

Comunicaciones

La utilización del modo gótico en *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti. Memoria y registro *abyecto* del pasado

Adriana Virginia Bonatto

Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CINIG) / Instituto de
Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Resumen

El objetivo de esta ponencia es realizar una lectura de la inscripción genérica de la novela de Eduardo Mendicutti bajo la premisa de dar cuenta de la singular conexión entre *género* y *gender* que en ella se lleva a cabo. Además de estar construida como *novela autobiográfica* con una carga importante de elementos del *Bildungsroman*, *El palomo cojo*, publicada en 1991, dialoga de una manera muy particular con la novela gótica, operación que apunta a pervertir los cánones tradicionales de los otros dos géneros involucrados. De acuerdo con nuestra lectura, el modo gótico se presenta, por un lado, como una forma literaria de traducir la atmósfera de miedo que se respiraba incluso en las familias acomodadas y afectas al régimen de Franco. Y, por otro lado, los recursos de este género apuntan a describir los procesos de asunción del protagonista de una identidad sexual no sujeta a la norma, en un contexto poco propicio para cualquier tipo de disidencia, tanto sexual como política.

Palabras clave: *El palomo cojo* - novela gótica - género - memoria - franquismo

La obra narrativa del escritor y periodista gaditano Eduardo Mendicutti no ha sido aún estudiada con la profundidad que se merece. Generalmente 'obviado' en los manuales y estudios sobre literatura española contemporánea (salvo el estudio de Fernando Valls [2003] y un capítulo en el tomo II del volumen 9 de la *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico del año 2000)¹, sus escritos suelen incorporarse con mayor facilidad en las reflexiones dentro del ámbito de los estudios de género o en los análisis en torno a la cultura *gay* y al reciente campo de los *Queer studies*. Esta anexión se debe al carácter abiertamente vindicativo de sus novelas: en todas ellas se aborda la homosexualidad masculina o el travestismo, a través de la presencia y la voz de personajes cuyo protagonismo en la literatura es una novedad, como el *travesti* que a duras penas se gana la vida en un Madrid lejos de su pueblo natal (*Una mala noche la tiene cualquiera* de 1982 y *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* de 1997), el viejo homosexual afeminado de provincias (*Ganas de hablar* de 2008), el adulto *gay* de costumbres conservadoras (*Los*

¹ Marcos Kunz (2002) y Dieter Ingenschay (1994) también han publicado sobre la obra de Mendicutti.

novios búlgaros de 1993), la mujer aparentemente liberal y sin prejuicios pero que ha tenido que reprimir su lesbianismo (*El beso del Cosaco* del 2000) y, como en la novela que analizaremos, el niño casi adolescente que está en proceso de descubrir su deseo homoerótico, en el seno de una familia conservadora y franquista.

La densidad estética de la escritura de Mendicutti, que sabe conjugar el humor y el registro del habla coloquial de Andalucía con la línea culta y elaborada de la tradición literaria hispánica, lo emplaza en un lugar del todo alejado de la corriente comercial en la novela española contemporánea, entre la que ha surgido, durante las últimas décadas, una cantidad considerable de producciones contracanónicas dedicadas a construir un espacio *gay* para la expresión literaria, pero que adolecen en su mayoría de una prosa estereotipada y poco elaborada, (Cf. Escámez, 2010). De hecho, buena parte del compromiso de Mendicutti con la exigencia literaria se traduce en su vínculo ininterrumpido con la casa Tusquets, una de las pocas editoriales de prestigio que en España conservan su vigencia funcionando de forma independiente respecto de los grandes grupos multimediáticos, a cargo del grueso de la edición literaria hoy en día. En 1991 Mendicutti publica la que será una de sus novelas más expresivas y la única dotada de una carga importante de autobiografismo: *El palomo cojo*, y que en principio podría definirse como novela autobiográfica con elementos de *memorias* del franquismo. El discurso retrospectivo en primera persona, como sucede con las narrativas que apuntan a recuperar vivencias y sujetos no hegemónicos (como la novela femenina de autoconscienciación, Cf. Ciplijauskaité, 1998), se desarrolla desde los márgenes de las narrativas canónicas del *yo*, una de cuyas premisas es la configuración de un *yo* sin fisuras, obviamente masculino. En otro lugar² me he referido a los procesos de ficcionalización del discurso autobiográfico en *El palomo cojo*, y de la manera en que esta escritura deja al desnudo los procesos retóricos y convencionales a partir de los cuales el relato en retrospectiva del *yo* se ajusta a la norma. Voy a ocuparme, en este espacio, del efecto de *distorsión* que la utilización de elementos góticos imprime sobre la estructura autobiográfica y el *Bildungsroman*.

