com frequência, a de ser malicioso e denigrativo veículo da sátira, papel que continua a desempenhar até os nossos dias nalgumas formas de paródia (HUTCHEON, 1989, p.22).

Si tenemos en cuenta a la novela *La hija del Caníbal* (1997), podemos considerarla, asimismo, un vehículo de la sátira en ciertos puntos de la historia narrada. En algunos momentos el personaje Félix está metido en algunas situaciones cómicas que lo ridiculizan por su falta de desenvoltura, especialmente si está metido en algún suceso aventurero, tal como sucede en la escena de aventura que vive con Lucía, cuando van en su coche a Barajas a investigar la desaparición de Ramón Iruña:

Félix acababa de atascar la circulación al intentar hacer un giro prohibido a la exasperante velocidad de una tortuga coja. Las muchedumbres empezaron a insultarnos. Contemplé consternada a mi vecino; se le veía por completo sobrepasado, sumido en la desorientación y desconcierto.

–¡Vete al asilo, viejo! – rugió alguien a nuestro lado.

Y era cierto: ahora yo también veía que Félix era un viejo, por primera vez me parecía un verdadero anciano. ¿Qué demonios estaba haciendo yo allí a esas horas, en ese coche absurdo, con ese octogenario extravagante? (MONTERO, 1997, p.34)

La comparación de Félix con una tortuga resulta cómica y denigrativa, marcada del sentido del humor, al referirse a un señor que ya no demuestra destreza en la conducción del vehículo. Tal sentido se potencia todavía más si se consideran los disparates que le gritaba los demás conductores, lo cual crea una imagen ridiculizada de Félix, que, según sugiere la propia protagonista, debería estar en un asilo y no metido en aventuras policíacas, pues dicha situación corresponde a uno de los momentos de la búsqueda de ambos hacia el desaparecido Ramón, que se había esfumado en el aeropuerto de Barajas.

*La Hija del Caníbal* (1997) es una novela moderna en cuya diégesis se parodian las novelas policíacas y, asimismo, la novela de formación. También acude a veces por la parodia a textos históricos en los que se reconocen datos y personajes reales recreados en la ficción, como el caso del anarquista *Durruti*. Además, hay los casos en la historia narrada de otros personajes que llevan nombres ficticios pero que en alguna manera hacen referencia a personajes históricos, como el caso de Félix Roble, quien, según Rodríguez, es la representación del “anarquista chileno Félix López” (RODRÍGUEZ, 2005, p. 155).

En dichos contextos recreados ficcionalmente por Montero, conforme la propia autora dice en las palabras previas a la narrativa, “aunque los datos históricos son sustancialmente fieles, me he permitido, como es natural, unas cuantas licencias”

(MONTERO, 1997, p.11). En este ámbito está también que la organización criminal que le roba dinero al Ministerio de la Hacienda y en que están incluidos Ramón Iruña y el inspector García denominado. La organización, que se llama *Orgullo Obrero*, es una suerte de recreación paródica del Partido Socialista Obrero Español – PSOE, que gobernó España después del franquismo y que, según la perspectiva de la diégesis, parcialmente fracasó, debido a fallos y corrupciones dentro del partido que, en alguna manera, se habría vendido al capitalismo y olvidado sus supuestos de base. Según Rodríguez:

Sin embargo, los partidos socialistas y socialdemócratas españoles y europeos abandonan definitivamente la construcción económica de un verdadero sistema social para rendirse ante el empuje de un capitalismo que no se detiene ante fronteras políticas o nacionales. En el caso español, y muy ligado al relanzamiento económico que tiene lugar desde 1987, el precio a pagar por esa conversión se evidencia en el aumento de la corrupción en las esferas de poder político y económico (“casos” Guerra, Rubio y Roldán), la deificación del dinero y el cinismo político, aspectos que afectan ampliamente a las cúpulas del poder del Partido Socialista Obrero Español y que ocasionan un distanciamiento de algunos intelectuales que habían apoyado con anterioridad a los socialistas. Así, por ejemplo, y desde aproximadamente el año 1985, Montero va a reaccionar críticamente ante estas actitudes, como se revela tanto en sus artículos periodísticos –“Formas”, “Tarjetas”, “Corrupción” e “Hijos” (La vida desnuda) – como en su novela *La Hija del Caníbal* (RODRÍGUEZ, 2005, p.82).

Está claro la referencia a algunos contextos, personalidades y organizaciones reales en la historia narrada en *La Hija del Caníbal* coherencia que Rosa Montero quiere alcanzar para que los lectores entiendan fácilmente su crítica, incluso porque ésta es el arma crítica de la autora: explorar la narrativa como vía de reflexión y en busca de la renovación crítica de la sociedad española.

Por otra parte, sin embargo, se hace una parodia respetosa en esa novela, que no tiene como intención la ridiculización de las novelas policíacas y o de la novela de formación, mucho menos de la historia social y política de España, aunque se acude a la parodia desde un matiz crítico que usa la ironía e incluso la sátira.

Pues la parodia es vehículo de la sátira, pero se puede entenderla, asimismo, como un género más amplio, y no solamente la representación cómica del arte. Este género establece una relación de referencia y distanciamiento con el texto parodiado. Hutcheon trata de este distanciamiento y observa que

Por esta definição, a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (Deleizze 1968), é a imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo, versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1989, p. 54).

El homenaje a que Hutcheon se refiere puede verse en *La Hija del Canibal* en la parodia de la novela policiaca y de la novela de formación, pues los reverencia en tanto género narrativos, transportándolos, a la vez, a una realidad pragmática distinta. La novela policiaca está considerada como un género de la cultura de masa, lo cual quizás se relacione con el éxito del género entre los lectores y el gran alcance comercial. Rosa Montero acude a lo policiaco destaca su poder narrativo capaz de atrapar al lector, seduciéndolo por el interés que le despierta la solución del crimen inicial –la desaparición de Ramón–, a la vez que ello potencia la narrativa de la propia protagonista Lucía Romero:

La mayor revelación que he tenido en mi vida comenzó con la contemplación de la puerta batiendo de unos urinarios. He observado que la realidad tiende a manifestarse así, insensata, inconcebible y paradójica, de manera que a menudo de lo grosero nace lo sublime; del horror, la belleza, y de lo trascendental, la idiotez más completa. Y así, cuando aquel día mi vida cambió para siempre yo no estaba estudiando la analítica de Kant, ni descubriendo en un laboratorio la curación del sida, ni cerrando una gigantesca compra de acciones en la Bolsa de Tokio, sino que simplemente miraba con ojos distraídos la puerta color crema de un vulgar retrete de caballeros situado en el aeropuerto de Barajas (MONTERO, 1997, p.13).

En este pasaje Lucía Romero estaba delante del baño del aeropuerto esperando a Ramón Iruña, para que ellos cogieran el avión para Viena, donde pasarían la fiesta del fin de año, pero, puesto que su esposo no apareció, el misterio se inicia en seguida, ya en las primeras líneas de la historia narrada. Al notar que “de lo grosero nace lo sublime; del horror la belleza” (MONTERO, 1997, p.13), Lucía quizás apunta hacia el diálogo creativo con las novelas negras, que surgen sin muchos méritos en el canon literario, pero que alcanza éxito comercial con el suceso que obtiene con el público lector, y que no impiden tratar de temas de interés humano en torno a la propia vida, como sucede en la diégesis de *La hija del caníbal*. Entonces el hecho de escribir novelas policiacas, para Lucía se concretiza como el inicio de una nueva etapa en la vida, que no

necesitó que hiciera nada espectacular “sino que simplemente miraba” (MONTERO, 1997, p.13). Este “*miraba*” refleja lo delicado del comportamiento de Lucía frente a los acontecimientos que irrumpen en su vida.

*La Hija del Canibal* parodia a la novela policíaca y la novela de formación de forma respetosa y reverencial, pero también por la vía irónica y cómica. Establece la relación con estos géneros pero se distancia de ellos generando una nueva obra, en la cual la heroína es la voz femenina que reflexiona sobre los problemas individuales y sociales. Lucía se convierte en una suerte de heroína en la historia narrada que pone en duda la concepción del héroe, de la epopeyas, como el personaje sin problemas individuales, y capaz de solucionar cualquier conflicto social, y se muestra como individuo existente en la realidad que, como cualquiera, tiene medos, traumas, conflictos y sufre pérdidas. Al principio la protagonista sufrió un accidente, su coche chocó con un camión, en esta eventualidad perdió sus dientes “Todos los hierros del mundo se metieron en mi boca” (Rosa Montero 1997, p.296), perdió su hija, aún en el vientre, y perdió la capacidad de ser madre “Y ahora estoy *vacía*.” (Rosa Montero 1997, p.297), Ramón perdió su dedo para dar veracidad al secuestro, y Lucía lo había perdido para el costumbrismo del relacionamiento, estaban casados por la costumbre y la necesidad de tener alguien. Las pérdidas la constituyen en tanto individuo a la vez que la amedrenta, asimismo:

Ramón había perdido su dedo y yo había perdido a Ramón, mucho antes incluso de que lo secuestraran. Lo había perdido dentro de mí, junto con mi juventud, mis dientes, mis ambiciones literarias, mi capacidad para sentirme viva, mis ganas de enamorarme, mi cuerpo de mujer y tantas otras cosas sonoras y sustanciales en las que no quería ni pararme a pensar. Félix estaba en lo cierto: vivir era perder (MONTERO, 1997, p.103).

La parodia de la novela de formación o aprendizaje en *La Hija del Canibal* también se caracteriza como una ironía a la novela moderna, pues Lucía Romero se ve metida en una aventura que no se impuso, sino que le otorgó la vida y en la cual intenta conocerse y encontrarse en tanto individuo inserto en la sociedad. Hutcheon explica este poder de la parodia de transformar las formas estéticas generando nuevas obras:

Talvez os parodistas não façam mais do que apressar um processo natural: a alteração das formas estéticas através do tempo. Da união do



romance de cavalaria com um novo interesse literário pelo realismo cotidiano surgiu Don Quixote e o romance, tal como o conhecemos hoje (HUTCHEON, 1989, p. 51).

Hace falta, pues, aclarar bien la diferencia entre la parodia de la sátira en el contexto de la novela que analizamos. No todo texto parodiado es una sátira, pero en contrapunto la sátira suele acudir a la parodia como vehículo para llegar al lector. Hutcheon observa que

A paródia é definida basicamente em termos semióticos como: Alegada representação, geralmente cômica, de um texto literário ou de outro objecto artístico i.e., uma representação de uma “realidade modelada” que, já por si, é uma representação particular de uma “realidade” original. As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos, através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem (1979, 247).

A sátira, em contraste é:

Representação crítica, sempre cômica e muitas vezes caricatural, de uma “realidade não modelada” i.e., dos objectos reais (a sua realidade pode ser mítica ou hipotética) que o receptor reconstrói como referentes da mensagem. A “realidade” original satirizada pode incluir costumes, atitudes, tipos, estruturas sociais, preconceitos, etc. (1979, 247-8) (HUTCHEON, 1989, p. 67-68),

Es decir, mientras que la sátira se propone promover una transformación, una relectura y un cambio configurándose, pues, como un género moralizante. La Parodia, a su vez, aunque tiene como función la representación a veces de modo caricatural e irónico, no se propone una moraleja. Esto explica porque Félix es un personaje cuya configuración a veces se despliega en forma de parodia satírica, por ejemplo cuando en una escena de acción protege a Lucía de un criminoso, pero muestra su debilidad en la dificultad que tiene para escuchar:

Félix le atizó un puntapié al pelirrojo en un costado. El tipo soltó un grito.

- Conque quieres que nos mate, ¿eh? – gruñó el viejo.
- ¡Yo no he dicho eso!
- ¿Cómo qué no? ¡Te he oído! “Quiero que les mate”, le has dicho a este joven.
- ¡No, no! “¿Quieres que nos mate?”, eso es lo que he dicho, ¡eso es lo que he dicho! “¿Quieres que nos mate?”

Félix se rascó la cabeza con la mano no armada:

- Vaya. Pues se ve que he oído mal. Siento lo de la patada. Es que estoy un poco sordo (MONTERO, 1997, p. 282).



Félix no tiene las características de los detectives de la novela negra, no es joven, fuerte y ni listo en la investigación del crimen, y se constituye, pues, aquí, tan sólo en una versión degradada del modelo. En medio del éxito de haber salvado a Lucía él ya no escucha lo que ha dicho el *pelirrojo*, y lo que vuelve al primer plano de la representación es su condición de anciano sordo.

En la novela, el narrador relata todos los enlaces del secuestro de Ramón, y la entrega del dinero como pago por su recompensa marca las partes más cómicas de la novela. Al principio hubo una tentativa del atraco, pero después Lucía descubre que los atracadores y los que pedían el rescate eran los mismos. Luego Orgullo Obrero marca otra cita para la entrega del dinero, y en lugar de un encuentro por la noche en un sitio oscuro, poco poblado y discreto, los secuestradores la citan en un almacén “Mad & Spender” un día de promociones en que el sitio tenía más gente que los días normales.

Lucía, Félix y Adrián hacen exactamente lo que los secuestradores les mandaron, el episodio se despliega de manera cómica. Antes de la entrega del dinero el inspector García aparece sin avisar, Félix desmaya delante de la muchedumbre, y Adrián huye del almacén con la maleta de dinero. Pese a la desconfianza de Lucía, Adrián le garantiza que sólo cogió la maleta porque ella le habría dicho que cancelaran la entrega. La escena termina cómica.

El aspecto cómico de la parodia a las narrativas policíacas aparece en todas las citas para la entrega del dinero del rescate de Ramón. El segundo encuentro lo marcaron una tarde “en la estación Atocha” (MONTERO, 1997, p.121). Allí Lucía recibió un billete de un chico en el que estaba escrito que ella debería ir sola a otro sitio, “al cine Platerías” (MONTERO, 1997, p.127). Félix y Adrián la acompañaron hasta la puerta del cine, dónde la taquilla indica que están exhibiendo la película “*Chúpate ésa*”. Al entrar un poco amedrentada, Lucía ve que se trata de un cine gay:

Miré a mi alrededor y todos los demás espectadores estaban repartidos en parejitas, afanosamente atentos a lo suyo: de modo que el Platerías era un cine *gay*, circunstancia que me tranquilizó bastante. Si no cogía alguna enfermedad venérea, si no me quedaba embarazada por el mero hecho de estar sentada en uno de los sillones sustanciosos, y si no moría asfixiada por el aire fétido, tal vez conseguiría en esta ocasión entregar el dichoso dinero del rescate, me dije esperanzada (MONTERO, 1997, p.129).

