

FUERA DE LUGAR

cuerpos (in)tangibles
en las culturas minorizadas
de la Península Ibérica

Literatura, cine y arte

LEKUZ KANPO: GORPUTZ UKIGARRI(EZ)IN/AK IBERIAR PENINTSULAKO KULTURA GUTXITUETAN. LITERATURA, ZINEMA ETA ARTEA
FORA DE LLOC: COSSOS (IN)TANGIBLES EN LES CULTURES MINORITZADES DE LA PENÍNSULA IBÈRICA. LITERATURA, CINEMA I ART
FÔRA DE LUGAR: CORPOS (IN)TANGIBLES NAS CULTURAS MINORIZADAS DA PENÍNSULA IBÉRICA. LITERATURA, CINE E ARTE
FORA DE LUGAR: CORPOS (IN)TANGÍVEIS NAS CULTURAS MINORIÁRIAS DA PENÍNSULA IBÉRICA. LITERATURA, CINEMA E ARTE



FUERA DE LUGAR

cuerpos (in)tangibles
en las culturas minorizadas
de la Península Ibérica

Literatura, cine y arte

FUERA DE LUGAR

cuerpos (in)tangibles en las culturas minorizadas de la Península Ibérica

Literatura, cine y arte

Editores

Magdalena Anna Gajewska

Aitor Arruza Zuazo

Ana Garrido González



LEKUZ KANPO: GORPUTZ UKIGARRI(EZ)IN)AK IBERIAR PENINTSULAKO KULTURA GUTXITUETAN. LITERATURA, ZINEMA ETA ARTEA
FORA DE LLOC: COSSOS (IN)TANGIBLES EN LES CULTURES MINORITZADES DE LA PENÍNSULA IBÉRICA. LITERATURA, CINEMA I ART
FÓRA DE LUGAR: CORPOS (IN)TANGÍBLES NAS CULTURAS MINORIZADAS DA PENÍNSULA IBÉRICA. LITERATURA, CINE E ARTE
FORA DE LUGAR: CORPOS (IN)TANGÍVEIS NAS CULTURAS MINORITÁRIAS DA PENÍNSULA IBÉRICA. LITERATURA, CINEMA E ARTE

Reseñadores

Mikel Ayerbe Sudupe

Amaia Elizalde Estenaga

Redactor jefe

Małgorzata M. Przybyszewska

Redacción y corrección

Irene Tetteh Morcilo

Marzenna Gottesman

Krzysztof Heymer

Diseño de cubierta y portadas

Anna Gogolewska

Ilustración en la cubierta

Esther Arnaiz García

Composición y compaginación

ALINEA

Publicación financiada de los medios de la Universidad de Varsovia

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski

Publicación bajo licencia Creative Commons Attribution 3.0 PL (CC BY 3.0 PL)

(texto completo disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode>)

Aitor Arruza Zuazo ORCID 0000-0003-3139-8042 Uniwersytet Warszawski

Magdalena Anna Gajewska ORCID 0000-0001-7126-9179 Uniwersytet Warszawski

Ana Garrido González ORCID 0000-0002-4978-8498 Uniwersytet Warszawski



(Otra)Iberia

Grupo de investigación

ISBN 978-83-235-5518-6 (impr.)

ISBN 978-83-235-5590-2 (pdf online)

ISBN 978-83-235-5598-8 (e-pub)

ISBN 978-83-235-5575-9 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

PL 00-838 Warszawa, ul. Prosta 69

e-mail: wuw@uw.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Edición 1, Varsovia 2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
--------------------	---

I PARTE EL LUGAR PARA EL OTRO EN EL MEDIO FÍSICO Y ESPIRITUAL

Ewa Grajber	
EL CONCEPTO DE LA IDENTIDAD EN LA ARQUITECTURA DE ANTONI GAUDÍ	13
Natalia Szejko	
O QUE ARDE DE OLIVER LAXE E O UNIVERSO POÉTICO DE UXÍO NOVONEYRA	38
Anna Działak-Szubińska	
FERNÃO PERES DE TRAVA – O OUTRO NA FUNDAÇÃO DE PORTUGAL	45

II PARTE CUERPOS MARGINADOS: LUMPEN, PROLETARIO Y EXILIADO

Iratxe Retolaza Gutierrez	
RESIDUOS CORPORALES EN LA NOVELA <i>ULTIMES DÉCHETS</i> (2015) DE ITXARO	
BORDA: BASUROLOGÍA Y LOS LÍMITES DE LO HUMANO	61
Susan A. de Oliveira	
MINORIAS AFROIBÉRICAS NA LITERATURA MIGRANTE DA GUINÉ EQUATORIAL	77
Àlex Matas Pons	
A LA RECERCA DE L'HEROI PROLETARI CATALÀ: SOBRE LA INVISIBILITAT	
DE LES PERIFÈRIES	88

III PARTE CUERPO FEMENINO COMO CUERPO USURPADO

Agnès Toda i Bonet	
LA VISIÓ DE LA DONA EN <i>QUIM/QUIMA</i> (1971) DE MARIA AURÈLIA CAPMANY	105

Attilio Castellucci	
A DICOTOMÍA DA PERSONAXE DE READ EN <i>PIRATA</i> DE MARIA REIMÓÑDEZ	118
Garbiñe Iztueta-Goizueta	
GORPUTZ GAIXOAK ETA ALTERITATE ESPAZIOAK: EREMU UKIGARRI EDO UKIEZINAK EGUNGO EUSKAL ETA ALEMANIAR LITERATURAN	134
Garbiñe Iztueta-Goizueta	
SICK BODIES AND SPACES OF ALTERITY: SPACES OF (IN)TANGIBILITY IN RECENT BASQUE AND EAST GERMAN NARRATIVES	159
Amaia Serrano Mariezkurrena	
VOCES ENCARNADAS EN LA NOVELA <i>AULKI JOKOA</i> (2009) / <i>EL JUEGO DE LAS SILLAS</i> (2012) DE UXUE ALBERDI	186
Daria A. Eismann	
“MY ENTIRE BODY IS A WOUND”: PAIN, CORPOREALITY AND THE “OTHER” IN <i>PATRIA</i> BY FERNANDO ARAMBURU	201
LOS EDITORES	233

INTRODUCCIÓN

Este volumen pretende investigar cómo la literatura, el cine y el arte catalán, gallego, vasco y mirandés conceptualizan, desde un enfoque corporal, la alteridad. Los capítulos que en él se recogen estudian cómo se construye al Otro desde la perspectiva de las culturas minorizadas y cómo en referencia a este Otro se crean identidades propias. Por otra parte, también se reflexiona sobre cómo las culturas dominantes (la española y la portuguesa, respectivamente) inscriben la otredad en las culturas minorizadas. Así mismo, se examinan tanto los valores que se atribuyen al Otro y cómo se manifiestan a través del cuerpo desde ambas perspectivas, como qué áreas de alteridad se enmarcan en las identidades catalana, gallega, vasca y mirandesa, sus posibles variantes y su carácter pluridimensional.

La categoría del Otro es fundamentalmente contextual e irreducible a una simple negación de la identidad propia basada en oposiciones binarias. Las mismas personas, dependiendo de las circunstancias se incluyen o excluyen del grupo propio. En este sentido, la relación con lo ajeno es siempre dinámica. La otredad emerge más frecuentemente y de forma más evidente en las situaciones de crisis, conflicto o cambio. En varias etnias y naciones tanto la cualidad de lo ajeno como los atributos de “lo nuestro” se manifiestan a través de una serie de rasgos físicos, psicológicos o intelectuales, es decir, se encuentran anclados en la corporalidad.

Lo que es evidente es que no se trata de una mera representación corporal basada en un estereotipo. La otredad alude a un orden simbólico que se extiende más allá de una metaforización de las características no aceptables dentro de un grupo concreto. El otro a menudo resulta ambiguo, una categoría *numinosum* (Otto 2001), que une lo reprobable y lo admirable, lo horroroso y lo fascinante, o sea, tiene un carácter profundamente mediador (Benedyktowicz 2001), lo que es más observable en el caso de los otros „internos”, como por ejemplo brujos y brujas, locos, vagabundos, personas físicamente marcadas por alguna deformación etc. Se expresa por lo visible y lo invisible, lo captable y lo meramente perceptible, lo tangible

e intangible. Por una parte, es un símbolo capaz de absorber cualquier contenido, por otra parte, responde a los valores, temores y la imagen de “lo nuestro” dentro del grupo determinado. De ahí deriva su función cognitiva, no solamente en el marco de conocer al otro, sino también a sí mismo.

Sin embargo, refiriéndonos a las representaciones corporales del Otro, no las tratamos solamente como presencias simbólicas. Como afirma Merleau-Ponty, el ser humano además de tener un cuerpo simbólico o sociocultural tiene también un cuerpo “natural” a través del que experimenta el mundo. Más aún, la única experiencia posible es la que se realiza mediante el cuerpo. Esta experiencia la entiende como reversible: ver implica ser visto, tocar, supone ser tocado. Percibimos al otro desde nuestro cuerpo y a partir del suyo. En este sentido la corporalidad posibilita tanto nuestro “ensimismamiento” como nuestra “alteración” (Merleau-Ponty 2003: 48). Visto así, el mundo se entiende como campo o dimensión de existencia compartida. Desde tal perspectiva, la otredad radical que sea una simple negación del “yo” queda excluida. Este cuerpo vivo del que habla Merleau-Ponty está presente en la producción literaria, cinematográfica y artística no solamente como una representación o imagen, sino también – si nos referimos a las dos últimas formas de creación – tiene su reflejo en la organización espacial de toda obra. Tu parte de la premisa de que el cuerpo humano no sólo se encuentra en el espacio, sino que lo construye (1987: 52). La presencia del cuerpo humano en el espacio sirve como modelo para los conceptos espaciales básicos de arriba y abajo, el lado izquierdo y derecho y permite entender lo de fuera del fotograma o del marco del cuadro y percibirlo como parte de algo más amplio. Dichos conceptos siempre conservan un significado determinado por las prácticas culturales.

Este último ámbito, el del espacio, es precisamente el que interesa a las autoras del primer capítulo de este volumen. Ewa Grajber, Natalia Szejko, Anna Działak-Szubińska tratan respectivamente la importancia del Otro en la construcción del espacio arquitectónico, natural y nacional. Así, para Ewa Grajber las formas de la vida catalana se reflejan en la estructura material de las obras de Antoni Gaudí, que sigue de este modo el espíritu de la *Renaixença*. De manera semejante, si en la obra de Gaudí la arquitectura rural catalana constituye una parte importante de la identidad colectiva, en *O que arde* se muestra una vida rural casi ancestral en que la naturaleza envuelve al ser humano, y la relación de éste con el rito llega a ser mucho más importante que su relación con el Otro. Una dicotomía que Natalia Szejko analiza desde el concepto de melancolía de Kristeva y que interpreta la omnipresencia del fuego en la película de Oliver Laxe como un ceremonial autodestructivo. Finalmente, Anna Działak-Szubińska ahonda en cómo la lucha con el Otro está en la base del propio acto de fundación de Portugal y cómo la imagen de algunos

personajes históricos se ha ido adaptando a las alteraciones que por motivos históricos ha sufrido la identidad nacional portuguesa.

En el segundo capítulo titulado *Cuerpos marginados: lumpen, proletario y exiliado*, el análisis se centra en aquellos cuerpos que se han visto otrorizados por encontrarse en los márgenes de lo considerado socio-económicamente aceptable y normal. Iratxe Retolaza en su análisis de la novela *Ultimes déchets* (2015) de Itxaro Borda recoge desde esa perspectiva el tratamiento de los cuerpos fallecidos como desechos inservibles e inútiles para el tiempo y espacio de una producción económica santificada por el pensamiento neoliberal, que sitúa dichos cuerpos incluso fuera de la humanidad tratándolos como residuos no merecedores de compasión alguna. Susan A. de Oliveira aborda la doble problemática de una triple otrorización que han tenido que sufrir diferentes personas en el África colonizada por los europeos de la península ibérica: Por un lado, el sometimiento colonial europeo, seguido de una represión nacional post-colonial que pretendía asimilar lingüísticamente a sus minorías y llegando al fin a una tercera fase al verse obligados a emigrar. Cerrando este capítulo dedicado a los cuerpos marginados por la sociedad, Alex Matas Pons, en su análisis de *L'Àngel de la segona mort* de Julià de Jòdar refleja la invisibilidad de los cuerpos que habitan los barrios periféricos de las grandes urbes, en este caso de Barcelona, en los que los cuerpos proletarios, vencidos en la batalla contra el capitalismo hegemónico, son invisibilizados, y cómo la poética histórica de Julià de Jòdar recoge su memoria.

El último capítulo se centra en la imagen del cuerpo femenino. Agnès Toda i Bonet y Attilio Castellucci en sus correspondientes textos abordan el tema de la transgresión de la feminidad y plantean la cuestión de la identidad de género en distintas circunstancias históricas. Mientras que Agnès Toda i Bonet presenta un análisis de la visión de la mujer en *Quim / Quima* de Maria Aurèlia Capmany reflexionando sobre la alteridad y la identidad sexual del/de la protagonista como punto de partida para entender implicaciones de ser hombre o ser mujer a lo largo del tiempo, Attilio Castellucci estudia la dualidad del personaje en *Pirata* de Maria Reimóndez y analiza cómo las categorías de lo tangible y lo intangible dependen de la cambiante percepción del personaje y su dinámica interacción con la realidad. Garbiñe Iztueta, por su parte, propone analizar la alteridad, la periferia y la memoria a través de la representación de cuerpos enfermos en obras de cuatro jóvenes escritoras vascas y alemanas y comparar el modo en que sus obras se refieren a la memoria de generaciones anteriores. Observa, asimismo, los vínculos entre visibilidad, audibilidad y tangibilidad como estrategias para acercarse a la otredad. Si bien es cierto que en el trabajo de Garbiñe Iztueta se comentan relaciones con la memoria de los conflictos políticos y sociales de las historias vasca y alemana

del siglo XX, las dos autoras cuyos trabajos concluyen este volumen, Amaia Serrano Mariezkurrena y Daria A. Eismann, nos aproximan a la alteridad y el cuerpo desde una experiencia personal de situaciones conflictivas: la Guerra Civil y el denominado conflicto vasco respectivamente. Amaia Serrano Mariezkurrena en su análisis narratológico de la novela *El juego de las sillas* (2012) de Uxue Alberdi muestra cómo el discurso de las protagonistas-narradoras se construye a través de la voz y del cuerpo y cómo en este discurso se configuran sus identidades. Las estrategias narrativas se convierten en uno de los puntos centrales también para Daria A. Eismann. La autora parte de la idea de que el dolor es una emoción corporal que se manifiesta tanto a nivel individual como social y reflexiona sobre estrategias textuales y construcción de personajes. Mediante una perspectiva semejante, Fernando Aramburu politiza el dolor en su *Patria* produciendo, al mismo tiempo, una disparidad de género en el tratamiento de esta emoción inscribiéndola en una visión conservadora de los roles de género.

BIBLIOGRAFÍA

- Benedyktowicz Z. 2001. *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Merleau-Ponty M. 2003. *El mundo de la percepción*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Otto R. 2001. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid.
- Tuan Y.-F. 1987. *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

I PARTE

EL LUGAR PARA EL OTRO EN EL MEDIO FÍSICO Y ESPIRITUAL

EL CONCEPTO DE LA IDENTIDAD EN LA ARQUITECTURA DE ANTONI GAUDÍ

1. INTRODUCCIÓN

La identidad, según la definición de la Real Academia Española, es un “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” (rae.es). Debido a que hablamos de la materia que no puede tener conciencia, podemos preguntarnos: ¿Tiene la arquitectura su identidad? Está hecha por un ser humano, entonces, igual que cualquier otro tipo de arte, seguramente reflejará por lo menos algunos rasgos de su creador. Antoni Gaudí, escribiendo sobre la ornamentación, dice que su carácter “depende de la nacionalidad y de los usos y esplendor del que lo usa”, así como que “se ha de hacer una ornamentación basada en la manera nuestra de ser”. El estilo propio “se lleva dentro y sale espontáneamente” (Puig Boada 2015: 33, 59, 104). Entonces, la arquitectura tendría sus rasgos propios relacionados con la personalidad de su creador.

Por otra parte, según Jan Assmann (1992), la identidad no es natural; es una “construcción” social. La identidad colectiva es una imagen de la sociedad o comunidad creada por ella misma y con la cual se identifican sus miembros, es decir, nosotros crecemos en un ambiente social y cultural que nos forma. Podemos aceptarlo o rechazarlo y optar por otro.

El tema de la identidad en el caso de arquitectura se puede tratar desde diferentes puntos de vista. Muchos arquitectos contemporáneos llaman la atención sobre las tradiciones constructivas locales que, conservadas en los proyectos nuevos, irían en contra de la globalización, entendida como unificación del estilo en varias partes del mundo. Hacer uso de las nuevas tecnologías “integrándose en las tradiciones y los patrones constructivos existentes, ofrece la perspectiva de forjar conexiones interculturales más ricas a través de un proceso de reinención más profundamente encastrado en la cultura y el lugar.” (DelVecchio 2014: 63).

La identidad puede ser entendida como el patrimonio arquitectónico de un lugar. En este contexto, el hecho de respetarlo y conservarlo ofrece posibilidad no solamente de dialogar con el pasado, sino también de mejorar la calidad de vida de los habitantes que disfrutarían de espacios que habían sido abandonados o cambiados a lo largo del tiempo. Para experimentarlo, Ignacio Represa Bermejo propuso a los participantes de un taller transformar un recorrido rico en edificios históricos “en un entorno humanizado, un paseo amable y reconfortante que nos permitiera admirar en todos sus detalles la rica trama de secuencias visuales que acumulación de arquitecturas históricas ha ido caracterizando [...]” (Represa Bermejo 2020: 30).

Más aún, la identidad o el carácter de la arquitectura tradicional están determinados por las condiciones geográficas y climáticas, pero también históricas: “existen interferencias entre la arquitectura intelectual y de estilo con aquella otra tradicional que contribuyen a definir las características vernáculas de un determinado sitio. Incluso puede ocurrir que sea precisamente, merced a determinadas circunstancias históricas, esa arquitectura de estilo, de autor, definida por tendencias creadas a partir de una estética formalista, quien termine por caracterizar la personalidad de una ciudad o de un entorno urbano, como pudo suceder con el Modernismo en Barcelona [...]” (de Hoz Onrubia 2014: 92).

Finalmente, se puede tratar la identidad desde el punto de vista más metafísico o espiritual. Adolfo Vázquez Rocca habla del hogar como un espacio “en el que se produce la unidad espiritual de los seres humanos con las cosas”, “un escenario para representar nuestra vida” donde el hombre puede desarrollar “un sentido de su propio yo” (Vázquez Rocca 2005: 2, 3, 5). Además: “Con las costumbres y la habitación, cada cual construye un dominio práctico de los esquemas fundamentales de su forma de vida”. Vázquez Rocca destaca que “el habitar y el construir están estrechamente vinculados con el pensar. Porque al igual que el pensar, el construir le da apertura al ser, crea un mundo, un espacio habitable”; es por ello que “La construcción debe respetar el lugar, el mundo, la tierra donde nuestra determinada forma de pensar tiene sentido, y esto es una apuesta por lo diferente frente a la uniformidad (igualitarismo) y el estilo arquitectónico ramplonamente homogéneo [...]” (Vázquez Rocca 2005: 6).

