

Diablotexto

Digital



***Memoria de la inocente niña homicida:
una antibildungsroman del siglo XXI***

***Memoria de la inocente niña homicida:
an antibildungsroman of the 21st century***

ERNESTO VIAMONTE LUCIENTES
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
ernestojviamonte@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7898-4415>

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2024
Fecha de aceptación: 9 de abril de 2024

Diablotexto Digital 15 (junio 2024), 129-151
DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.15.27969>
ISSN: 2530-2337



Resumen: *Memoria de la inocente niña homicida*, novela de la española Isabel Cambor, presenta, en principio, todas las características propias de una *bildungsroman* femenina, conformándose como un autorretrato, aunque en absoluto lo sea. La autora establece un diálogo con las formas originales del subgénero, pero, como se pretende demostrar en este trabajo, introduce variaciones formales y referenciales (fragmentación, epifanías, anacronías, inclusión de sueños y su análisis, estilo elíptico...) que, junto a la no realización de las aspiraciones de su protagonista, llevan a que la novela termine constituyéndose en una *antibildungsroman*.

Palabras clave: *Bidungsroman*; Nuevas narrativas femeninas; *Antibildungsroman*; convergencias; divergencias.

Abstract: *Memoria de la inocente niña homincida*, a novel by the Spanish Isabel Cambor, presents, at firts, all the characteristics of a female *bildungsroman*, forming itself as a self-portrait, although it is not one at all. The author establishes a dialogue with the original forms of the subgenre, but, as this work aims to demonstrate, she introduces both formal and referential variations (fragmentation, epiphanies, anachronies, inclusion of dreams and their analysis, elliptical style...). All of that, together with the failure to fulfill the aspirations of its protagonist, lead to the novel ending up becoming an *antibildungsroman*.

Key words: *Bidungsroman*; New feminine narratives; *Antibildungsroman*; convergences; divergences.



“El dolor no muere, al dolor le sucede lo mismo que a las piedras:
su propia naturaleza le niega la posibilidad de morir;
el dolor simplemente muta, igual que las crisálidas”.
Isabel Camblor: *Memoria de la inocente niña homicida*.

Introducción

Camblor nació en Madrid, aunque su infancia y juventud las pasó en Tarragona y en Alicante, ciudad donde se licenció en Filosofía y Letras. Posteriormente obtuvo un postgrado en Psicología Clínica. Como escritora ha colaborado en diversos medios de comunicación como *El Diario de Navarra*, *Albor*, *Culturamas*, fundamentalmente publicando relatos, artículos y crítica literaria. Hasta la fecha es autora de varias novelas. *Perdona el desorden*, que permanece inédita, y que logró el Premio de Novela Joven y Brillante; *Mistela con Aristóteles* (2004) finalista del Premio de Novela Río Manzanares; *Maldita Cenicienta* (2005); *Dios es una dama con moño* (2008); y la novela que aquí interesa, *Memoria de la inocente niña homicida* (2012). También ha colaborado en libros colectivos como *Ignota*, antología de terror. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. Isabel Camblor compatibiliza la escritura con la docencia, participando en talleres de escritura creativa, como ponente o gestionando diversos proyectos educativos. La calidad de su escritura le ha llevado a ser representada por la Agencia Literaria de Carmen Balcells.

Recurrencia en su producción es el protagonismo femenino, como ocurre en la novela objeto de estudio, *Memoria de la inocente niña homicida*, Premio de Novela Ciudad de Barbastro en 2012, una de las distinciones literarias más longevas y prestigiosas del panorama nacional¹.

Este trabajo pretende analizar el autorretrato femenino que presenta Camblor en *Memoria*, detectando las convenciones habituales de las *bildungsroman* y comprobando cómo la autora las va superando mediante la introducción de cambios formales y referenciales, hasta configurar un tipo de relato evolucionado.

¹ Para una mayor información sobre el galardón ver Carabantes de las Heras, Viamonte Lucientes, 2022.



La novela española en el siglo XXI

El comienzo de los 2000 alberga una bonanza editorial y una oferta narrativa que en absoluto hacía presagiar la crisis que se produciría a finales de la primera década. Aparecen novedosas formas de promoción gracias a Internet y a las redes sociales y una concentración editorial en manos de Planeta y Penguin Random House. A la par, y sin contradicción, surgen pequeñas editoriales que marcan un camino diferenciado: su esmerado catálogo, su calidad y un cuidado diseño. Páginas de Espuma, Impedimenta, Libros del Asteroide son solo tres ejemplos. Es lo que Ana Gallego llega a calificar de acontecimiento literario, ya que esta irrupción ha implicado la ampliación y apertura de mercados alternativos, sostenibles y muy segmentados que intentan responder a los grandes conglomerados editores. Estas firmas, esporádicamente, han actuado de *gatekeepers*, dando una primera oportunidad a autores luego fichados por grandes grupos².

A partir de la crisis de 2008, la efervescencia editora se aminora. Según Pozuelo Yvancos, la narrativa española se movió en dos direcciones. La primera es de corte realista y recupera la crítica social, en los años anteriores muy matizada, que es la que Ángel Basanta denomina como “reinención de la novela social (Basanta, 2016: 3-7); la segunda, que en verdad quiere hablar de lo mismo, se mueve en el territorio de las distopías. A lo largo de la segunda década ambas corrientes se potenciarán, ya que no son sino dos maneras de responder a la crisis que desembocará en la pandemia y en la problemática situación actual.

Frente al modelo dominante realista, hay un tipo de novela de oposición que reflexiona sobre el lenguaje y su capacidad de construir realidades que, por cierto, a menudo está en manos de mujer. Es central en lo que David Becerra llama “novela crítica actual”. En ella, “la cuestión formal no se aborda desde una preocupación meramente estética, sino desde el convencimiento de que la ruptura o el cuestionamiento de la forma dominante es asimismo una forma de enfrentamiento con la ideología dominante” (Becerra, 2015a: 17-18). Dentro de

² Me valgo de la denominación de que se sirve Gallego Cuiñas, 2019a.



este cuestionamiento entraría la crisis del narrador, que se observa desde comienzos del XX, pero que ahora “en muchas biografías conduce al silencio, a la imposibilidad de nombrar/se como sujeto precario” (Angulo, 2021: 33).