Esta es una situación divertida en la diégesis, pues la protagonista se encuentra en un momento de suspense, la entrega del dinero del rescate ya marcado por los misterios del secuestro de Ramón, y también por la ansiedad, ya que la primera vez en “los almacenes Mad y Spender” (Rosa Montero 1997, p.69) la acción no tuvo éxito. La situación de tensión sufre una ruptura con la percepción de Lucía, al notarse en un cine gay. La protagonista comenta con ironía el ambiente vuelto a las prácticas sexuales, y hace burla suponiéndose el riesgo de un embarazo, lo cual rompe el efecto de tensión anclado en el miedo a los bandidos en la situación dramática.

El proceso de aprendizaje que podemos notar en la protagonista irrumpe con lo ocurrido con Ramón Iruña. En medio de sus relaciones de desencanto con la familia y el esposo, su amistad con Félix y Adrián, Lucía inicia un proceso de autodescubrimiento como mujer e individuo que en alguna manera le cambia la vida, de forma que ella pasa a decidir qué quiere en la vida, volviéndose dueña de su propio destino con cierta seguridad en las opciones que hace desde entonces.

En *La hija del caníbal* la parodia se debe especialmente al cambio estructural por el que se confiere la función de héroe a una mujer, y no a un hombre, como en los orígenes del género. El autodescubrimiento de Lucía es eje de dicho proceso que, sin embargo, no deja de ser una parodia a la novela de formación:

no estoy hablando del temor por la suerte de Ramón ni del sobresalto por el secuestro, sino del miedo personal que cada uno arrastra, del pozo que te vas cavando alrededor a medida que creces, ese miedo exudado gota a gota, tan tuyo como tu piel, el pánico de saberte viva y condenada a muerte. Quién no ha visitado ese pozo del miedo alguna noche, en el entresueño antes de aletargarse. Dormir es ensayar la muerte, por eso atemoriza (MONTERO, 1997, p. 68).

Así como el autodescubrimiento de la protagonista es un rasgo característico de la novela de formación, el núcleo de la trama del secuestro de Ramón Iruña y la aventura del rescate por parte de Lucía, Félix y Adrián hace parte de la diégesis de la novela policiaca:

Como cuando Félix y yo estuvimos pensando en dónde esconder el dinero de Ramón: me veía ahí fuera, enfrente de mí, en esta escena típica de película negra, discutiendo sobre el botín en torno a una mesa de cocina, con las tazas manchadas de café, la botella de coñac y la pistola, como una atracadora con su colega (MONTERO, 1997, p. 54).

La parodia de estos dos géneros narrativos, la novela policíaca y la novela de aprendizaje, aparecen hilvanada en la narrativa de *La hija del caníbal*(1997), como forma de intertextualidad. Representar el arte y lo cotidiano, redefinir o recrear lo que está hecho y fornecer una nueva versión con respecto a eso, enriquecer, cambiar, retratar, hacer del arte o de lo real el nuevo arte, que sea actual, éste parece ser el objetivo de Montero al acudir a la parodia en la constitución de *La hija del caníbal*. Como afirma Rivas, “estas características apuntan a un tipo de parodia que emerge en los años sesenta y designa como posmoderna al articular los valores cómicos y lúdicos con una compleja visión intertextual y metaficticia” (RIVAS, 1989, p.407).

Con el objetivo de representar, recrear, y transformar el arte tradicional, este género funciona como una potencia creativa y crítica para el discurso ficcional. A la vez que puede servir de aporte para explicar y/o expresar la actualidad, la parodia reanuda elementos expresivos del pasado cultural que posibilitan una reflexión sobre la modernidad y las épocas más recientes, incluso. Es en este dualismo irónico que la parodia en *La hija del Caníbal* se potencia en tanto método narrativo de representación. Como afirma Rodríguez,

Los planteamientos expresados por Rosa Montero en esta obra coinciden, por lo general, con las ideas sustentadas por ella misma en sus artículos publicados en los años 90, lo que otorga una unidad discursiva y un propósito similar a sus textos narrativos y periodísticos. Sin embargo, el mensaje esperanzador que predomina tanto en el plano ideológico como en el metafísico de esta novela debe matizarse al considerar otros escritos recientes de la escritora. (RODRÍGUEZ, 2005, p.153 - 154).

Rosa Montero une en *La Hija del Caníbal* aspectos reales de la historia de España, como el período de la postguerra civil española, los debates en torno al socialismo, bien como sobre el capitalismo y la corrupción de las últimas décadas en la sociedad española, entre otros. Como afirma Rodríguez “*La Hija del Caníbal* se constituye 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 en el ensayo testimonial” (RODRÍGUEZ, 2005, p.154).Y Rosa Montero también acude a sus obras periodísticas y narrativas para componer la

trama de esta novela. Podemos citar dos textos narrativos de la autora que tiene relación con *La Hija del Caníbal*:

Tanto en *La Hija del Caníbal* como en *Temblor y Bella y oscura*, el personaje que recrea los hechos acontecidos y que atraviesa un proceso que le lleva desde la ignorancia y la inestabilidad vital al conocimiento y la seguridad personal se corresponde con la voz del narrador principal (Lucía, Agua Fría, Baba). En estas novelas, la voz narrativa incorpora fielmente a su relato el testimonio de una voz de autoridad que encarna la experiencia y el conocimiento (Félix, Océano, Airelai), un testimonio del cual va a extraer unas enseñanzas fundamentales para su maduración personal (RODRÍGUEZ, 2005, p. 154).

Las semejanzas entre estas novelas están relacionadas con el proceso de maduración, en que las protagonistas con la ayuda de sus fieles consejeros alcanzan el conocimiento y cierta sabiduría, aunque *Temblor y Bella y oscura* son obras que trabajan con lo fantástico y *La Hija del Caníbal* con aspectos históricos e imaginativos de la autora, como ella defiende en sus palabras previas.

## 2.1 La parodia de la novela policiaca

La parodia de la novela policiaca constituye una de las vías estructurales de despliegue de la diégesis en *La hija del caníbal*, conforme ya lo hemos afirmado. El enlace de la historia narrada irrumpe del posible secuestro de Ramón Iruña, marido de la protagonista Lucía Romero, y de lo ocurrido surgen tres claves para el desarrollo de la historia narrada: la primera es la investigación sobre la desaparición de Ramón, con la ayuda de Adrián y Félix; la segunda se asocia con Lucía y su descubrimiento en tanto mujer, como hija, como esposa, como escritora, como individuo inserto en el entramado social; y la tercera aparece en la diégesis por medio de los recuerdos de Félix Roble, y remite al contenido histórico-social de España.

La trama policiaca se introduce con el desaparecimiento del marido de Lucía Romero, Ramón Iruña, en el aeropuerto de Barajas. Estaban en la sala de embarque, cuando él fue al servicio y no volvió, dejando a Lucía en pánico por su desaparición aparentemente inexplicable:

Al principio ni siquiera me di cuenta de que estaba sucediendo algo fuera de lo normal. Era el 28 de diciembre y Ramón y yo nos íbamos a

pasar el fin del año a Viena. Ramón era mi marido: llevábamos un año casados y nueve años más viviendo juntos. Ya habíamos pasado el control de pasaportes y estábamos en la sala de embarque, esperando la salida de nuestro vuelo, cuando a Ramón se le ocurrió ir al servicio (MONTERO, 1997, p.13).

La semejanza con las ideas corrientes en las diégesis de las narrativas policíacas ya empieza en el primer acto, pues las historias policíacas suelen desplegarse a partir de un misterio cuyo desarrollo se va descubriendo a lo largo de la historia narrada, y éste es el enigma en *La hija del caníbal*: el desaparecimiento del marido, que fue al baño: “Y Ramón no salía. Estaba empezando a preocuparme” (MONTERO, 1997, p.15). Lucía empieza en seguida la búsqueda a Ramón:

En el silencio sólo se escuchaba un tintineo de agua. Avancé hacia la pared de los lavabos, abriendo las puertas de los reservados y temiendo encontrarme a Ramón tumbado en el suelo de alguno de ellos: un infarto, una embolia, un desmayo. Pero no. No había nadie (MONTERO, 1997, p.16-17).

Una de las características de las narrativas del género policiaco es la investigación y la revelación de un crimen, y en la diégesis de *La hija del caníbal*, dicha función narrativa se relaciona con el presunto secuestro de Ramón. Eso que a ella se le hace un crimen la lleva a repensar su vida de matrimonio y la importancia de Ramón en su vida:

Pero esta noche, en la cama, aturdida por lo incomprensible de las cosas, me sorprendió sentir un dolor que hacía tiempo que no experimentaba: el dolor de la ausencia de Ramón. A fin de cuentas llevábamos diez años juntos, durmiendo juntos, soportando nuestros ronquidos y nuestras toses, los calores de agosto, los pies tan congelados en invierno. No le amaba, incluso me irritaba, llevaba mucho tiempo planteándome la posibilidad de separarme, pero él era el único que me esperaba cuando yo volvía de viaje y yo era la única que sabía que él era el único que se frotaba minoxidil todas las mañanas en la calva. La cotidianidad tiene estos lazos, el entrañamiento del aire que se respira a dos, del sudor que se mezcla, la ternura animal de lo irremediable (MONTERO, 1997, p.19 - 20).

En ese sentido, la historia narrada trata, asimismo, de un proceso que lleva a la protagonista hacia el conocimiento de sí misma y del otro. En la historia del matrimonio había muchas lacunas que, en el relato, se desvelan a medida que Lucía investiga el

desaparecimiento de Ramón. En eso también hay un rasgo de la parodia de lo policíaco, puesto que la búsqueda se convierte en algo interior y personal:

Los revisé de modo somero e iba a volver a dejarlos en su lugar cuando uno de los papeles despertó en mí una vaga inquietud. Lo saqué del mazo: no era más que una simple cuenta de teléfono. Pero un momento: aunque estaba a nombre de Ramón, la cuenta no correspondía a nuestro número, sino a un 908. ¡De modo que Ramón tenía un móvil! Qué cosa tan extraña: ¿por qué no dijo nada? Me puse a leer con atención el desglose del servicio: la inmensa mayoría de las llamadas habían sido hechas al extranjero. Tuve una intuición, una sospecha; cogí el teléfono y tecleé el primer número, que además se repetía varias veces:

- Hola, amor... Te estaba esperando... Estoy desnuda, y me he pintado los pezones de rojo para tí... - susurró una voz rasposa al otro lado.

Eran teléfonos eróticos. Ramón tenía un móvil clandestino para que le dijeran guarradas al oído (MONTERO, 1997, p.29).

Al descubrir este teléfono de Ramón que Lucía desconocía, vio que muchos de los números discados eran para agencias pornográficas, hizo con que la protagonista desconfiase de la aparente inactividad de su marido:

Pues bien, dentro del estereotipo que yo había hecho de Ramón no casaba que llamara a los números eróticos, ni que tuviera apetencias sadomasoquistas, y ni tan siquiera que fuera capaz de gozar telefónicamente: ¡pero si en la cama era tan mudo como un madero! (MONTERO, 1997, p. 30).

La narrativa insta al lector a que también desconfíe de las pistas, y detecte cada detalle de la historia narrada. Ésta es la primera muestra de que Lucía y el lector deben mirar con otros ojos a Ramón Iruña, el personaje que representa uno de los rasgos de la corrupción motivada por el capitalismo y la burocracia en la diégesis. Como la protagonista descubre luego, Ramón es uno de los criminosos que desvían dinero del Ministerio de la Hacienda:

Para entonces yo ya sabía que los seres humanos somos como icebergs, y que sólo enseñamos al exterior una mínima parte de nuestro volumen: todos ocultamos, todos mentimos, todos poseemos algún pequeño secreto inconfesable (MONTERO, 1997, p.29).

Rosa Montero agrega a su novela más un personaje propio de las novelas policíacas: la representación de un detective que, sin embargo, se aparta de las características de un hombre listo y experto en el trabajo investigativo. Como afirma

Rivas, “En las novelas negras nos encontramos generalmente con la presencia de un personaje que se caracteriza por ser un hombre duro” (RIVAS, 1989, p. 408). Sin embargo, Rosa Montero parodia a este detective y en *La hija del canibal*, él está representado por el anciano decrepito y sordo que es Félix:

- ¿Cómo? – dijo el vecino, arrimándose una mano a la oreja.

Resulta que no tenía encendido el sonotone, así es que tuvimos que empezar de nuevo. Pasé la cinta varias veces hasta que el viejo consiguió que su oído reacio pescara todas las palabras de los secuestradores. (MONTERO, 1997, p. 38).

En el pasaje Félix intentaba escuchar la grabación telefónica de Lucía en la que estaba registrado el primer contacto de Orgullo Obrero, en el cual le pedían doscientos millones de pesetas para el rescate y le decían que no procurara a la policía, lo que para Félix “Es una especie de norma profesional, una costumbre del oficio” (MONTERO, 1997, p. 39). Esta representación de Félix Roble como detective tiene influencia de la novela negra, pero al contarle la historia de su vida pasada a Lucía, pasado que remite a la historia de toda la sociedad española desde la guerra civil, época que España estaba en guerra y en la dictadura de Franco, Félix también representa a los anarquistas españoles que lucharon en contra de la dictadura. Según Rodríguez, Félix Roble es, asimismo, una representación del personaje histórico del anarquismo español:

como varios libros sobre la historia reciente de España y el anarquismo español y un reportaje de Marcelo Mendonza-Prado sobre el líder anarquista Buenaventura Durruti. En este artículo, “El periplo oculto de Durruti”, se reconstruyen algunos hechos de la vida de este personaje basándose en noticias de prensa, en informes policiales y en el testimonio del viejo anarquista chileno Félix López, en quien la escritora parece inspirarse para modeluar, al menos en parte, la figura de Félix Roble: “Félix López es ya un anciano de 90 años. Vive solo, desde siempre... Recién ahora, López se anima a desvelar lo que él vio y supo de las andanzas pistoleras de Durruti y los suyos por su país” (Mendonza-Prado,18) (RODRÍGUEZ, 2005, p. 155).