En este estudio pretendemos averiguar cómo se refleja la identidad colectiva en las obras de uno de los arquitectos más destacados, Antoni Gaudí, en otras palabras, qué elementos podemos distinguir como manifestación de lo catalán, entendida como los rasgos físicos, psicológicos e intelectuales. Cabe destacar que, al caracterizar dichos elementos, corremos el riesgo de referirnos a ciertos estereotipos. Entonces, deberíamos tratarlos más como tendencias y no como una característica que define a todos y cada uno de los miembros de la sociedad. Además de los elementos de arquitectura

y cultura, señalaremos otros relacionados con el carácter o modo de vida. Es más bien un intento de captar algo intangible, algo más profundo de la personalidad.

Gaudí nace en 1852 en una Cataluña que respira el aire del desarrollo industrial y a la vez de la *Renaixença*, que consistiría en:

[...] el movimiento que, de acuerdo con los profundos cambios estructurales iniciados en la sociedad catalana en la segunda mitad del siglo XVIII, reelabora y fortalece la conciencia de los miembros de aquella sociedad a lo largo del siglo XIX y de una manera progresivamente dinámica. Entendiendo que aquel despertar de la conciencia de la identidad propia no se refiere solamente a la lengua y literatura, sino a todos los fenómenos culturales que se reproducen e interrelacionan en aquel proceso (Pi de Cabanyes 1984: 29) [Traducción de la autora].

En 1878 Lluís Domènech i Montaner en su artículo *En busca d'una arquitectura nacional* hace las siguientes preguntas: ¿Cuáles son nuestras tradiciones artísticas comunes? ¿Cuál nuestro carácter común? ¿Qué medio físico debemos considerar como nacional? Y explica que en un país tan variado como España, en diferentes regiones predominan diferentes tradiciones artísticas. En la antigua Corona de Aragón, así que también en Cataluña, destacan formas ojivales o góticas.

En 1878 Gaudí termina su carrera y obtiene el título de arquitecto. El mismo año conoce a Eusebi Güell, empresario, político y uno de los personajes más destacados de la *Renaixença*. Pocos años después, Gaudí diseña la Casa Vicens considerada como anuncio de una época nueva cuya difusión se suele marcar a partir de la Exposición Universal de 1888, evento que Güell quería celebrar también en su Palacio construido entonces por Gaudí. Las ideas arraigadas en el movimiento de *Arts and Crafts* de revivir las artesanías tradicionales encuentran su aplicación en la arquitectura modernista decorada con cerámica, vidrio e hierro. Es interesante notar que el único artículo publicado por Gaudí en la revista *La Renaixensa* en 1881 es una reseña de la Exposición de Artes Decorativas en el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional. El tema de la aplicación de las artes y oficios tradicionales en la construcción fue muy importante para el arquitecto.

A esas condiciones de su época se unen el genio y la gran complejidad del arte de Gaudí quien creó su estilo propio sin dejar aparte toda la herencia de la arquitectura universal, nacional y tradicional. En su obra podemos indicar diferentes aspectos de la manifestación de lo catalán: se inspira en la arquitectura regional (tanto en las formas rurales como en los edificios históricos de diferentes épocas construidos en el territorio catalán), aplica artes decorativas tradicionales y adorna sus obras con símbolos nacionales y otros elementos que reflejan la identidad. Finalmente, podemos intentar a buscar las representaciones materiales de las formas de la vida catalana.

2. ARQUITECTURA Y NATURALEZA CATALANAS

Según Domènech i Montaner, en la antigua corona aragonesa predominaban formas artísticas ojivales o góticas mencionadas anteriormente. Thomas Gould Beddall (1974) analiza las influencias del gótico catalán en la arquitectura gaudiniana destacando la importancia de dos tipos constructivos: una gran sala y una gran nave única con arcos de diafragma donde se usan casi exclusivamente contrafuertes internos. El autor llama también la atención a las bóvedas y los arcos que surgen directamente de los muros y de las columnas, es decir, se pierden los capiteles y las zapatas de sustentación. Ejemplos de ese tipo de elementos constructivos los encontramos en el monasterio de Poblet, de Santes Creus, en la nave superior del viejo hospital de Santa Cruz o en el salón del Tinell, en el Palacio Real de Barcelona.

En este contexto, la arquitectura de Gaudí “[...] puede ser considerada como parte integrante de una continua tradición regional que daba primacía a la interiorización del sistema estático de fuerzas, a la economía del material y a una clara concepción de formas geométricas puras.” (Beddall 1974: 43).

Estas características se observan desde los primeros hasta los últimos proyectos de Gaudí. En la nave de blanqueo industrial en Mataró (fig. 1), considerada el punto de partida de la obra gaudiniana, podemos apreciar los arcos parabólicos que comienzan directamente del suelo. El ático de la Casa Milà, una de sus últimas construcciones, presenta el efecto posterior de su desarrollo. Además, los espacios diseñados por Gaudí están llenos de formas ondulantes e inclinadas. A veces es difícil marcar dónde termina el muro o la columna y empieza el arco.

Se ha discutido también el tema de la bóveda catalana y su aplicación en la arquitectura de Gaudí. El término de “bóveda catalana” se refiere a la bóveda tabicada cuyo origen y uso, como subrayan algunos arquitectos, no son exclusivamente catalanes. No obstante,

[...] la aplicación de los aglomerantes hidráulicos a material cerámico de primera calidad permitió a los albañiles catalanes llevar esta casta de bóveda a tales extremos de esbeltez y audacia que los mismos maestros de la Corte quisieron distinguirla con nuestro gentilicio adjetivo. [...] Muchos son los arquitectos – Domènech, Gallissà, Puig, Rubió – que hacen alarde de sus travesuras intuitivas con lo tabicado y, culminando en *sindéresis* y fantasía, se alza, señora, la figura del reusense Antoni Gaudí (Bassegoda Musté 1992a: 113, 119).

En las manos de Gaudí, “la bóveda tabicada alcanza la docilidad precisa para amoldarse a sus portentosas formas oníricas” (Bassegoda Musté 1992b: 102).

Cabe destacar que los elementos arquitectónicos comentados por Beddall y Bassegoda Musté se refieren, de una u otra manera, a la geometría, el ingrediente



Fig. 1 Nave de blanqueo de La Obrera Mataronense

esencial de la arquitectura gaudiniana. No la inventó Gaudí, sin embargo, la hizo su herramienta de uso habitual. Las superficies regladas “le permitieron ampliar el repertorio de sus formas y conseguir soluciones hasta entonces inéditas tanto en las columnas, como en los muros y en las bóvedas” (Giralt-Miracle 2012: 61). ¿Podríamos buscar las raíces de tales soluciones en la arquitectura catalana?

Gaudí decía que el arte se aprende siguiendo los ejemplos de las obras del pasado. En este contexto decidió revisar los estilos arquitectónicos para señalar los fallos y evitarlos en sus proyectos, y al mismo tiempo extraer lo mejor que tenían, a fin de desarrollarlo o evolucionarlo. Él mismo admitió:

He construido la columnata dórica arcaica del parque Güell, como la habrían hecho los griegos de una colonia mediterránea; la casa medieval de Bellesguard es tan profundamente gótica como actual; y la casa de vecinos de la calle Casp [fig. 2] tiene su parentesco con el barroco catalán. Es cuestión de meterse en el tiempo, en el ambiente y en los medios e impregnarse de su espíritu (Puig Boada 2015: 123).



Fig. 2 Casa Calvet

Siendo así, vemos una de las importantes características de Gaudí: somos herederos de todo lo que había alcanzado el ser humano y podemos servirnos de ello, igual que de todos los avances de la época en la que nos tocó vivir. No hay límites ni fronteras. El arquitecto reusense desde el principio de su carrera tuvo acceso a numerosas publicaciones y fotografías de obras arquitectónicas tanto europeas como orientales. No extraña, pues, que encontramos sus reminiscencias en los edificios diseñados por él.

Sin embargo, cabe destacar también otra faceta de Gaudí: el empirismo y la observación. El pequeño Antón, siendo enfermo de reumatismo articular, pasaba mucho tiempo en el seno de la naturaleza contemplando no solamente sus paisajes sino también las reglas de su funcionamiento. La naturaleza es la maestra y la originalidad es volver al origen – dicen las frases más repetidas de Gaudí. Sus edificios están llenos de flores, plantas, animales o rocas que encontramos en las tierras catalanas, así como en el mismo terreno de la construcción. Mencionemos apenas algunos ejemplos. En la Casa Vicens, donde la naturaleza juega el papel principal, los azulejos están decorados con imágenes de aquellas flores amarillas que crecían en el solar antes de que se levantara el edificio. Igual las hojas del palmito se reprodujeron en hierro y adornaron la puerta de entrada. Otras, pintadas o esgrafiadas, las encontramos dentro de la casa. Se han hecho moldes de plantas y animales que se quedaron immortalizados en la iglesia de la Sagrada Familia. Por sus paredes exteriores corren o se arrastran lagartos, ranas, caracoles o serpientes. En las ondulantes formas de la fachada de Casa Batlló y Casa Milà unos ven olas del mar, otros ríos de lava solidificada o impresionantes formas geológicas que abundan en Cataluña, cuyo territorio hace millones de años había sido el fondo marino. Se considera incluso que el perfil de la Sagrada Familia recuerda al perfil de la montaña de Montserrat. La naturaleza “participa” en la arquitectura de Gaudí también de otra manera diferente. El arquitecto busca unidad entre lo construido y su entorno. Cubrió los viaductos en el Park Güell con las piedras del lugar para fundirlos con el paisaje. Con la misma idea utilizó los cantos del río en los Jardines Artigas.

El empirismo y la observación tienen otra dimensión muy importante. Experimentamos todo lo que es nuestro porque lo vemos, lo vivimos, lo percibimos a través de nuestros sentidos. En caso de la naturaleza, Gaudí va mucho más allá de aplicar sus formas como decoración – aplica sus leyes a la construcción. Su maestro, el árbol, no solamente le enseña cómo levantar las columnas. En sus hojas se observan planos y figuras geométricas que se pueden reproducir en techos y bóvedas.

Con el mismo espíritu de observación, el arquitecto aprendía contemplando detenidamente las formas arquitectónicas y experimentando. De joven pudo conocer los monumentos históricos de sus ciudades familiares, Reus y Tarragona, así

como diferentes vestigios romanos y el emblemático monasterio de Poblet. Instalado en Barcelona tuvo dentro de su alcance todo el patrimonio de la ciudad condal. Como miembro de asociaciones excursionistas viajaba para visitar los principales monumentos históricos de Cataluña. Entonces, pudo inspirarse en grandes obras arquitectónicas. No obstante, las construcciones rurales fueron también de suma importancia para él. Por una parte, se adaptan al terreno adquiriendo a veces formas asimétricas. Por otra, se las levanta con materiales autóctonos, del propio lugar, por lo que ya están adaptados al clima y son más duraderos. Dice Gaudí:

Los muros de cierre, los bancales, las barracas y cabañas han de hacerse a base de tierra (tapial) y de piedras a hueso, es decir, sin mortero [...]. Las piedras a hueso suponen nula resistencia a la extensión y por lo tanto adopción de formas equilibradas. Todo esto no es nuevo, ya que los talayotes de Mallorca, las barracas de viña y los bancales son antiquísimos (Puig Boada 2015: 133–134).

Es fácil recordar sus palabras mirando las construcciones en el Park Güell (fig. 3) con el Calvario en su punto culminante que aparenta un *talayot*. Constata también: “La tradición nos gobierna, nos guía y nos conduce” (Puig Boada 2015: 215). La ornamentación puede ser una prueba de ello. Me permitiré dar como ejemplo la decoración en mosaico de piedra que rodea la puerta de entrada principal a la torre Bellesguard (fig. 8). Manuel Medarde i Sagraera llamó mi atención a este motivo que recuerda al mosaico en el suelo de una casa romana en Ampurias¹.

En suma, Gaudí intentó extraer todo lo mejor de las épocas anteriores sin limitarse solamente a la arquitectura europea. La mayoría de sus obras se levantaron en el territorio catalán y llevan la huella de su riqueza natural y cultural tanto en los elementos de la construcción como en la decoración.

3. ARTES DECORATIVAS TRADICIONALES

Otro aspecto de la manifestación de lo catalán en la arquitectura de Gaudí es la aplicación de artes decorativas tradicionales, una tendencia característica de su época. El arquitecto procuraba aprovechar los recursos de la región en la que le tocó trabajar. En el Palacio Episcopal de Astorga para la decoración de los nervios de algunas bóvedas y columnas, así como de los arcos de entrada, diseñó ladrillos que

¹ En la conversación que sostuvimos después de la conferencia Gaudí 2nd World Congress de 2016 en la sede de The Gaudí Research Institute.



Fig. 3 Park Güell

encargó producir, decorar y vidriar en los talleres del pueblo Jiménez de Jamuz, al sur de Astorga, conocido por sus antiguas tradiciones alfareras.

Juan Bassegoda Nonell describió el empleo de cerámica, carpintería, hierro y vidrio en la arquitectura de Gaudí destacando su formación artesanal. Perteneció a la familia de artesanos de cobre y forjadores de hierro. De pequeño pudo aprender los oficios de forjador, cerrajero y calderero, y de joven, trabajando en el taller de Eudaldo Puntí en Barcelona, tuvo la oportunidad de conocer la tecnología de elaboración de cerámica, piedra, madera e hierro (Bassegoda Nonell 1992).

Gaudí usaba diferentes tipos de cerámica entre los que destacan piezas regulares, pero con dibujo diseñado por él, así como decorativas o escultóricas realizadas especialmente para sus obras, también según su proyecto. Podemos mencionar aquí los azulejos que decoraron la Casa Vicens, entre ellos los verdes, blancos, con flores amarillas que crecían en el solar, rosas pintadas, hojas verdes en relieve y el girasol en altorrelieve – el mismo que aparece en el Capricho de Comillas. Entre las piezas decorativas o escultóricas destacan los escudos, las birretas doctorales de Santa Teresa de Jesús o cruces de cuatro brazos que decoran el Colegio Teresiano.



Fig. 4 Casa Batlló

La cerámica que cubre la cripta de la iglesia de la Colonia Güell juega el papel esencial. Su forma y los colores se asemejan a los troncos de los pinos que crecen alrededor, además de reflejar el camino desde el infierno hasta el cielo con los matices que cambian desde el negro, grisáceo y marrón que iban a transformarse en el color verde, azul y blanco en la parte superior que no se ha construido. Podemos añadir todavía los originales azulejos del interior del patio de luces de la Casa Batlló, su tejado en forma de cuerpo de un animal, la fachada cubierta del impresionante mosaico que con la luz del sol brilla y parece moverse y su torre rematada con una forma bulbosa, así como la cruz de cuatro brazos hechos de una sola pieza de cerámica (fig. 4). Todos estos elementos, policromados y vidriados, forman parte de una antigua tradición artesanal. En este lugar hay que recordar la original contribución de Gaudí a las técnicas decorativas, el *trencadís* (fig. 4, fig. 10). El nuevo tipo de mosaico hecho de azulejos troceados daba un efecto visual muy singular y se convirtió en la seña particular de las obras gaudinianas revestidas de los materiales desechables, desde los pabellones de la Finca Güell, las chimeneas del Palau Güell, la Casa Batlló, el Park Güell con su entrada, el famoso dragón, la columnata dórica y el banco serpentino hasta los remates de las torres de la Sagrada Familia. Podríamos decir que es una aportación catalana más al arte universal.

Gaudí fue también diseñador de muebles y otros objetos de madera. Además del taller de Eudaldo Puní mencionado anteriormente, vale la pena recordar al carpintero Juan Munné, debido a que hizo obras no solamente para los proyectos barceloneses de Gaudí sino también para la Casa de los Botines en León, el Palacio Episcopal de Astorga y la Colonia Güell.

Bassegoda Nonell (1992) destacando la calidad de los forjadores catalanes, recuerda el dato de que el gremio de cerrajeros existe en Barcelona desde el siglo XIV. El fruto de la excelente labor de los artesanos son numerosas obras de hierro forjado y colado entre los que destacan la reja de entrada de la Casa Vicens, el dragón de la puerta de entrada de la Finca Güell, los hierros del Palau Güell con las puertas principales y el escudo de Cataluña (fig. 6), los balcones de la Casa Calvet y su magnífico picaporte, las barandillas de los balcones de la Casa Batlló o de la Casa Milà. En este último caso, Gaudí intervino personalmente. Acudió al taller de los hermanos Badia para explicar cómo se tenía que golpear, doblar y cortar el hierro.

Finalmente, hay que mencionar la tradición vidriera catalana. Los cristales redondos muy usados en la época medieval adornaron numerosos edificios modernistas. Un bello ejemplo de ello son las ventanas del piso principal y las puertas interiores de la Casa Batlló. No obstante, el diseño más original tiene la vidriera tridimensional en forma de estrella en la escalera de la torre Bellesguard (fig. 5). En la catedral de Mallorca, Gaudí ensayó una técnica nueva, tricromía, que consiste



Fig. 5 Vidriera en la torre Bellesguard

en superponer placas de vidrio de tres colores fundamentales. Cuando el sol atraviesa la vidriera, saca todo el abanico de colores y sus matices. Enrichido con esta experiencia preparó el proyecto para la cripta de la iglesia de la Colonia Güell. Allí pintaba vidrios hasta lograr el efecto deseado. Luego le servían de modelo para la tricromía que no ha alcanzado a terminar (Medarde i Sagrera 2008).

Resumiendo, podríamos decir que Gaudí hizo el mejor uso de las técnicas tradicionales participando activamente en el renacimiento de las artes decorativas catalanas, incluso realizando proyectos con sus propias manos.

4. LOS IDEALES DE LA RENAIXENÇA

Los elementos de la construcción y de la decoración a los cuales nos referimos anteriormente constituyen cuestiones técnicas. Sin embargo, los adornos tienen valor tanto estético como simbólico. Assmann (1992) nota que la identidad colectiva se basa en el conocimiento y en la memoria de un grupo o sociedad que se

transmiten a través del sistema de símbolos. La primera herramienta de la transmisión es la lengua, no obstante, además de las palabras o textos todo puede desempeñar este papel, también la arquitectura. Obviamente, en el carácter de los edificios influyen las habilidades y la personalidad del arquitecto, pero no hay que olvidar la importancia de quien encarga el trabajo. En el caso de Gaudí, su principal cliente fue la burguesía catalana involucrada en la *Renaixença*, el movimiento que buscó no solamente revivir la lengua y cultura catalanas sino también la conciencia nacional. Se intentó definir, redescubrir o destacar lo que era catalán: lengua, literatura (promovida por la restauración del concurso de Juegos Florales), símbolos nacionales, eventos y héroes históricos y mitológicos, cultura popular. La arquitectura de Gaudí conserva estos elementos como un peculiar canón de los ideales de la *Renaixença* siendo un medio de la memoria cultural. La burguesía, el portador de esa memoria, pretendió marcar la dirección del renacimiento catalán (Grajber 2021).

Entre los elementos decorativos que guardan relación con la *Renaixença*, encontramos los símbolos nacionales, la bandera catalana (*senyera*) y el escudo (al que pueden acompañar, igual que en la antigua Corona de Aragón, los dragones alados cuyo cuerpo a veces se asemeja a una víbora o murciélago), así como el ave fénix, pájaro mitológico que renace de sus cenizas y que aparece en la portada de la revista *La Renaixença*. Vemos la *senyera* encima de la puerta de entrada de la Casa Calvet, en la fuente de Hércules de la Finca Güell, en el Misterio de Resurrección en Montserrat junto al Cristo resucitado o encima de una de las ventanas de la iglesia de la Colonia Güell. Cuatro serpientes que trepan por dos puertas de entrada del Palau Güell parecen ser sus guardianes. La parte central la ocupa el gran escudo de hierro con cuatro barras, coronado con el ave fénix que levanta las alas para remontar el vuelo (fig. 6). El punto más alto del palacio, la aguja situada en medio de la azotea, está rematada con la rosa de vientos, el murciélago y la cruz griega. En medio de la escalinata del Park Güell, enfrente del más famoso dragón de Gaudí cubierto de *trencadís*, se encuentra una placa vertical con la cabeza de serpiente que se sumerge de la bandera catalana. El pináculo de la torre Bellesguard está rematado por la *senyera* en espiral, la corona condal y la cruz de cuatro brazos en forma de una piña de ciprés abierta tras expulsar las semillas, símbolo de la *Renaixença*².