Precisamente lo biográfico, diversificando sus modelos, es la tendencia más pujante y renovadora en el primer cuarto de la centuria: la escritura del yo. Tiene que ver con el memorialismo, con el uso de géneros mestizos, donde lo autobiográfico y lo novelesco suelen confundirse, o no, jugando tanto con el artificio como con el yo narrativo. Los discursos se hibridan merced a la formación multimedia y transcultural de sus autores. El resultado es lo que se ha dado en llamar *autoficciones* o *autorretratos*³. Aquí entrarían las novelas que nos apelan: las *bildungsroman*. Algunos estudiosos, como el citado Claesson, han llegado a hablar de la moda de la subjetividad como explicación al auge enorme de la autoficción: autores que exponen su vida con todo lujo de detalles que captan el interés de los lectores tanto como personajes ficticios (Claesson, 2019). Son, las más de las veces, narrativas que, sin dejar de privilegiar lo íntimo, intentan representar y comprender la crisis económica, social, moral e histórica del país, aunque el estudioso duda que se pueda hablar de una novela de crisis, como sí hace Juan Carlos Rodríguez en *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, definiendo las “novelas de la crisis” como aquellas que tratan de resolver la contradicción del capitalismo, un fantasma que recorre el mundo (Becerra, 2015)⁴. Además, la autoficción conoce un acicate con la pandemia de la Covid-19, cuyo confinamiento y tiempos posteriores facultaron el caldo de cultivo ideal para que escritores de toda ralea se refugiaran en la autorreflexividad mutándola⁵.

³ El término “autoficción” lo acuña en 1977 Serge Doubrovsky como “ficción de acontecimientos estrictamente reales” protagonizada uno mismo. La fortuna del marbete ha ido en aumento hasta nuestros días. El resultado es un texto caracterizado por su hibridez entre lo novelesco y lo autobiográfico. Cito por González Álvarez, 2015.

⁴ Dentro de ese tipo de narraciones hay, lógicamente, una multiplicidad de motivos tan enorme como los problemas derivados de la crisis. Valga como ejemplo el que tiene que ver con los desahucios estudiado por Angulo, 2027.

⁵ Véase al respecto Darici (2023).



Como cabría esperar, las dos grandes vetas cultivadas tras la Transición, la novela negra y la histórica, siguen vigentes, aunque no de forma tan palmaria. La primera es frecuente que enlace con esa vertiente realista citada (Paredes, 2023). Ya en el XXI hay una serie de autores de obra variada que se mueven por tendencias personales, que en su manera de conformarse se comportan como auténticos francotiradores literarios.

En suma, y como viene pasando, como poco, desde la Transición española, la tendencia narrativa predominante es la NO tendencia, si bien se puedan observar, como se ha visto, querencias nada desdeñables, que, en particular, se mueven dentro de los elásticos parámetros de la autoficción.

Literatura femenina española en el siglo XXI

Dentro del panorama anterior llama la atención la gran presencia de escritoras que se asoman a los escaparates de las librerías -virtuales o no-. Algo que no surge por casualidad. Está detrás de ella el contrastado mayoritario número de lectoras frente al de lectores, el terreno conquistado palmo a palmo socialmente por las mujeres y también, como señala Ana Gallego, la proliferación paulatina de equipos de mujeres en las firmas editoriales que ha llevado a una *praxis editorial femenina* que intenta poner en jaque las tradicionales políticas de edición y los valores dominantes⁶. Pero lo que no ha de dejarse de observar es que, aunque las autoras cultivan todas y cada una de las tendencias vistas anteriormente, encuentran un cauce ideal de expresión en la autoficción. En este sentido, resulta imposible agotar la extensa nómina: Marta Sanz (*Daniela Astor y la caja negra*, 2013), Cristina Grande (*Naturaleza Infiel*, 2008), Lola López Mondejar (*La primera vez que no te quiero*, 2013), Nuria Labari (*La mejor madre del mundo*, 2019), Laura Freixas (*A mí no me iba a pasar*, 2019), Cristina Fallarás (*Ahora contamos nosotras*, 2019), Najat El Hachmi (*El lunes nos querrán*, 2021) o más recientemente Leticia Sala (*In Real Life*, 2020) y Alana S. Portero (*La mala*

⁶ Gallego Cuiñas, 2022. Me atrevería a apuntar un dato que también tiene su peso: la autoedición.



costumbre, 2023), compendio de literatura autorreferencial que se conforma como una *bildungroman* de manual.

Buena parte de la autoficción, en especial a partir de 2008, ha atendido a lo que con frecuencia -aunque el marbete es discutido- se ha denominado como “novelas de la crisis”. Claesson las describe como relatos en las que el pasado se construye a partir de la subjetividad, se cuestiona la narración oficial y hay una lucha del yo que intenta no ser desintegrado por el sistema (Claesson, 2019:14). Sirva como ejemplo paradigmático la novela por entregas de Cristina Fallarás (*A la puta calle*, 2013). Son relatos que se acercan a motivos poco cultivados en la narrativa patria, como los relacionados con la cuestión del trabajo, especialmente femenino: Belén Gopegui (*El comité de la noche*, 2014), Marta Sanz (*Susana y los viejos*, 2006) y Natalia Guerrero (*Soy una caja*, 2008). En ellos interesa, como señala Cristina Somolinos, cómo se construye el sujeto situado en una estructura colectiva y su articulación en función de criterios de género y clase (Somolinos Molina, 2019). Y con frecuencia, siguiendo dentro de la autorreferencia, el inagotable e inevitable protagonismo de la familia: Sara Torres (*Lo que hay*, 2022) o Lara Moreno (*La ciudad*, 2022).