Un personaje de ochenta años, muy importante para el enriquecimiento personal en la búsqueda de individual de Lucía, la representación de la madurez, y el representante histórico y cultural español, Félix también es el que sobrevivió a la guerra civil y a la dictadura de Franco. Es decir, en la constitución ficcional del personaje



también abundan elementos simbólicamente positivos importantes en el aprendizaje de la protagonista. Conforme relata el propio Félix tratando de su pasado,

Estábamos en pleno franquismo y las dictaduras son así: llenan la vida de secretos. Mi caso no era el único; millares de familias borraron tan diligentemente su pasado que, a la llegada de la democracia, hubo muchos hijos adultos que descubrieron, estupefactos, que su padre había pasado cuatro años en la cárcel tras la guerra, por ejemplo, o que el abuelo había muerto fusilado y no en la cama (MONTERO, 1997, p. 244).

Tiempos en que Félix, así como muchos españoles sufrieron con el sistema dictatorial del franquismo y con las inúmeras pérdidas de sus parientes, como él mismo expresa. De algún modo, el personaje Félix también pone en discusión ciertos rasgos oscuros del periodo de la dictadura franquista que, en el presente de la historia narrada son, mucha vez, olvidados. Según el personaje,

Creía que ya no dolía, pero aún me duele. Recordar aquella entrega, todo aquel entusiasmo. La entereza anónima de tantas y tantos. Y la justicia histórica: porque era cierto que *se nos debía* la felicidad. Pero enseguida comenzó el horror y nos ahogó la sangre; y ese horror se prolongaría durante varias décadas. Toda guerra es abominable; las guerras civiles son, además, perversas. Ya lo habéis visto ahora en Yugoslavia. En España fue también así. Violencia y crueldad hasta la náusea. En la zona republicana, la fragmentación del poder y el caos de las luchas intestinas dificultaron el control de los excesos. En la zona nacional, las atrocidades las cometía un ejército regular y disciplinado con el beneplácito de las autoridades. Para mí esto implica un grado y una diferencia; pero no que estas sutilezas morales le importen mucho al hombre al que le cortan lentamente las orejas antes de darle un tiro en la cabeza. Con el tiempo he aprendido que un muerto es un muerto en todas partes (MONTERO, 1997, p.189).

El cómico de la parodia está en que Félix tuvo un pasado anarquista y representa un detective, pero no posee características ni de anarquista ni de detective en el presente, lo cual también es coherente con su propio estado, obviamente:

Vestía de una manera informal que le confería un aire juvenil, con pantalón de pana, jersey y chaqueta de *tweed*: parecía un profesor emérito de Oxford. Era alto y delgado y se movía con bastante agilidad: tan sólo el cuello, pegado con cierta rigidez al tronco (cuando giraba la cabeza también hacía girar los hombros), delataba el endurecimiento de un esqueleto añoso. En la oreja llevaba incrustado un sonotone y, por lo que pude advertir, no te entendía del todo bien si no le estabas mirando mientras hablabas. Tenía mucho pelo, todo



blanco y brillante, y unos ojos azules muy hermosos: algo lagrimeantes, pero aún intensos de color y de expresión. El resto era una cara fina y aguileña sepultada entre arrugas muy profundas (MONTERO, 1997, p. 32-33).

Félix es de total importancia en el desarrollo de la historia narrada en la novela, pues es el emblema en la diégesis de las batallas de los anarquistas en la historia política española de comienzos del siglo XX. Los relatos de Félix proporcionan a la novela el encuentro con el pasado, con ciertas identidades políticas españolas que dejaron huellas o aún les aportaron mejoras a la política, a lo social y a la cultura española ulteriores:

Supongo que aquí debo explicar que, antes de la Segunda Guerra, el mundo era otra cosa. Por entonces había tanta distancia entre la primera clase y las clases segunda y tercera como entre el Sol y la Luna. El mundo se dividía en compartimientos estancos, en realidades tan ajenas las unas de las otras que jamás se mezclaban. Era esa organización rígida y jerárquica lo que los anarquistas intentábamos reventar con nuestras bombas (MONTERO, 1997, p. 86).

Por dicho artificio el relato hace un contrapunto entre el pasado y el presente, muestra sus semejanzas y especifica sus diferencias, ¿y lo qué es la parodia si no una referencia del pasado desde un contrapunto con una mirada desde el presente? La narración de Félix está anclada en esta funcionalidad pragmática de la parodia. Eso queda claro cuando Lucía ejemplifica estableciendo esta relación del pasado de Félix con el propio presente:

Sé que yo no soy él, pero de algún modo siento parte de sus memorias como si fueran mías; y así, creo haber vivido la aguda emoción de los atracos, y el mortífero fragor del público en una plaza de toros miserable, y el embrutecimiento del alcohol, y sobre todo la quemadura irreparable de la traición (MONTERO, 1997, p. 54).

Esta indagación del personaje es una indagación clave para una reflexión sobre la España desde los años 1990, que sobrevivió a la guerra civil, al franquismo, al hambre, a las enfermedades, a la postguerra, a *la movida* española, a todo lo relatado por Félix. Lucía forma parte de dicho contexto, en algún modo, lo cual hace que el pasado de Félix también sea el suyo, aunque no del mismo modo.

En la historia narrada en la novela, Félix es el nombre emblemático de una España anteriormente marcada por la guerra, el hambre y la insatisfacción,

especialmente a partir de sus relatos y experiencias con los anarquistas, así como *Félix López*, quien ha contribuido con sus testimonios para la reconstrucción histórica de la vida del anarquista *Durruti*. En su momento, los anarquistas buscaron una nueva España, Félix le cuenta a Lucía que el dinero de los atracos del grupo no eran para el beneficio de los anarquistas y sino para las familias de muchos que murieron en los combates, para ayudar a tantos otros que necesitaban o incluso para costear sus embates:

Nunca se quedaron con una sola peseta de los atracos. Para vivir, para comer, para pagar el alquiler de sus ruines casas y las medicinas de los niños, todos ellos dependían de sus empleos. En París, por ejemplo, Durruti trabajó de mecánico en la Renault. Buenaventura siempre fue el más pobre que una hormiga: se pasaba la mitad del tiempo en la cárcel y luego no lo quería contratar nadie, era demasiado famoso como sindicalista. A menudo no disponía de dinero ni para tomarse un café. Cuando lo mataron en el 36 no tenía más posesiones que la ropa que llevaba puesta, la pistola, una muda, unas gafas y su gorra de cuero, digo (MONTERO, 1997, p.61).

Como toda guerra ideológica, los anarquistas luchaban por aquello en que creían, lo cual en el contexto de la guerra civil radicaba en la búsqueda alterna de una sociedad más justa: “Y empezaron a editar la Enciclopedia Anarquista. Porque estaban creando un mundo nuevo y necesitaban nuevas palabras para nombrarlo” (MONTERO, 1997, p.61). En este punto, la parodia no se ancla en lo cómico, sino como referencia seria, en que la idea la referencia al pasado ayuda a explicar el sentido de la historia del presente de la sociedad española representada en la historia narrada en la narrativa de la novela. Hutcheon defiende este poder de la parodia de volver al pasado y movilizarlo como inspiración:

La parodia postmoderna es una especie de “revisión” impugnadora (Roberts 1985, 183) o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia. Esta paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente, ha sido llamada por Craig Owens el “impulso alegórico” del postmodernismo (1980, 67). Yo simplemente la llamaría parodia (HUTCHEON, 1993, p. 3).

Félix cumple en el relato el papel de detective, protector, padre y amigo de Lucía. Él es la representación paródica de los personajes de aventuras detectivescas, y también de los anarquistas que, en alguna manera, se metieron en aventuras políticas en las primeras décadas del siglo XX en España.

Su actitud detectivesca empieza por la especulación del destino de Ramón, cuando se imagina “Que Ramón siga allí, en los servicios” (MONTERO, 1997, p. 33). Eso resulta cómico, porque ¿cómo podría esconderse en un retrete, cómo nadie lo habría encontrado y cuál sería la motivación para quedarse allí todo aquel tiempo? Lucía había pensado todo esto pero fue influenciada por la idea de Félix y regresaron a Barajas a investigar los baños, en una actitud insana y desesperada de la protagonista, que también está de acuerdo con la personificación detectivesca de Félix:

Obedecí, a los pocos minutos nos encontrábamos inmersos en un tronar de agua semejante al de las cataratas del Niágara. Aquí estábamos, en mitad de unos retretes de luz desangelada que olían a meados, ensordecidos por el rugir de las cisternas y buscando inútilmente una puerta imposible (MONTERO, 1997, p. 35).

La búsqueda por noticias de Ramón disminuye cuando Lucía recibe un llamado de Orgullo Obrero, que se auto intitula como una organización criminal que ha secuestrado a Ramón. Organización que, en la diégesis, es el resultado de una parodia a ciertos sectores del Partido Socialista Obrero Español, que gobernó España durante largo tiempo luego de la caída de la dictadura de Franco:

En el transcurso de unas décadas, España ha pasado de ser una sociedad rural, predominantemente agraria, a constituirse en un país industrializado y urbano, llegando a convertirse incluso, desde finales de la década de los 80, en una sociedad de consumo típicamente posindustrial. Hay que notar que el propio Partido Socialista Obrero Español, en el Gobierno desde 1982 hasta 1996, no sólo logró el alineamiento político y militar con los países occidentales, como lo demuestra la integración de España en la Comunidad Económica Europea y en la OTAN (1985), sino que también fomentó un modelo económico claramente neoliberal con el que perseguía modernizar económicamente el país (RODRÍGUEZ, 2005, p. 81).

Dicho artificio paródico en la historia narrada hace referencia a la trayectoria del Partido Socialista Obrero Español en el poder, que abrió caminos al capitalismo, que generó junto al crecimiento industrial y urbano, también estuvo envuelta en problemas de corrupción, desencanto social e inestabilidad económica. Según Rodríguez,

En un mundo donde la ambición monetaria y material no se detiene ante barreras éticas o legales, no podía faltar tampoco la crítica de “los magos financieros” (222) y la denuncia de la racionalidad

instrumental de las empresas capitalistas, las cuales, buscando mejorar su productividad y sus beneficios, se permiten realizar amplias reconversiones que condenan al desempleo a muchos de sus trabajadores. La acentuada obsesión por el dinero manifestada por los distintos grupos e individuos responde así al mito consolidado en las sociedades capitalistas posindustriales en las que la felicidad parece residir únicamente en el consumo y disfrute individual de los bienes materiales (RODRÍGUEZ, 2005, p. 160).

Puesto que en todo secuestro se pide una suma para el rescate del secuestrado, Orgullo Obrero le pide a Lucía doscientos millones de pesetas para liberar a Ramón, pedido hecho en una carta dejada bajo la puerta del departamento de Lucía: “pronto descubrí que debajo de mi puerta asomaba el pico de un papel. [...] el papel (un folio grande dentro de un sobre en blanco) era una carta de los secuestradores. Mejor dicho, era una carta de Ramón” (MONTERO, 1997, p.40). Pero el episodio resulta en una escena rara, porque Lucía vivía en un edificio, hecho que sugeriría que los presuntos secuestradores habían recibido la ayuda de alguien para entrar allí, o tenían la llave del portón de entrada. Dicha especulación no es hecha en la diégesis por los personajes, y queda a cargo del lector, quien identifica la ironía de la escena y pasa a sospechar y a intentar identificar los mínimos detalles relacionados con el tema del secuestro en la diégesis, incluso porque todo indicaría que se trata de un crimen. En la carta Ramón le pedía a Lucía:

“Por favor, haz lo que te dicen estos hombres. Dales lo que pidan. Me tratan bien, pero están dispuestos a cualquier cosa, de verdad, Lucía, A CUALQUIER COSA. Tengo dinero. ¿Te acuerdas de la herencia de mi tía Antonia? Es más de lo que te dije. Está en una caja de seguridad en el Banco Exterior de España. En la central. La caja tiene el número 67 y la abrí a nombre de los dos, por si pasaba algo: fue aquel papel del banco que te hice firmar hace unos meses. Perdona que no te dijera nada de todo esto, pero me daba vergüenza. Es dinero negro y trabajo en Hacienda. Por favor, vete a recogerlo cuanto antes. La llave está en el cajón de mi mesa. Y haz todo lo que esta gente diga. Por favor, por favor, HAZLO. Te quiero mucho.” (MONTERO, 1997, p. 35 – las comillas están en el texto original)

Es cuando se introduce en la historia narrada un policía corrupto, el inspector García, que formaba parte de la organización criminal responsable por el desaparecimiento de Ramón. No ha ayudado nada para solucionar el caso, pero siempre aparece en escena y Lucía y Félix le creen un policía cuando en verdad él es uno de los bandidos. Desde una mirada que linda con lo sociológico,

En *La hija del caníbal* se señala además la corrupción e hipocresía del estamento policial, representado por el inspector José García, a quien le preocupa más medrar en su propio provecho que salvaguardar la ley y el orden. En la denuncia que se hace de las relaciones de este policía con la delincuencia organizada y con ciertos grupos terroristas resuenan algunos de los escándalos en los que se vio envuelto el partido socialista (PSOE) durante sus años en el poder, como su implicación en la creación del grupo terrorista GAL o el uso ilegal de los fondos reservados: “las mafias gubernamentales de economía negra: sobornos, corrupciones a gran escala, desviación de fondos públicos” (222) (RODRÍGUEZ, 2005, p.160).