Jocs Florals [Juegos Florales], de tradición medieval, volvieron a instaurarse a fin de promover y difundir la creación literaria en la lengua catalana. En su sello aparece una lira, símbolo de la poesía, flores que aluden a los premios florales para los laureados de este concurso y el lema “Patria, Fides, Amor”. Estas palabras decoran el patio

² Interpretación proporcionada por Manuel Medarde i Sagrera durante la conferencia Gaudí 2nd World Congress celebrada en la Universidad de Barcelona los días 4-7 de octubre de 2016.



Fig. 6 Escudo en la fachada principal del Palau Güell

interior de la Casa Calvet. A ellos se refieren las imágenes de la *senyera*, la cruz y el corazón en los cielos rasos de la Casa Milà, adornados también con fragmentos de poemas que ganaron el premio en el concurso, como es el caso de la *Tardania* de Francesc Mathieu (Santana Roma 2015: 30–31). En la Finca Güell vemos referencias al poema épico *L'Atlàntida* de Jacint Verdaguer considerado como la primera gran obra del romanticismo catalán galardonada en los Juegos Florales en 1877. Recuerda al mito de Hércules que en esta ocasión tiene que conseguir las naranjas que se encuentran en el jardín de las Hespérides, vigilado por un dragón. Este animal fantástico está representado en la verja cuya decoración abunda también en flores. A su derecha, coronado con un naranjo, se encuentra el pilar con la inicial “G” de Güell entrelazada con rosas. Estos elementos, junto con una lira en la puerta para los peatones, evocan el concurso literario y la gran obra de Verdaguer. Se conservó también la pequeña fuente de Hércules con un caño en forma de dragón en la parte de la finca, que actualmente se encuentra en los jardines del Palacio de Pedralbes. El héroe mitológico en búsqueda de las Hespérides con una gran antorcha en la mano fue también representado en una de las paredes exteriores del Palau Güell. El mural desapareció, pero podemos admirar la misma escena en la pintura expuesta en el palacio.

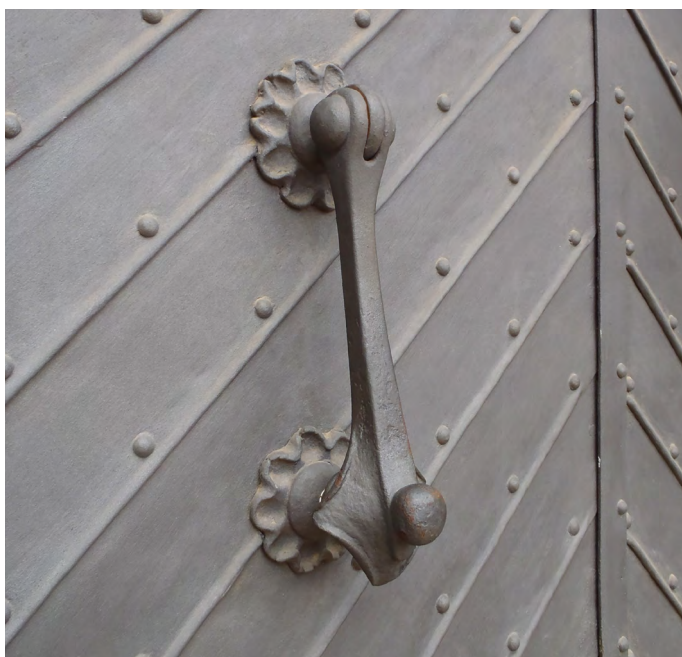


Fig. 7 Fémur de Serrallonga en Bellesguard

Los proyectos de Gaudí nos recuerdan también otros personajes de la historia, tales como los principales almirantes de la expedición medieval catalana al Oriente. Sus nombres se hallaron en el diseño de las farolas para el Paseo de la Muralla del Mar (Lahuerta 1993: 17–18). Fueron protagonistas de obras literarias, igual que el famoso bandolero Serrallonga, el Robin Hood catalán quien encontró refugio en las ruinas de Bellesguard donde, según la leyenda, llegó una de sus piernas después de que su cuerpo se desmembrara y distribuyera por varios lugares. Lo recuerda un fémur de hierro forjado colgado como picaporte en una de las puertas de Bellesguard (fig. 7)³.

Finalmente, no podemos olvidar la cultura popular, un ingrediente muy importante del panorama de la Renaixença, presente en la arquitectura de Gaudí en forma de leyendas, canciones, letanías o vestuario. Hasta el día de hoy los niños cantan “Sol solet vina’m a veure”, palabras que adornan uno de los frisos de la tribuna de Casa Vicens. En el villancico “Cant dels ocells” observamos cómo reacciona la naturaleza al Nacimiento de Jesús. Todo se despierta a la vida como si fuera primavera

³ Información proporcionada por Manuel Medarde i Sagrera durante la conferencia Gaudí 2nd World Congress celebrada en la Universidad de Barcelona los días 4–7 de octubre de 2016.

y las voces de decenas de pájaros llenan de alegría la Noche de Navidad. De la misma manera decenas de pájaros emergen de la fachada de Nacimiento de la Sagrada Familia que parece florecer. Los pastores que llegan a ver al Niño de Dios llevan barretina, pues no cabe duda de que son catalanes.

La devoción popular mariana se refleja en oraciones y múltiples advocaciones a la Virgen María que encontramos en el banco serpentino del Park Güell, en los cielos rasos de la Casa Milà, dentro y fuera de la iglesia de la Sagrada Familia, en la entrada de Bellesguard o en la Casa Calvet.

Por último, hay que mencionar a los santos patronos de Barcelona y Cataluña. Según la leyenda, Santa Eulalia nació en Sarrià y a los trece años fue crucificada en una cruz en forma de X. Varias partes de la ciudad conservan algún recuerdo de la vida y martirio de la santa. En el lugar donde pasaba la calle que llevaba su nombre, iba a levantarse un viaducto diseñado por Gaudí. Otro proyecto que no se realizó. No extraña que el arquitecto quisiera dedicarlo a la mártir, y a lo largo de la barandilla colocó una oración dirigida a ella donde las palabras estaban separadas con la X (Bassegoda Nonell 1989: 480). Las trece cruces de esta forma adornan también las bóvedas del atrio de la cripta de la iglesia de la Colonia Güell.

Encima del portal de la Casa de los Botines construida para los comerciantes catalanes Gaudí colocó la figura de Sant Jordi [San Jorge]. Quería también aprovechar el modelo de yeso para hacer otra escultura para las escuelas de la Sagrada Familia y así promover el culto del santo entre los niños (Puig Boada 2015: 212). Sin embargo, es la estructura arquitectónica de la Casa Batlló (fig. 4) y de Bellesguard la que impulsa nuestra imaginación para comprobar que sus torres son lanzas que traspasan el cuerpo del dragón, y a través de otros elementos constructivos evocar escenas que aparecen en el mito.

Vemos entonces que la identidad colectiva se manifiesta en la arquitectura a través de los símbolos que nos permiten identificar la cultura. Por supuesto, Gaudí actuó por encargo, de acuerdo con los gustos de sus clientes que en su mayoría eran representantes de la burguesía catalana o estaban relacionados con ella. Podemos notar también que el arquitecto no tiene que pertenecer a una cultura para introducir sus elementos en su obra. Obviamente, un extranjero no va a actuar como un catalán. Los dos pueden usar los mismos ingredientes pero cada uno a su manera, aunque igual lo podríamos decir de las personas que pertenecen a la misma nación. La identidad de un individuo se crea dentro de una sociedad. Al formarnos en un ambiente, llevamos su huella, actuamos según los esquemas y normas que aprendimos aunque, por supuesto, los podemos cambiar. Como señalamos al principio, la arquitectura, como cualquier arte, puede reflejar la personalidad de su creador. Entonces, ¿se manifestarían los rasgos catalanes en las obras de Gaudí?

5. FORMAS DE LA VIDA CATALANA

En lo que se refiere al carácter nacional, surge una dificultad ya que primero tendríamos que señalar cuáles son los rasgos típicos catalanes. Esto significa que nos apoyaríamos en ciertos estereotipos para luego buscar la manifestación de lo inmaterial en lo material que es la arquitectura. Para tal fin, nos basamos en *Las formas de la vida catalana* de José Ferrater Mora (1967), donde el autor distingue cuatro ingredientes esenciales que se entrelazan y que los llama formas de la vida: la continuidad, el *seny*, la mesura y la ironía. Vamos a señalar algunas características de su análisis filosófico.

La continuidad catalana incluye la herencia europea, junto con lo hispánico y mediterráneo, transformado todo de tal manera que “seguirá siendo propio”.

Lo nuevo viene de algún modo de lo viejo. Pero lo viejo va siendo, por decirlo así, “innovado” sin tregua. Lo que va cambiando [...] es el sentido. La vida humana que no da coces a su pasado puede por ello mismo librarse de él; el pasado no es ya una obsesión, sino algo que hay todavía, y para siempre, que hacer – o rehacer (Ferrater Mora 1967: 245).

Entonces, cada acción “hace” a la vez el pasado y el futuro. Buen ejemplo de ello es el trabajo o la obra para cuya realización se necesitan técnica u oficio. Las raíces de esos conocimientos podemos encontrarlas en el trabajo gremial que da inicio a un constante proceso de desarrollo y búsqueda de nuevos materiales, formas, usos o medios de expresión, para no sólo crear un producto sino también un estilo. En este sentido, son muy significativas las palabras de Gaudí sobre la necesidad de volver al origen para alcanzar la originalidad y esforzarse para mejorar y perfeccionar las cosas hasta lograr el resultado esperado. Recordemos otra vez su ya citada frase donde reconoce que hizo la revisión de los estilos arquitectónicos: “Es cuestión de meterse en el tiempo, en el ambiente y en los medios e impregnarse de su espíritu” (Puig Boada 2015: 123). Se puede decir que en la obra de Gaudí se ve el pasado que continúa y se transforma. El arquitecto aprovecha lo mejor de los estilos históricos creando a la vez formas nuevas y usando materiales nuevos. Mencionemos aquí el uso habitual de superficies regladas, arcos catenarios o columnas inclinadas. En la Colonia Güell tuvo su laboratorio donde hizo experimentos y donde instaló su famosa maqueta estereofunicular de cuerdas y pesas para crear el modelo de la iglesia. Luego aplicó los resultados de su investigación en la arquitectura. El mosaico puede servir de ejemplo de la búsqueda de nuevos usos de materiales y técnicas ya conocidas. Si miramos la torre de Bellesguard, de lejos se asemeja a un edificio medieval. Sin embargo, de cerca notamos que el mosaico que cubre las paredes exteriores es de piedras troceadas



Fig. 8 Mosaico en la fachada de la torre Bellesguard

de diferentes colores, lo que da al edificio un toque original (fig. 8). El famoso *trencadís* es la cerámica rota, el material desechado, abandonado, igual que las botellas u otros objetos de vidrio o metal que el arquitecto reutiliza dándoles un uso nuevo. Hoy diríamos que lo recicla para crear superficies fantásticas y coloridas que se volvieron seña particular de sus obras.

El *seny* es sensatez, pero con tantos matices y contenidos que la palabra se queda en la versión original sin traducir. Abarca elementos que parecen excluirse: experiencia y sentimiento, lo exterior y lo interior, lo material y lo espiritual. Gaudí añade: reflexión y acción, sentimiento y lógica, luz y sombra – todo equilibrado. Por eso el *seny* está muy vinculado con la mesura. Se ha dicho mucho sobre la fantasía desbordante de Gaudí que hace que su arquitectura parece romper todas las reglas. Sin embargo, él mismo dice: “No creo lo más mínimo en la improvisación [...]: nada se improvisa, ni confío que la inspiración pueda reducir mi labor, sino que aquella tenía que ser concedida de más a más” (Puig Boada 2015: 201). En este contexto es muy significativa la observación de Ferrater Mora de que la inteligencia queda sujeta de un molde, es decir, dentro de la “materia”.

En la Sagrada Familia Gaudí decidió construir un bosque. Cuando estamos entre los árboles, vemos la luz dispersa que se desliza y juega con sus ramas y hojas (fig. 9). Esa experiencia, el sentimiento que provoca, Gaudí lo reproduce con su inteligencia y capacidad. Observa esta luz, analiza cómo funciona, la “mide” y lo plasma en su arquitectura.

Como no hay contrafuertes exteriores, la luz viene en la dirección del sol, generalmente, pues, oblicua, y, cuando se introduce por los ventanales, las formas de las rosas y de los pilares y derrames cuidan en el exterior de conducirla, y en el interior de difundirla en mil direcciones. La especial disposición de las bóvedas que se unen ininterrumpidamente con las columnas ramificadas, por su proximidad a los ventanales, es causa de reflexión y difusión de la luz. [...] en ningún momento den concentraciones de luz, sino difusión siempre; producen pues mayor suavidad y armonía. [...] La emoción religiosa no será producida por el sobrecogimiento de la obscuridad apenas horadada por un rayo de luz, sino que será conducida por el claro misterio de las armonías lumínicas, por el bienestar que produce la luz que se filtra a través de un árbol con los mil matices que le dan las hojas (Puig Boada 2010: 124).



Fig. 9 Interior de la Sagrada Familia

El *seny* de los catalanes es también la incapacidad de renunciar a ilusiones o utopías mientras no sean alucinaciones o fantasías enfermizas y puedan realizarse. ¿No serán los edificios de Gaudí unos sueños que se hicieron realidad? Él mismo dice: “El empeño ha de ser no solo en hacer grandes proyectos, sino hacerlos realizables” (Puig Boada 2015: 55). Cuando podía permitirse extravagancias, las hacía, y si no – no. Basta con comparar la Casa Batlló y la Casa Clapés que no parece ser obra de gran arquitecto. ¿No sería acaso un ejemplo de la medida?

La medida es una medida peculiar, la buena medida, lo justo. Puede aplicarse a todos los contenidos posibles, todas las maneras de ser. Es “una constante invitación a que todo exhiba límites y fronteras”, es “tender puentes entre la utilidad y la belleza, la materia y la forma, lo concreto y lo abstracto”, es decir, unir e integrar, buscar armonía (Ferrater Mora 1967: 262, 265). En relación con ello podemos citar las palabras de Gaudí: “La primera cualidad que ha de tener un objeto para ser bello es cumplir con el objeto a que está destinado” – tiene que ser funcional o útil. Además: “Para que una obra arquitectónica sea bella, es necesario que todos sus elementos tengan lo justo en cuanto a situación, dimensión, forma y color. Todas estas cualidades de la obra arquitectónica están íntimamente relacionadas” (Puig Boada 2015: 109). La primera casa diseñada y construida por Gaudí, la de Vicens, tiene una magia oriental. La increíble mezcla de materiales constructivos y decorativos guarda cierta armonía. Puede parecer exagerada, no obstante, los elementos particulares crean un conjunto único siendo una composición de formas geométricas, plantas y flores donde los pequeños angelitos encontraron sitio en la cornisa para sentarse y disfrutar del ambiente.

La medida es también un freno, significa reducir algo, disminuirlo a fin de llegar al mejor resultado o alcanzar el efecto deseado. La esencia de ello radica en las palabras de Gaudí cuando explica el tratamiento de la luz: “El verdadero equilibrio lo encontraremos en un término medio: ni demasiada luz ni poca luz”; “Para la armonía, esto es el equilibrio, es necesario el contraste luz y sombra; continuidad y discontinuidad; convexidad y concavidad, etc.”; “La luz ha de ser justa: ni mucha ni poca, porque las dos cosas ciegan y los ciegos no ven” (Puig Boada 2015: 131, 101, 129). En los pasillos alrededor del patio interior en la primera planta del Colegio Teresiano las sombras entre los arcos adquieren diferentes matices de un color mientras que son efecto del juego de la luz natural. De tal manera Gaudí creó un espacio para la contemplación, igual que en la catedral de Palma de Mallorca. Allí, el baldaquino de la nave central recuerda las lámparas que iluminan iglesias orientales dejando a quien quiere rezar en una mística penumbra.

Finalmente se menciona la ironía como una de las formas de la vida catalana. “Se trata de una forma de ironía que parece participar de la agudeza y el sarcasmo, pero

que en última instancia no se entrega jamás a ellos, porque aspira a ser mesurada” (Ferrater Mora 1967: 271). Intenta mostrar las cosas, pero de manera indirecta a fin de transparentarlas, transformar, modificar, purificar. La ironía es reveladora y como tal

[...] es como una terapéutica, pero una terapéutica que simpatiza con la enfermedad que aspira a curar. La enfermedad debe contemplarse con ironía, esto es, con “sabiduría”. [...] La ironía es, en fin de cuentas, una terapéutica – una acción – indisolublemente ligada a una serena contemplación – a una moral” (Ferrater Mora 1967: 273, 274).

¿Era Gaudí irónico? Seguramente tuvo el carácter peculiar. Lo nota Bassegoda Nonell cuando escribe sobre sus proyectos estudiantiles y comenta las fórmulas de cortesía en las cartas dirigidas a las autoridades académicas donde el joven reusense, al despedirse, desea al destinatario que Dios lo guarde **miles** de años (Bassegoda Nonell 1969).

Carmen Güell recuerda la ironía de Gaudí en el contexto del encargo del proyecto de las bodegas de Garraf. El arquitecto preguntó entonces a su cliente, Eusebi Güell: “¿Prefiere que le haga una casa sin techo o un techo sin casa?” (Güell 2001: 124).

Gaudí, siendo mayor, llevaba medias dobles y alpargatas. Decía:

[...] “la suela de la alpargata es el cáñamo dispuesto helicoidalmente y por eso es un muelle o resorte”. Las medias de lana gruesa (hilos helicoidales ligados helicoidalmente) son otro muelle; las medias interiores, de lana fina, son otro resorte de menos grosor. Todo esto son elementos para el equilibrio de fuerzas de la piel, que se adelgaza con los años, y, como en el equilibrio está la vida, se ha de procurar que exista en todos los detalles (Puig Boada 2015: 223).

¿Serán estas palabras un ejemplo de excentricidad de Gaudí que veía la geometría en todo su alrededor, o de la reserva o incluso cierta ironía con la que hablaba?