Las escritoras han encontrado en la autoficción una tendencia narrativa que les faculta para decir lo que hasta no hace tanto tiempo les estaba vedado y, sobre todo, hacerlo de manera casi inédita. En todo caso, de lo que no hay duda es de que en lo que va de siglo, fuera de recomendaciones interesadas, la aparición de narradoras en el panorama literario español conoce un auge inusitado. Escritoras que tienen no poco peso en lo que Fernando Valls ha dado en llamar “nueva novela española actual⁷” (Valls, 2016: 2).

⁷ Engloba allí a autores que comienzan a publicar no antes de 1995, pero que su producción novelesca se difunde en el siglo XXI.



Algunos rasgos de la novela de formación femenina

Canónicamente, con el marbete *bildungsroman*⁸ se designa a aquellas narraciones que toman a un personaje en su período de niñez o juventud y lo acompañan en su aprendizaje hasta que se forma como persona e integra en la sociedad. El camino no ha de ser fácil ya que es sustancial a él la colisión entre lo que el personaje quiere y lo que la sociedad le ofrece, entre el deseo y la realidad -invirtiendo a Cernuda-. Buena parte del género ha tenido como protagonistas a personajes masculinos y las novelas, por lo común, presentan las siguientes características⁹: su motor es el desarrollo de su protagonista masculino, que cuenta sus peripecias en primera persona; el género del personaje suele ser el mismo que el del narrador; el héroe se enfrentará a obstáculos que le pone el entorno, pero, muy habitualmente, no impedirán su crecimiento, sino que constituirán pasos necesarios en su formación; su evolución tiene lugar con los principios de libertad y autonomía; es habitual encontrarse con una serie de lugares comunes como acción localizada en la infancia o/y adolescencia, conflicto generacional, variación espacial del hogar -por lo común con algún elemento de represión- a la ciudad, recepción educativa, experiencias amorosas, búsqueda de identidad.

Ahora bien, como observa Carmen Gómez Viu, el relato de iniciación protagonizado por mujeres suele diferir del que tiene como principal personaje a un varón y a menudo no encaja en el corsé taxonómico anterior o, cuando menos, presenta variaciones notables (Gómez Viu, 2009)¹⁰. Y es este el que aquí sí que interesa. En la *bildungsroman* femenina, el conflicto entre la mujer protagonista con la sociedad es todavía más marcado. Lo que no deja de tener su lógica dado cómo está estructurada la sociedad patriarcal en la que ha de

⁸ En este trabajo emplearé indistintamente los términos *Bidungsroman*, novela de aprendizaje y novela de formación o iniciación, ya que aquí no se trata de discutir acerca de sus diferencias estéticas y formales. Véase, Allende; Buitrago; Luiselli (2000). Y también es útil, sobre todo en lo que atañe a las letras germánicas, Sammons, 2020.

⁹ Son los rasgos más básicos de la novela de formación con protagonista masculino que se pueden encontrar en cualquiera de los trabajos citados, cuya profundización ocuparía un espacio que aquí no procede.

¹⁰ Un excelente y completo estudio es el de Sumalla Benito, 2003.



moverse. Su evolución no suele ser gradual, como en el caso masculino, sino que se produce, como indica María Inés Lagos, a través de epifanías (1996: 46)¹¹. La crítica es menos directa, más elusiva, lo que no le resta fuerza. Los finales no tienen por qué ser gratos. Y a menudo los sucesos políticos e históricos tienen una importancia capital. Lagos, refiriéndose a la *bildungsroman* femenina en Hispanoamérica, traza una serie de componentes comunes que se pueden rastrear, con matices, en los relatos de aprendizaje peninsulares (Lagos: 56 y ss.)¹²:

- 1.- Gran variedad en el uso del punto de vista, aunque la primera persona predomina.
- 2.- Menor linealidad en el relato y menor respeto a la cronología. Es frecuente una subversión en lo que se refiere a estructura y estilística¹³.
- 3.- La protagonista se aleja de la norma y toma iniciativas. Dada la condición de la mujer en sociedad, su desarrollo suele ser más traumático, más conflictivo.
- 4.- Niñas/adolescentes diferentes. Marcadas física o psíquicamente.
- 5.- El personaje mantiene un conflicto familiar, habitualmente con la madre. Esta puede aparecer como antagonista o como mujer reprimida. Los hombres suelen aparecer como privilegiados. El padre no suele tener relevancia.
- 6.- Les caracteriza el humor y la fantasía para mantener la convivencia.
- 7.- El descubrimiento de su personalidad se produce tardíamente.
- 8.- El amor y la sexualidad está relacionado con la fantasía.
- 9.- Conciencia de vivir con limitaciones mayores a las de los varones. Sentimiento de frustración y rebeldía matizado. Salvavidas: leer a escondidas, valerse de mentiras y fantasías, aparentar ante familia y sociedad lo que no son.
- 10.- Los grandes conflictos políticos y sociales se entienden como oportunidad.

¹¹ Este trabajo suele ser tomado como referencia en muchos de los artículos sobre el particular. Véanse los de Gómez Viu o de Reyes Ferrer.

¹² En lo referente a la narrativa propiamente española véase, Vadillo Buenfil (2012).

¹³ La evolución en las cuestiones formales es un hecho revelador. Recuérdese cómo la mujer en el XIX y buena parte del XX tenía que, simplemente, demostrar que sabía escribir y que solo será conforme avance el XX cuando pueda salirse de los cánones y mostrar con libertad su íntima personalidad. Véase, Ciplijauskaitė (1988), trabajo pionero iluminador de caminos.



- 11.- Hay finales abiertos que prometen logros y también conductas resignadas y que incluso pueden llevar a la muerte.
- 12.- Crítica al sistema patriarcal que impide el desarrollo de la protagonista.
- 13.- Es normal que se acentúe el choque entre lo que desea la protagonista y las normas que la sociedad impone.
- 14.- Desdoblamientos, reales o imaginarios. Efecto espejo.
- 15.- Sus autoras son, casi en su totalidad, mujeres.