La narrativa conserva estos aspectos primordiales de la novela policiaca, sin embargo los transforma, enriqueciendo el texto con el humor y la ironía. La ironía aquí, consiste en que Ramón es funcionario de la Hacienda, y le “daba vergüenza el dinero negro”, pero aun así se quedó con él, y además le engañó a la mujer para que firmara un documento sin avisarle de qué trataba. Como afirma Rodríguez:

La autora se sirve de los mecanismos de la novela negra para hacer una disección de las distintas organizaciones y poderes, tanto legales como ilegales, que actúan en la sociedad actual. Sin embargo, y a diferencia de la novela negra de origen norteamericano en la que los valores del bien y del mal aparecen confundidos, en *La hija del caníbal* se establece ya una clara división entre los héroes y los villanos, entre los personajes que mantienen una actitud ejemplar y aquellos que como “el vendendor de Calabazas” y su familia han sido corrompidos por la traición, la cobardía, el poder y el dinero.[...] En última instancia, la novela persigue mostrar cómo los poderes representativos de las sociedades capitalistas occidentales –Estados, Gobiernos, prohombres de la patria, financieros y empresarios–, aspiran únicamente a satisfacer sus propios intereses más que servir al bien común y a la mejora de la humanidad (RODRÍGUEZ, 2005, p. 161).

O sea, la narrativa de la novela también denuncia, aunque por la vía esquemática de la diégesis, la corrupción de los valores en las instituciones sociales y políticas españolas modernas y contemporáneas, a la vez que hace una lectura desencantada sobre su trayectoria histórica. En la historia narrada, la cantidad de dinero que le piden a la protagonista para el rescate del marido también causa espanto por la coincidencia, pues Ramón tenía doscientos uno millones y los secuestrados le pidieron doscientos. La coincidencia con el valor del rescate y con el dinero que Ramón poseía le llama la atención a Lucía, que indaga:

A mí de repente me acometió la risa:

- ¡Y los muy cretinos piden doscientos kilos! ¡Ya puestos, podrían haber pedido mil! ¿Pero se creerán que están tratando con Rockefeller? ¡Entre Ramón y yo no reunimos ni siquiera dos millones, así es que ya pueden esperar sentados! ¡Ja! ¡Tiene gracia! ¡Se van a quedar con un palmo de narices estos desgraciados! ¡Vaya equivocación! (MONTERO, 1997, p. 38)

La ironía está en que Lucía cuestiona el pedido del rescate, ¿por qué este valor y no otro?, pero todavía no sabe del dinero que Ramón guarda en el banco. Por otra parte, la inocencia irónica de la protagonista constituye un artificio escritural para darle pistas al lector de que Ramón Iruña no es el hombre correcto que se le hacía a Lucía, y de que debería de haber algo en este secuestro que no estaba claro. Es precisamente lo que le cambiará la vida a la protagonista, como ella afirma en sus primeras palabras de la historia narrada, incluso.

La narrativa del secuestro y el presunto atraco y sus despliegues en la diégesis contradicen la expectativa de este tipo de escena en una novela policiaca, por el sentido del humor, pues Lucía va a recoger el dinero en una bolsa de playa:

pero a ir a levantar la bolsa se dio cuenta de que no había pensado en el peso del botín. Era una carga abrumadora que deformaba la estructura de loneta y que tironeaba aparatosamente de las asas. Lucía levantó el bolso en vilo: por todos los santos, debía de pesar lo menos veinte kilos. Se lo colgó con doloroso esfuerzo del hombro derecho y llamó al empleado (MONTERO, 1997, p. 45).

La situación es algo rara porque en Madrid no hay playa, Lucía usa este bolso para ir al banco, cuando debería demostrar la máxima discreción, y sale llevando el bolso lleno y pesado, lo que podría fácilmente despertarles la curiosidad a los demás. Además, Félix la había llevado al banco en su coche, “un viejo Renault 5 pintado a mano de color amarillo rabioso, con una gruesa franja negra, también artesanal” (MONTERO, 1997, p. 34), lo cual le quita cualquier matiz de discreción a la acción. No se puede considerar a Félix un eximio conductor pero era la solución en el momento y todo salió bien, pero al llegar a la puerta de su casa, Lucía y Félix son sorprendidos por dos atracadores que le piden la bolsa a Lucía. El atraco resulta entretenido, pues surge inesperadamente un chico joven “con el mismo ardor heroico con que don Pelayo debió de lanzarse a la Reconquista” (MONTERO, 1997, p.47), que lucha con uno de los

atracadores, hecho que constituye una escena propia de películas de acción, en las que mucha vez surge alguien para proteger la indefensa señorita:

Y se lanzó sobre el delincuente que atenazaba a Félix, que era el que más cerca le pillaba, con el mismo ardor heroico con que don Pelayo debió de lanzarse a la Reconquista. Ayudado por la sorpresa, el muchacho embistió con tal energía al asaltante que le postró de rodillas, y hubiera podido arrancarle la navaja de las manos si no hubiera sido porque el otro hombre, abandonando momentáneamente a Lucía y su bolsa, golpeó con algo contundente la cabeza del chico, que se desplomó sobre el suelo como un traje vacío (MONTERO, 1997, p. 47-48).

El joven Adrián aparece de forma heroica para salvar a los hasta entonces dos desconocidos, pero no lo logra totalmente. En seguida el joven que tiene fuerza para combatir a los atracadores es sustituido por el anciano Félix en la escena, en una parodia a los bandidos de las películas de *western*:

Pero antes que podía evitarlo le vio plantar los pies con firmeza en la acera, bien separados, y agarrar el pistolón delante de sí con las manos, como en las películas. Apuntó atentamente y luego bajó el ángulo de tiro, buscándoles las piernas. Y disparó.

Sonó un clic ridículo, impropio de un pistolón tan imponente.

¡Maldita sea! – farfulló Félix - . ¡Ya se me ha estropeado otra vez! (MONTERO, 1997, p. 48).

El discurso de Félix sobre el arma que no funcionó carga la situación dramática de tintes ridículos. El anciano, cuando está representado como detective es puesto en situaciones cómicas que establecen una relación paralela con los detectives de las novelas policíacas, asimismo. Pero en su narrativa Félix también representa la madurez, la sabiduría y la tranquilidad ante la vida, como afirma Rodríguez:

Félix consigue encarar un pasado incómodo y difícil, salir del infierno que supone querer escapar de sus propios fantasmas, reconociendo sus fracasos y superando una visión maniquea de la historia, lo que le permite, finalmente, superar sus traumas personales. El hecho de que Félix sea capaz de reconocer los errores cometidos en su etapa anarquista, penetrando en la verdad de su tragedia individual, podría constituirse en una invitación a los dirigentes del PSOE para que se enfrenten y asuman también sus responsabilidades en la guerra sucia contra el grupo terrorista ETA. La recuperación de la memoria histórica permite ofrecer así una lección aplicable al tiempo presente (RODRÍGUEZ, 2005, p. 162).



Dicho recurso crítico presente en la estructura de *La Hija del Caníbal* constituye una preocupación de Montero en toda su obra. La iniciativa de presentar a un anarquista admitiendo sus errores muestra que la sociedad se hace de individuos y el cambio social depende de la movilización y reflexión crítica de cada uno. El pasado relatado por Félix, luce en el presente de Lucía, entonces. En palabras del anciano,

Soy Félix el feliz, Fortuna el afortunado: he sobrevivido y tengo ochenta años. Aunque llegar hasta aquí me ha llevado mucho tiempo y esfuerzo. Tantísimas horas, tantos días, tantas penalidades y emociones. Y todo eso se reduce ahora, al final de mi vida, a un montoncito de palabras que he dejado en el aire. Pero no morir del todo, en fin, me he puesto en tus oídos. Que es como decir que me he puesto en tus manos (MONTERO, 1997, p. 305).

La historia recorre hechos del pasado en la narrativa de las aventuras de Félix, pero se centra en el tema del secuestro de Ramón organizado por Orgullo Obrero, que, en verdad, ni siquiera existiría, como afirma Ramón en su última charla con Lucía: “– No existe. Cuando supimos que empezaba a haber filtraciones nos inventamos esa organización fantasma y escribimos las cartas haciéndolas pasar por más antiguas” (MONTERO, 1997, p. 290). A medida que el presunto secuestro se va desvelando, el pasado político e histórico también se redimensiona para los personajes, especialmente para Lucía en su búsqueda por conocerse.

Hay que observar que dicho proceso de conocerse, aunque anclado en el personaje de Lucía Romero, no se aparte de la sociedad española en sentido más amplio, así como el pasado de Félix retrata historias de esta sociedad en épocas anteriores, y Adrián representa el futuro. Aunque este personaje se aparta de la historia de la guerra civil y del franquismo, su postura está relacionada con los jóvenes españoles que no están preocupados por la política y son libres como jamás los jóvenes de la dictadura pudieron ser:

Adrián era joven, raro e impertinente. Solía citar frases célebres, probablemente porque aún no confiaba lo suficiente en las suyas propias. Y poseía un conocimiento extraordinario de hechos por completo irrelevantes. Quiero decir que coleccionaba curiosidades y coincidencias de la misma manera que otros muchachos coleccionaban cómics o discos de rock duro (MONTERO, 1997, p. 78).



Este joven, con toda su virilidad, le despierta a Lucía hacia la pasión, y al enamorarse de Adrián ella vuelve a notarse como mujer que todavía puede gustarle a un hombre. Así que logra liberarse del pasado con la ayuda de Félix y se permite pensar el propio al encontrarse con la juventud que Adrián, en alguna manera, le ha permitido recobrar.

Estos tres amigos representan, asimismo, en la narrativa de la novela la unión que la sociedad necesita promover para que sea posible alguna conquista o cambio en la vida política y cultural española representada. Como afirma Rodríguez, “Por tanto, para la escritora, la acción individual es el primer paso a dar si se quiere lograr una transformación social de carácter colectivo” (RODRÍGUEZ, 2005, p. 167). En la historia narrada, los personajes Lucía, Adrián y Félix luchan en contra de la corrupción del inspector García y en contra de Orgullo Obrero, en busca de respuestas para el secuestro e incluso para sus propias vidas. Eso quizás constituya otro rasgo paródico de los personajes, que son, en alguna manera, elaboraciones ficcionales cuya configuración dialoga con los tres anarquistas citados por Félix en sus relatos a Lucía –Ascaso, Durruti y Oliver:

Francisco Ascaso y Durruti eran amigos inseparables y constituían, junto a Juan García Oliver, la cabeza del anarquismo español: la gente les llamaba *los tres Mosqueteros*. Ellos crearon los Solidarios, un grupo clandestino de pistoleros enfrentados a los pistoleros del Estado (MONTERO, 1997, p. 57).

La parodia crea una nueva versión del grupo de “*los tres mosqueteros*” mencionados por Félix, y que realmente ha existido. Pero la relación paródica es ambivalente, pues hace la relación directa de “*los tres mosqueteros*” anarquistas con la nueva versión de los contemporáneos. La lucha de Félix, Lucía y Adrián tiene como objetivo tan sólo era descubrir los misterios del secuestro de Ramón, aunque también le proporcione a la protagonista una jornada de autodescubrimiento. Félix tenía la pretensión de ayudarla para sentirse útil, y Adrián, que no tenía otra ambición, se quedó junto a ellos para vivir esta aventura, incluso porque, como joven, quizás se identifique con el afán de aventura. Su mayor importancia en la historia narrada, sin embargo, está en la vivencia erótica con la protagonista, que se redescubre como mujer seductora y deseable:

Félix y Adrián, en cambio, no exigían nada de mí: ninguna representación, ninguna respuesta. Establecimos entre nosotros una intimidad de crecimiento rápido, una de esas camaraderías aceleradas que suelen brotar entre los viajeros en vacaciones, o entre los damnificados de un barrio inundado. El secuestro de Ramón fue la fuerza mayor que nos atrajo, náufragos como debíamos de ser los tres de quién sabe qué remotas derivas. A fin de cuentas, ninguno de nosotros tenía un trabajo fijo, nada definido que hacer en la vida, ninguna responsabilidad familiar concreta. Primero fue Félix el que empezó a pasarse las horas muertas en mi casa con una excusa u otra; y enseguida Adrián se fue sumando a esta nueva rutina. Vivaqueábamos en mi piso, a la espera de que los secuestradores se pusieran en contacto conmigo, como quien habita en un campamento sitiado, echando a los imprudentes que se atrevían a llegar hasta mi puerta, despachando escuetamente a los que telefoneaban, diciéndole mentiras al inspector García, comiendo naranjas y tortillas a la francesa y escuchando a retazos el relato de la vida de Félix (MONTERO, 1997, p. 67).

Esta semejanza de los tres que juntos viven aventuras en pro del mismo fin, el desvendar del secuestro de Ramón, redundante en una forma indirecta, cómica e irónica de “*los tres mosqueteros*” Ascaso, Durruti y Jover. Los nuevos mosqueteros de España, a su vez, no luchan por una ideología –más bien desconfían de las ideologías del pasado político español–, simplemente estaban en busca de Ramón Iruña. Además uno de los integrantes es una mujer. En cierto sentido,

Las estrategias paródicas postmodernas a menudo son empleadas por artistas feministas para llamar la atención hacia la historia y el poder histórico de esas representaciones culturales, mientras contextualizan a ambos de manera que los desconstruya (HUTCHEON, 1993, p. 9).