Ferrater Mora escribe que la ironía aparece en un estado de crisis. Entonces, ¿a qué tipo de crisis podría referirse Gaudí para tratarlo con ironía? Quizás, ¿cómo no perderse en la sociedad que se vuelve cada vez más caótica y consumista? Sobre las casas modernistas de aquella época se decía que eran como pasteles, la arquitectura comestible según Salvador Dalí (1933). Juan José Lahuerta desarrolla el tema de “La Pâtisserie Barcelone” y reproduce una caricatura de la revista satírica *Cu-cut!* de 1912 donde la Casa Batlló parece ser un castillo de bizcocho bañado en azúcar o chocolate. Publica también otra de *Le Figaro* de 1900 donde vemos el interior de la cocina con un enorme pastel en forma de grupo de edificios (Lahuerta 2016). ¿Sabía eso Gaudí a principios del siglo cuando empezó a trabajar en el proyecto de Park Güell? Era el hombre que siempre estaba al corriente, entonces, quizás

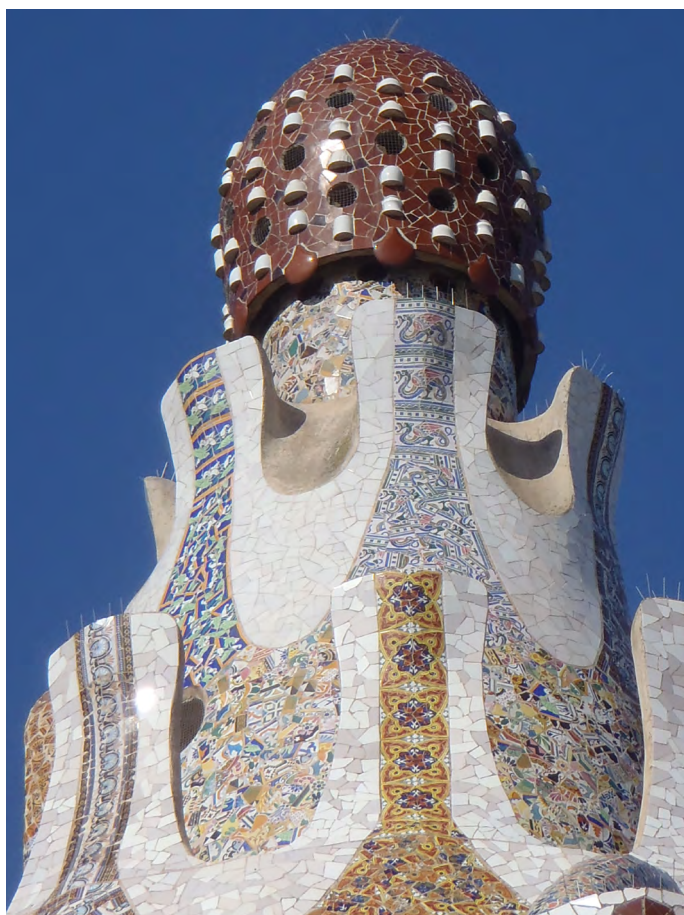


Fig. 10 Cúpula de la portería del Park Güell

además de conocer los cuentos de los hermanos Grimm y la versión operística de *Hansel y Gretel* estaba enterado de aquella “dulce” crítica.

La entrada al Park Güell se interpreta como un teatro, una diversión que nos atrae, un juego de apariencias. Los pabellones de entrada parecen ser unos dulces para comer. La cubierta de la portería está rematada con una cúpula adornada con tazas (fig. 10). Se dice que, al ponerlas boca abajo, Gaudí declaró la renuncia de tomar café, pero podemos sugerir varias interpretaciones. ¿Por qué no tratarlo como una ironía de Gaudí? Tenemos pasteles, ¿por qué no tomamos un café? Hay tazas.

6. CONCLUSIONES

La identidad catalana se manifiesta en la arquitectura de Gaudí a través de los rasgos físicos, psicológicos e intelectuales. Obviamente, es solamente una de las facetas de gran arquitecto que se inspiraba en el gótico catalán, en magníficas obras de la arquitectura catalana y en las construcciones tradicionales. Sus edificios llevan huella de otras épocas tanto en la construcción como en la decoración, siendo a la vez un campo fértil para la aplicación de las artes decorativas. Asimismo, conservan los ideales de la Renaixença representados con las palabras y símbolos que constituyen un elemento inseparable de la decoración. Toda la herencia arquitectónica y artística, analizada y transformada por la mente del genial arquitecto, cabe en sus edificios llenos de nuevas soluciones, estructuras y medios de expresión en los que se reflejan también las formas de la vida catalana. Quizás otro ingrediente más cuyo fruto es la arquitectura de Gaudí, tan peculiar que se volvió parte de la identidad catalana con su Sagrada Familia, seña de la identidad de Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

- Assmann J. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Verlag C.H. Beck, München.
- Bassegoda Musté B. 1992a. *Bóvedas tabicadas*, [en:] *Aproximación a Gaudí*, coord. J. Bassegoda Nonell, Doce Calles, Madrid, pp. 112–129.
- Bassegoda Musté B. 1992b. *Nociones de construcción tradicional*, [en:] *Aproximación a Gaudí*, coord. J. Bassegoda Nonell, Doce Calles, Madrid, pp. 89–110.
- Bassegoda Nonell J. 1969. *Los proyectos estudiantiles de Gaudí*, “Hogar y Arquitectura”, núm. 84, pp. 41–50.
- Bassegoda Nonell J. 1989. *El gran Gaudí*, AUSA, Sabadell.
- Bassegoda Nonell J. 1992. *Aproximación a Gaudí*, Doce Calles, Madrid.
- Beddall T.G. 1974. *Gaudí y el gótico catalán*, “Hogar y Arquitectura”, núm. 112, pp. 33–43.
- Dalí S. 1933. *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style*, “Minotaure”, núm. 3–4, pp. 69–76.
- de Hoz Onrubia J. 2014. *El origen de las identidades vernáculas en arquitectura*, [en:] *Arquitectura e identidad local*. Seminario Internacional. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) 23 y 24 de octubre de 2014, coord. A. García Hermida, Marea Libros, Madrid, pp. 91–93.
- DeVecchio M. 2014. *Arquitectura e identidad local: El Schwarzman College en la Universidad Tsinghua de Pekín*, [en:] *Arquitectura e identidad local*. Seminario Internacional. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) 23 y 24 de octubre de 2014, coord. A. García Hermida, Marea Libros, Madrid, pp. 62–65.

- Domènech i Montaner Ll. 1878. *En busca d'una arquitectura nacional*, "La Renaixensa", año VIII, 4, I (28 de febrero de 1878), pp. 149–160.
- Ferrater Mora J. 1967. *Las formas de la vida catalana*, [en:] *Obras selectas*, coord. J. Ferrater Mora, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, pp. 239–275.
- Giralt-Miracle D. 2012. *Gaudí esencial*, La Vanguardia, Barcelona.
- Grajber E. 2021. *The Architecture of Antoni Gaudí as Memory of the Renaixença Movement Ideals*, [en:] *Performing Memories: Media, Creation, Anthropology, and Remembrance*, coord. G. Biotti, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 218–240.
- Güell C. 2001. *Gaudí y el conde de Güell, El artista y el mecenas*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona.
- Lahuerta J.J. 1993. *Antoni Gaudí. Arquitectura, ideología y política*, Electa, Madrid.
- Lahuerta J.J. 2016. *Casa Batlló*, Triangle Postals, Barcelona.
- Medarde i Sàgrera M. 2008. *Els vitralls de Gaudí a la cripta de la Colònia Güell i Pere Cànovas*, [en:] *Gaudí. Colònia Güell. 100 anys. 1908–2008. El triomf de l'arquitectura moderna*, coord. Museu Diocesà de Barcelona, Museu Diocesà de Barcelona, Barcelona, pp. 27–31.
- Pi de Cabanyes O. 1984. *Apunts d'història de la Renaixença*. Ediciones Del Mall, Barcelona.
- Puig Boada I. 2010 [1952]. *El Temple de la Sagrada Família*, edición facsímil, Ediciones Omega, Barcelona.
- Puig Boada I. 2015. *El pensamiento de Gaudí*, Editorial DUX, Barcelona.
- Represa Bermejo I. 2020. *Arquitectura tradicional e identidad local*, [en:] *Workshop arquitectura tradicional e identidad local: Paredes de Nava*, coord. À. Castellarnau Visús, P. Díez Rodríguez, M. Macho Villameriel, I. Represa Bermejo, S. D'Urso, Assur – Laboratorio Cultural, pp. 27–31.
- Santana Roma G. 2015. *La Pedrera sostres: cels rasos-cielos rasos-plaster ceilings*, Triangle Books, Menorca.
- Rae.com. Web oficial de la Real Academia Española, <https://dle.rae.es/?w=identidad>, consulta: 7–11–2019.
- Vásquez Rocca A. 2005. *La arquitectura de la memoria. Espacio e identidad*, "A Parte Rei. Revista de Filosofía", núm. 37, pp. 1–8.

EL CONCEPTO DE LA IDENTIDAD EN LA ARQUITECTURA DE ANTONI GAUDÍ

Resumen: Los grupos humanos durante su existencia cambian constantemente. Sin embargo, conservan ciertos rasgos fijos que los distinguen de otros grupos humanos y que construyen su identidad. En Cataluña, a lo largo del siglo XIX, podemos observar el proceso de despertar y fortalecer la conciencia de su identidad propia que se refleja también en la arquitectura. La identidad colectiva se manifiesta en las obras de Antoni Gaudí a través de los rasgos físicos, psicológicos e intelectuales. Sus edificios llevan huella tanto de las grandes obras de la arquitectura catalana como de las construcciones rurales,

siendo campo fértil para la aplicación de las técnicas constructivas y artes decorativas tradicionales. Asimismo, conservan los ideales de la Renaixença representados con palabras y símbolos que constituyen un elemento inseparable de la decoración. Podemos también captar cómo las formas de la vida catalana se reflejan en la estructura material.

Palabras clave: Antoni Gaudí, arquitectura, identidad, cultura catalana, Renaixença

THE CONCEPT OF IDENTITY IN THE ARCHITECTURE OF ANTONI GAUDÍ

Abstract: Human groups during their existence constantly change. However, they preserve some fixed features that distinguish them from other human groups and that build their identity. In Catalonia, throughout the nineteenth century we can observe the process of awakening and strengthening the awareness of one's identity that also is reflected in architecture. The collective identity is manifested in the works of Antoni Gaudí through physical, psychological and intellectual features. In his buildings we can see traces of great works of Catalan architecture and rural constructions influence. His architecture is a fertile field to apply traditional construction methods and decorative arts. It also preserve the ideals of the Renaixença movement represented with words and symbols that are an inseparable element of decoration. In addition, we can capture how Catalan way of living are reflected in the material form.

Keywords: Antoni Gaudí, architecture, identity, Catalan culture, Renaixença

NATALIA SZEJKO

ORCID: 0000-0001-6160-9221

Departamento de Neuroloxía, Universidade de Yale, Estados Unidos

Departamento de Bioética, Universidade de Medicina de Varsovia, Polonia

O QUE ARDE DE OLIVER LAXE E O UNIVERSO POÉTICO DE UXÍO NOVONEYRA

1. INTRODUCCIÓN

O cinema galego contemporáneo é cada vez máis popular e variado. O movemento chamado “Novo Cinema Galego” inclúe creadores tales como Margarita Ledo, Kena Espiñeira, Alberto Vázquez, Xacio Baño e Oliver Laxe, do que falamos neste artigo. O nome “Novo Cinema Galego” describe as novas prácticas cinematográficas dos cineastas galegos que inclúen: o desenvolvemento de modelos de produción que difiren dos parámetros industriais, a utilización de linguaxes anovadoras que ponderan a experimentación, a relación con elementos da cultura e da natureza galega (Martínez 2015: 127). Isabel Martínez Martínez e María Gallego Reguera (Martínez Martínez, Gallego Reguera 2012:264) indican que eses autores, cineastas que crean tanto cinema de ficción como documentais, inspíranse no cinema dos anos 60, e o *free cinema*, o movemento no cinema documental británico que xurdiu nos anos 50, e foi iniciado por Alan Cooke, que se baseaba en concentrarse na realidade e o seu rexistro (Kosecka 2005:70).

Oliver Laxe é un dos máis premiados cineastas galegos que pertencen á xeración do Novo Cinema Galego. Nado en París de pais emigrantes galegos, volveu a Galicia durante a súa infancia e estudou cinema en Barcelona. O seu debut *Todos vós sodes capitáns* foi premiado co Premio Fipresci no Festival de Cannes en 2010. Pero o seu filme máis galardoado é *O que arde* (2019) mostrado durante a sección Un Certain Regard en Cannes e premiado co Premio do Xurado ademais de múltiples nominacións e premios en varios outros festivais. O estilo de Laxe caracterízase por un gran nivel de poetización e experimentación formal. Neste artigo queremos facer un estudo comparativo entre o filme *O que arde* de Oliver Laxe e o universo poético dun autor clásico galego, Uxío Novoneyra. Nos dos casos queremos explorar as metáforas centrais para o filme de Laxe, a maioría delas relacionadas coa natureza que crea un ambiente de melancolía e meditación, noción familiar ao cinema transcendental ao que nos referimos a continuación.

2. COSMOLOXÍA POÉTICA

O *que arde* (2019) ten lugar nunha aldea remota da Galicia rural. Amador, un pirómano, volve á casa da súa nai, Benedicta. O filme mostra unha vida rural, case ancestral onde a totalidade da natureza envolve ao ser humano e a relación co rito comeza a ser moito máis importante que a relación co outro. Por iso, os elementos centrais do filme son, en realidade, os catro elementos da natureza: lume, auga, terra e vento. Vemos como os protagonistas coidan do gando, van de paseo e executan outras actividades cotiás, non mudan moito no seu aspecto físico e comportamento, mentres que a natureza si. Os cambios do tempo constitúen unha metáfora do cambio maxestual do universo en que o home só é un pequeno elemento. A acumulación desta tendencia ten lugar no final do filme cando o director mostra o lume durante 13 minutos e expoñe o poder dos elementos naturais. Deste xeito o director manifesta o que se pode denominar como “cosmoxía poética”. O concepto de “cosmoxía poética” adaptámolo do artigo de Romuald-Achille Mahop Ma Mahop que a define como: “la reflexión acerca de las leyes que gobiernan el universo físico en el que está inmerso el hombre” (Mahop Ma Mahop 2013: 75). Entre os elementos cruciais da creación da cosmoxía poética Mahop Ma Mahop menciona a meditación sobre a materia, a inmersión dentro da realidade telúrica e o frecuente uso da metáfora do lume (Mahop Ma Mahop 2013: 75–100). Todos eses elementos podemos identificados tanto no filme de Laxe, como na poesía de Novoneyra. O lume mencionado anteriormente forma unha metáfora bidimensional na que é a ameaza da desaparición tanto para o home como para a natureza, especialmente a patria e a sociedade local. O lume establece unha analogía entre a paisaxe e o home, o lume que devora a paisaxe, devora tamén o universo interior do ser humano, e o lume das emocións, tamén é unha forza catártica que libera as emocións negativas: “el fuego como paradoja de la persistencia y del cambio, el fuego como fuerza destructora endógena y el fuego como propiedad cíclica de la materia” (Mahop Ma Mahop 2013: 75). O fogo equivale tamén á fugacidade da materia e á preocupación pola duración da existencia efémera do ser humano. As imaxes poéticas que mostran o lume, a choiva, as montañas galegas, as árbores e os ríos, mostran ademais o contraste entre a forza ancestral da natureza e a fragilidade do home. O espazo central dos feitos ten lugar en Navia de Suarna, un lugar que corresponde ao concepto de cosmoxía poética. Alí, o rito, o telúrico e o ancestral comezan a ser leis da existencia cotiá. Ao mesmo tempo, Laxe tenta salvar a imaxe da Galicia rural, do mundo que desaparece, como o bosque queimado polo lume:

Creo que la destrucción forma parte de la naturaleza, tiene que ver con la transitoriedad de la vida. Las cosas mueren y nacen de la putrefacción. Pero sí hay en la película un sabor crepuscular, porque nace del dolor de que todo nuestro pasado desaparezca. Estamos frente a un mundo que se muere, pero intento buscar algo de dignidad en los personajes, seres pequeños frente a una naturaleza indómita (Laxe 2019: 1)

A mesma inclinación telúrica pódese identificar na obra poética de Novoneyra que en palabras de Ramón Piñeiro pódese describir como “voz da terra” (Piñeiro 1995: 20). Carmen Blanco (Blanco 1999: 15) indica as seguintes liñas temáticas na poesía de Novoneyra: “o canto á natureza”, “o canto humano”, “voz telúrica”, histórica, poética e social:

no Novoneyra maduro conviven o mais esencial de cada un dos achados atopados ao longo da súa traxectoria poética: o canto á natureza e á terra, indisoluble do canto humano; a presenza da voz telúrica tal como aparece na tradición oral popular, reflexo da historia, da prehistoria e da intrahistoria; os motivos existenciais constantes do amor e a morte; o tema social e político na súa dimensión galega e universal; as preocupacións temáticas e expresivas de certas vangardas, como o surrealismo, o expresionismo abstracto, a poesía beat ou o letrismo; e a sintonía coa poesía galaica dos cancioneros medievais, Rosalía de Castro e Eduardo Pondal, especialmente, así como con poéticas indixenistas e de certas culturas ancestrais, que practican unha arte estreitamente integrada na vida e apartada das referencias livrescas (Blanco 1999:15).

O poeta de O Courel basea toda a súa poética no contraste entre o home e a natureza utilizando as mesmas imaxes metafóricas que Laxe, e unha delas é o lume: “Fiandeira namorada que fías detralo lume cos ollos postos nas chamas roxiñas brancas i azules” (Novoneyra 1955: 35).

As descrições da natureza facilitan o estado da meditación, o feito de somerxer profundamente nela mostra que soamente grazas ao contacto con ela podemos chegar á catarse e á conciliación co mundo que nos rodea: “Cai a neve branca fora riba dos teitos calada mentras ti fías e soñas nunha cousiña lonxana...” (Novoneyra 1955: 50). Tanto o estilo, como os motivos que usa Novoneyra proporcionan somerxirse dentro do mundo da natureza. Predomina o fonosimbolismo e o uso de dialectalismos (Freixeiro Mato 2018:81) e minimalismo (“No bicarelo do bico do brelo canta o paxariño. No mesmiño bicarelo do bico do brelo”, Novoneyra 1955: 30), todos os poemas sitúanse no espazo de Courel que é un espazo de Galicia tradicional (López García 2005: 13):

A natureza é un tema básico na poesía galega, un elemento imprescindible. O lugar destacado que ocupa a terra nos poetas do XIX obedece á Tóxica razón de que era o lugar de localización por excelencia de calquera suceso. Pero tamén era a terra-nai, o elemento

de sustento para o home, nunha perfecta simbiose entre persoa e medio natural. A terra era tamén o obxecto da nostalgia, na ausencia obrigada da terra. A terra era, finalmente, o marco adecuado para o cadro costumista (López García 2005:17).

A posición máis importante na poética de Novoneyra ten precisamente a natureza e a lingua galega porque é o único sitio onde seguen vivos os antepasados, a única forma audible de supervivencia. De alí as metáforas centrais tamén están situadas no mundo da natureza, un dos elementos centrais dela e o home. En canto á forma dos poemas, é moi ascética e niso tamén parécese á estética utilizada por Laxe, que coa escaseza dos personaxes e acontecementos mostra a simpleza e poder da natureza: “CAI a neve cai cai falopiña a falopiña nin o vento a arremuíña nin a auga a des-fai Cido Castro de Brío nevados! Baixa a neve ate os prados” (Novoneyra 1955: 64).