En la novela, un niño de diez años narra los tres meses del verano de 1958 en que debió convalecer por una afección pulmonar en la casona de sus abuelos maternos, familia conservadora y franquista en Sanlúcar de Barrameda, representante de una burguesía acomodada y venida a menos, que encuentra difícil la adaptación a los nuevos tiempos. En compañía de una serie de personajes excéntricos y misteriosos, familiares de dudosa moral y criadas resueltas, Felipe Bonasera Lebert irá descubriendo el nacimiento de su deseo homosexual y las angustias que le depara una vida instalada en la diferencia y la soledad.

La estructura lineal de la novela y la presencia de un personaje en vías de crecimiento reflejan la estructura de la novela de aprendizaje, género con el cual *El palomo cojo* dialoga de una peculiar manera: la presencia de figuras adultas y mentoras es fundamental para el desarrollo de Felipe, siendo ésta una de las principales vías por las que el texto se acerca y se aleja del *Bildungsroman*. En contra de la univocidad de una figura mentora, Mendicutti propone para su protagonista a cuatro adultos extravagantes: Mary, una criada provocativa y malhablada, Victoria, una tía rapsoda que viaja por el extranjero recitando a Lorca y seduciendo hombres de fortuna, pero que llega a la casa acompañada de un muchacho italiano y oportunista; Ramón, un tío también soltero, declaradamente bisexual y perseguido por la policía franquista, y el tío Ricardo, personaje sin voz en la novela pero cuya presencia errante por la casa inquieta y fascina a Felipe. El modelo de aprendizaje articulado por *El palomo cojo* también se presenta como una parodia del aprendizaje del sujeto que en el *Bildungsroman* tradicional tiende hacia la incorporación de una postura masculina racional y hacia una educación que le permita la suficiencia en la capacidad de juzgar y deslindar entre el bien y el mal o lo bello y lo feo (De Diego, 1998 y Amícola, 2003). De hecho, en la novela de Mendicutti podríamos hablar de un aprendizaje minucioso y exitoso pero erróneo: Felipe aprende a juzgar y a percibir el mundo de acuerdo valores y conductas femeninos y que responden al universo de expectativas, deseables y

² Me refiero a la ponencia "Género y novela autobiográfica. *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti desde una perspectiva *queer*", que será publicada en las Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Roma en 2010.

temidas, en una señorita española de provincias durante la década del 50. Ejemplos de este desvío de la norma son la lectura apasionada de *Mujercitas*, el sueño con bailar el vals como Sissi, la fascinación por las revistas de moda que trae consigo Victoria, el arrobamiento hacia la figura atractiva del tío Ramón y la competencia con Mary por obtener la atención de este.

La disidencia sexual infantil, no inocentemente colocada junto a conductas adultas que dan cuenta de una disidencia también política, se desarrolla por medio de una serie de recursos narrativos que imprimen sobre la estructura temporal y lógica del *Bildungsroman* y de la autobiografía los principios espacial y asociativos de la novela gótica, dando lugar a un caso de hibridez genérica sustentada en la problemática sexual expuesta. En este trabajo me propongo describir la utilización del modo gótico como una forma literaria apta para traducir la atmósfera de miedo que se respiraba incluso en las familias acomodadas y afectas al régimen de Franco. Asimismo, intentaré demostrar la manera en que los recursos de este género apuntan a describir los procesos de asunción del protagonista de una identidad sexual no sujeta a la norma, en un contexto poco propicio para cualquier tipo de disidencia, tanto sexual como política.