Éste también es el objetivo de la narrativa de Rosa Montero, desestructurar los parámetros establecidos por la sociedad y hacer que el individuo reflexione sobre su visión de mundo en el contacto con el discurso ficcional de la novela, que a lo mejor expresa deseos de cambios reales en la sociedad. La denuncia de valores sociales, políticos, históricos y económicos simbólicamente violentos y disgregadores forma parte del proceso de decodificación de la parodia en la narrativa de la novela, y Rosa Montero pone en evidencia su postura frente al capitalismo exacerbado, la política fraudulenta y el carácter individual desviado de los valores éticos en la sociedad. Como afirma Rodríguez,

Ante las tentaciones externas e internas que amenazan al ser humano, el comportamiento modélico de Félix persigue servir como un ejemplo que aliente no sólo la formación de un sentido crítico sino también de una ética personal ejemplar. La nueva ética reside en la necesidad de que el individuo adopte siempre un comportamiento digno e íntegro [...]. En *La hija del canibal*, este compromiso conlleva, a su vez, una ferviente creencia en la razón, el conocimiento, la memoria y el progreso humano, en la idea de que los seres anónimos mueven con sus actos ejemplares la historia. Por contrapartida, la novela rechaza la moral mantenida por los poderes políticos, económicos o estatales, el comportamiento de las fuerzas corruptas, cínicas y cobardes –“El vendedor de calabazas”, Ramón, el Inspector García o las empresas capitalistas–, las cuales, llevadas por su egoísmo y su ambición, impiden la consecución de un mundo mejor y más justo (RODRÍGUEZ, 2005, p. 165).

En *La hija del canibal*, la parodia de la novela policiaca se manifiesta desde el inicio del enigma del desaparecimiento de Ramón y después el presunto secuestro, y la solución del crimen. Ramón Iruña, funcionario de la Hacienda, es uno de los personajes entre tantos políticos, policías y funcionarios públicos que desvían dinero para uso propio, en la diégesis:

empiezas aceptando un pequeño sobre mensual para redondear tu sueldo. Puede ser una cantidad modesta, cincuenta o cien mil pesetas como mucho, y es un dinero que aparece en los presupuestos disfrazado como una compra de material de oficina, por ejemplo. Sí, claro, es una irregularidad, pero en fin, ya se sabe cómo es la Administración, hay que hacer estas trampas porque si no la burocracia impediría que te aumentaran el sueldo. Y tú crees merecer esas cincuenta mil pesetas de más, eso desde luego. Las mereces, te dice tu jefe, que es quien te las paga y se paga de paso el triple a sí mismo. Y además, ¡es tan poca cantidad! Y todo el mundo recibe el mismo sobre, no vas a ser tú el único idiota que se queda sin ello. (MONTERO, 1997, p. 289).

El pasaje en que Ramón Iruña revela la falta de carácter de muchos individuos de la sociedad posindustrial y capitalista, funciona como crítica de dicha corrupción, en la historia narrada. Así que Rosa Montero, al acudir al género policiaco en la constitución estructural de *La hija del canibal*, lo hace de tal manera que, por una parte, este género no pierde su característica primordial anclada en la investigación de un crimen y, por otra parte, suma a ésta un conjunto de episodios cómicos e irónicos que, no obstante, trata de temas serios e históricos, a la vez que impulsa al lector a participar en la investigación del crimen y en la comprensión del juego paródico.

## 2.2 La autoparodia

En la narrativa de *La hija del caníbal* Rosa Montero también explora la autoparodia, y en algunos puntos la protagonista pone en cuestión su identidad, como Lucía o como Rosa Montero. Esta parodia es importante en la constitución de la narrativa, pues a medida que Lucía va narrando los hechos, potencia un crecimiento personal en tanto individuo y diálogo con la propia obra de la autora Rosa Montero.

Lucía sufre con los cambios de la edad, desde las vivencias de mujer casada, y en medio de eso busca, asimismo, llegar a ser una escritora reconocida, ya que a lo largo de la mayor parte de la historia narrada ella es confundida con otra escritora de literatura para niños, *Francisca Odón*. Además, Lucía no está satisfecha con su libro infantil *Belinda, la gallinita linda*:

Lucía Romero se ha hecho un nombre entre los autores infantiles y es capaz de vivir de sus libros. Pero no se puede decir que su trabajo le apasione. De hecho, y como la mayoría de sus colegas, Lucía detesta a los niños. Porque los escritores de literatura infantil suelen odiar a los niños, de la misma manera que los críticos cinematográficos odian las películas y los literarios odian leer. A veces Lucía, coincide con sus colegas, en una feria, por ejemplo, o en un congreso; y entonces cuando más abominable y más insoportable le parece su oficio, con todos esos hombres y mujeres tan talludos fingiendo destreza juvenil e insensata alegría. Todos esos charlatanes, ella incluida, embardunando el aire de viscosa dulzura y de diminutivos. Cuando cualquiera sabe que la infancia es en verdad cruel y siempre mayúscula (MONTERO, 1997, p. 25).

Es importante observar que la autora invierte en la ironía cuando se refiere al odio de los literarios y cinematográficos para defender de cierta manera el odio de Lucía hacia su arte, pero en verdad este odio está relacionado con su fracaso como escritora, mujer, esposa, hija y madre, pues tampoco tiene hijos. La protagonista vive una crisis de identidad propia de la edad pero también del desencanto de la sociedad capitalista e individual. Debemos observar también que Lucía miente, y en toda la novela lo deja claro: “He mentido. Llevo escritas cientos de páginas para este libro y he mentido en ellas casi tantas veces como en mi propia vida” (MONTERO, 1997, p. 293). Mintió cuando afirmó que tiene un nombre, o sea, una carrera estable entre los autores infantiles y con lo que gana sobrevive, pero no es verdad, Lucía no tuvo éxito como

escritora de libros infantiles y tampoco consigue sobrevivir sin la ayuda económica de Ramón Iruña:

Al principio he dicho que era capaz de vivir de mis textos, y esto ya hace mucho que dejó de ser verdad. Los cuentos de la *Gallina Belinda* han ido experimentando un firme y sosegado decaimiento en sus ventas al público durante la última década, y al final llegaron a ser tan invisibles como los textos del *Boletín Oficial del Estado*. Fracasar en algo que de por sí te parece un fracaso es rizar el rizo de la derrota: yo me dedicaba a algo que me parecía una porquería y encima lo hacía mal (MONTERO, 1997, p. 293).

La narradora hace mención al poder del arte y de la vida en tanto a su capacidad de transformación, de reinventarse a cada historia y cada día: “a modo de adorno estilístico; aunque supongo que en realidad eso es lo que hacemos todos, reordenar y reinventar constantemente nuestro pasado, la narración de nuestra biografía” (MONTERO, 1997, p. 21). Con eso la protagonista explica sus constantes mentiras o reinenciones sobre la propia vida. Según ella, “yo he disfrutado inventando. Es algo natural en mí, no puedo evitarlo; de repente se me dispara la cabeza, y todo lo que pienso me lo creo” (MONTERO, 1997, p. 21). O aún en el pasaje siguiente:

Piensa Lucía que esta manía le viene de muy antiguo, tal vez de su afición a la lectura; y que esa tendencia hacia el desdoblamiento hubiera podido ser utilizada con provecho si se hubiera dedicado a escribir novelas, dado que la narrativa, a fin de cuentas, no es sino el arte de hacerse perdonar la esquizofrenia. Pero algo debió de torcerse en la vida de Lucía en algún momento, porque, pese a que siempre deseó dedicarse a escribir, hasta la fecha sólo ha pergeñado horriblos cuentos para niños, insulsos parloteos con cabritas, gallinitas y gusanitas blancas, una auténtica orgía de diminutivos (MONTERO, 1997, p. 25).

La protagonista señala en varios momentos de la historia narrada la difícil tarea que es escribir y autoafirmarse como escritora, pero cuando afirma que aquel día en que miraba la puerta del retrete su vida cambiaría para siempre evidencia la importancia de lo sucedido para la escritura de la propia novela *La Hija del Caníbal*:

Ya no pienso volver a hacer un solo libro infantil: de ahora en adelante escribiré para adultos. A veces resulta difícil de creer, pero es verdad que viviendo se aprende. Evolucionas, te haces más sabia, creces. Y la prueba de lo que te digo es este libro. Gracias a que he

vivido todo lo que acabo de contar he sido capaz de inventarme esta novela (MONTERO, 1997, p. 317).

Como se nota, para Lucía “La mayor revelación que he tenido en mi vida comenzó con la contemplación de la puerta batiendo de unos urinarios” (MONTERO, 1997, p. 13), es decir, la protagonista vio en eso la posibilidad de narrar lo sucedido y de algún modo llegar a ser la escritora que siempre deseó. Aquí, la protagonista y la escritora se tocan, pues en esta novela hablamos de una escritora en su camino arduo de la escritura como forma de vida, por el amor a lo que hace y por la necesidad, pero sabemos que Rosa Montero ya está reconocida por su obra y, sin embargo, la autora juega con la propia trayectoria individual del escritor contemporáneo. Como afirma Montero,

Primero te diría que el éxito no es un lugar propio de la persona. El éxito no es un lugar al que uno llega y donde uno se instala. Ni es un atributo mío. El éxito es un atributo de la mirada de los otros. No me pertenece. Yo no tengo ninguna sensación de éxito personal. (MONTERO, 2000, p. 214).

Es evidente que no podemos dissociar en este sentido a la autora de la protagonista: las dos se sobreponen frente a la necesidad del escritor en busca de la realización personal en su oficio y lo que ello representa para sí en tanto individuo. Por eso es interesante observar que Lucía se constituye, asimismo, en autoparodia de Rosa Montero. Como afirma Rivas, “La narradora subvierte y transcontextualiza la imagen de la escritora de la novela. Al mismo tiempo, con este recurso metafictional Rosa Montero ausculta la realidad con los parámetros de la ficción” (MONTERO, 1989, p. 407). En la diégesis, Lucía se refiere a Rosa Montero como:

la escritora de color originario de la guinea española: era un tanto marisabidilla y a veces una autoritaria y una chillona, pero abría la boca la tal Rosa Montero (dientes deslumbrantes en su rostro redondo de luna negra) y la gente callaba y la escuchaba. Lucía deseaba ser así, un poquito más animosa y más segura (MONTERO, 1997, p. 44).

La autoparodia de la escritora es respetosa y reverencial, tiene el intuición de hacer el juego con la existencia empírica de la autora, a la vez que hace relación de este personaje con la autora, como si en Rosa Montero hubiera unos rasgos de Lucía Romero. Según Lima:

No entanto, de acordo com a estética dominante na época, o autor autobiográfico também irá buscar fórmulas para romper com a linearidade narrativa. Segundo Alicia Molero de Iglesias, diversos escritores espanhóis contemporâneos começam a construir seus textos autobiográficos com base nos recursos presentes no romance contemporâneo. Torna-se comum entre escritores espanhóis contemporâneos um tipo de narrativa em que o autor dá o seu nome a um duplo de caráter ficcional. Assim, parece que o autor está oferecendo uma narrativa autobiográfica, mas, ao mesmo tempo, adverte-nos para que não levemos a sério confissões porque o seu livro é mais do que um romance ou um relato de experiências (LIMA, 2013, p. 3).

Este recurso narrativo debe ser entendido como ficcional y autoficcional, y son relevantes las semejanzas de la protagonista con la autora, pero no podemos estrechar estas semejanzas ni decir precisamente que una sea la otra, pues Montero se vale en la constitución de la diégesis de la novela de un doble carácter ficcional para crear una protagonista que cuenta su propia historia aunque sea la historia inventada por ella misma y que también juegue con la historia de la propia idea de autoría:

Pero yo estoy convencida de que el arte primordial es el narrativo, porque, para poder ser, los humanos nos tenemos previamente que *contar*. La identidad no es más que el relato que nos hacemos de nosotros mismos.

Yo siempre he disfrutado inventando. Es algo natural en mí, no puedo evitarlo; de repente se me dispara la cabeza, y todo lo que pienso me lo creo (MONTERO, 1997, p. 21).

En la narrativa también hay una voz que no se deja identificar con certeza, pero sugiere que la narradora en algunos momentos es la autora de la obra que adentra a la historia como narradora: “En semejante situación se encontraba nuestra protagonista al comienzo de este libro” (MONTERO, 1997, p. 274). Se trata de un procedimiento en que el punto de observación desde el que se narra no está en un lugar fijo, y se alternan perspectivas y focalizaciones: el narrador omnisciente neutro, el narrador protagonista y un narrador que está fuera del propio relato (heterodieético):

O incluso podría ser la escritora Rosa Montero, ¿por qué no? Puesto que he mentido tantas veces a lo largo de estas páginas, ¿quién te asegura ahora que yo no sea Rosa Montero y que no me haya

inventado la existencia de esta Lucía atolondrada y verborreica, de Félix y de todos los demás? Pero no. Yo no soy guineana, como la novelista, ni he escrito originalmente en bubi y luego lo he autotraducido al castellano. 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 reconocirme en el espejo de mi propio nombre. Se acabaron los juegos en tercera persona: aunque resulte increíble creo que yo soy yo (MONTERO, 1997, p. 316).

La novela está narrada de diferentes puntos de vista. A veces en primera persona por la propia protagonista, relatando los acontecimientos en tono reflexivo e inquietante, otras en tercera persona, también por la propia protagonista que se refiere a sí misma en diferentes momentos y situaciones. En la narrativa aún hay una voz que no sabemos identificar que sugiere la narradora en algunos momentos es la autora de la obra que se inserta ficcionalmente en la historia narrada como narradora y en un momento, quizá, como personaje:

O incluso podría ser la escritora Rosa Montero, ¿por qué no? Puesto que he mentido tantas veces a los largo de estas páginas, ¿quién te asegura ahora que yo no soy Rosa Montero y que no he inventado la existencia de esta Lucía atolondrada y verborreica, de Félix y de todos los demás? (MONTERO. 1997, p. 316).

En otra situación queda más claro el juego con la propia autora: “Y la prueba de que lo digo es este libro. Gracias a que he vivido todo lo que acabo de contar he sido capaz de inventarme esta novela” (MONTERO, 1997, p. 317). Sin embargo, tampoco podemos olvidarnos de la voz de Félix, muy importante para el enriquecimiento personal en la búsqueda de Lucía en tanto individuo: el anciano asume la voz narrativa al hablar de sus años de juventud, como un aventurero anarquista junto a Durrutti, en los años en que lucharon por sus ideales, pero también como amigo de Lucía que la ayuda en su proceso de maduración.