La amplitud taxonómica del género ha hecho que pueda acoger como narraciones de iniciación a muchas novelas que tal vez, con propiedad, no lo sean¹⁴. Tanto es así que, hace décadas, Cynthia Steele observó que un modo de narración típicamente femenino en Hispanoamérica es el que denomina como “*bildungsroman* fracasado”. En verdad no es nada nuevo, ya que los románticos practicaron una especie de *antibildungsroman* que ha llegado hasta nuestros días¹⁵. La novela tiene las características propias de una novela de iniciación, con la particularidad de que la protagonista en vez de lograr la comunión social y su autorrealización, termina frustrada, sacrificada o, incluso, muerta¹⁶. Es una especie de lectura anticanónica, que ha ido ganando espacio como marca de desencanto ante lo ofrecido por la modernidad: el camino de aprendizaje no tiene por qué obtener los habituales frutos de crecimiento personal e inclusión social. No deja de ser una subversión más, dentro de las muchas llevadas a cabo conforme las mujeres han ido ganando protagonismo en este tipo de relatos.

Qué tiene que hacer la memoria para desvelar que una niña sea homicida e inocente a la par

Elena es una niña de siete años poco comunicativa. Solo tiene una amiga, Valentina, a quien un día le regalan una muñeca negra que fascina a Elena. Conmina a su compañera para que le logre otra. Pero de un día para otro Valentina desaparece. Con dieciocho años cumplidos Elena va a Madrid a

¹⁴ Un buen resumen de la evolución del género se puede encontrar en Ferrer (2018).

¹⁵ Hasta Günter Grass, por ejemplo.

¹⁶ La idea es de Cynthia Steele en 1983, pero cito por Aizenberg (1985: 539).



estudiar en la Universidad¹⁷. Se instala en un colegio mayor. Allí sigue sin relacionarse con demasiados compañeros. Tiene de nuevo una única amiga, Teresa; conoce las relaciones sexuales, que no el amor; y paulatinamente se irá descubriendo a sí misma, aunque lo que encuentra le incomode hasta la enfermedad y le lleve a un abrupto final.

La novela se estructura como *bildungsroman* con casi todas características vistas que los especialistas adjudican a ese subtipo de novelas escritas por mujeres, pero que, dada la ausencia de realización de la protagonista, su final, se podría calificar de *antibildungsroman*. Mediante el título se marcan factores nucleares del relato. La “memoria”, la de Elena, a quien le queda suspendida desde la desaparición de su amiga Valentina; el adjetivo “inocente”, que la exculpa de sus acciones; “niña”, pese a que todos sus crímenes los comete cuando de hecho ya no lo es, pero de acuerdo con la memoria aludida, Elena ha padecido una suspensión y sigue siendo una infante, como bien apunta al final su amiga y cuidadora Teresa; “homicida”, porque sin duda es la causante de la muerte de Montse, Nigel, Víctor, y no se sabe con seguridad si de un cura. Incluso para su inconsciente, ese que le suspende memoria y evolución personal, de Valentina.

Pero la novela de transformación se configura como tal incluso desde los exergos. El que todos ellos pertenezcan a los *Poemas a la muerte* de Emily Dickinson no es casualidad. La personalidad de esta poeta estadounidense tiene su aquel y, por momentos, entra en consonancia con la de Elena: considerada excéntrica, nada sociable y enclaustrada en su habitación durante sus últimos años. Elena procura aislarse en todo momento; tiene a lo largo de su vida amigas únicas; y en sus últimos días se niega a salir de su alcoba. La religión está muy presente en sus vidas, no hay sino leer la obra de Camblor para ver la cantidad de veces que está aludida. La madre de Dickinson pasó los años finales postrada y cuidada por su hija, en correlato con Cinta, la abuela de Elena de quien se

¹⁷ Gómez Viu observa que, por lo común, en las novelas en las que las jóvenes abandonan el hogar y van a la universidad son las que tienen mayor posibilidad de lograr sus propósitos. Hay excepciones como la que nos ocupa (2009: 116).



encargó durante similar tiempo. Ambas comparten una vida emocional fuera de los cánones convencionales.

El exergo del primer apartado pertenece al poema “Sobreviví la noche”: una posible interpretación es la cavilación de una mujer que ha superado algún tipo de contratiempo, pero que aún sigue pesándole, que está ahí sin superar. La desaparición de Valentina está presente durante toda la vida de Elena y desencadena toda la novela.

El del segundo, pertenece al poema “Embriaguez”. Siempre ha sido visto como un poema metafórico, en el que se canta la libertad, la no asunción de normas, el actuar fuera de los convencionalismos (Alonso Fernández, 2018). Ahora Elena llega a Madrid, pierde la virginidad y comete un homicidio.

El tercer exergo, “No era la muerte”, está considerado como uno de los mejores poemas de la estadounidense. Es introspectivo. Se tiene como un viaje a su inestabilidad. Es desesperanzador y parece desprenderse de él que hay algo peor que la muerte: la vida. En la novela se suceden las muertes: Nigel, Víctor, Cinta, Javier desvelado y la enfermedad de Elena.

El cuarto apartado se abre con el poema “Bueno es soñar. Despertar mejor”. Supone la consciencia que no conduce a “día alguno”. En Elena es el momento de la epifanía y el encaminarse hacia el final, descubrir y descubrirse.

Acaba con un poema de título más que explícito: “Morir no duele mucho”: y sigue: “nos duele más la vida”. Elena se suicida.

Los mismos exergos constituyen por sí mismos, por su elección y colocación, un camino, un aprendizaje, un remedo de *antibildungsroman* poética. Y tienen, además, la función de cerrar el relato, ya que cuando Teresa está en el cuarto de Elena recogiendo sus cosas, toma un libro que ella misma le había regalado a su amiga, uno de Emily Dickinson que dice: “Para fugarnos de la tierra / un libro es el mejor bajel... / El alma es el transporte de su sueño / se nutre solo de silencio y paz” (Cambor, 2012: 194).