La literatura gótica, como sabemos, tiene surge como subversión ante las certezas del Iluminismo con la novela de Horace Walpole *The castle of Otranto* publicada en 1764 y su apogeo en Inglaterra, Francia y Alemania ocurre en las tres décadas posteriores hasta su cenit en 1820 con *Melmoth the wanderer* de Charles Maturin (con alguna repercusión más tardía en España a partir de la labor de traducción de los clásicos del género). Posteriormente, hacia fines del siglo XIX el gótico volvería a florecer y desde entonces sería subsumido por la historia de fantasmas, la novela histórica, la novela por entregas y las formas actuales, derivadas de él, del relato policial y el fantástico (Solaz, 2003 y López Santos, 2008). Maggie Kilgour define el argumento de la novela gótica como una historia de usurpación, involucrada con el problema de la herencia y la sucesión, y en la que se esbozan relaciones incestuosas, pero cuyo final supone la redistribución justa de las personas y de la propiedad (1996: 18). Ocurre en esta narrativa un extrañamiento de las relaciones familiares normales, y el hogar, espacio que la Razón iluminista adjudicó a la mujer, es representado como prisión en que la heroína es acechada por el poder masculino, en una representación del miedo femenino ante el acoso tiránico y patriarcal (Amícola, 2003: 61). La trama del gótico se articula en un relato cuya narrativa renuncia a la linealidad (Kilgour, 1996: 18) y cuyos "excesos" quedan expuestos en una retórica que representa la explosión de lo emocional y del miedo -cualidades que, como señala Amícola- se adjudican a la mujer (2003: 26), y que se encarga de recuperar el pasado de una manera contradictoria: como amenaza para el presente y como modelo de relaciones comunitarias perimidas (Kilgour, 1996: 30).

La posibilidad de escribir literatura gótica a fines del siglo XX y principios del XXI supone necesariamente la adaptación de este género a formas ya no interesadas en el *miedo del lector* como efecto, componente principal de su manifestación clásica, y de la reelaboración más acabada que el cine de terror tuvo el privilegio de llevar a cabo. A la pregunta acerca de si es posible escribir literatura gótica en la España actual responden la obra negra o expresionista de Pilar Pedraza, la colección *Frankenstein y Drácula* que reúne escritores en boga, como Espido Freire, Ricardo Menendez Salmón, Carmen Posadas, José María Merino y Gustavo Martín Garzo y algunas novelas de Carlos Ruiz Zafón, de Eduardo Mendoza y de Camilo José Cela Conde.³ En todos estos ejemplos, se trata de una narrativa que acude a lo fantástico, a los escenarios remotos, y también a la historia reciente como marco para el desarrollo de argumentos *negros*. En la incorporación del modo gótico, la novela de Mendicutti sólo podría agruparse en esta lista haciendo una salvedad que es fundamental para comprender la articulación de esta estética en el relato de Felipe: la

³ Me refiero a *El príncipe de la niebla* de Carlos Ruiz Zafón (1993), *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982) de Eduardo Mendoza, y *Como bestia que duerme* (2003) de Camilo José Cela Conde.

profunda vinculación entre la expresión gótica y el deseo tabú. En su estudio sobre la novela gótica y el *Bildungsroman* Amícola se encarga de subrayar una conexión de este tipo, notando cómo en la representación de lo sublime el deseo individual juega un papel primordial: el terror en la literatura gótica tiene que ver con los peligros de la liberación desenfadada de deseos reprimidos por larga data (Amícola, 2003: 30). Por su parte, María Negroni (1999) había señalado ya que los misterios de los relatos góticos no pueden entenderse separados del costado sexual como lo tabuizado de la vida social.