La necesidad de “*contar*” para llegar a reconocerse es inherente a las dos escritoras en la historia narrada, Lucía Romero y Rosa Montero, en una busca por inventar y reinventarse dentro de la ficción, parodiando la nacionalidad, pues Rosa Montero es española, y el idioma en que escribió la novela que en verdad fue en castellano. Así la autora y la obra están representadas de una forma diferente de la realidad, aunque forman parte de la misma realidad ficcional representada, lo cual



confirma los tonos ficticios de la novela. En otra situación la protagonista deja más claro estos lindes con la propia autoría del relato: “Ánimo, Lucía: un pequeño esfuerzo más, cuéntalo todo. No podrás terminar este libro si no dices todo lo que tienes que decir. (MONTERO, 1997, p. 294).

El recurso narrativo de Rosa Montero en *La hija del caníbal* enriquece la narrativa de la novela, las voces narrativas, la parodia a la autora, los aspectos autobiográficos, mezclan datos reales y ficcionales, dejándole al lector la tarea de crear y recrear interpretaciones potenciadas en la diégesis.

### 2.3 La parodia de la novela de formación

En la parodia de la novela de formación Montero usa como protagonista una mujer, como en casi todas sus obras. Lucía Romero pasa por un proceso de enfrentamiento sociocultural y busca autoafirmarse en una sociedad de transición. Así que

Rosa Montero plantea en su novela esa búsqueda para encontrar el lugar de lo femenino en la sociedad. Las protagonistas procuran recuperar su papel social en esa cambiante y amenazante urbanidad. Son sujetos que oscilan entre la tradición y las nuevas propuestas éticas. Son mujeres atrapadas en el espejo de la representación social de sus roles (RODRÍGUEZ, 2006, p. 46).

Lucía usa la primera persona para narrar su historia y para definirse cuando habla de sí como una mujer real, con defectos, limitaciones, miedos y angustias, aunque juega todo el tiempo con la idea de verdad en la ficción:

Volviendo al principio: también he mentido en otros dos detalles. En primer lugar, no soy lo que se dice alta, sino más bien bajita. O sea, para ser exactos, diminuta, hasta el punto de que los vaqueros me los compro en la sección de niños de los grandes almacenes. Y tampoco tengo los ojos grises, sino negros. ¡Lo siento! No puedo remediarlo. (MONTERO, 1997, p. 24).

Y cuando se disculpa por no poder remediarlo también potencia una crítica a las novelas narradas por una voz masculina que describe a la mujer amada o deseada con la perfección de una belleza idealizada, dentro de los parámetros culturales regidos por

una sociedad patriarcal y mucha vez machista, que suele imponer modelos de lo bello. Por eso Montero parodia la novela de formación y por medio de la ironía hace el juego de las voces narradas. Aquí, por ejemplo, Lucía se refiere a sí misma en tercera persona:

Asimismo es cierto que Lucía Romero posee un lunar coqueto en la comisura de los labios. Esa marca menudo es el centro de gravedad de su atractivo, el vértice de sus relaciones con los hombres, porque todos sus amantes, incluidos los más vertiginosos y fugaces, han pretendido poetizar sobre ese milímetro de piel. “Es el mojón que marca el camino hasta tu boca”, le dijo una vez uno, por ejemplo. “Es una isla desierta en la que he naufragado”, adornó un segundo. “Es un lunar de puta que me la pone dura” comentó algún otro expeditivamente. De manera que el núcleo del erotismo de Lucía Romero, la base de su supuesto encanto, es un fragmento de carne renegrida y defectuosa, una equivocación de la epidermis, un cúmulo de células erróneas que en algún momento tal vez devenga en cáncer. (MONTERO, 1997, p. 24-25).

La voz narrativa afirma que cuando Lucía se refiere en tercera persona “convierte el caos de los recuerdos en un simulacro narrativo y disfraz de orden la existencia. Como si estuviéramos aquí para algo, cuando de todos es sabido que este desvivirse que es la vida en realidad no conduce a nada” (MONTERO, 1997, p. 108). Cuando se define en tercera persona Lucía deja reflejar la mirada de la sociedad patriarcal sobre sí en tanto mujer, en sus características físicas, su posición social en el trabajo, como hija y como esposa. La parodia de la novela de formación en *La hija del caníbal* trata de estos aspectos desde el punto de vista de la mujer, de sus miedos y sus angustias, pues, con el desaparecimiento de su esposo Lucía se ve sola para enfrentar sus problemas individuales y sociales. Como afirma Coqueiro,

Nesse romance tradicional ocorre a representação do processo de formação do caráter do herói, o qual entra em conflito com a realidade e por meio de muitas aventuras e peripécias poderia atingir o seu amadurecimento pessoal e aperfeiçoamento humano. Devido a isso, Maas enfatiza que no *Bildungsroman* as características conteudistas predominam sobre as formais, uma vez que “a questão central subjaz todo o texto compreendido pela historiografia literária como Bildungsroman é a questão do aperfeiçoamento pessoal (COQUEIRO, 2012, p. 100).

En esta maduración la protagonista descubre que su esposo, la persona más próxima de sí, por lo menos en la convivencia ordinaria, es un desconocido y le

sorprende como un criminoso, y el proceso de descubrimiento de la trama policiaca también redonda en un proceso interno de reflexión, soledad, angustia y miedo que también le aporta el conocimiento. En dicho sentido, se puede admitir que en la sociedad contemporánea,

moderna ou fluída, a crescente individualização traz uma liberdade e uma gama de possibilidades, sem precedentes, ao sujeito, mas também traz, em seu bojo, a tarefa de enfrentar as consequências que seriam, entre tantas, o vazio existencial, a falta de solidez nas relações humanas e afetivas, a busca incessante de identidade e a solidão irremediável (COQUEIRO, 2012, p. 105).

El presunto secuestro de Ramón funciona como un impulso para que Lucía se quede sola y entienda su relación amorosa devastada con el marido y, a la vez, se vuelque hacia sí misma en tanto individuo:

Con la desaparición de Ramón aprendí que el silencio puede ser ensordecedor y la ausencia invasora. No es que echara exactamente de menos a mi marido: ya digo que estábamos acostumbrados a ignorarnos. Pero llevábamos una década viviendo a dos, y eso crea una relación especial con el espacio. Ya no me cruzaba con él en el cuarto de baño por las noches, no le oía resoplar en la cama a mi lado, no encontraba los restos de su café en la cocina cuando me levantaba – porque siempre me levantaba después que él: Ramón era funcionario del Ministerio de la Hacienda y tenía un horario regular–. Cuando vives a dos el mundo se adapta a ese ruido, a ese ritmo, a esos perfiles, y la súbita ausencia del otro desencadena un cataclismo en el paisaje (MONTERO, 1997, p. 26).

Montero más una vez por medio de la ironía critica el lenguaje sexista, tratando de la protagonista Lucía abandonada y desesperada, a la vez como una sátira de la idea de la dependencia de la mujer hacia el marido y, por otra parte, de la condición de marginada a que se queda mucha vez ante el protagonismo masculino en la historia y en la literatura, asimismo. Según el relato,

Lucía Romero, autora infantil, pierde de repente su marido en los urinarios de un aeropuerto y no tiene nada a recurrir. Qué drama tan ridículo, qué lugar tan desairado el de las mujeres abandonadas, viudas sin viudez, hembras que desesperan esperando (MONTERO, 1997, p. 28).

Lucía estaba entregada a una relación cómoda, y el desaparecimiento de Ramón la deja sin la tranquilidad cotidiana. La ausencia de Ramón, del amor del matrimonio, y sin la compañía y la seguridad que le ofrecía, la protagonista descubre que volvería a casa y, realmente, ya no encontraría a nadie. La dramatización de su relación matrimonial altera las voces narrativas, y ahora es la mujer que habla de su marido, de los placeres o incomodidades de la relación matrimonial:

Pero así es como me sentía yo cuando secuestraron a Ramón, solo hasta la desaparición, solo hasta el miedo. Ahora comprendía por qué no me había separado de mi marido: aunque me aburriera con él, aunque me exasperara, Ramón era el aliento animal de mi guarida, el cobijo elemental del otro de tu especie, unos ojos que te ven y una presencia cómplice frente al terror de la intemperie, frente a ese mundo exterior lleno de tormentas, violentos huracanes y cataclismos. Por entonces la soledad me daba pánico (MONTERO, 1997, p. 65).

En algunos pasajes del texto, de forma cómica se presentan a partir del pensamiento de la protagonista algunas situaciones dramáticas parodiadas de la narrativa melodramática y policíaca, en que se utiliza la voz en tercera persona remitiendo, asimismo, a la voz masculina para caracterizar a la mujer en dichos géneros, mucha vez:

Lucía Romero había perdido su marido súbitamente, incomprensiblemente. Cuando él regresara de quién sabe dónde, Lucía se abrazaría a él y le diría: “Ramón, Ramón, ¿qué ha sucedido?” con la voz enronquecida por la emoción y los ojos enternecidos, líquidos. Aunque tal vez no, tal vez Ramón hubiese muerto. “Ha muerto señora. Lo siento”, diría el policía. Y Lucía se agarraría al marco de la puerta con mano temblorosa, y le faltaría el aire, y ni siquiera le dolería, de primeras no, es así como hieren los traumas, al principio ni siquiera le dolería aunque las lágrimas corrieran aparatosamente por sus mejillas (MONTERO, 1997, p. 31).

La situación aparece dramatizada por la protagonista, que acude a la imaginación para representar en la ficción el desaparecimiento de Ramón, a partir de algunas vertientes literarias melodramáticas y posibles de los crímenes de las novelas policíacas, por ejemplo. Así la protagonista se encuentra en una situación de crimen sola y perdida y no sabe cómo reaccionar frente a ello, aunque está segura de que debe buscar al marido porque, como lo afirma irónicamente, “Ramón era mi responsabilidad, no por ser mi hombre, sino mi costumbre” (MONTERO, 1997, p. 20).

En la narrativa, Lucía aparece a veces representada como una mujer desamparada por la familia y los amigos, víctima de marido que supuestamente la habría dejado por voluntad propia, porque según el inspector García “—Yo que usted me quedaba tranquila durante algunos días. Seguro que al final regresará. Estas cosas pasan muy a menudo— dijo el tipo, como antes había dicho el policía del aeropuerto, sin darle la menor importancia a mi inquietud” (MONTERO, 1997, p. 27).

Este discurso del inspector y del guardia del aeropuerto refleja el discurso sexista que Rosa Montero crítica en la narrativa de la novela, e ironiza la escena demostrando que en una sociedad patriarcal es común el abandono de las mujeres y eso mucha vez no conmueve a los demás, como reflexiona Lucía: “Sus palabras me hicieron visualizar un mundo abarrotado de esposas abandonas, una muchedumbre de mujeres esperando con eterno desasosiego junto al teléfono. Me sentí insultada” (MONTERO, 1997, p. 27).

Otra vez la diégesis acude a la parodia de tintes casi melodramáticos para criticar la situación de las parejas de una sociedad machista, en que la mujer debe esperar su conyugue independientemente del tiempo o de la situación. Este discurso expresa las relaciones personales que afligen la protagonista, uno de los motivos que permite su encuentro personal, en el ámbito del camino recorrido por el héroe en la novela de aprendizaje:

Essa interioridade é portanto, por um lado, um idealismo alargado e, por consequência, suavizado, tornando mais flexível e mais concreto, e por outro lado, um alargamento da alma que aspira a viver não na contemplação, mas na ação, exercendo uma influência eficaz sobre a realidade. Esta interioridade ocupa dessa maneira uma posição intermédia entre o idealismo e o romantismo e, procurando em si mesma uma superação de um de outro, é rejeitada pelos dois como compromisso (LUKÁCS, s./f., p. 156).

Esta inaceptable naturalidad que los demás personajes veían en la desaparición de Ramón hace que Lucía se alejase de los amigos y parientes, en un proceso de creciente interioridad y vivencia individual:

Por eso, cuando Gloria comentó con poco tiento que “hacía tiempo que se nos veía un poco mal”, colgué el auricular furiosa y decidí no telefonar a nadie más. De hecho, activé el contestador automático para que me sirviera de parapeto frente a las numerosas llamadas que en seguida se empezaron a producir; y bajé al máximo el volumen,

para no tener ni siquiera la tentación de contestar (MONTERO, 1997, p. 28).

Irónicamente Lucía aparece colocada en su lugar de esposa sufrida y abandonada por el marido en el fragmento, y así se encierra en su dolor mientras aguarda noticias de él. Además, su relación con la familia y los amigos no es íntima y lo que le dicen parece repetir la visión del discurso masculino preponderante sobre la mujer y el matrimonio tradicionalmente. Como afirma Rodríguez,

Esto tiene relación directa con la literatura, pues la mujer también se constituye en una formulación masculina, sin voz, sin acción, y sin identidad. La mujer no tiene procesos de identidad, porque carece de lo que ella dice y piensa de sí misma, por eso lo que posee es crisis de identidad (RODRÍGUEZ, 2006, p. 45).

La intensificación dramática deliberada de lo vivido por la protagonista en la diégesis desmitifica el discurso de una sociedad patriarcal, lo critica, lo ironiza, lo ridiculiza, a partir de la parodia de los discursos masculinos establecidos en el entramado social. Reinventar el discurso masculino haciendo que la mujer asuma la voz narrativa deja claro que la visión que la sociedad machista tiene de la mujer es un insulto, como lo expresa la protagonista Lucía: “Lucía callaba demasiado, consentía demasiado; era asquerosamente femenina en su silencio público, mientras dentro la frustración rugía.” (MONTERO, 1997, p. 43-44).

Las pérdidas sufridas por Lucía la llevan a revelarse como una heroína más humana, hecho que va a la par con la trayectoria histórica de mujer, que gana espacio en la sociedad, la política, la literatura y de cierto modo entra en contradicción con los paradigmas preestablecidos por la sociedad, según los cuales la mujer debe asumir el papel de hija, esposa, ama de casa y madre, restringiéndose a ello. Lucía lo cuestiona y trasciende la figura femenina.

En esta posición Lucía admite la primera persona y se desvincula de los conceptos patriarcales, como ella misma lo afirma: “Gracias a los desvelos de esta alma sombría, en fin, puedo decir ahora que este cuerpo mutante es *mi* cuerpo. Lo cual es un alivio y simplifica mucho las cosas a la hora de escribir en primera persona” (MONTERO, 1997, p. 53).