3. ENTRE CINEMA TRANSCENDENTAL E SLOW CINEMA

Outro elemento primordial para facer a análise comparativa entre o universo poético de Novoneyra e Laxe, é a identificación da forma cinematográfica usada polo director galego. O estilo de Laxe pódese comparar coa noción de cinema transcendental e *slow cinema*. O *Slow cinema* caracterízase polo minimalismo dos efectos, tomas longas que deberían representar a observación do mundo representado, pouca ou ningunha narración. Todas esas características corresponden ao outro nome utilizado para falar sobre o *slow cinema* ou sexa “cinema contemplativo”. No seu estilo e contido, o *slow cinema* aproxímase ao cinema transcendental. Este termo foi utilizado pola primeira vez no libro de Paul Schrader *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (1972). Schrader describe o cinema transcendental como a arte de aborrecemento (Schrader 2018: 1–21) e mostra exemplos de diversos directores tales como Andrey Tarkovsky, Vittorio da Sicca, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Alexander Sokurov, Béla Tarr, Lisandro Alonso ou Paweł Pawlikowski. Un dos obxectivos principais do cinema, de acordo co pensamento transcendental, é a representación do tempo. Do mesmo xeito que no *slow cinema*, o espectador está somerxido dentro do mundo representado que aparenta o estado da meditación, as tomas longas e o minimalismo son algúns dos elementos esenciais deste proceso. Por algúns espectadores, mais tamén críticos, este cinema está interpretado como irritante pola súa monotonía e pouca variedade. Por outra banda, polo seu carácter apracible, facilita a meditación e o que se pode denominar inclusive como achegamento ao *mindfulness*, o estado da tranquilidade psico-somática. Parécenos adecuado usar o nome do cinema transcendental para falar de *O que arde* xa que o filme está case privado de acción, o que predomina son os fenómenos da natureza. Tamén os personaxes

son inactivos. O director usa tomas longas, música contemplativa e cores e iluminación natural. Por un lado, fórmase deste modo o ambiente realista, mais tamén meditativo. A paisaxe presentada na película de Laxe é típica de Galicia, choivas, montañas cheas de néboa, gando paseando entre as casas rurais. O espectador síntese imperturbable e contemplativo e pode achegarse á mesma materia das cousas.

4. DENTRO DO MUNDO MELANCÓLICO

A nosa hipótese é que tanto Laxe como Novoneyra crean un ambiente melancólico utilizando metáforas parecidas. De especial importancia é a natureza e todos os seus elementos tales como a choiva e o lume. Coa súa observación o espectador está máis preto da saudade. A saudade está vista como o estado de contemplación tal como a melancolía. Cabe lugar facer referencia aquí ao famoso ensaio da filósofa e psicoanalista Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión e melancolía*. De acordo co pensamento de Kristeva o “sol negro” é “abismo de tristeza, de un dolor incommunicable que nos absorbe a veces hasta hacernos perder el yo” (Kristeva 2017: 1). Nas páxinas do seu libro, Kristeva describe os rasgos da tristeza caníbal e as súas relacións coa cultura e sociedade occidental usando a metáfora de Narciso, xa que o home posmoderno está condenado a procurar o obxectivo perdido do seu amor. O seu pensamento parte sobre todo da psicoanálise, xa que o inicio da melancolía relaciónase coa separación do que amamos, sobre todo a nai e o loito por iso xera unha saída compensatoria ou agresividade que se transforma en melancolía. Así, de acordo coa descrición de Kristeva, o depresivo é “un amante ferido” pelo seu propio afecto. De mesmo xeito, os protagonistas do universo de Laxe sitúanse dentro do “abismo de tristeza” e nostalgia explorando o seu mundo interior e en harmonía co mundo exterior simbolizado pola paisaxe de Galicia. De xeito similar, o mundo poético de Novoneyra, situado en O Courel, está achegando ao lector o espazo imaxinario persoal a través da contemplación da natureza. É tamén o momento cando perdemos o noso propio “eu” e reunimos co mundo que nos rodea emprendendo a busca do sentido da vida. Laxe e Novoneyra crean o espazo melancólico que se centra no tempo e as accións cotiás e, dunha forma indirecta no metafísico.

5. CONCLUSIÓNS FINAIS

O mundo de Novoneyra e Laxe mostran moitas similitudes, tanto ao nivel de metaforización do espazo, como na forma. O minimalismo e a aproximación á natureza

galega son un método para chegar á paz interior. Deste xeito créase o espazo de contemplación descrito por Novoneyra co uso das palabras e polos métodos do cinema transcendental no caso de Laxe. Paradoxicamente, a inhibición dos protagonistas que aparenta un estado depresivo, conduce á liberación dos conflitos interiores, feito mostrado por Laxe na longa escena final en que o lume devora todo. O que Kristeva chamou “estupor melancólico” en que Laxe quere somerxer os espectadores e protagonistas, contrario ás súas teorías, ten ao final consecuencias positivas, porque a contemplación melancólica leva á reconciliación co mundo que nos rodea:

Los dos términos de melancolía y depresión, designan un conjunto que se podría llamar melancólico-depresivo, donde los límites son en realidad borrosos, y en el que la psiquiatría reserva el concepto de “melancolía” a la enfermedad espontánea e irreversible [...]. Tanto la tristeza pasajera o el duelo, por una parte, y el estupor melancólico, por otra, diferentes en lo clínico y en lo nosológico, se basan en una intolerancia a la pérdida del objeto, y en un fracaso del significante por asegurar un resultado compensatorio a los estados de retraimiento, en los que el sujeto se refugia hasta el punto de la inacción, de simular la muerte o, de la muerte misma. (Kristeva 2017: 20).

BIBLIOGRAFÍA

- Achille Mahop Ma Mahop R. 2013. *La metáfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco*, “Literatura mexicana”, vol. 24, no. 2. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188254613717537> [27.09.2020].
- Blanco C. 1999. *Uxío Novoneyra: poesía, terra e compromiso*, [en:] *Historia da literatura galega*, coord. A. Ansedo Estraviz (ed. lit.), Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 1249–1280.
- Freixeiro XR. 2013 *Lingua e estilo na obra de Uxío Novoneyra*. “Boletín da Real Acedemia Galega”, vol. 371, no. 81. http://illa.udc.es/Repository/Publications/Drafts/1437549744857_lingua_e_estilo_na_obra_de_U_Novoneyra.pdf [27.09.2020].
- Kosecka B. 2005. *Słownik filmu*, KWN, Kraków.
- Kristeva J. 2017. *Sol negro. Depresión y melancolía*, Wunderkammer, Girona.
- Laxe O. 2019. Oliver Laxe (“Lo que arde”): “Cuando muera quiero ser una castaña”. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20191011/entrevista-oliver-laxe-estreno-pelicula-lo-que-arde-7677665> [27.09.2020].
- Martínez B. 2015. *Revisión de la etiqueta de “Novo Cinema Galego”. Testimonios de autor Revisión de la etiqueta de “Novo Cinema Galego”. Testimonios de autor*, “Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc”. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22715> [27.09.2020].

Martínez Martínez I, Gallego Reguera M. 2012 *El Novo Cinema Galego, proposta de definición y clasificación*. "Revista Comunicación", N°10, vol. 1, año 2012, pp. 264–275.

http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/021.El_Novo_Cinema_Galego-Propuesta_de_definicion_y_clasificacion.pdf [27.09.2020].

Novoneyra U. 1955 *Eidos*, Editorial Galaxia, Vigo.

Romero Suárez B. 2015 *Idioma e identidade en el novo cinema galego*. "Fonseca, Journal of Communication", <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/13433> [27.09.2020].

Schrader P. 2018 *Transcendental Style in Film*, University of California, Oakland.

O QUE ARDE DE OLIVER LAXE E O UNIVERSO POÉTICO DE UXÍO NOVONEYRA

Resumo: O obxectivo deste traballo é analizar a película premiada en Cannes 2019 do director galego Oliver Laxe *O que arde*, e seleccionados poemas de Uxío Novoneyra dende a perspectiva da melancolía, vista como parte da natureza na que están somerxidos os seres humanos. A metáfora clave constitúe neste caso o lume e o proceso de queimar(se) visto como un ritual ancestral e autodestrutivo. Propoñemos utilizar a perspectiva analítica de Julia Kristeva presentada no seu libro *Sol negro. Depresión e melancolía*, particularmente o seu concepto de melancolía vista como unha maneira de ver e entender o mundo. Por outro lado, queremos usar as teorías do cinema transcendental e *slow cinema* e a súa maneira de ver o cinema como arte impregnado dentro da melancolía.

Palabras clave: *O que arde*, Oliver Laxe, Uxío Novoneyra, cinema transcendental, *slow cinema*

O QUE ARDE BY OLIVER LAXE AND POETICAL UNIVERSE OF UXÍO NOVONEYRA

Abstract: The objective of this article is to analyze the film *Fire Will Come* by Galician director Oliver Laxe, which was awarded *Un Certain Regard* Prize during Cannes Film Festival in 2019 and conduct comparative analysis with the poetry of Uxío Novoneyra. In both cases we would like to use the perspective of melancholy seen as part of the nature in which human being is immersed. One of the most important metaphors for Laxe and Novoneyra is the metaphor of fire and the process of burning seen as ancestral and auto-destructive ritual. We also propose to incorporate the analytical approach from Julia Kristeva's book *Black sun*, dedicated to metaphorization of melancholy and depression. Finally, we also include comparison of Laxe's movie with transcendental and slow cinema, depicting the inclination to convert cinema in art impregnated in human psycho.

Key words: *O que arde*, Oliver Laxe, Uxío Novoneyra, transcendental cinema, slow cinema

FERNÃO PERES DE TRAVA – O OUTRO NA FUNDAÇÃO DE PORTUGAL

1. INTRODUÇÃO

Vou começar não pelo Conde, mas pela Condessa, D. Teresa (1080–1130), mãe de D. Afonso Henriques (c. 1109–1185), e a suposta amante de Fernão Peres de Trava (c. 1100–1155). Ao se analisarem as representações de D. Teresa no âmbito da historiografia portuguesa desde os primeiros anais produzidos no século XII até aos meados do século XVII, *i.e.* no contexto das três primeiras dinastias dos reis de Portugal, pode-se ver que a Condessa primeiro foi pouco a pouco descredita-
tada para depois, na passagem entre a idade média e a idade moderna, ser sujeita ao processo do paulatino esbranquiçamento que se intensificou no período da união ibérica (1580–1640) (cf. Franco 2000). A tendência, como demonstrei na minha tese doutoral (Działak-Szubińska 2016), é generalizada e inscreve-se nos padrões descritivos pelo que falei de **lenda negra** e **lenda branca**.

Ora D. Teresa no âmbito dos textos narrativos, tanto nos anais, como nas crônicas, sempre se vê rodeada por homens que influenciam nas suas decisões políticas. Dado que a imagem de D. Teresa é sujeita a várias mudanças no contexto político, achei interessante ver como muda a imagem dos homens que acompanham a sua atividade política. A saber – no contexto da presente monografia – decidi repensar a representação de Fernão Peres de Trava. Primeiro, por ele ser o seu aliado e amante, o homem pelo qual supostamente deserda o seu próprio filho, deixando-se levar pela paixão, soberba e cobiça. Segundo, pelo seu suposto estatuto do Outro – estrangeiro que provém doutra terra.

A este respeito tentarei responder às seguintes perguntas: Será que existe algum padrão nas representações do Conde? Que tipo de papel é-lhe dado nas narrativas? Será que ele também tem a sua **lenda negra** e a sua **lenda branca**? Como é trabalhado o seu estatuto do **estrangeiro**? Como o aspeto da paixão carnal é sujeito a (re)leituras?

Em poucas palavras, recuperarei de maneira diacrónica a imagem do Conde e a sua correlação com a imagem da mãe de D. Afonso Henriques. Dado que se trata de um estudo preliminar, uma espécie de prolegomenos, focar-me-ei num número limitado de fontes dentro das mesmas balizas cronológicas referidas no contexto da imagem de D. Teresa, *i.e.* século XII—século XVII. Mais precisamente analisarei brevemente o legado medieval e depois passarei ao legado da idade moderna com um destaque especial para o período da união ibérica. Recuperarei sobretudo as fontes portuguesas, mas mencionarei igualmente outras fontes ibéricas. Destaque-se ainda que o presente artigo se encaixa nos estudos sobre a fundação de Portugal e é dentro desta categoria que deve ser estudada a imagem dos supostos amantes. Quer isto dizer que a alteridade do Conde unida ao contexto carnal inscreve-se no contexto quase mítico das narrativas dedicadas à descrição do nascimento de Portugal.

2. O CONDE NOS PRIMÓRDIOS DE PORTUGAL – PERSPETIVA MEDIEVAL

Vale a pena relembrar que o Reino de Portugal é resultado do processo que durou várias décadas – entregue como feudo ao Conde D. Henrique, um cavaleiro vindo da França, e à sua mulher, D. Teresa – filha do *Imperator Totus Hispaniae*, Afonso VI, provavelmente por volta de 1096¹, foi finalmente reconhecido como reino independente pelo papa Alexandre III em 1179, já nos tempos do reinado de D. Afonso Henriques. Mas para que D. Afonso Henriques pudesse tornar-se senhor das terras de Portugal, primeiro ele teve de tomar o poder nas suas mãos. E eis aqui, na descrição narrativa deste acto da tomada do poder, descreve-se o romance de D. Teresa com Fernão Peres de Trava, a subsequente luta entre a mãe e o filho e a afamada batalha de São Mamede que opôs ambos os partidos em 1128.

De acordo com os anais portugueses provenientes do século XII², D. Afonso Henriques teve de lutar com um grupo de “indignos estrangeiros” que junto com a sua mãe, a Rainha D. Teresa, ocuparam o governo de Portugal durante muitos anos. Ora

¹ Como destacam os historiadores o primeiro documento em que D. Henrique é referido como senhor destas terras data de 9 de abril de 1097 (Cassotti 2008: 82–83).

² “Infans inclytus donnus Alfonsus comitis Henrici, et Reginae Donne Tarasie Filius, magne Imperatore Hispaniae Domini Alfonsi nepos [...] adeptus est Regnum Portugallis in manu forti. Siquidem mortuo patre suo Comite Domino Henrico [...] quidam indigni, et alienigene vendicabant Regnum Portugallis matre eius Regina Donna Tarasia eis consentiente volens et ipsa superbe regnare loco mariti sui, amoto filio a negocio Regni.” (*Chronica Gothorum* 1856: 12, Era MCLXVI).

estes “estrangeiros” são nem mais, nem menos os nobres galegos, entre eles Fernão Peres de Trava – o suposto amante da mãe de D. Afonso Henriques (Mattoso 2006: 69–71, Mattoso 2002a: 129). A alteridade dos galegos, incluído o Conde de Trava, parece ser uma das ferramentas retórico-políticas – afinal os galegos no contexto do século XII não eram “estrangeiros”, já que muitos deles – alguns próximos da corte – tinham laços familiares e políticos fortes com Portugal (Mattoso 2006: 69–74; Mattoso 2002a: 129–131). De acordo com José Mattoso:

[O]s galegos não podiam ser considerados por toda a gente nem tão indignos nem tão estrangeiros como isso, não só à data da batalha de São Mamede, como também na própria época em que o cónego de Santa Cruz escrevia, e ainda depois, pelo menos até meados do século XIII. A corte estava cheia de galegos. Os principais postos políticos eram ocupados por eles. Os nobres iam constantemente à Galiza buscar as suas consortes e emigravam facilmente para lá. [...] A fixação de nobres galegos entre nós não se fez apenas antes de São Mamede. Continuou pelos séculos adiante, em vagas sucessivas. E, quando havia lutas entre galegos e portugueses, eram descritas mais como torneios do que como batalhas, desde o bafordo de Valdevez até às proezas do conde D. Pedro de Barcelos, já no tempo de Afonso IV (Mattoso 2002a: 131).

Daí Mattoso falar sobre uma tentativa para “denegrir a memória dos Travas” (Mattoso 2002a: 132).

Neste contexto também não nos podemos esquecer das rivalidades entre os senhores portugueses e Fernão Peres de Trava que, afinal, ameaçou a sua posição política ao se fixar ao lado de D. Teresa (Mattoso 2002c: 74). Segundo os estudos de Mattoso, durante o governo de D. Teresa houve muitos senhores “desaparecidos” da corte condal (Mattoso 2006: 36–38; Mattoso 2002b: 16–29). Portanto, mesmo que Fernão Peres de Trava não fosse estrangeiro no sentido próprio da palavra, era – de facto – paulatinamente isolado, alienado por senhores portugueses.

No caso da acima citada fonte portuguesa a receção do Conde é negativa – é visto como usurpador. No entanto, a receção ambígua é visível também nas fontes provenientes doutras terras ibéricas. A saber, por exemplo, a *Historia Compostelana*, uma crónica escrita a cargo do arcebispo compostelano Diego Gelmirez nos mesmos tempos do conflito descrito, informa que o filho da Condessa-Rainha tomou Portugal às mãos da sua mãe e do seu amante, Fernão Peres:

El infante de Portugal, hijo del conde Enrique, llamado Alfonso, después de haber conseguido la tierra de Portugal arrebatándola por la fuerza a Fernando Pérez, hijo del conde Pedro, quien tras abandonar a su legítima esposa vivía en adulterio por entonces con la madre del dito infante, la reina Teresa, y en toda aquella tierra actuaba como príncipe, tuvo un gran enfrentamiento y guerra con el rey Alfonso, hijo del conde Raimundo y de la reina doña Urraca (*Historia Compostelana* 1994: 532, l. III, c. XXIV).

Fala-se, portanto, do conflito armado, da usurpação, mas também do adultério. Obviamente a *Historia Compostelana* defende os interesses do bispo Diego Gelmi-rez que aliás descreve D. Teresa na sua crónica, entre outros, como “engreída con la altanería de la soberbia” (*Historia Compostelana* 1994: 468, l. II, c. LXXXV).

Posteriormente estes relatos veem-se desenvolvidos em forma de narrativas mais dinâmicas e mais pormenorizadas nas quais D. Afonso Henriques é nomeado herdeiro pelo pai moribundo e depois tem de lutar com a sua mãe e o seu amante pelo poder, mas ao longo de toda a idade média D. Teresa e D. Fernão seguem culpados de uma tentativa da usurpação do poder. D. Teresa, tal e como representada por um grande número de fontes narrativas medievais provenientes de Portugal (por exemplo *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra*, *Livros de Linhagens do Conde D. Pedro*, *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão, etc.), acaba por ocupar o papel da mãe que deserda o próprio filho, mulher que em vez de permanecer viúva começa uma relação amorosa (ou mais – como já veremos) pouco depois da morte do marido e casa-se em segundas ou até terceiras núpcias com o galego, é usurpadora e má rainha, bruxa que maldiz o herdeiro (em algumas variantes a maldição cumpre-se), etc. (vide por exemplo a análise de obras derivadas da *Estoria de España* – de Barros Dias 2004; Działak-Szubińska 2016). Fernão Peres de Trava é seu *partner in crime* que, depois de ser vencido no campo de batalha jura não voltar a Portugal e, consoante a variante, vai à Galiza ou a Terra Santa para a redenção dos pecados. Os textos, na sua maioria, representam D. Afonso Henriques como um jovem cavaleiro e não como uma criança que precisa de tutela e apagam o governo de D. Teresa que durou nem mais, nem menos dezasseis anos.

Em alguns textos os pecados de carne acumulam-se. É por exemplo o caso dos *Livros das Linhagens*. Descobrimos que D. Teresa foi casada também com o irmão de Fernão, Bermudo, que depois casa com a sua filha. A relação entre D. Teresa e Fernão Peres de Trava é, portanto, incestuosa. Sublinha-se igualmente o facto de o conde ter sido casado com outra mulher. Os dois são, portanto, adúlteros – sendo ele também bigamo. Sempre segundo a mesma fonte o Conde “casou com ella sem Deus e sem derecho” (*Livros das Linhagens do Conde D. Pedro* 1860: 268, t. XIII). O pecado é tal que para a sua redenção funda-se o Mosteiro de Sobrado e este aspecto carnal que é interpretado como a razão para a expulsão de Portugal do Conde (*Livros das Linhagens do Conde D. Pedro* 1860: 268, t. XIII).