Pero volvamos al epígrafe. Desde el título la novela está apelando a la memoria. Esa que queda congelada un nada casual 23 de febrero de 1981 en Elena, cuando ve por última vez a su amiga Valentina, y que tarda en deshacerse



por completo más de diez años. La obra comienza refiriéndose a la memoria, o por mejor decir, a su falta: “Elena apenas guardaba recuerdos de su niñez” (2012: 11). Pero a lo largo de la lectura de la narración se comprueba que se trata más bien de una memoria selectiva, pues conforme avanza va despertando, en consonancia con el uso de los *flashbacks* de los que se vale el narrador. Es selectiva porque tiene presentes los acontecimientos ocurridos cuando tenía siete años, los previos al accidente de su amiga poseedora de una codiciada Nancy negra, pero a partir de ese momento, “de los siguientes seis años, Elena no se acordaba prácticamente de nada. Ahí se perdían sus recuerdos, a los siete años, y no volvían a aparecer imágenes ni ideas hasta la adolescencia” (2012: 24). Pero lo que sí permanece obsesivamente en su mente es la abominación de ese objeto que tanto deseó, que nunca logró y que para sí ocasionó la desaparición de Valentina. Las muñecas negras son el gran desencadenante de su crisis, desde que a Valentina le regalan una Nancy negra que, en cuanto la ve Elena, se convierte en objeto obsesivo de su codicia. Esa muñeca proviene de un amigo secreto al que Valentina no puede descubrir, pues si lo hace no recibirá más regalos. Un amigo con algo especial: “en su casa tiene muñecas de muchos tipos y de muchas marcas” (2012: 17). Elena decide seguir a su amiga un día que se encuentra con el donante: le pareció una persona normal, que se reía mucho, y se daba un aire al cartero. El mismo día de su desaparición, Valentina le dice a su amiga que va a tener su Nancy negra. Entonces un cura les conmina a salir de clase e ir deprisa a su casa. Sin explicaciones. Elena obedece; Valentina, no. Ya nunca reaparecerá. Y Elena, tampoco conseguirá su muñeca negra hasta que no recupere la memoria. Es el 23 de febrero de 1981.

A partir de aquí todo lo que tenga que ver con una figura/muñeca negra desencadena en Elena un aviso de peligro ante el que tiene que actuar¹⁸. Determinar el número de crímenes que aparecen en la novela no es sencillo. Tres son seguro de mano de la protagonista: los de Nigel, Víctor y Montse, en

¹⁸ Tal vez la novela se pueda leer, al menos en parte, dentro de una dimensión fantástica, entendiendo el concepto como lo concibe David Roas: “Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre lo imposible y (nuestra idea de) lo real” (2022: 10).



orden cronológico, que no narrativo. La desaparición de Valentina no explicita su muerte, pero se sobreentiende. Así como quién la asesina, muy al final: el cartero. En cuanto al accidente que sufre un párroco, queda en la más absoluta ambigüedad: ¿es un delirio de Elena? o ¿lo mató la protagonista? Pero para entender todo mejor hay que detenerse algo más en el personaje.

Elena es una persona complicada en sus relaciones. Para ella, se dice, la soledad era una bendición. Y eso no tiene que ver con el trauma causado por la desaparición de Valentina, al menos en principio. Cuando tiene siete años solo tiene a esa amiga. Es su amiga única, paralelismo que se replicará en la universidad con la figura de Teresa. Otro: Valentina es acosada por sus compañeros, pero a ella no le importa; Teresa recibe las novatadas universitarias con sumisión y “no era fácil que Teresa gustara a la gente” (2012: 65). Con lo que se establece un primer paralelismo entre amistades en los dos espacios temporales narrados: Pueblo: Elena-Valentina; Madrid: Elena-Teresa. El juego de espejos entre Valentina y Teresa es constante: son las dos únicas personas con las que Elena comparte sus secretos. La relación se amplía cuando Elena se entera de que Montse, otra compañera de estudios, tiene una Virgen de Montserrat -una muñeca negra- en su habitación y se imagina que se la va a regalar a Teresa. Y así entra en juego otra persona o, por mejor decir, dos: Elena-Valentina-Donante muñecas; Elena-Teresa-Montse, supuesta donante. Esa correlación es la que hace que Elena sienta que ha de proteger a su amiga y se deshaga de Montse. En ese entramado triangular tiene una parte importante la amistad, pero también los celos: de Elena hacia ese donante desconocido que se relaciona con Valentina; de Elena hacia una Montse cada vez más cercana a Teresa; e incluso de Teresa hacia Javier, quien comparte experiencias amorosas con Elena.

En el juego constante de espejos, el más importante se da al final: cuando Elena decide fugarse, primero mediante su enfermedad y luego con su suicidio, de un mundo del que ha descubierto que no le gusta, porque ha hallado lo que su memoria le velaba. Es lo que cree que hizo su abuela, con lo que se produce un nuevo correlato Cinta-Elena / Elena-Teresa, que será la que se ocupe de ella



e incluso tras su desaparición. En un momento de estos cuidados hay una nueva revelación, definitiva por su significado. Elena, en su convalecencia, le pide a Teresa que le traiga muñecas -ya no tiene que temerlas y las desea, como a los siete años-, pero Teresa “empezaba a temer que Elena pudiera estancarse en el tiempo por causa de su melancolía, o todavía peor, que pudiera retroceder en él. Su abuela, según la misma Elena le había contado, había sido feliz reinventando una vida, pero ella era prácticamente una niña...” (2012: 169). Es la primera vez que se explicita el paralelismo y también la primera que, con dieciocho años, Teresa ve a Elena como la niña del título. Y cuando definitivamente se confirma la asunción, por parte de la protagonista, de toda su vida.

Asume sucesos como el ocurrido con Nigel, una prefiguración de su compañero de residencia Javier: guapo, prepotente, humillador, llevando siempre la iniciativa. Elena descubre en su habitación unas matrioskas: ¡así que Nigel también tiene muchas muñecas! Y promete regalarle la más pequeña a cambio de sus bragas. La chica se siente en peligro: ahora es ella Valentina. Y sabe cómo actuar. Es su primer homicidio en el tiempo.