El relato en primera persona de Felipe se aviene a dos tipos de lectura: una lineal, lógica y temporal, en la que el lector va acompañando el desarrollo prolijo del argumento y los cambios subjetivos del niño en relación con su vínculo con los adultos dentro de la casa; y una lectura que denomino gótica porque deviene del discurso infantil atemorizado por sus pulsiones físicas, sus supersticiones, y su deseo reprimido, en un espacio apto para este tipo de expresión, como lo es esa casona en la que el temor a Franco y a la condena social determinan las conductas de la mayoría de sus miembros. El capítulo que quiero comentar se titula, sugerentemente, “¿Por qué puerta entrará el desconocido?”. Felipe acaba de comprobar su atracción hacia los hombres, conocimiento que no puede verbalizar pero que queda claro en la inquietud que en él provocan una fotografía en bañador de su tío Ramón y una postal que representa el amor homoerótico en las figuras de un perro y un palomo. La noche en que posa imitando los gestos de su tío frente al espejo de su habitación es narrada mediante los estereotipos del relato de terror: hay luna llena, la casa está en absoluto silencio, la oscuridad es total y el protagonista siente que los muebles y las puertas de su habitación han cambiado misteriosamente de sitio; se oyen pasos: “alguien iba a entrar en el dormitorio en cualquier momento, de eso ya no me cabía la menor duda, y estaba seguro de que iba a lastimarme” (67)⁴. Y más adelante, fantasea: “a lo mejor era el alma de tío Ramón, que había tenido un accidente, y no quería hacerme daño, sólo quería que yo tuviese una revelación” (68). La asociación entre el temor y las características del espacio es fundamental en las descripciones góticas. En este ejemplo, como en la mayoría de las descripciones de la casa de los abuelos de Felipe, se observa una conexión estrecha entre la zozobra experimentada por el protagonista como resultado de la aparición de su deseo por el tío y las características hostiles y misteriosas de la habitación y la casa a oscuras. Asimismo, el impulso sexual se personifica en un “desconocido” que acecha al protagonista, aterrorizándolo, aunque luego Felipe encuentra en la fantasía de que esa aparición sea el alma de su tío la tranquilidad que le permite conciliar el sueño. Veo en este breve pasaje el funcionamiento de la parodia como uno de los mecanismos que estructuran el acercamiento de esta novela al modo gótico: el terror, comúnmente asociado en la literatura gótica a la presencia maléfica de un personaje masculino que viene a usurpar los bienes materiales y simbólicos legítimos de la heroína (Kilgour, 1996), se conecta sin ambigüedades –salvo el discurso inocente y magistralmente representado del protagonista– con su verdadera naturaleza, es decir, con el deseo sexual tabú.

Las descripciones de la casa son fundamentales porque contribuyen a la construcción del ambiente en donde este deseo toma forma para afirmarse finalmente en el último capítulo de la novela, como resultado del proceso de aprendizaje mencionado. Se trata de una de las mejores casas, propiedad de una familia de vinicultores, situada en el Barrio Alto, emplazamiento que le otorga una visión y dominio privilegiados del resto del pueblo. Invasión del olor pregnante del vino que se macera en la bodega, la luz especial de esta casona también imprime un efecto de extrañamiento sobre los sentidos del protagonista: “Era una luz que, misteriosamente, siempre dejaba un poco de resplandor, hasta cuando se hacía de noche” (23). A la rarificación del ambiente familiar contribuyen, además, la presencia invasiva de las palomas que cría el tío Ricardo (una de las cuales es el palomo cojo que da título a la novela, en alusión irónica a la homosexualidad masculina) y la presencia de ruidos y murmullos durante la noche: “Y es que de noche, en casa de mis abuelos, seguían pasando cosas como si nada, como si fuera peligroso el que todo se

⁴ En adelante, todas las citas de la novela corresponden a la edición Mendicutti (2001).

quedara quietecito y en silencio” (23). El narrador hace alusión a los quejidos nocturnos de la bisabuela Carmen, moribunda y encerrada en una habitación a la que pocos tienen acceso, y a las súplicas de los antepasados de la familia, cuyos retratos se acumulan en una azotea. Maggie Kilgour señala que las historias góticas exponen un extrañamiento y desfamiliarización de la domesticidad de manera tal que el hogar aparece como una prisión, en la que la mujer indefensa está a merced de ominosas autoridades patriarcales (1996: 9). Al mismo tiempo, el gótico exhibe una relación compleja con el pasado, muchas veces representado en la aparición de un personaje que se cree muerto pero que resulta estar encerrado (1996: 31). El espacio del hogar alojando un misterio, siempre relacionado con el pasado y con lo ominoso, resulta parodiado en el acercamiento ambiguo que Felipe tiene con la casa de sus abuelos. Además de la imagen grotesca de la bisabuela gritando por las noches sus aventuras sexuales pasadas, la figura de la prisión doméstica recibe una significación que, gracias también al componente sexual, recupera y supera a la vez la tradición literaria que se opone de manera cabal a la severidad del *Bildungsroman*.