Destaque-se que à luz dos costumes da época a relação dos dois podia ser realmente vista como incestuosa mesmo se o casamento com Bermudo tivesse sido *licentia poetica* do cronista. Como diz Marsilio Cassotti:

O facto de se usar a palavra «incesto» deveu-se seguramente ao facto de D. Teresa ter casado a filha com o filho da pessoa cm quem ela tinha uma relação da qual nasceria descendência, uma vez que a Igreja Católica considerava «parentes» inclusivamente aqueles que estavam unidos por esse tipo de laços (Cassotti 2008: 177).

Adúlteros, usurpadores, amorais... eis portanto a imagem de D. Teresa e de Fernão de Trava transmitida por fontes narrativas portuguesas. Destaque-se, no entanto, que ao mesmo tempo na construção das imagens de Fernão de Trava e de D. Teresa reconhece-se a importância da sua linhagem. Ele, nas narrativas mais desenvolvidas, é chamado “o maior homem de Espanha que rei não fosse” (Galvão 1905: 50, c. V). Ela, é sempre chamada rainha, filha do Imperador, Afonso VI de Leão e Castela. A crítica é baseada sobretudo nos comportamentos, *i.e.* a promiscuidade, a sede pelo poder e a sobrevalorização do aspeto carnal. Destaca-se igualmente a alteridade.

Cabe destacar aqui que D. Teresa não é a única má rainha medieval cujo retrato, aludindo às supracitadas palavras de Mattoso, foi “denegrido”. Há várias imagens provenientes de crónicas europeias da idade média (e não só) de mulheres poderosas e malvadas ou, pelo menos, culpadas pela instabilidade do reino. János M. Bak, um medievalista húngaro, falou neste contexto sobre o fenómeno do “bode expiatório” (Bak 1997), ao passo que Isabel de Barros Dias empregou o termo “o topos da rainha má” (Barros Dias 2004). Neste esquema a mulher é muitas vezes promíscua, soberba, demasiado ambiciosa, inapta ao exercício do poder, finalmente culpabilizada por todos os problemas do reino. Em poucas palavras não corresponde ao papel da rainha e da mulher honesta.

É o caso de D. Teresa que cumpre com todos os supracitados “requisitos”. Neste contexto Fernão Peres de Trava podia ser visto como um elemento indispensável do *topos*. Sobretudo dado que a ajuda dos estrangeiros ou a proveniência estrangeira da própria rainha é muitas vezes um dos eixos das imagens negativas (*vide* por exemplo Bák 1997: 232; Deptuła e Witkowska 1972: 131) e devido à sua “cumplicidade” no pecado carnal.³ A alteridade do casal é, portanto, vista desde diferentes ângulos. No sentido figurado eles quebram normas sexuais e tabus, mas também não cumprem com os seus papéis. No sentido próprio da palavra Peres de Trava é mesmo estrangeiro. A luta com o Outro reside no próprio acto da fundação de Portugal. Acresce-se que consoante os estudos feitos por Jacek Banaszkiewicz, historiador polaco, as narrativas sobre os primórdios constituem um grupo especial de textos – baseados em *topoi*, servem de depositário para “jóias” especiais que a sociedade prestigia (Banaszkiewicz 1998). Desde esta perspetiva D. Teresa seria representante

³ Discorrei sobre o assunto com mais pormenores na minha tese doutoral (Działak-Szubińska 2016: sobretudo 120 e seguintes).

do caos anterior à formação estadual (cf. Działak-Szubińska 2016: 246 e seguintes) e Fernão Peres de Trava o seu ajudante.

Em poucas palavras estamos perante retratos construídos por várias camadas – uma camada resultante da “história lendária” e da discursividade dos primórdios, outra dos *topoi*, mas também da retórica e da política...

3. O CONDE NOS PRIMÓRDIOS DE PORTUGAL – PERSPETIVA DA IDADE MODERNA

Como já observado, a imagem de D. Teresa sofre transformações na idade moderna, mais precisamente, como bem observou José Eduardo Franco, é sobretudo na passagem entre a segunda e a terceira dinastia, no contexto da crise sucessória e da união ibérica (Franco 2000). O processo da criação do retrato positivo começa com João de Barros (*Décadas da Ásia*, 1563) e Fernão Oliveira (*História de Portugal*, 1581) a quem seguem outros autores (Franco 2000: 126–129). A reconstrução da imagem de D. Teresa parece propositada e é construída com base nos mesmos eixos da crítica. Quer isto dizer que em vários textos produzidos neste contexto a Rainha-Condessa surge como boa mãe e boa governante. Observe-se igualmente que dois eixos especialmente importantes para os autores desta época são a questão da bastardia de D. Teresa e a sua relação com Fernão Peres de Trava. Por conseguinte, revindica-se a sua “boa reputação”.⁴

A imagem positiva é transmitida por *Diálogos de vária história* (1594) de Pedro de Mariz, diversas obras de Duarte Nunes de Leão, por exemplo *Primeira parte das Chronicas dos Reis de Portugal* (1600), *Flores de España, excelencias de Portugal* (1631) de António de Sousa de Macedo ou, parcialmente, a produção dos monges de Alcobaça (*Chronica de Cister*, 1602 de Bernardo de Brito, *Monarchia Lusitana*, 1632 de António Brandão).⁵

Mas, se D. Teresa é desculpada, o que acontece com o Conde de Trava? De acordo com os estudos preliminares parece que pelo menos em alguns casos representativos ele fica com a culpa toda, há, no entanto, também casos da receção neutra e representação que pretende ser objetiva. Quer isto dizer que na idade

⁴ “Os escritores modernos, empenhados em salvar a reputação moral de D. Teresa como mulher, esqueceram-se de lhe fazer justiça como rainha ou regente de Portugal” (Herculano 2007: 255) – disse Alexandre Herculano.

⁵ De novo, discorrei sobre estes assuntos com mais pormenores na minha tese doutoral (Działak-Szubińska 2016: 194 e seguintes).

moderna a padronização da representação do Conde é menos visível. Vejamos alguns exemplos.

A representação negativa é visível, por exemplo, no caso dos supracitados *Diálogos de vária história* (1594) de Pedro de Mariz nos quais o inimigo de D. Afonso Henriques é o próprio Conde que ele consegue vencer numa batalha e ficar com o poder. D. Teresa, à sua vez, permanece na sombra (Mariz 1594: 44v).

A receção negativa das atividades do Conde é igualmente um dos eixos na obra de Duarte Nunes de Leão – *Primeira parte das Chronicas dos Reis de Portugal* (1600). O cronista nega a relação entre D. Teresa e Fernão Peres e elogia a boa conduta da Condessa e as suas relações exemplares com o filho (Nunes de Leão 1600: 23r e seguintes). Duarte Nunes de Leão apresenta toda a história lendária, incluído o incesto, o rapto de D. Teresa por Fernão Peres de Trava e a construção do mosteiro de Sobrado para depois dizer que são tudo mentiras. Chega até a chamá-las “calúnia e falsidade” (Nunes de Leão 1600: 25v). Na abertura da crónica sublinha também que escreveu a crónica por causa da

indignação que tinha, de ver por culpa dos antigos, & negligencia dos presentes maculada a honra & fama de muitos Principes & Princesas deste Reino, de que se poderão recontar muitas heroicas virtudes contrariar aos males, que lhes falsamente impoem contra o costume de todas nações, que nas historias, que fizerão de seus Reis, sempre buscarão as mais notaveis virtudes, & honrosas partes, que tiverão, para honrarem suas memorias (Nunes de Leão 1600: 1r).

Neste contexto podemos ver que a depuração da imagem do Conde serve para melhorar a receção de D. Teresa e, ao mesmo tempo, da história-pátria. Por outro lado, destaque-se que na obra genealógica, anterior à crónica, nem sequer se menciona o Conde e consagra apenas umas palavras à própria Condessa (Nunes de Leão 1590: 1r-8r).

Tomemos como exemplo também a *Chronica de Cister* (1602) de Bernardo de Brito. Neste texto o Conde transforma-se em verdadeiro vilão cujo comportamento plenamente desculpabiliza a Condessa-Rainha – é ele “o bode expiatório” e “a redistribuição da culpa” resulta na sua culpabilização. A saber, de acordo com o cronista, D. Teresa depois da morte do marido manteve-se viúva e muito religiosa e dada às obras de caridade. Deixou também a vida política (Brito 1602: 67r-67v). Diz igualmente o cronista que todos que a culpam da guerra contra o filho e outros comportamentos desonestos “escreverão mil coisas indecentes ao decoro e grandeza da senhora tã nobre, e que viveo chea de tãtas virtudes, e obras piedosas” (Brito 1602: 67r). Sempre de acordo com a mesma fonte, O Conde, sabendo da viuvez de D. Teresa, chegou a cercar Guimarães para forçar a mãe de D. Afonso

Henriques a casar-se com ele (Brito 1602: 67v). Ora o pecado da carne é exclusivamente do Conde. É também ele quem invade o espaço de Portugal em que a mãe-viúva e o filho vivem em harmonia.

Por outro lado, é de notar que este mesmo cronista, Bernardo de Brito, é igualmente autor dos dois primeiros volumes da *Monarchia Lusitana* (1597, 1609) nos quais critica a Condessa-Rainha e o seu amante. No entanto é a interpretação patente na *Chronica de Cister* que depois se vê repetida noutras obras, a saber – por exemplo – *Flores de España, excelencias de Portugal* (1631) de António de Sousa de Macedo. Nesta obra Peres de Trava, seguindo a descrição de Brito, cerca a Condessa em Guimarães e ela tem de se defender (de Sousa de Macedo 1631: 200r-200v). Um dos objetivos de Sousa de Macedo, tal e como definido nos prólogos é o mesmo de Duarte Nunes de Leão – falar bem do passado glorioso e enaltecer Portugal (de Sousa de Macedo 1631: snf).

Destaque-se que também António Brandão – o cronista que continua o trabalho de Brito e escreve as duas seguintes partes da *Monarchia Lusitana*, não retoma o fio crítico e curiosamente, ao depurar a memória historiográfica dos primórdios de Portugal, apresenta esta parte da história-pátria como uma novidade completa para os leitores, uma coisa desconhecida, curiosa, fruto de leitura de várias fontes (Brandão 1632: 64r e seguintes). Acresce que a imagem do casal, tal e como construída por Brandão, é aparentemente objetiva. A sua recuperação é levada a cabo de maneira erudita, aparentemente imparcial e baseada na crítica de muitas fontes e constitui um dos eixos do terceiro volume da *Monarchia Lusitana* de António Brandão que até consagra um livro inteiro ao governo de D. Teresa tratando-a como a senhora legítima de Portugal. Nesta obra o monge cisterciense convence os seus leitores que D. Teresa foi “senhora absoluta de Portugal, sem dependencia, ou companhia de outra pessoa, até o ano de 1128” (Brandão 1632: 64r-64v) o que obviamente implica falta de relação amorosa entre a Condessa e o Conde. Apresentam-se muitos argumentos e finalmente Fernão Peres é apresentado como vassalo da rainha, um homem muito importante no seu governo e de uma linhagem ilustre (Brandão 1632: 65v e seguintes). O cronista volta ainda ao tema da paixão carnal no capítulo dedicado à morte da rainha para outra vez sustentar que não havia relação amorosa do Conde com D. Teresa (Brandão 1632: 99r-99v). Parece até que Brandão quer fazer jus a ambos sem esbranquiçar as suas imagens, Brandão não nega pois a existência do conflito armado com o filho de D. Teresa (Brandão 1632: 87r e seguintes). No entanto, como destaca José Mattoso cronista dá mais importância à batalha de Valdevez (1140) no âmbito do conflito com Leão e Castela (Mattoso 2002b: 13). Sublinhe-se que os autores da *Monarchia Lusitana*, pese a certas manipulações, são

mesmo eruditas e usam ferramentas variadas, aproximando-se da crítica histórica (da Silva Rego [em:] de Brito 1973: XX).

Já no século XVIII José Barbosa apresenta uma variante desculpabilizadora da paixão carnal. Na sua obra consagra um capítulo inteiro a D. Teresa e à questão da sua ascendência (obviamente legítima) e descendência (Barbosa 1727: 7–28). Consoante a fonte, o casamento de Fernão Peres e de D. Teresa nunca teve lugar. “Esta he em summa a fabula dos nossos antigos” (Barbosa 1727: 90) – diz e argumenta a favor desta tese ao longo de todo o capítulo dedicado a esta questão para comprovar a falta de relação (Barbosa 1727: 87–104).

Seja como for o conde Fernão e a sua relação amorosa, carnal, com a mãe do primeiro rei é visivelmente usada como uma das estratégias para culpabilizar ou desculpabilizar D. Teresa e com esta base dignificar Portugal e suportar igualmente a tese sobre a sua primazia no contexto ibérico. A este respeito relembre-se que foi, entre outros, Duarte Nunes de Leão quem sublinhou a importância de se falar bem sobre as personagens destacadas da história-pátria (Nunes de Leão 1600: 1r).

Neste contexto seria interessante analisar detalhadamente as obras espanholas da época, por exemplo, Gregorio Lopez Madera (*Excelencias de la monarchia y reyno de España*, 1625), Ambrosio Alonso (*Disertación sobre la bastardía de Dña. Teresa, primera Condesa de Portugal, y sobre su segundo matrimonio con el Conde de Trava*, 1757), Enrique Flórez (*Memorias de las reinas católicas*, 1761) e outros para poder ver como é construído o retrato do Conde, o papel que teve na fundação de Portugal e a sua relação com D. Teresa e a que tipo de objetivos correspondem. Como destaca José Mattoso, no caso de Duarte Nunes de Leão a eliminação de muitos elementos “tradicionais” tem que ver com o humanismo (Mattoso 2002: 13). À sua vez, José Eduardo Franco no contexto historiográfico da alta idade moderna, menciona a corrente “humanístico-renascentista” (Franco 2000: 124), mas igualmente fala sobre a corrente “apologético-autonomista” (Franco 2000: 124). O mesmo historiador analisa a funcionalização da escrita historiográfica em Portugal no contexto da crise sucessória e da união ibérica (Franco 2000). Esta interpretação encaixa-se na visão do período da união ibérica apresentada na obra clássica de Hernâni Cidade (1950) que identificou no período da união ibérica a existência da “literatura autonomista” que visava enaltecer Portugal. Marsilio Cassotti, chama a atenção para o facto de algumas obras polémicas terem surgido no contexto de atritos entre Portugal e Espanha já no século XVIII (Cassotti 2008: 227–228, n. 28).

Parece, pois, que pelo menos em algumas situações representativas, a pureza moral de D. Teresa e, por conseguinte, a eliminação do Conde, torna-se a razão de estado. Este fenómeno pode corresponder também às mudanças que sofre a própria escrita historiográfica que se vai independizando ao longo da idade moderna

e desenvolvendo as ferramentas tais como as ciências auxiliares (*vide* por exemplo Pomian 2010). Ainda, como refere Krzysztof Pomian na idade moderna conseguimos observar como as narrativas lendárias sobre os primórdios dos países europeus funcionalizam-se para apoiarem os interesses políticos nacionais (Pomian 2010: 63, n. 105). Neste contexto, as figuras de D. Teresa e Fernão Peres de Trava parecem ser exemplos perfeitos subordinados à defesa de diversas causas políticas.

CONCLUSÕES

Recapitulando, o tema trabalhado neste modesto estudo precisa de ser ainda revisitado, atendendo a um maior número de fontes e incluindo também as fontes castelhanas. No entanto, já neste momento é possível ver com base nas fontes estudadas que a imagem do Conde é tão dinâmica como a da Condessa e age segundo os princípios parecidos. Portanto, respondendo às perguntas colocadas no início – sim, existe um padrão nas suas representações, o papel atribuído ao Conde é maioritariamente negativo, prevalece, portanto a **lenda negra**, mas existem igualmente retratos neutros ou mesmo positivos, o estatuto do “estrangeiro” no sentido próprio da palavra, *i.e.*, proveniente doutra terra, é usado na idade média, num texto bem concreto, mas aparentemente desaparece na idade moderna – os nobres galegos e portugueses não eram pois “estrangeiros”. A paixão carnal – o outro mecanismo da alteridade, à sua vez, é tanto um dos eixos da crítica como da desculpabilização. É também curioso ver que nas fontes analisadas o Conde parece não ter autonomia, *i.e.* a sua imagem depende do retrato de D. Teresa ou, melhor dito, dos propósitos que ele serve.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes impressas

- Barbosa J. 1727. *Catalogo Chronologico, Historico, Genealogico, e Critico, das Rainhas de Portugal e Seus Filhos*, Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, Lisboa.
- Brandão A. 1632. *Terceira parte da Monarchia Lusitana que contem a Historia de Portugal desdo Conde D. Henrique, até todo o todo o reinado del Rey Dom Afonso Henriques*, Impressa em Lisboa no Mosteiro de S. Bernardo por Pedro Craesbeck, Lisboa.
- Brito B de. 1602. *Primeyra Parte da Chronica de Cister, Onde se Contam Cousas Principais Desta Religiam com Muytas Antiguidades, Assi do Reyno de Portugal Como de Outros Muytos da Christandade*, s.e., Lisboa.

- Mariz P. 1578. *Dialogos de varia historia em que sumariamente se referem muytas cousas de Hespanha: todas as mais notavees, que em Portugal acontecerao em suas gloriosas conquistas, antes e depois de ser levantado a dignidade real. E outras muitas de outros reynos, dignas de memoria. Com os retratos de todos os reys de Portugal*, Na Officina de Antonio de Mariz, Coimbra.
- Nunes de Leão D. 1600. *Primeira parte das Chronicas dos Reis de Portugal, reformadas Pelo licenciado Duarte Nunez do Lião, desembargador da casa da Supplicação, per mandado del Rei Dom Philippe o primeiro de Portugal, da gloriosa memoria*, Impresso por Pedro Cra-sebeeck, Lisboa.
- Nunes de Leão D. 1590. *Genealogia verdadera de los reyes de Portugal con sus elogios y summario de sus vidas*, por Antonio Alvarez, Lisboa.
- Sousa de Macedo de A. 1631. *Flores de España, excelencias de Portugal, en que brevemente Se trata lo mejor de sus historias, y de todas las del mundo desde su principio hasta nuestros tiempos, y se descubren muchas cosas nuevas del provecho, y curiosidad. Primera Parte a la Magestad del Rey Catholico de las Españas Don Philippe IIII nuestro Señor*, Impressas por Iorge Rodriguez, Lisboa.

Edições das fontes

- Brito B. De. 1973. *Monarquia Lusitana. Parte Primeira*, intr. A da Silva Rego, n. A.A. Banha de Andrade e M. Dos Santos Alves, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- Chronica Gothorum*. 1856 [em:] *Portugaliae Monumenta Historica: a Saeculo Octavo Post Christum Usque ad Quintumdecimum Scriptores. Vol. I. Fasc. I*, ed. A. Herculano, Academia das Ciências, Lisboa, pp. 5–17.
- Crónicas breves e memórias avulsas de Santa Cruz de Coimbra*. 2000, ed. E notas Peixoto da Fonseca F.V., s.e., Lisboa.
- Galvão D. 1906. *Chronica de El-Rei D. Affonso Henriques por Duarte Galvão*, ed. G. Pereira, s.e, Lisboa.
- Historia Compostelana*. 1994. Edición de Emma Falque Rey, Akal, Madrid.
- Livro das Linhagens do Conde D. Pedro*. 1860. [em:] *Portugaliae Monumenta Historica A Saeculo Octavo Post Christum Usque ad Quintumdecimum. Scriptores. Vol. I. Fasc. II*, ed. A. Herculano, Academia das Ciências, Lisboa, pp. 133–280.