Después Elena descubre que el muslo de Víctor, un buen amigo por el que no puede sentir lo que él desea que sintiera y el único hombre en positivo de toda la novela, lleva tatuado la cara de una muñeca. Y ahora no tiene otra que hacer lo que hizo, esta vez “en defensa propia” (2012: 115).

Y hay, además, otro dato capital en su conformación como persona, lugar común de los relatos de iniciación: la relación con sus padres y con su abuela. Sus progenitores son los únicos personajes innominados -hasta el gato tiene nombre, Rafa-. Su desapego es tal que no quiere pasar las navidades con ellos y permanece en la residencia. Por ambos “empezó a mostrar indiferencia por la vida cuando aún no medía más de tres palmos” (2012: 103). La madre tiene una importancia muy superior, con quien Elena mantiene una constante rivalidad. Sentía aprensión solo de pensar en ella. Está segura de que fue una hija no buscada. Cuando la progenitora cae enferma, Elena no siente nada, ninguna empatía hacia ella; y cuando enferma ella, su mayor obsesión es que no avisen



a sus progenitores. Solo una vez se atreve a enfrentarse con su madre y es cuando esta le regala bombones con forma de muñeca, que enseguida le recuerdan a las matrioskas de Nigel. La madre los recoge de la basura y ese cúmulo de acontecimientos conllevan los primeros síntomas de la enfermedad de Elena, o lo que viene a ser el despertar a la asunción de sus obras. Al padre lo odia, sin más. Y lo hace porque maltrató a quien ella más quería: a Cinta, su abuela. Apegado a los bienes materiales. Y, por añadidura, mata al gato de una patada.

Todo el entramado vital de Elena se va desvelando paulatinamente, pero fundamentalmente mediante dos epifanías:

- 1.- Tiempo después de haber matado a Montse tiene una conversación con Teresa en la que se descubre el malentendido que le había llevado a obrar así. Montse no tenía una muñeca, tenía una estampa de la Virgen de Montserrat y, además, no se la iba a regalar a Teresa, con lo que esta no se hallaba en peligro.
- 2.- Las clases han terminado. Elena se hace con un periódico. Lee una reseña que primero le incomoda, después le baja la tensión y siente una punzada en la nuca. Tras intentar huir por medio de la fantasía, le vienen a su mente recuerdos de su pueblo que desembocan en una nueva correlación: la del cartero de su pueblo con el pederasta que llevaba años violando y estrangulando niñas y al que la policía había detenido. El descubrimiento lleva a la huida por medio de una pérdida de conocimiento y su internamiento hospitalario. Allí los acontecimientos se precipitan.

Durante su estancia hospitalaria Elena cuenta el misterioso final de un sacerdote. Lo relata ella en estilo directo trufándolo con la voz del narrador omnisciente del resto de la novela. El problema: se encuentra bajo el efecto de fuertes calmantes y los presentes sienten que está delirando. El cura en cuestión recoge objetos para navidad. A Elena solo le preocupa que “había tenido la infernal ocurrencia de pretender regalar muñecas”. (2012: 182). La escena está cargada de símbolos sexuales: el párroco le ofrece a Elena una manzana; mientras voluntarios cargaban y descargaban donaciones, el cura los seguía con un plátano en la mano que luego come y luego pela otro. Es calificado de



diabólico, con mirada de muñeco (2012: 183-185). Hasta que Elena quita el freno de mano de una furgoneta que se desliza y aplasta al párroco. Evidentemente el religioso era otro donante de muñecas, ¿pero era real o imaginario? La segunda opción se refuerza, pero no descarta por completo la otra, poco después, cuando se dice: “Teresa tenía razón. Ya estaba bastante mejor. No había vuelto a soñar con párrocos muertos...” (2012: 186). Pero lo haya asesinado o no, lo importante es el reconocimiento de Elena como homicida. La memoria se ha restablecido.

Dicho ha quedado que conforme avanza en su enfermedad Elena se va identificando con su abuela, incluso de forma consciente: “ninguna de las dos había sido de nadie” (2012: 186). La fuga, como lo hizo Cinta, se concreta como su única opción. Y se dice: “...ser completamente consciente de que todo estaba ya resuelto, la hacía sentir bien, tranquila, en paz consigo misma” (2012: 187). Toma la determinación de marcharse al anochecer. Al día siguiente la encuentra Teresa, con las venas abiertas y con una muñeca “sujeta por el hueco del brazo izquierdo, no abrazada, más bien cubierta por su propio cuerpo” (2012: 192), que por cierto era como dormía con Javier. Con esa muñeca que Teresa se había resistido a traerle, aunque Elena se la pedía con insistencia, “porque temía que las muñecas la hicieran pararse en el tiempo, como había sucedido con su abuela” (2012: 192). Pero al final no había tenido otra que satisfacer la ilusión de su amiga y regalarle una muñeca, una muñequita morena, porque Elena “siempre había sido una niña”, “ingenua e inocente como una niña pequeña”, “una criatura pequeña y feliz con el regalo en el mano” (2012: 172), como si tuviera siete años, y por fin aceptase, desease, tener de nuevo una muñeca negra.

Conclusiones

Memoria de la inocente niña homicida comparte las características generales de una *bildungsroman* femenina escrita, para empezar por Isabel Cambor, una mujer. Ciplijauskaitė habla de la novela de concienciación como de una forma de expresar una variedad de aspectos de la vida femenina. De todos los que nombra, una buena parte pueden encontrarse en *Memoria*



inocente de la niña homicida: concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia de la niña que pone más énfasis en los años juveniles; el darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social; la relación entre madre e hija; el espejo de las generaciones para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina. Y concluye: “en todas ellas la memoria tiene un papel importante configura el discurso” (Ciplijauskaité, 1988: 37-38). Para ello, dice la especialista, se sirve de una serie de recursos que están en la novela de Cambior. El más utilizado es el del desdoblamiento, comentario autocrítico de las propias acciones, acercamiento a la imagen de la madre o, en este caso, al de la abuela. “En la novela del despertar, el darse cuenta muchas veces se produce en forma de una epifanía, como un acontecimiento incontrolado” (1988: 85).