Uno de los episodios más significativos de la novela, y en el que se condensa de manera única la imbricación de la transgresión sexual y política a la que aludimos al comienzo de esta ponencia, es el encuentro clandestino de los cuatro personajes (Felipe, Mary, Victoria y Ramón, los “bichos raros” [204] de la familia) para oír poemas de Lorca recitados por Victoria. Actividad prohibida por la moral familiar, debido al estado de duelo por la muerte de la bisabuela y a la peligrosidad que la sola mención de Lorca acarrearía en ese momento histórico, el recital se lleva a cabo de madrugada, en el salón más importante de la casona. La memoria de Felipe reconstruye este momento como uno de los más gratificantes del verano: “Era mucho mejor, más divertido y más emocionante, estar con los bichos raros” (212) y “Yo no quería, por nada del mundo, que me sacaran de aquella casa” (212). La puesta en jaque de la realidad objetiva experimentada por los personajes en su contacto con los seres y situaciones extraños de los argumentos góticos (López Santos, 2008) no tiene para Felipe efectos negativos; por el contrario, contribuye a la formación de una imagen de sí en el marco de una moral a contrapelo de la matriz dominante en la época del relato. La casa, entonces, recibe definitivamente un significado positivo, a pesar de que funciona efectivamente como prisión, y a pesar de que en ella se da el enrarecimiento de las relaciones domésticas característico de la narrativa gótica. Lo que debería generar temor y vulnerabilidad en este protagonista, sustituto paródico de la heroína clásica del género, produce, por el contrario, la certeza de que su condición de *diferente* será vivida con aceptación: “Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro” (212).

La particular mezcla de admiración y miedo que en la novela algunos personajes expresan hacia la figura de Franco (entre ellos, la tía Blanca, hermana de la madre del protagonista, que en su viaje de bodas visita extasiada el Valle de los Caídos) convive con el desprecio que hacia el régimen manifiestan Victoria y Ramón, personajes que desafían la vigilancia política y familiar mediante actos como la organización de un recital dedicado a Lorca y la anécdota de la burla pública al yerno del Caudillo por la que Ramón es perseguido en la novela. El estado de salud de la bisabuela empeora drásticamente cuando Victoria menciona despectivamente a Franco, aludiendo al asesinato de Lorca, hecho que atemoriza a Felipe: “El chillido de la bisabuela Carmen, que se le había vuelto a atrancar en la garganta, era como el sonido de un cerrojo mohoso que alguien estuviera empujando para dejarnos encerrados en aquella habitación” (123). La muerte se producirá más adelante, cuando Mary coloca frente a sus ojos fotografías de hombres desnudos en una revista que le sustrajo al novio de Victoria. El miedo al soberano se conjuga de una manera bastante peculiar con el deseo sexual escandaloso, aquel que no conduce al matrimonio (como es el caso ‘correcto’ de la tía Blanca, recién casada) y que ocurre por fuera de la heteronorma imperante, como los numerosos *affairs* de Victoria, las conquistas femeninas y masculinas de Ramón, los cuatro novios de Mary y la historia de los amores de la bisabuela con “una cuadrilla entera de bandoleros” (32). El exceso, es claro, apunta a un tipo de

absurdo que está en función la voluntad expresada por Mendicutti de mostrar las contradicciones entre realidad y apariencia en un momento histórico en el que primaban el silencio y el acatamiento al poder, a partir de una serie de personajes caricaturizados hasta el grotesco. Encuentro que el clima gótico de la novela apunta también a esta ambigua relación con la figura del soberano, cuyo poder en la novela gótica, como describe Amícola, se asimilaba al poder del padre y se resumía en el hecho de poder disponer de la vida de los súbditos (1998: 38), cualidad que queda representada en el argumento de usurpación que da forma a estos relatos. En este sentido, vale la pena citar la lectura que Amícola hace del tema de la usurpación sufrida por la mujer en el discurso gótico, que tiene que ver “con las capas más profundas de la propia formación de su autoestima, que se ve constantemente jaqueada por la amenaza de la violación de su cuerpo o por la violencia sobre sus deseos y derechos” (1998: 46). *El palomo cojo* habla en modo gótico porque está dando cuenta de la relación entre un niño y un sistema que habla por todos y que viola, por tanto, sus deseos, a pesar de que el protagonista vive su diferencia como una violación, y no a la inversa. La impronta del discurso religioso, transformado en catecismo ramplón a través de la figura del Padre Gerardo, profesor cuyas enseñanzas el niño trae una y otra vez, contribuye a la construcción de la subjetividad temerosa y supersticiosa de Felipe, que hemos venido describiendo. A modo de ejemplo, baste este pasaje: “el hermano Gerardo nos pidió a todos que cerrásemos los ojos y aguantáramos la respiración para que comprendiéramos lo que se sentía cuando a uno lo enterraban vivo, que fue lo que hicieron con san Celedonio o no sé qué otro santo” (138). No hace falta recordar la estrecha vinculación entre Iglesia y poder político que da forma a la imagen de España durante la dictadura de Franco, y que el cine y la literatura se han encargado de impugnar.