Bibliografia

- Bak J.M. 1997. *Queens as Scapegoats in Medieval Hungary* [em:] *Queens and Queenships in Medieval Europe: Proceedings of a Conference Held at King's College London, April 1995*, ed. A. Duggan, Boydell Press, Bury St. Edmunds 1997, s. 223–235.
- Barros Dias de I. 2004. *Uso pragmático do topos da rainha má na segunda redacção da Crónica de 1344* [em:] *Mulheres más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora No Mundo Luso-Hispânico. Volume I*, ed. A.M. da Costa Toscano e S. Godsland, Universidade Fernando Pessoa, Porto, pp. 123–139.

- Banaszkiewicz J. 1998. *Polskie dzieje bajeczne Mistrza Wincentego Kadłubka*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław.
- Cassotti M. 2008. *D. Teresa – A Primeira Rainha de Portugal*, A Esfera dos Livros, Lisboa.
- Cidade. H. 1950. *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Livraria Sá da Costa, Lisboa.
- Deptuła Cz. e Witkowska A. 1972. *Wzorce ideowe zachowań ludzkich w XII i XIII wieku* [em:] *Polska dzielnicowa i zjednoczona. Państwo–społeczeństwo–kultura*, ed. A. Gieysztor, Wiedza Powszechna, Warszawa, pp. 119–158.
- Działak-Szubińska A. 2016. *Hrabina Teresa w narracjach o „dziejach początkowych” Portugalii. Między czarną a białą legendą. Studium sylwetki historycznej w świetle wybranych portugalskich źródeł narracyjnych do połowy wieku XVII*, tese de doutoramento policopiada, Universidade de Varsóvia, Varsóvia.
- Franco J.E. 2000. *O mito de Portugal*, Roma Editora, Lisboa.
- Herculano A. 2007. *História de Portugal. Volume I. Desde o começo da Monarquia até ao fim do Reinado de Afonso III*, notas e prefácio de J. Mattoso, Bertrand Editora, Lisboa.
- Mattoso J. 2006. *D. Afonso Henriques*, Círculo de Leitores, Lisboa.
- Mattoso J. 2002a. *A nobreza medieval galaico-portuguesa – a identidade e diferença* [em:] *Portugal medieval. Novas Interpretações. Obras Completas. Vol 8*, J. Mattoso, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 129–147.
- Mattoso J. 2002b. *A primeira tarde portuguesa* [em:] *Portugal medieval. Novas Interpretações. Obras Completas. Vol 8*, J. Mattoso, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 11–29.
- Mattoso J. 2002c. *Sobre as origens do estado português. A ideia de Portugal* [em:] *Portugal Medieval. Novas Interpretações. Obras Completas. Vol 8*, J. Mattoso, Círculo de Leitores, Lisboa, pp. 69–77.
- Pomian K. 2010. *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

FERNÃO PERES DE TRAVA – O OUTRO NA FUNDAÇÃO DE PORTUGAL

Resumo: De acordo com os anais provenientes do século XII, D. Afonso Henriques (c. 1109–1185), o primeiro rei de Portugal, teve de lutar com um grupo de “estrangeiros” que junto com a sua mãe, a Rainha D. Teresa (1080–1130), governavam Portugal. Ora estes “estrangeiros” os nobres galegos, entre eles Fernão Peres de Trava (c. 1100–1155) – o suposto amante da mãe de D. Afonso Henriques (*vide* Mattoso 2006: 69–71), representada ao longo da idade média como uma mulher malvada, soberba e adúltera. A luta com o Outro reside, portanto, no próprio acto da fundação de Portugal. Ao passo que a imagem de D. Teresa é sujeita ao esbranquiçamento, sobretudo no contexto da união ibérica (1580–1640) (*vide* Franco 2000), o Conde de Trava, ao que parece, não foi plenamente absolvido pela produção historiográfica portuguesa. O objetivo do artigo consiste na recuperação diacrónica da imagem do Conde e a sua correlação com a imagem da mãe de D. Afonso Henriques nas escolhidas fontes narrativas portuguesas até aos meados do século

XVII, *i.e.* no percurso que parece corresponder ao processo da “funcionalização” política e do paulatino esbranquiçamento da imagem de D. Teresa.

Palavras-chave: D. Teresa, Fernão Peres de Trava, fundação de Portugal, (des)culpabilização, alteridade

FERNÃO PERES DE TRAVA – THE ALTERITY IN PORTUGAL’S STORIES OF ORIGIN

Abstract: According to twelfth-century annals, the first king of Portugal, Afonso I of Portugal (ca. 1109–1185) must have fought against a group of foreigners who would rule the country arm in arm with the king’s mother, Theresa of Portugal. The said foreigners are no more, no less the Portuguese noblemen, a group including also Fernão Peres de Trava (c. 1100–1155), an alleged lover of Alfons Henriques’s mother (*vide* Mattoso 2006: 69–71), a Middle Ages ill-reputed woman-villain, seen throughout the period as evil, haughty and adulterous. Thus, the fight against the alterity grows to become one of Portugal’s founding blocks. While Teresa’s image tends to be cleared from blame, finding a particular rehabilitation over the Iberian Union time (*i.e.* 1580–1640) (*vide* Franco 2000), count Trava’s sins rejoice scant if any absolution in the Portuguese chronicle writing. The present article aims at a diachronic recovery of the count’s image, and looks at how his image gets entangled with the image of Afonso Henriques’s mother in selected Portuguese narrative sources by the mid-seventeenth century, that is in the period which espouses most of the clearing of Teresa’s image and its political “functionalization”.

Key words: Teresa of Portugal, Fernão Peres de Trava, origin of Portugal, (im)peccability, alterity

II PARTE

CUERPOS MARGINADOS: LUMPEN, PROLETARIO Y EXILIADO

RESIDUOS CORPORALES EN LA NOVELA *ULTIMES DÉCHETS* (2015) DE ITXARO BORDA: BASUROLOGÍA Y LOS LÍMITES DE LO HUMANO¹

1. INTRODUCCIÓN

En el encuentro *Fuera de lugar: cuerpos (in)tangibles en las culturas minorizadas de la península Ibérica* se nos propuso como eje de reflexión la relación entre corporalidad y alteridad. Esta perspectiva epistemológica nos evocó un acontecimiento y una imagen que articula la novela *Ultimes déchets*² de Itxaro Borda: la detective rural Amaia Ezpeldoi halla desechos humanos en un vertedero: “Zikinen artean gorputz enbor urrintsua ikusi nuen, eta besoa, eta zangoa, eta lepo muturra. Bular aldean sarraski itsusia zeukan, odol ubel eta idorra ttanttakea zeriola” (Borda 2015: 123)³.

Una imagen impactante que representa de una manera extrema la Otredad como cuerpo deshumanizado, como objeto despedazado, como corporalidad desechable. Como advirtió y analizó Zygmunt Bauman (2005) en su ensayo *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, si ciertos discursos se cimentaban en la idea de la animalidad para crear una imagen de alteridad y corporalidad inhumana de algunas comunidades, en las últimas décadas se han avivado los discursos que generan esa alteridad y corporalidad inhumana mediante el imaginario del desecho humano, de la basura humana, del remanente humano. Como expondremos en este artículo, la novela *Ultimes déchets* revisita esos imaginarios sociales y marginales,

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Identidades de género y transmisión de discursos socio-políticos en la literatura vasca”, financiado por la UPV/EHU (US18/39).

² La novela se publicó por primera vez en 2015 en una edición bilingüe, en euskera y francés. En el año 2019 se publicó en una edición digital la novela únicamente en su versión original, en euskera: *Zaborretan azkentak* (Booktegi).

³ “Entre la suciedad vi un tronco de cuerpo oloroso, y un brazo, y una pierna, y un pedazo de cuello. En la zona del pecho tenía una fea masacre, por la que goteaba sangre amoratada y seca” [Traducción de la autora].

reinterpreta esos cuerpos (in)tangibles, desarrollando un discurso afectivo sobre la basura y los residuos.

2. ITXARO BORDA, IDENTIDAD FRONTERIZA Y COMPROMISO SOCIAL

Itxaro Borda nació en 1959 en Oragarre (Behe Nafarroa o Baja Navarra), en Ipar Euskal Herria⁴. Oragarre es un municipio rural que pertenece a la región de Amikuz, una región fronteriza tanto en sus características geopolíticas —una zona limítrofe con el Bearn, una comarca occitana, y con Zuberoa, una provincia vasca con gran identidad tanto en las especificidades de su dialecto, como en sus tradiciones y costumbres culturales—, como en sus características lingüísticas —cohabitan en ese territorio fronterizo tres lenguas de muy diferente tradición (euskera, occitano gascón, francés), y que se desenvuelven en subvariedades lingüísticas muy características—. Cabe destacar que en Ipar Euskal Herria el euskera no es oficial.

Itxaro Borda es la escritora más prolífica y versátil de la literatura vasca: desde 1984, año en el que presentó su primer libro de poemas, es una escritora asidua en diversos géneros literarios: publicó diez libros de poemas⁵, trece novelas⁶, dos libros de narraciones⁷, un ensayo⁸, una crónica⁹ y una obra teatral¹⁰, y ha escrito

⁴ *Ipar Euskal Herria* se traduce como “País Vasco Norte”, y se utiliza para nombrar el conjunto de las tres provincias vascas que están bajo dominio estatal francés: Lapurdi (Labourd), Behe Nafarroa (Basse-Navarre) y Zuberoa (Soule).

⁵ *Bizitza nola badoan* [Tal y como va la vida] (Maiatz, 1984); *Krokodil bat daukat bihotzaren orde* [Tengo un cocodrilo a modo de corazón] (Susa, 1986); *Just Love* (Maiatz, 1988); *Bestaldean* [En el otro lado] (Susa, 1991); *Orain* [Ahora] (Susa, 1998); *Hautsak errautsa bezain* [El polvo tal como la ceniza] (Maiatz, 2002); *Noiztenka* [De cuando en vez] (Maiatz, 2007); *Ogella line* (La Malle d'Aurore, 2009); *Medearen iratzartzea* [El despertar de Medea] (Maiatz, 2012); *Zure hatzaren ez galtzeko* [Para no perder tu rastro] (Elkar, 2014); *Hots bete ahots* [Sonidos repletos de voces] (Tabakalera, 2017).

⁶ *Basilika* [Basílica] (Susa, 1984); *Udaran betaurreko beltzekin* [En verano con gafas negras] (Txertoa, 1987); *Bakean ützi arte* [Hasta que nos dejen en paz] (Susa, 1994); *Amorezko pena baño* [Más que el dolor amoroso] (Susa, 1996); *Bizi nizano munduan* [En el mundo en que vivía] (Susa, 1996); *%100 basque* (Susa, 2001); *Zeruetao erresuma* [Reino de los cielos] (Susa, 2005); *Jalgi hadi plazara* [Sal a la plaza] (Susa, 2007); *Ezer gabe hobe* [Mejor sin nada] (Susa, 2009); *Post mortem scripta volant* (Maiatz, 2011); *Boga boga* (Susa, 2012); *Ultimes déchets* [Últimos residuos] (Maiatz, 2015); *Susmaezinak* [Insospechados/Insospechadas] (Alberdania, 2019).

⁷ *Entre les loups cruels* (Maiatz, 2001); *Hiruko* [Triada] (Alberdania, 2003).

⁸ *Emakumeak idazle* [Mujeres escritoras] (Txertoa, 1984).

⁹ *Urtemuga lehorraren kronika* [Crónica de un año seco] (Maiatz, 1989).

¹⁰ *Odolak su gabe diraki* [La sangre hierve sin luz] (Maiatz, 2017).

decenas de letras de canciones para grupos de rock y pop, o para cantautoras. También ha colaborado regularmente en prensa, con artículos de temática sociocultural o sociopolítica. Pese a su producción extensa y significativa, el interés de la crítica literaria vasca por su trayectoria literaria fue tardío. Hasta comienzos de este siglo no se atendió con detenimiento su obra.

En la obra novelística y poética anterior a 2007, se aprecian representaciones homoeróticas ambiguas e implícitas; en 2007, simultáneamente a la publicación de su novela *Jalgi hadi plazara* [Sal a la plaza], su primera obra abiertamente y políticamente lesbiana, expresó públicamente su opción sexual, el lesbianismo. Esta posición política y sus representaciones literario-discursivas condicionaron las aproximaciones críticas posteriores. Al ser Itxaro Borda una de las pioneras en encarnar el homoerotismo en la literatura vasca (Egaña Etxeberria, 2014), el análisis de su obra se ha desarrollado en el campo de la crítica posestructuralista. En ese contexto, las aproximaciones críticas han destacado dos líneas de interpretación: por un lado, desde los Estudios culturales analizaron las articulaciones entre nacionalidad, comunidad y subjetividades lésbicas y/o queers (Gabilondo, 2000; Atutxa, 2011; Escaja, 2013); por otro lado, los análisis temáticos ahondaron en su visión de la soledad, de la nostalgia y de la morriña (Izagirre, 2000; Gabilondo, 2000; Dolhare, 2011). En la mayoría de las interpretaciones críticas se asoció la poética de Itxaro Borda a una identidad fronteriza y migratoria (Gabilondo, 2000; Atutxa, 2011; Dolhare, 2013; Escaja, 2013), y a la hibridación cultural. Como analizó Ibai Atutxa (2011), en su obra poética, Itxaro Borda representa una comunidad en movimiento, como lo hace en la hexalogía de la detective Amaia Ezpeldoi. De hecho, en su literatura se representan subjetividades dinámicas y múltiples en lo geopolítico, en lo lingüístico-literario, y en lo biopolítico. En opinión de Tina Escaja, “en la alternancia geográfica, genérica, tribal y lingüística se ubica el espacio de Itxaro Borda” (Escaja, 2013: 115). Esa alternancia y ese continuo desplazamiento biopolítico, geopolítico y sociocultural también se aprecia en los discursos sobre el medioambiente, la territorialidad y el paisaje, temáticas que atraviesan toda su obra (algunas veces muy sutilmente, otras veces intensamente). Aun siendo así, apenas se han articulado discursos críticos sobre la obra de Itxaro Borda que se aproximen a su pensamiento ecológico, ambiental o territorial. Este artículo sobre la novela *Ultimes déchets*, la obra en que más explícitamente trata el tema de la crisis medioambiental, es una primera aportación desde la ecocrítica para ir perfilando e ir ahondando en el pensamiento ecológico y la estética medioambiental que subyace en la obra literaria de Itxaro Borda.

3. LA HEXALOGÍA NEGRA DE ITXARO BORDA: LA DETECTIVE RURAL AMAIA EZPELDOI

Para contextualizar mejor esa interpretación de los imaginarios y discursos medioambientales que se articulan en *Ultimes déchets*, presentaré algunas características de su protagonista, Amaia Ezpeldoi, puesto que *Ultimes déchets* es la última pieza de una hexalogía, en la que esta detective rural cobra vida. Lo más destacable de este personaje literario, que se ha interpretado (e incluso ilustrado¹¹) como *alter ego* literario de la autora, es que envejece y se desplaza de novela a novela (tanto geográficamente como ideológicamente). Representa, por tanto, una identidad nómade, en términos de Rosi Braidotti (2004), una identidad en continua construcción, en continua revisión, en continuo desplazamiento. De novela a novela, se aprecian estos movimientos, que reconfiguran posiciones políticas que había reivindicado la misma protagonista en novelas anteriores, desplazándose a los márgenes, a las fronteras, hacia posiciones que el sistema ha configurado como la otredad: del dialecto suletino a la hibridación de diversos dialectos y registros¹²; del sujeto femenino al sujeto feminista¹³; de ser *abertzale* o nacionalista a ser únicamente *euskaltzale*¹⁴, sin ser nacionalista); del deseo bisexual al deseo lésbico¹⁵; de identificarse con el lesbianismo político a desplazarse a posiciones queer¹⁶; de ser solitaria, de ser

¹¹ En el cómic *Nork* [Quién] (2015) ilustrado por Patxi Gallego y con guión de Xabi Paya, una de los cuatro detectives que investigan el asesinato del bertsolari Andoni Egaña es la detective Amaia Ezpeldoi, que se ilustra cual caricatura de la escritora Itxaro Borda.

¹² De novela a novela se aprecia un desplazamiento lingüístico, vinculado al territorio en el que se ubica la intriga que atiende la detective rural: la primera novela, *Bakean ützi arte*, destaca por estar escrita en suletino, un dialecto marginal y periférico; sus próximas dos novelas, ubicadas en Navarra (Baja y Alta Navarra), se escribieron en dialecto labortano-navarro; y tras la cuarta novela, *Jalgi hadi plazara* (2007), ubicada principalmente en Bilbao, la escritura se aproximó al *euskara batua* (euskera unificado), pero creando una hibridación lingüística, en la que se aprecian ecos de diversos dialectos, sociolectos e idiolectos. Hibridación que se aprecia en todas las siguientes novelas de la hexalogía, también en *Ultimes déchets*.

¹³ En las tres primeras novelas de la detective Amaia Ezpeldoi, publicadas todas ellas en la década de los 90 (*Bakean ützi arte*, 1994; *Bizi nizano munduan*, 1996; *Amorezko pena baño*, 1996), se aprecia ese desplazamiento desde una mirada femenina a una mirada feminista.

¹⁴ Vascófila o que muestra estrecho apego (afectivo y político) por el euskera.

¹⁵ Como hemos mencionado, es en la novela *Jalgi hadi plazara* (2007) en la que se articula por primera vez el posicionamiento político lesbiano.

¹⁶ Los discursos queer y la comunidad LGBTQ se articula explícitamente en la novela *Boga boga* (2012).

outsider, a ser sociable pero en una comunidad resistente, marginal, militante¹⁷; de detective rural a detective hiper-rural¹⁸; etcétera. Asimismo, en ese movimiento también se observa un desplazamiento en la dimensión del caso que investiga. Como destacó Joseba Gabilondo (2000: 302), la detective rural Amaia Ezpeldoi investiga casos vinculados a cuestiones de interés nacional y cultural para la comunidad vasca (políticas empresariales, la institución familiar, la militarización de las Bardenas, instituciones del euskera...) (véase la tabla).

Título	Año de publicación	Investigación detectivesca	Crítica sociopolítica o socio-cultural
<i>Bakean ützi arte</i>	1994	Desaparición de un agricultor zuberotarra (Gaxpar Buztanobi)	Crítica la construcción de un gaseoducto en Zuberoa
<i>Bizi nizano munduan</i>	1996	La fuga de una mujer el día de su boda (Maiena Ameztoi)	Crítica la institución familiar
<i>Amorezko pena baño</i>	1996	Un accidente de coche de un insumiso	Crítica las políticas militares estatales (españolas)
<i>Jalgi hadi plazara</i>	2007	Desaparición de un <i>euskaltzaina</i> (miembro de la Academia de la Lengua) (Gexan Hiriart)	Crítica las instituciones de la lengua
<i>Boga boga</i>	2012	La desaparición de una militante de ETA (Jana Engebeltz)	Crítica la violencia de ETA y de los GAL
<i>Ultimes déchets</i>	2015	Construcción de un vertedero en Oragarre	Crítica la gestión de residuos y las políticas desarrollistas

Sin embargo, en esta última novela, aunque el caso que investiga está ubicado en su pueblo natal, en Oragarre, trabaja en un caso socioambiental que trasciende los límites del territorio nacional: efectivamente, la gestión de la basura es en la actualidad un conflicto de dimensiones transnacionales. Aun destacando esa dimensión transnacional, el conflicto sobre la gestión de los residuos ha estado muy presente en la comunidad vasca en la última década, pero los medios de comunicación y los agentes sociales y políticos han visibilizado sobre todo el conflicto guipuzcoano entre partidarios y detractores de la construcción de la incineradora, y entre partidarios

¹⁷ Hasta la novela *Jalgi hadi plazara* (2007) es una detective solitaria y asocial, y en *Boga boga* (2012) hay un desplazamiento, puesto que por primera vez la detective tiene una comunidad afectiva, vinculada a la comunidad LGTBQ.