Otras de las características propias de la *bildungsroman* no están presentes en *Memoria*, como es el habitual uso de la primera persona narrativa, si bien hay que decir que, aunque el narrador es un clásico omnisciente en 3ª persona durante todo el relato, con frecuencia intercala en su narración pensamientos de Elena sin solución de continuidad, es decir, valiéndose del estilo indirecto libre, con lo que hay, una vez más, una duplicidad, en este caso de puntos de vista. No se trata de ninguna subversión narrativa, cuarteado el siglo XXI, pero si se añade al caótico uso cronológico y a la ausencia de linealidad discursiva, en consonancia con la recuperación de la memoria del personaje principal, quizás ya la novela se estaría acercando más a esa falta de respeto formal¹⁹.

La narración está dividida en cinco partes, de diversa extensión. La primera transcurre exclusivamente en el innominado pueblo de Elena del que apenas se dice que está en la sierra, que se trata de una tierra fría de Castilla. Las cuatro restantes se localizan en Madrid con saltos temporales que acuden

¹⁹ Ana Casas observa que entre los géneros de autoficción, incluso entre los más pegados a la autobiografía, se suele evidenciar la inevitable literaturización que implica toda autobiografía, con lo que se multiplican artificios como la ruptura cronológica, multiplicación de voces... (2022).



obsesivamente al lugar de nacimiento. Una dualidad más, en este caso de espacios.

Cronológicamente la pieza es bastante más complicada, complejidad que se relaciona con los descubrimientos que irá realizando Elena. Comienza en 1980 cuando la protagonista tiene siete años. El desencadenante del resto de la acción y, por ende, de la actuación de Elena, se da cuando inopinadamente, Valentina desaparece el 23 de febrero de 1981. En toda esta parte hay un respeto escrupuloso a la cronología narrativa.

En el resto, los saltos temporales son constantes y más intensos conforme Elena se vaya acercando a descubrirlo todo. En la segunda parte hay un fuerte salto temporal, ya que se la presenta con dieciocho años. Se nos traslada a septiembre de 1992, en Madrid, a donde llega para estudiar en la Universidad, localización que, en principio, resulta sanadora para Elena, ya que desaparecen en ella ciertos síntomas físicos que la laceraban. Mucho de lo ocultado en ese tiempo transcurrido se irá desvelando, lo irá recordando-descubriendo, la propia Elena, mediante profusas analepsis. Como señaló Ciplijauskaitė, la intuición incontrolada descubre el “yo” más profundo que se produce mediante ramificaciones, *flashbacks*, detalles incoherentes que alejan la narración de las formas tradicionales (1988: 24).

En lo que se refiere a la protagonista, cumple estrictamente con los cánones del género. Se aleja por completo de normas de comportamiento, no solo por los asesinatos que comete, sino en su vida cotidiana: traumatizada, solitaria, con problemas de sociabilización, relaciones complejas con los varones... Su desarrollo es traumático, por lo tanto, en todo momento. Tiende a mantener contactos tóxicos, desde los siete años, incluso antes, insisto, de quedar marcada psíquicamente. Tiene un conflicto familiar limitador de su personalidad: con su madre, especialmente, pero la figura del padre es monstruosa en la vida de Elena, insignificante en el corpus narrativo. Como éste, los hombres son representantes del sistema patriarcal vigente: también Javier y Nigel, dominantes, maltratadores, humilladores; o los que realizan las novatadas en el colegio mayor; hasta el cura. De ahí que sus relaciones sexuales sean



siempre insatisfactorias: no desea a Víctor; Nigel se le aparece como imposible; Javier es un dominante en verdad dominado, un arquetipo de figura masculina. Elena tiene un descubrimiento tardío de su personalidad y más que de su personalidad de su vida toda, de cómo actúa y de lo que ha hecho. Su frustración inconsciente la canaliza mediante los homicidios “bienintencionados”, ya que solo los realiza ante lo que ella supone amenazas. Se muestra rebelde socialmente ante normas y relaciones, pero solo una vez ante sus padres. Su escape son sus amigas únicas de cada momento. Javier es un pasatiempo aburrido. Pero su huida fundamental es la final, la que primero la identifica con su abuela y luego le conduce al suicidio. En todo momento el sistema la está lastrando. Es un hábitat en el que nunca encuentra su acomodo: ni en el pueblo, ni en la universidad, ni en la familia, de ahí que se produzca en Elena un constante choque latente, en muchas ocasiones, entre la realidad y el deseo.

El descubrimiento de todo lo que le pasa, de cómo se ha conformado como persona, se produce por medio de epifanías. Hay alguna menor, como el choque con su madre que le conduce al primer desmayo, pero hay dos mayores: el malentendido con Teresa por Montse y la identificación del pederasta con el cartero de su pueblo. Y, por último, un uso del espejo, del doble que ha quedado señalado y multiplicado²⁰: Elena/Abuela; Valentina/Teresa; Montse/Cartero; Javier/Nigel; Pueblo/Madrid; y bastantes más. Incluso hay un acontecimiento histórico en la novela, el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981, que dejó por momentos suspendida la vida de los españoles durante unas horas, pero que a Elena se la congeló durante más de diez años conduciéndola a un final cerrado de novela y vida, al resignado e inevitable suicidio. La novela se ha conformado como lo que Biruté Ciplijauskaitė dio en llamar un autorretrato, aunque en pureza no lo sea: un examen de conciencia desde dentro que se construye con fragmentos y epifanías, incluyendo sueños y su análisis, mediante un estilo elíptico que surge de un espacio informe, transmitido por una conciencia

²⁰ Cirlot recuerda que “La duplicación es también, como imagen en el espejo, un símbolo de la conciencia, un eco de la realidad. Numéricamente corresponde al dos y, por lo tanto, al conflicto” (1978: 178).



desorientada. El texto sirve entonces como un espejo aún vacío que está esperando para recoger la imagen que se descubra (1988: 19-20). Se trata, pues, de una novela de formación femenina que establece un diálogo con las formas originales del subgénero, pero que arroja suficientes cambios, especialmente en lo que respecta a la no realización de su protagonista, pero también en lo que tiene que ver con los usos narrativos, como para poder hablar de *Memoria de la inocente niña homicida* como de una *antibildungsroman*.