El recitado de Lorca, en este contexto, instala la temática gótica del regreso de los muertos, redirigiendo el temor de Franco y los preceptos religiosos hacia expectativas más auspiciosas para Felipe, como declara Victoria al felicitarlo por su actuación de guía en la lectura de los poemas, mensaje que guarda una de las claves para interpretar la doble disidencia planteada en la novela: “Creo que contigo –dijo tía Victoria, muy contenta-, Federico va a salir ganando” (202).

Concluyo estas notas haciendo mención a una de las premisas de los estudios *queer*, en cuyo marco interpretativo la obra de Mendicutti cuadra inmejorablemente: la de la inestabilidad como principio fundante de cualquier tipo de identidad (Martínez, 2008). En esta lectura de *El palomo cojo* intenté abordar el fenómeno de la hibridez genérica, tan usual en la práctica literaria contemporánea, pero desde una perspectiva que la liga, en este caso particular, al socavamiento de la noción de continuidad, estabilidad e integridad de las identidades sexuales (Martínez, 2008: 863), como un modo diferente de narrar al yo y de situar su memoria en el entramado de las escrituras sobre el pasado reciente español.

Bibliografía

- Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Basanta, Ángel y otros (2000). “Vidas privadas e historia: Soledad Puértolas, Eduardo Mendicutti y Manuel de Lope”. Francisco Rico (coord.) y Jordi Gracia (dir.). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 9, Tomo 2: *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica.
- Ciplijauskaitė, Biruté (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- De Diego, José Luis (1998). “La novela de aprendizaje en la Argentina-1ª. Parte”. *Orbis Tertius* 6: 15-40.



- Escámez, Óscar (2000). "La homosexualidad masculina en la narrativa hispánica durante los años 90". Juan Vicente Aliaga (ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Universidad de Valencia, 413-426.
- Ingenschay, Dieter (1994). "Eduardo Mendicutti. *Una mala noche la tiene cualquiera*". Hans Jörg Neuschäfer y Dieter Ingenschay (coords.). *Abriendo caminos: la literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen.
- Kilgour, Marie (1996). *The Rise of the Gothic Novel*. London and New York: Routledge.
- Kunz, Marcos (2002). "De la caballeridad en un mundo hecho añicos: *Los novios búlgaros* de Eduardo Mendicutti". Irene Andrés Suarez y Marcos Kunz (coords.). *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.
- López Santos, Miriam (2008). "La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española". Raquel Macciuci (ed.). *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Martínez, Luciano (2008). "Transformación y renovación: los estudios lésbicos-gays y *queer* latinoamericanos", *Revista Iberoamericana* 225, 861-876.
- Negroni, María (1999). *Museo negro*. Buenos Aires: Norma.
- Solaz, Lucía (2003). "Literatura gótica". *Espéculos. Revista de Estudios Literarios* 23.
- Valls, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.

Datos de la autora

Adriana Virginia Bonatto es Licenciada y Profesora en Letras graduada en la Universidad Nacional de La Plata, y docente de la cátedra de Introducción a la Literatura en la Facultad de Humanidades de dicha Universidad. Cursa el Doctorado en Letras y es becaria CONICET. Sus investigaciones versan sobre la relación entre el género y la representación del pasado reciente en la literatura española contemporánea.