En este camino de autodescubrimiento de Lucía Romero, la relación con sus padres se redimensiona, asimismo. El título *La hija del caníbal* ya señala una visión del

padre: “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, 1997, p. 112). En verdad el título no corresponde al tema central de la historia, Lucía le trata al padre por este apodo porque él siempre le contaba historias, y en una de esas historias su padre ha revelado que en un momento difícil de su vida se comió carne humana. Lucía, que aún era una niña se guardó esto en la memoria y siguió adjetivándolo como el *Padre-canibal*, pero no hay una relación directa con algo sucedido entre ellos dos, aunque queda sugerido que las relaciones entre el padre y la madre y el padre y ella misma nunca han sido tranquilas:

El caso es que escapó en pleno invierno con dos amigos suyos e intentaron cruzar a campo traviesa los picachos nevados de Navacerrada. Era de noche, nevaba, estaban agotados y la ventisca les cegaba; el hielo cedió bajo sus pies y cayeron los tres en una grieta. Uno murió inmediatamente; el otro y el Canibal quedaron heridos y atrapados. En las siguientes horas enronquecieron de pedir auxilio; pero estaban perdidos en el monte, en la zona más inaccesible y más desierta, en mitad de una guerra; además el frío extremo, que por una parte impidió que se desangraran a causa de sus heridas, por otra amenazaba con acabar con ellos. Todas esas consideraciones hicieron que el padre de Lucía sacara la navaja cabriterera al caer la tarde del primer día y que le rebanara un filete de brazo al amigo muerto. Se alimentaron del cadáver y bebieron nieve durante cuatro jornadas, hasta que les encontró, medio congelados, una patrulla republicana. (MONTERO, 1997, p. 111).

No se sabe si su padre le decía la verdad, pues tenía una capacidad de crear e incrementar las historias para que pareciesen verídicas, característica heredada por Lucía, que en mucha vez en su relato nos dice que había mentido. A Lucía esta relación con el *Padre-canibal* y la semejanza con su madre le resultan una pesadilla, y ella vive huyendo de los encuentros familiares, lo cual, relacionado a sus dudas e inconformidades individuales le hacía sentirse todavía más encerrada, enclaustrándose en su matrimonio tibio, en su profesión decadente y a los cuidados con su perra-foca. Como revela la narradora:

En el comienzo de este libro, Lucía Romero estaba atravesando una época muy mala. De hecho, el secuestro de Ramón fue la guinda que colmó su congoja: porque por entonces se sentía perdida. La vida es como un viaje, y en mitad del trayecto, Lucía lo acababa de descubrir, comienza el desierto. ¿Adónde se había ido la belleza del mundo? ¿En qué momento había perdido su fe en la pasión y en el futuro? De

repente, Lucía se encontraba mayor. No importaba que su apariencia física se mantuviera más o menos bien: esto no era más que el último bastión, la postrera línea de resistencia ante el derrumbe. Y además, ella conocía a la perfección mejor que nadie, los fallos ocultos de la heroica defensa: las carnes fatigadas, las primeras arrugas. Y, sobre todo, los dientes de mentira. Cuándo estampó sus verdaderos dientes en la carrocería de aquel camión, algo se le rompió por dentro. Algo se acabó para siempre jamás (MONTERO, 1997, p. 108).

La preocupación por el aspecto físico, la vejez y el miedo a la muerte amedrentó a Lucía a lo largo de casi toda su vida anterior, dejándola insegura, insatisfecha e infeliz. A eso de la mitad de la vida, sin embargo, con la ayuda amigable de Félix, con su madurez y conocimiento de los temores de la vida, la protagonista vive un breve romance con Adrián y puede mirar hacia el futuro más libremente:

Sí has vivido alguna vez una pasión amorosa entenderá la fiebre de Lucía, porque la pasión siempre se repite: es como una sensación de cine en donde proyectas una y otra vez la misma película con el mismo galán en la pantalla. Y así, aunque Adrián era veinte años menor que ella, créeme que en la pasión Lucía no era ni un minuto más vieja que ese muchacho, porque en el alucinamiento del amor todos somos estúpidos y perpetuamente jóvenes (MONTERO, 1997, p. 275).

La pasión con Adrián también constituye una parodia a las parejas de los romances sentimentales, en este caso la mujer es mayor y seduce al joven. En la narrativa de la novela la parodia la identifica a la madre de *El Cuarteto de Alejandría*, en el primer momento que los dos tienen una relación más íntima, además la situación gana matices cómicos cuando Lucía pone el dedo accidentalmente en el ojo de Adrián:

Entonces me acordé de Lawrence Durrell. En *El Cuarteto de Alejandría*, la madre de alguien seducía al amigo de su hijo. Apenas si recordaba la novela, pero *ella* era una *madre*, desde luego, y *él* era el amigo de *su hijo*. Era el único ejemplo cultural apropiado que se me venía a la cabeza en ese momento. Pues bien, ella le decía: “Tienes algo en la comisura de la boca. Déjame que te limpie”. Y se inclinaba sobre él y pasaba la punta de una lengua muy poco maternal por los labios del chico. Y daba la casualidad de que Adrián tenía una miguita de tostada en la barbilla.

- Déjame que te quite... - comencé a decir, inclinándome hacia Adrián con una mano extendida, mano que esperaba utilizar como avanzadilla del ataque: la pondría sobre la mejilla del muchacho y así podría apuntalar mi boca.



- Vente más cerca... - exclamó Adrián al mismo tiempo, incorporándose bruscamente en la cama y metiendo su ojo derecho en el dedo índice de mi mano extendida (MONTERO, 1997, p. 202).

El fragmento no soslaya la diferencia de edad entre Lucía y Adrián, pero pretende tampoco dejar de tratar naturalmente este primer contacto erótico entre los dos, aunque la atmósfera se ve parcialmente rota por el dedo de Lucía en el ojo de Adrián. Además la comparación de Lucía con una madre, establece una inocencia irónica a la actitud de la protagonista. La relación entre los dos no es larga, pero fue suficiente para contaminar a Lucía con la fuerza de juventud de Adrián, haciendo que ella entienda que hay etapas en la vida, y que ella tiene el derecho a seguir la suya y Adrián la propia también:

Él era para mí un espejismo de juventud vicaria, un simulacro de todas mis vidas no vividas, de los hijos que no tuve, las cosas que no hice y los años que desperdiicé; y tal vez yo fuera para él la última crisis de la adolescencia, una recreación algo morbosa del amor absoluto y lacerante hacia la madre. Pero yo no era su madre, y ni siquiera puedo ser *una madre*. No soy más que una hija cuarentona y talluda, una hija a medio deshacer en el camino de la vida (MONTERO, 1997, p. 298).

La novela de aprendizaje supone un proceso de maduración para individuo, y esto sucede con nuestra protagonista. Al llegar a la conclusión de que “Estoy sola y me gusta” (MONTERO, 1997, p. 306), Lucía señala que el proceso de autoconocimiento fue positivo, aunque se ha aniquilado su matrimonio, ella se liberó de las angustias relacionadas con la relación con sus padres, entendió sus debilidades como escritora y dio un paso hacia la libertad en tanto individuo, al confrontarse con la soledad y sentirse bien por haber encontrado su camino. La historia narrada no concluye con un *Vivieron felices para siempre*, pero termina positivamente, abierta, en cierto modo, al sugerir que lo que concluye es la historia narrada, pero para la protagonista eso es sólo el comienzo de una nueva etapa en tanto individuo.

### 3. La narrativa como vía de reflexión y autodescubrimiento para la protagonista

La historia narrada en *La hija del caníbal* es un relato de crecimiento personal de una mujer de clase media, en crisis de edad, cuarentona, en decadencia física y confusión sentimental que tiene en cuenta que

También en los noventa el tema de la mujer representa un cierto eje alrededor del cual gira la mayoría de las obras de las autoras españolas. Las protagonistas, otra vez, ven enfrentada su visión del mundo, inaceptable para los demás, con el modelo social establecido, considerando la razón de su naufragio como algo heredado, que sabe su condición de ser mujer. Un caso típico es la heroína de Rosa Montero que protagoniza la novela *La hija del caníbal* (ALCHAZIDU, 2001, p. 11).

Lucía Romero es una mujer de cuarenta y un años, que aún no se ha firmado personalmente ni profesionalmente. Marcada por indecisiones hasta el enlace de la historia narrada, ella se convierte en la novela en un personaje problemático, pues muchos de los acontecimientos se centran en su discurso inseguro y negativo, pero potencian la reflexión individual sobre el paso del tiempo, la edad, la familia, la relación conyugal, los amigos y la profesión. Estos son los temas que afligen a la protagonista y dan sentido a la diégesis de esta novela, y que permiten su entendimiento personal:

He aprendido mucho en los últimos meses. Ahora sé, por ejemplo, que las personas hemos de soportar una segunda pubertad alrededor de los cuarenta. Se trata de un período fronterizo tan claro y definido como el de la adolescencia; de hecho, ambas edades comparten unas vivencias muy parecidas. Como los cambios físicos: ese cuerpo que comienza a desplomarse a los cuarenta. O como la pérdida de la inocencia: si en la pubertad entierras la juventud, es decir, vuelves a sentirte devastada por la relación de lo real y pierdes los restos de candor que te quedaban. Ah, pero cómo, ¿la existencia era esto? ¿La decrepitud de los padres, el envejecimiento personal, el deterioro de las cosas, la insoportable pérdida? ¿Y además las traiciones, las mentiras, la corrupción, la indignidad, la fealdad universal e intrínseca? (MONTERO, 1997, p. 307).

El personaje se distancia de sí mismo para mirarse desde afuera y hablar como espectador de sus propias historias y de sus características. De ese modo,

Piensa Lucía que esta manía le viene de muy antiguo, tal vez de su afición a la lectura; y que esta tendencia hasta el desdoblamiento hubiera podido ser utilizada con provecho si se hubiera dedicado a escribir novelas, dado que la narrativa, a fin de cuentas, no es sino el arte de hacerse perdonar la esquizofrenia. Pero algo debió de torcerse en la vida de Lucía de algún momento, porque, pese a que siempre deseó dedicarse a escribir, hasta la fecha sólo ha pergeñado horribles cuentos para niños, incluso parloteos con cabritas, gallinitas y gusanitos blancos, una auténtica orgía de diminutivos (MONTERO, 1997, p. 25).

La protagonista es hija de padres actores, creció en medio de las ficciones teatrales y televisivas, oía las historias fantásticas de su padre, quizás por eso sea mentirosa o, mejor aún, aficionada a la ficción, como mismo se define, en cierto modo: “Yo siempre he disfrutado inventando. Es algo natural en mí, no puedo evitarlo; de repente se me dispara la cabeza, y todo lo que pienso me lo creo” (MONTERO, 1997, p. 21). Es cierto que esta característica no la define como mal carácter, es más una forma de huir de la realidad inquietante, transformándose en alguien que a veces suele convertir la realidad en ficción e incluso la identidad, lo cual también pone en duda los límites entre lo real y lo imaginado en el ámbito del relato de la protagonista, muchas veces.

Por ejemplo, debido a su baja estatura, Lucía relata que parece ser más joven y muchas veces así fue considerada por otros, pero lo que nos parece es que su edad no está representada por sus características físicas sino por su postura delante de la vida. Por otra parte, al desvelarlo, la protagonista pone en duda otra vez los límites entre lo real y lo inventado, ambos en el ámbito de la propia ficción del relato de la novela.

Aunque todavía se titula una escritora infantil cuando en verdad no le gusta, tiene resentimientos de sus padres que le fatigaron toda la vida, los amigos son pocos y ella los ignora, se encuentra en una relación de diez años con Ramón, matrimonio cómodo para ambas las partes, pues el tiempo esfumó lo que se podría considerar el disfrute de la pasión o el amor. Todo eso pasa en revista por la protagonista:

Con la desaparición de Ramón aprendí que el silencio puede ser ensordecedor y la ausencia invasora. No es que echara exactamente de menos a mi marido: ya digo que estábamos acostumbrados a ignorarnos. Pero llevábamos una década viviendo a dos, y eso crea una relación especial con el espacio. Ya no me cruzaba con él en el cuarto de baño por las noches, no le oía resoplar en la cama a mi lado, no encontraba los restos de su café en la cocina cuando me levantaba – porque siempre me levantaba después que él: Ramón era funcionario

del Ministerio de la Hacienda y tenía un horario regular - .Cuando vives a dos en el mundo se adapta a este ruido, a ese ritmo, a esos perfiles, y a la súbita ausencia del otro desencadena un cataclismo en el paisaje. Me sentía como un ciego a quien un día cambian los muebles de lugar sin advertírselo, de manera que el salón de su casa, tan conocido, se convierte de repente para él en un territorio tan ajeno y desconcertante como la tundra (MONTERO, 1997, p. 26).

El marco de los cuarenta años para Lucía es doloroso e impactante. Con el secuestro de Ramón, Lucía se encuentra sola con tiempo para repensar sobre su matrimonio y sobre sí misma. Con el intuio de salvar la vida del esposo Lucía redescubre muchos de los sentimientos ya olvidados o tal vez nunca experimentados en su vida. La amistad de Adrián y Félix es de fundamental importancia en el comienzo de esta etapa en su vida, sin marido, sin trabajo, sin perspectivas.

Lucía creía que la vida no cambiaría, porque las cosas ya estaban. Con desaparición del marido ella descubre al verdadero Ramón Iruña, un corrupto que trabajaba en el Ministerio de la Hacienda y desviaba dinero del estado para una mafia. Todo cambia, pues “La imagen de Ramón se iba haciendo trizas dentro de mí. Mi relación con él era cada vez más desapasionada, más lejana. A decir verdad, ya no me sentía su esposa, sino más bien su viuda, porque para mí estaba medio muerto (MONTERO, 1997, p. 265).