BIBLIOGRAFÍA

- AGENCIA LITERARIA CARMEN BALCELLS (s.f). "Isabel Clamor". Disponible en <https://www.agenciabalcells.com/pt/autores/autor/isabel-camblor/#autor-bio>
- AIZENBERG, Edna (1985). "El *bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra", *Revista Iberoamericana*, 51, pp. 539-546.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Ana María (2018). "Emily Dickinson. Constantes de su producción poética", *XIII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, pp. 7-33.
- ANGULO, María (2027). "La construcción del discurso de la crisis: Los desahuciados y el caso de Cristina Fallarás", *Revista Científica de Información y Comunicación*, 14, pp. 159-189.
- ANGULO, María (2021). "Imágenes, imaginarios y nuevas narrativas en contextos de crisis", *Revista Científica de Información y Comunicación*, 18, pp. 25-36.
- AA.VV. (2016). "La nueva novela española actual (1995-2015): descubrimientos, perplejidades y estrategias", *Ínsula* 835-836, julio-agosto.
- AA.VV. (2015). "La autoficción hispánica en el siglo XXI", *Pasavento*, 1.
- BASANTA, Ángel (2016). "Reinvención de la novela social", *Ínsula* 835-836, julio-agosto: 3-7.
- BECERRA, David (2015). *Convocando al fantasma: novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierra de Nadie Ediciones.
- BECERRA, David (2015). "Introducción". *Convocando al fantasma: novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierra de Nadie Ediciones, pp. 7-24.
- CAMBLO, Isabel (2012). *Memoria de la inocente niña homicida*. Valencia: Pre-Textos.
- CARABANTES DE LAS HERAS, Isabel y VIAMONTE LUCIENTES, Ernesto (2022). *El Premio de Novela Ciudad de Barbastro (1970-2020)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- CASAS, Ana y FORNÉ, Anna (eds.) (2022). *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*. Madrid: Iberoamericana.



- CASAS, Ana (2022). "El falso solipsismo de la autoficción". En Ana Casas y Anna Forné (eds.), *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*. Madrid: Iberoamericana, pp. 11-29.
- CATELI, Nora (2007). *En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1988): *La novela femenina contemporánea 1970-1985: hacia una tipología de la narración en primera persona*. Madrid: Anthropos.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CHAMPEAU, Geneviève, CARCELÉN, Jean-François, TYRAS, Georges y VALLS, Fernando (eds.) (2011). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CLAESSON, Christian (2019). "Introducción". *Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española actual*. A Coruña: Hoja de Lata, pp. 9-20.
- DARICI, Katuscia, (2023). "Una constelación de voces de mujeres en primera persona: El caso de *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas, una autobiografía con perspectiva de género". *Historias Fingidas*, n.º 2, pp. 247-268.
- Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza* (2019). València: Anejos de Diablotexto Digital, 4.
- FERRER, María Reyes (2018): "El *bildungsroman* femenino: análisis de la novela de formación *Un Karma pesante*", *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 40, pp. 1-8.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2019a). "Presentación. Los mercados de la literatura del siglo XXI", *Caravelle*, 113, pp. 53-60.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2019b). "Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas", *Caravelle*, 113, pp. 61-76.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana (2022). "Femedición. Hacia una praxis editorial feminista en Iberoamérica", *Iberoamericana*, XXII, 80, pp.11-38.
- GÓMEZ VIU, Carmen (2009): "El *bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea", *EPOS. Revista de Filología*, XXV, pp. 107-117.
- PAREDES, María (2023). "Mujer, familia y thriller. Claves de la nueva narrativa en español", *The objective*, 16/02/2023. Disponible en <https://theobjective.com/cultura/2023-02-16/mujer-familia-thriller-nueva-narrativa/>
- PEPPINO BARALE, Ana María (2008). "Lectura feminista y canon androcéntrico. Notas para una reflexión incluyente", *Letrillas*, 1, pp. 116-120.
- POZUELO YVANCOS, José María (2017). *Novela española del siglo XXI. Crítica y estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- ROAS, David (2022). *Cronologías alteradas lo fantástico y la transgresión del tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ROS FERRER, Violeta (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid: Iberoamericana.



- SAMMONS, Jeffrey (2020). "El bildungsroman para no especialistas: Un intento de aclaración", *Inter Litteras*, 2, pp. 10-26.
- SANZ, Marta (ed.) (2019). *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso.
- SANZ RUIZ, Cristina (2015). "Los marginales toman la narrativa española. Siglo XXI". En Fidel López Criado (ed.), *Diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea*. A Coruña: Andariva, pp. 55-62.
- SIBILA, Paula (2008). *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SOMOLINOS MOLINA, Cristina (2019). "Mujer, trabajo y subjetividad en la narrativa española presente". En Christian Claesson (ed.), *Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española actual*. A Coruña: Hoja de Lata Editorial, pp. 279-309.
- SUMALLA BENITO, Aranzazu (2003). *La novela de formación en la narrativa española contemporánea*. Tesis Doctoral: Universitat de Barcelona.
- TOUTON, Isabelle (2018). "Las narradoras en el campo literario en España". *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*. Zaragoza: Diputación Provincial- Institución Fernando el Católico, 9-79.
- VADILLO BUENFIL, Carlos Javier (2012). *El bildungsroman en las narradoras españolas de postguerra*. Tesis Doctoral: U.A.M.
- VALLS, Fernando (2016). "La nueva novela en un país difícil", *Ínsula*, 835-836, julio-agosto, pp. 2.
- (s.a) (s.f). "Isabel Clamor". Disponible en <https://www.meer.com/es/authors/611-isabel-camblor>
- (s.a) (s.f). "Isabel Clamor". Disponible en <https://www.lecturalia.com/autor/2266/isabel-camblor>