En el camino recorrido simbólicamente por la protagonista, hay un cambio expresivo en el modo como Lucía se veía: hacía muchos años ella había sufrido un accidente en coche, en el que se había perdido los dientes, y además se había fracturado y quedó imposibilitada de tener hijos. Según ella lo narra,

Fue hace tres años, cuando me estrellé contra la trasera de un camión. [...] Todos los hierros del mundo se metieron en mi boca. Todos menos uno, que me agujereó el vientre. Yo estaba embarazada de seis meses. Era una niña. Las piernas, la cabeza, las manos de dedos enroscados. La había visto en la pantalla de la ecografía, mi niña en blanco y negro, totalmente formada, un brumoso prodigio de mi carne. La maté, en aquel choque; y perdí el útero, de paso. Esto último apenas si importó: de todas formas ya había sido una embarazada bastante mayor. Una primípara añosa, como dicen los médicos con su jerga insultante. Me había llevado todo ese tiempo llegar a decirme, vencer esa voz que me aconsejaba que no tuviera hijos, el imperativo de supervivencia que me 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* (MONTERO, 1997, p. 297).

Sentía dolor todas las veces que miraba al espejo pues ello influenciaba su autoestima y le hacía recordar la pérdida de la hija: “mi boca es el sepulcro de mi hija” (MONTERO, 1997, p. 297). Sin embargo, Lucía, tras los atropellos de la vida sigue queriendo encontrarse y recuperarse. Además, ser hija y solamente hija, le causa cierta indignación:

Yo no tengo niños. Quiero decir con esto que sigo siendo hija, que no he dado el paso habitual que suelen dar los hombres y las mujeres, las yeguas y los caballos, los carneros y las ovejas, los pajaritos y las pajaritas, como diría yo misma en mis abominables cuentos infantiles. A veces esta situación de suspensión biológica resulta algo extraña. Todas las criaturas de la creación se afanan prioritaria y fundamentalmente en parir y poner y desovar y empollar y criar; todas las criaturas de la creación nacen con la finalidad de llegar a ser padres, y hete aquí que yo me he quedado detenida en el estadio intermedio de hija y sólo hija, hija para siempre hasta el final, hasta que sea una hija anciana y venerable, octogenaria y decrepita pero hija (MONTERO, 1997, p. 23).

Lucía estaba embarazada cuando perdió su primer y única posibilidad de ser madre, pues el accidente así como le destruyó los dientes, le estropeó el útero. Las consecuencias del accidente, la pérdida de sus dientes y la imposibilidad de ser madre hacen que Lucía reflexione sobre su condición individual de mujer:

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 social. Y esto está enterado en nuestra memoria. (MONTERO, 1997, p. 297).

La ausencia de amor, cariño y atención de sus padres en la niñez le afecta abruptamente en toda su vida adulta, y Lucía mantiene una distancia para defenderse de este sentimiento de tristeza que guarda de los padres, lo cual es comprensible, pero la verdad es que Lucía temía a sus padres, el miedo de parecerse a su madre le consumía, y la frialdad de su Padre-Caníbal, le inquietaba de angustia. Es decir, le preocupaba la dificultad de encontrar un camino que fuera el suyo:

Lucía Romero no quería parecerse a su madre. Tampoco a su Padre-Caníbal, claro está, pero era el fantasma de su madre el que la perseguía, era el destino de su madre lo que la sofocaba, eran las mismas carnes de su madre las que descubría, con horror, en el espejo de los probadores de las tiendas, cuándo Lucía se estaba embutiendo unos vaqueros o un traje de verano y de repente atisbaba sin querer su espalda en el azogue y reconocía ahí, qué escalofrío, la misma caída

de hombros de su madre, los mismos michelines incipientes que la edad empezaba a amasar en las caderas, la misma estructura, en fin, del envejecer y quizá del ser. Y es que hay un momento en la vida de todas las mujeres en que empiezan a parecerse a sus madres, pero a sus madres mayores, a la decadencia maternal, como si la progenitora, al ir sucumbiendo, desarrollara compensatoriamente una invasión genética de la hija, una posesión casi diabólica de su cuerpo y de su espíritu. A Lucía le espantaba este destino, no quería parecerse a su madre de ningún modo, y menos aún teniendo en cuenta que ella, que era hija sin hijas, solamente hija para el jamás de los jamases, nunca podría proyectar su propia imagen sobre los genes de su sucesora, rompiendo así la cadena materna interminable de vampirizadas y vampiras (MONTERO, 1997, p. 113).

Este temor a la apariencia de la madre y la culpabilidad que le echaba al padre le alejaban cada vez más de los lazos familiares, pues Lucía no se identificaba o no quería identificarse con aquellas historias. Ella se guarda en su memoria el matrimonio de sus padres que, de forma indirecta, refleje lo suyo, ambos malogrados. Su gran desafío se vuelve, pues, la búsqueda de perspectivas para sí misma, que se le revela en medio de los sucesos relacionados con la desaparición del marido en la historia narrada, pues,

No, Lucía no deseaba ser cobarde, como su madre: pero llevaba años y años sin hacer lo que quería hacer y sin vivir como quería vivir. No deseaba frustrar sus ambiciones profesionales, como su madre: pero sólo se atrevía a escribir sobre gallinas. No deseaba prescindir de un amor feliz, como su madre: pero se había acomodado a una rutina plana y miserable con Ramón (MONTERO, 1997, p. 113).

Al miedo de parecerse a su madre, la inquietud ante la vaguedad de su Padre-Caníbal, la incertidumbre en su vida profesional, la amistad con Félix y el caso de pasión corto con Adrián, la relación ya olvidada con Ramón y el desprendimiento ante cualquier sentimiento amoroso por él, le proporcionan, entonces, a Lucía otra mirada a la vida. La mujer que temía la muerte y sufría con la apariencia, descubre la belleza otros aspectos de su existencia en el camino de la vida, y los saborea en esta nueva etapa recién empezada a los cuarenta años, integrase a la sociedad que vive sin aislarse de sus estructuras sociales ni enajenarse totalmente a ellas.

## Consideraciones finales

Nuestra investigación tuvo la intención de retratar la parodia de la novela policíaca, de la novela de formación y experiencia individual de un personaje femenino que a los cuarenta años llega a su auge existencial. *La hija del caníbal* es una historia singular y emocionante, por tratarse de una parodia de la novela policíaca y de la novela de formación, estableciendo vínculo con aspectos culturales, políticos, históricos y sociales de España. La escritura de Rosa Montero suele aproximarse de lo cotidiano de los lectores, con un lenguaje literario que acude a funciones referenciales para facilitar el entendimiento de estos.

Nuestro *objetivo en La hija del caníbal* fue analizar los aspectos paródicos potenciados en la estructura de la narrativa, especialmente en lo que concierne a la relación paródica con la novela policíaca y la novela de formación y aprendizaje, teniendo en esto último la diégesis del realismo abstracto y el romanticismo de la desilusión.

Históricamente la diégesis de *La hija del caníbal* narrada por Félix Roble evidencia aspectos de España en la época de la guerra civil española, del franquismo, y del anarquismo. Félix Roble, segundo Rodríguez (2005), es la parodia del también anarquista Félix López, en sus relatos Félix Roble enriquece la narrativa, en la dualidad de voces con Lucía, con aspectos de España pasada, con guerras, dictadura, las poblaciones sufriendo de hambre, a ejemplo de la madre de Félix que murió hambrienta, las desigualdades sociales, la dominación de la iglesia católica, aspectos estos que generó situaciones sociales, políticas y culturales vivenciados por el presente de la generación de cuarentones representados por Lucía.

La diégesis de España contemporánea es retratada por la sociedad capitalista, las corrupciones en los medios estatales, a ejemplo de la parodia del Partido Obrero Español – PSOE, que es retratado en la obra como un grupo ficticio credo por Ramón y sus comparsas para dar veracidad a su secuestro, asimismo la representación de este grupo es para relatar la corrupción y las divergencias ideológicas dentro del partido socialista que posiblemente ha se vendido al capitalismo. Como también la incomunicación entre parejas, vivenciadas por los padres de Lucía cuando estaban juntos y por la protagonista y Ramón Iruña entregues a una relación costumbrista, lejana y fría, asimismo la búsqueda por autodescubrimiento de la protagonista Lucía que se

despierta en la ausencia de Ramón por su necesidad de vivir y no ser inerte a las posibilidades de la vida, la importancia del crecimiento personal de Lucía se relaciona con el desarrollo de la trama del secuestro propio de la parodia de la novela policiaca. Este crecimiento del héroe, contemporáneo, asumido por una mujer que confronta sus miedos y traumas en la búsqueda de autoafirmarse tiene en la diégesis de la novela de formación su aporte paródico, asimismo esta protagonista no encierra su vida al fin de las últimas frases de la novela, sin embargo inicia para ella un nuevo ciclo, más decidida y determinada se encuentra inserida en el medio social pero no inerte a él.

El discurso de la protagonista mujer, que frente a una sociedad aún patriarcal procura establecerse como tal mismo sin encuadrarse en los conceptos pre establecidos por esta sociedad, tales como, ser una buena esposa, sumisa a los hombres, a ejemplo cuando Ramón sume, Lucía escuchó de muchos hombres y mujeres que esto era normal, cosa de hombres y después él volvería a su hogar para hacer su mujer feliz, hay también el concepto de la mujer como ama de casa, pues Lucía intentaba ser escritora pero no conseguía éxito y necesitaba del aporte financiero de su esposo, debido a su posición hasta entonces inerte a su vida profesional. Otro aspecto de esta sociedad patriarcal es el hecho de que las mujeres están para tener hijos, y esto es un trauma de Lucía, que no puede tenerlos y siéntese vacía, por no tener hijos y porque el accidente también le sacó los dientes y con esto su autoestima, como ella misma afirma “Mi boca es el sepulcro de mi hija” (Rosa Montero 1997, p.297). El proceso de autodescubrimiento de la protagonista, a su vez, se relaciona, asimismo, con el proceso narrativo de la historia narrada de la novela, el desarrollo de la protagonista de esta novela de formación se refiere a la nueva narrativa del romance de aprendizaje en que el héroe sufre cambios psicológicos y sociales, insiriéndose en la sociedad de forma racional y actuante.

Investigamos, asimismo, la autoparodia, analizamos la mezcla de voces narrativas en la novela, por veces Lucía narra como la narradora presente en el texto, como primera persona, y asimismo en tercera, que suele ser la parodia crítica a la voz masculina que siempre narró y caracterizó a las mujeres, y por consiguiente surge la voz quizá de la propia Rosa Montero, que juega con las voces del narrador en la novela en algunas partes, y en otros momentos es con la protagonista, que ora se compara a la autora de Rosa Montero ora se distancia a ella.

El estudio ha visualizado trabajar la parodia desde la perspectiva de Huctcheon que defiende la parodia como repetición con distancia crítica, lo que fue visto en *La hija*



*del caníbal*, pues al tratar la diégesis de la novela policíaca percibimos las características de la novela negra como la representación detectivesca de Félix Roble, el trama que tuvo como núcleo el presunto secuestro de Ramón Iruña, y las aventuras que sugieren de este núcleo. Dentro de nuestra perspectiva analizamos la parodia del *Bildungsroman*, analizando la reflexión individual de Lucía Romero que surge como heroína en el proceso de autodescubrimiento sin desvincularse de los aspectos históricos, políticos y sociales. Lucía, en el proceso de aprendizaje, logra, aunque, parcialmente integrarse a la sociedad en que vive sin aislarse de sus estructuras sociales ni alienarse a ellas.

## Referencias Bibliográficas

ALCHAZIDU, Athena. Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX. *Studia Minora* (Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis). v. 22, p. 31-43, 2001.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. A representação da identidade feminina no *Bildungsroman* de autoria feminina contemporâneo. *IV Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea – Fórum dos Estudantes Brasília*, 2012. p.100-107.

ESCUADERO, Javier. Rosa Montero y Pedro Almodóvar miséria y estilización de la movida madrileña. *The Pennsylvania State University. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Volume 2, p. 147-161, 1998.

ESCUADERO, Javier. GONZÁLEZ, Julio. Rosa Montero ante la creación literaria: “escribir es vivir”. Entrevista. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Volume 4, 2000, p. 211-224.

ENZENSBER, Hans Magnus. Fragmentos de la obra *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti*. Disponible en: <http://uninstantedecaos.blogspot.com.br/2014/04/el-corto-verano-de-la-anarquia-vida-y.html> Acceso: 03/07/2014 a las 17:10.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 7–22.

HUTCHEON, Linda. La política de la parodia postmoderna. *Criterios*. (Edición especial en homenaje a Bajtín), La Habana, p. 187-203, 1993.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

LIMA, Alves Jecilma. Escritas de “si” na literatura espanhola contemporânea: Rosa Montero e *A Louca da casa*. XIII Congresso Internacional da ABRALIC, *Internacionalização do Regional*, 2013. [s/p.]

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença. [s./f.]

MARTÍNEZ-CACHERO, J. M. Hacia el fin de siglo. In: \_\_\_\_\_. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*. Madrid: Castalia, 1997. p. 481-659.

MONTERO, Rosa. *La hija del canibal*. España: El Mundo, 1997.

\_\_\_\_\_. *La hija del canibal*. España: 1997. Ed. El Mundo. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. v. 4, p. 211-224, 2000.

RIVAS, Inmaculada Torres. Parodia y novela policiaca en La hija del caníbal de Rosa Montero. *Actas...I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, 2001. p. 401-414.

RODRÍGUEZ, Montero Shirley. La autoría femenina y la construcción de la identidad de *Crónica del desamor* de Rosa Montero. *Filología y lingüística*. v. 32, p. 41-54, 2006.

RODRÍGUEZ, Javier Escudero. *La narrativa de Rosa Montero: hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2003.

SEBASTIÁN, Maydana. <http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/d/durruti.php>. Acceso: 03/08/2014 a las 18:26.

VALLS, Fernando. La última narrativa de Rosa Montero: notas sobre *Temblor*, *El nido de los sueños* y *Bella y oscura*. *Lectora*. v. 1, p. 95-103, 1995.

UMBRAL, Francisco. *El socialista sentimental* (una novela sobre el desencanto político). Espanha: Editorial Plante, 2000.