¹⁸ Es concretamente en la novela *Ultimes déchets* (2015) donde se autodefine como detective hiper-rural, puesto que tras desplazarse de territorios rurales (en las tres primeras novelas) a territorios urbanos (en la cuarta y quinta novela), en la última novela de la hexalogía revisita su pueblo natal, Oragarre, un territorio rural y periférico.

y detractores de la recogida de basura puerta a puerta¹⁹. Un conflicto de gran repercusión en los debates políticos e institucionales, pero que apenas ha tenido eco en la producción cultural, con la salvedad, en las artes escénicas, de la obra *Errefusa* (2017) dirigida y protagonizada por Joserra Fachado, en la que se reflexionaba sobre el conflicto generado en torno al modelo de recogida de residuos, desde una perspectiva tanto sociopolítica como afectiva y personal; y con la salvedad, en el campo literario, de la novela negra *Errauts* [Ceniza] de Eneko Aizpurua, que aun no siendo la trama principal, menciona el conflicto de la incineradora, para referirse a los intereses económicos de ciertos agentes políticos, y por tanto, no articula ni imaginarios ni discursos sobre el movimiento ecologista, ni sobre la sostenibilidad ambiental²⁰. No obstante, la novela de Itxaro Borda nos incita a aproximarnos a la ecocrítica. A su vez, nos recuerda que la incineradora de Zubieta no es ni ha sido el único conflicto socioambiental de la comunidad vasca, que Guipúzcoa no es el único territorio vasco, que en esa misma época estaba muy activo otro conflicto socioambiental en Hazparne (Lapurdi), en Ipar Euskal Herria. Por consiguiente, en esta última novela la detective rural investiga una trama de interés tanto local como global, un conflicto socioambiental de repercusión tanto nacional como transnacional.

4. ULTIMES DÉCHETS, HACIA UNA NUEVA CONCIENCIA ECOLÓGICA

La novela negra *Ultimes déchets*, sin ser una novela con una estructura y una intriga narrativa perfectamente hilada, erige unas redes simbólicas y discursivas que activan de manera eficaz las reflexiones sobre la *otredad* y/o *marginalidad* que se generan en los imaginarios sobre la basura y lo residual. Para ello, nos presenta esta trama

¹⁹ La diputación de Guipúzcoa, gobernada por el PNV y EA, promovió la construcción de una incineradora de residuos en Zubieta, en el periodo legislativo de 2007–2011. En las elecciones de 2011 Bildu fue la formación política más votada, y en el periodo legislativo 2011–2015, la diputación de Guipúzcoa, gobernada por Bildu, rescindió el contrato de la incineradora, y promovió en varios pueblos guipuzcoanos la recogida de residuos puerta a puerta. Tras las elecciones de 2015 gobernó de nuevo el PNV, con el apoyo del PSOE, y se reactivó la construcción de la incineradora y se dificultó la recogida puerta a puerta.

²⁰ Aunque en los últimos años se han publicado en la literatura vasca obras literarias en las que se han generado discursos sobre los residuos o los pozos, sobre todo se han desarrollado discursos simbólicos que vinculan las imágenes de los restos, las señales o las huellas con discursos memorialísticos. Por ejemplo, en el poemario de Iñigo Astiz, *Eta hondakinak ere* [Y también los residuos] (Susa, 2012), o en la reciente novela de Ruben Sanchez Bakaikoa, *Hondarrak* [Restos] (Txalaparta, 2019).

principal: Maddi, una vecina de Oragarre, pueblo natal de la protagonista Amaia Ezpeldoi (que se corresponde con el pueblo natal de la escritora Itxaro Borda), está muy preocupada por la posible puesta en marcha en su pueblo de un vertedero de basuras. Acude a la detective Amaia Ezpeldoi, antigua compañera de colegio, para que investigue las intenciones de la empresa que gestiona los residuos. Ese hecho nos aproxima al conflicto del vertedero de Hazparne, un conflicto ecológico y social que se agudizó en el año 2014. La empresa que gestionaba los residuos del vertedero de Hazparne, acordó hace dos décadas que cerraría dicho vertedero para el año 2015. No obstante, en el año 2014 esa interrupción era más que dudosa, y las vecinas y vecinos de la comarca se organizaron y crearon la asociación Hazketa 2010 para exigir el cierre del basurero. Por lo tanto, como la propia autora ha manifestado en declaraciones públicas, y como se aprecia en la dedicatoria de la novela (que menciona expresamente a la asociación Hazketa 2010), esta novela rememora y conmemora esa lucha vecinal y popular. Esa aspiración conmemorativa ha influido en las decisiones tomadas por Itxaro Borda, puesto que para la autora lo primordial era que las y los activistas ecologistas pudieran ver reflejada su lucha en una obra literaria. Por ello, aunque las cinco novelas anteriores en las que se recrea a la detective rural Amaia Ezpeldoi se publicaron en la editorial Susa, una editorial hegemónica en la literatura vasca, esta última novela la publicó en la editorial Maiatz, una pequeña editorial que tiene menor difusión, y que sobre todo tiene impacto en las provincias vascas que están bajo dominio estatal francés (Lapurdi, Behe Nafarroa y Zuberoa). A su vez, publicó la novela en una versión bilingüe (en euskera y francés), porque algunas y algunos de los activistas no tenían la competencia lingüística suficiente para leer la novela en euskera²¹. El mismo título de la novela, *Ultimes déchets*, hace referencia a discursos que articuló ese movimiento popular sobre la gestión de las basuras, puesto que en francés esa denominación hace referencia al rechazo o resto (a todo material que no cuenta con circuito especial de reciclaje). Por consiguiente, estamos ante una escritura activista, ante una publicación activista, tanto en su perspectiva temática, como en su difusión y materialización. Esa escritura activista que visibiliza conflictos socioambientales y problemas comunitarios nos remite al concepto de *environmental writer-activist* (escritora-activista o escritor-activista ecologista) que propone Rob Nixon (2011: 15). Se refiere a escritoras-activistas que participan en movimientos ecologistas y que mediante la producción cultural generan discursos y sensibilidades que permiten visibilizar los efectos de la violencia medioambiental encubierta:

²¹ Esta decisión fue criticada, porque hoy en día no son habituales las versiones bilingües, y por considerarlo desventajoso para el lectorado *euskaldun*, estando el euskera en una situación de diglosia. Tras esas críticas, en 2019 publicó una versión monolingüe, en euskera, en la plataforma digital Booktegi (www.booktegi.eus) con el título *Zaborren azkenak*.

Writer-activists can help us apprehend threats imaginatively that remain imperceptible to the senses, either because they are geographically remote, too vast or too minute in scale, or are played out across a time span that exceeds the instance of observation or even the physiological life of the human observer. In a world permeated by insidious, yet unseen or imperceptible violence, imaginative writing can help make the unapparent appear, making it accessible and tangible by humanizing drawn-out threats inaccessible to the immediate senses. Writing can challenge perceptual habits that downplay the damage slow violence inflicts and bring into imaginative focus apprehensions that elude sensory corroboration. The narrative imaginings of writer-activists. (Nixon, 2011: 15)

A continuación, analizaremos mediante qué discursos se visibiliza la crisis medioambiental en la novela *Ultimes déchets*. Es cierto que en toda la hexalogía de Ezpeldoi se cruzan e incluso se interseccionan varios discursos sociales y políticos, aunque en la trama principal se prima uno de esos conflictos sociales. Son varios los discursos sociales que atraviesan todas las novelas: feminismo, anticapitalismo, antimilitarismo, anticolonialismo, lesbianismo, ecologismo. En lo que al ecologismo se refiere, el cambio de perspectiva que se presenta en esta novela es fundamental: en sus primeras novelas, sí se mencionaban conflictos socioambientales, pero todos ellos vinculados a la construcción de macro-estructuras que dañan visiblemente y espectacularmente el medioambiente (la lucha contra la construcción de un gaseoducto en Zuberoa, la lucha contra la construcción de la central nuclear de Lemoiz, etcétera). Al presentar estos conflictos son recurrentes ciertos imaginarios que nos sugieren un feminismo ecosocialista (Arruzza, Bhattacharya, Fraser, 2019: 46–49)²²: por una parte, en todo momento se vinculan violencia medioambiental y violencia machista, como si se tratara de una violencia que emana de una misma lógica; por otra parte, la mayoría de militantes ecologistas que se representan en estas novelas son mujeres, destacando la feminización de esta lucha social²³. Por

²² “If today’s ecological crisis is directly tied to capitalism, it also reproduces and worsens women’s oppression. Women occupy the front lines of the present ecological crisis, making up 80 percent of climate refugees. In the global South, they constitute the vast majority of the rural workforce, even as they also bear responsibility for the lion’s share of social-reproductive labor. Because of their key role in providing food, clothing, and shelter for their families, women play an outsized part in coping with drought, pollution, and the overexploitation of land. Likewise, poor women of color in the global North are disproportionately vulnerable. Subject to environmental racism, they constitute the backbone of communities subject to flooding and lead poisoning. Women are also at the forefront of struggles against the growing ecological catastrophe” (Arruzza, Bhattacharya, Fraser, 2019: 47–48).

²³ Amaia Ezpeldoi describe así su primera reunión de la asociación Hazketa 2010: “Leizor burrunba elkorak hantu zuen berrehun eta berrogeita hamar kide entzerratzin zituen gela. Oihuak. Harramantzak. Haserre sartuak. Ilusio kolektiboen leherketa. Etxe bakoitzetik saltsari

ejemplo, en *Bakean ützi arte* denuncia la destrucción de la naturaleza, del territorio y del hábitat que supone la construcción de un gaseoducto, destrucción que representa metafóricamente como una violación de la tierra:

Gazodükaren barnea gorria zen beraz. Odola bezala gorri. Aurkiküntza bitxiak halako destrenpü bat sortü zeikün, eta gorria odolaren ütxürekilan jostez, behin radioan, arratseko berrietan behatü alkarrizketa baten mamiareki jüntatü günian: üztarrilaren 23 lantzertsü hartako Üthürzehetako gertakariak aipatzen zütüan emazte batek, Xiberoko lürrarekilan egiten ari zirena bortxaketa bati konparatüz. Halaz, zilo eta arroilak oro odolez hantüko ziren epe llabürrean, eta min-sail hortarik gaza ziuntan lerratüko zen. (Borda, 1994: 97)²⁴

En este otro ejemplo, apreciamos cómo rememora el asesinato de la activista ecologista Gladys del Estal en 1979:

1970 urteetan zehar guduka bat moldatu zen; aldi berean Bardeetako Juntako herrietako ordezkariak, ekologistek eta ezker-abertzalegoak eraman zutena eta oraindik daramatena, daramaguna hots! 1978an tirogunearen okupazio sinbolikoa egin zen, eta jendeen segurtasuna gerizatzea eskatuz Tuter, Argedas, Kadreita, Baltierra eta Kaskanteko auzapezek agiri amankomun bat argitaratu zuten, poligonoaren desegitea deiadarkatuz, eremuak berreskuratzeko asmoz. Ondoko urteko ekainaren 3an, basaki zapaldua izan zen manifestazio erraldoian, poligonoaren ezeztatzearen alde eta Bergarako Sotoan eraikitzeko xedea zen zentral nuklearren aurka, Tuterako karriketan galdu zuen bizia Gladys del Estalek... (Borda, 1996: 77)²⁵

bana bazen, gizonezkoak nagusiki, baina emakumezkoak ziren bozaren garatzaile sutsuenak” (Borda, 2015: 177) [“El zumbido sordo de un avisón cubrió la sala en la que se reunían 250 personas. Gritos. Clamores. Enfados. Una explosión de ilusión colectiva. Había una persona salsera de cada casa, hombres sobre todo, pero las mujeres eran las más vehementes”, traducción de la autora].

²⁴ “El interior del gaseoducto era rojo. Rojo como la sangre. El curioso hallazgo me creó un malestar, y al relacionar el color rojo con la sangre, me acordé de una entrevista que escuché en la radio, en las noticias de la tarde: una mujer mencionaba los acontecimientos de Uthurzeheta del 23 de enero, y comparaba lo que habían hecho con la tierra de Zuberoa con una violación. De ese modo, los agujeros y las zanjas en breve se hincharán de sangre, y el gas correrá velozmente por esta herida” [Traducción de la autora].

²⁵ “En los años 70 hubo una batalla; una lucha que llevaban conjuntamente los representantes de las Juntas de las Bardenas, los ecologistas y miembros de la izquierda abertzale, una lucha que todavía secundan, ¡que todavía secundamos! En 1978 se ocupó simbólicamente el polígono de tiro de las Bardenas, y los alcaldes de Tudela, Arguedas, Cadreita, Valtierra y Cascante publicaron un comunicado exigiendo la seguridad de las y los vecinos, con la intención de recuperar ese territorio. El próximo año, el 3 de junio, hubo una manifestación a favor de que se dismantelase el polígono y en contra de la central nuclear que se quería construir en Bergara. Reprimieron salvajemente esa manifestación, y Gladys del Estal perdió su vida en las calles de Tudela...” [Traducción de la autora].

En su tercera novela, por lo tanto, rememora luchas ecologistas históricas encarnadas en voces y en cuerpos de mujer. Además, relaciona la construcción de estas infraestructuras con las políticas destructoras fomentadas por el capitalismo:

Gure amets-garaietako zelaiak ebatsi zizkiguten, gasodiak, poligono militarrek, zentral nuklearrak, turismo guneak eta meategiak eraikitzearen. Ahalgea sartzen ziguten, ebasketaz ohar ez gintezen, hobendunak haiek zirela oihuka ez genezan. Ase-ezina zen kapitalismoa: ideia bakar eta bakun baten ardatzean biltzen zituen aldekoak bezainbat atzoko kontrakoak; sosa behar zen, hots, guziek gutiziatuko zuten standing baten mantentzeko eta preseski nahikunde hotz horretan oinarritu jendartearen maneiatzeko. (Borda, 1996: 80)²⁶

De denunciar estas macro-estructuras promovidas por la lógica capitalista, en su última novela se inclina a denunciar la contaminación masiva encubierta promovida por la lógica neoliberal. En ese sentido, en *Ultimes déchets* la mirada ecológica se aproxima al concepto de *Slow Violence* (violencia lenta) que ha articulado Rob Nixon (2011: 45–67). Nixon (2011) nos invita a repensar los presupuestos que definen nuestras percepciones de las crisis ecológicas y la violencia contra el medioambiente más allá de la espectacularidad vinculada a eventos de gran envergadura (catástrofes medioambientales, accidentes nucleares, desastres naturales –como huracanes, tsunamis, etcétera–). La violencia lenta se refiere a ese otro tipo de violencia menos visible y persistente en el tiempo, y que es el producto de años de contaminación medioambiental, de políticas desarrollistas y destructivas, del imperialismo y de la carga ecológica impuesta sobre el Sur Global como principal garante del desarrollo insostenible del Norte Global. Son dos aspectos, por tanto, los aspectos remarcables de la violencia lenta: por un lado, su estrecho vínculo con el capitalismo, el neoliberalismo y la visión de desarrollo lineal progresivo e inagotable; y, por otro lado, la explotación de los recursos naturales y del medioambiente como un producto mercantil. En *Ultimes déchets* Amaia Ezpeldoi cobra conciencia de esa violencia lenta, al transitar tras las pistas de la construcción de ese nuevo vertedero. Al comienzo de la novela, en una conversación con su compañera Maddi, la detective muestra despreocupación por la crisis ecológica y el reciclaje de basura:

²⁶ “Nos robaron los prados y campos de nuestras épocas soñadas; todo ello para construir gaseoductos, polígonos militares, centrales nucleares, centros de turismo y minas. Nos atemorizaban, para que no nos diésemos cuenta del robo, para que no gritásemos que los culpables eran ellos. El capitalismo era insaciable: reunía en torno a una misma idea a los partidarios e incluso los que antes eran detractores; se necesitaba dinero, para mantener un status que todos deseaban, y se basaban en ese frío deseo para manejar la sociedad” [Traducción de la autora].

Maddik harrapatu ninduen kontzientzia txarraren eta nire mendeetako axolagabekeriaren zepoan. Agerikoa alaina. Maddik ezagutzen zuen nire izaera antsitsua eta hiper-atzarria. Baina banekien ez nintzela perfektua: zakarrak nahas-mahas sartzen nituen, plastikazko poltsetan, sailkatu, bereizi, hautatu, bahetu eta naturaren arabera, kontainer ezberdinetan zetabatu gabe... (Borda, 2015: 49)²⁷

Al avanzar la trama, Amaia Ezpeldoi se mira en el espejo, y se recrimina su pasividad y su desinterés, en un pasaje que explicita su toma de conciencia:

– Tuntuna halakoa... – nire buruari modu apalesgarrian mintzo nintzaion ardurenean – hiritar orokorraz hain ezberdina haizela uste dun? Planetaren beroketan errurik ez dunala? Garbi eta argi ibiltzen haizela munduan zehar? Hondar hondarrak baino ez direla lurperatzen? Lixibiatuek laster hire kafea ordezkatzuko dutela? Diskurtso ofizialetan sinesten dun oraindik? Txin-txin egin dezakegula? (Borda, 2015: 137)²⁸

Para activar esa concienciación de la protagonista, en la novela se desarrollan por lo menos tres miradas que generan un espacio para repensar y representar los efectos de larga duración de las crisis medioambientales, muchas veces invisibilizados.

En primer lugar, mediante la lectura de los documentos de la asociación Hazketa 2010, se informa sobre la contaminación y destrucción invisible que produce el vertedero construido en Hazparne. Como nos recuerda Zygmunt Bauman (2005), el neoliberalismo ha promovido la deslocalización y mercantilización de la gestión de los residuos: “Las naciones ricas [...] extraen recursos, muy en especial las fuentes de energía, del resto del mundo, y devuelven a cambio los residuos contaminantes y con frecuencia tóxicos del procesamiento industrial que agota, aniquila y destruye una gran parte de las reservas energéticas mundiales” (Bauman, 2005: 62). Explotación, que como afirma Rob Nixon (2011), sobre todo tiene impacto en el Sur Global. En *Ultimes déchets* la protagonista también hace referencia a esa destrucción del Sur Global, con imágenes de basureros que contienen los residuos generados en el Norte Global (pilas de móviles y de aparatos electrónicos en cementerios contaminantes, etcétera). Pero también incide en otra idea: también se apilan esos residuos contaminantes y tóxicos en los márgenes del Norte Global,

²⁷ “Maddi me había atrapado en el cepo de la mala conciencia y de mi gran despreocupación. Era muy evidente. Maddi conocía mi personalidad ansiosa e hiper-estimulada. Pero sabía que no era perfecta: echaba los residuos mezclados, en bolsas de plástico, sin clasificarla ni depositarla en diferentes contenedores” [Traducción de la autora].

²⁸ “– Estúpida... – me dirigí a mí misma de una manera humillante –, ¿crees ser muy diferente a todos los demás ciudadanos? ¿Crees que no tienes culpa en el calentamiento del planeta? ¿Crees que únicamente se entierran los restos? ¿Los lixiviados pronto reemplazarán tu café? ¿Todavía crees en los discursos oficiales? ¿Crees que podemos brindar?” [Traducción de la autora].

en las comunidades rurales (en las reservas naturales), sobre todo los residuos contaminantes invisibles para el ser humano. En Hazparne, en Oragarre. Como afirma Nixon (2011: 45–67), la violencia lenta al destruir el medioambiente tiene un efecto directo sobre las comunidades, sobre sus formas de vida, y acarrea incluso la destrucción de los conocimientos y epistemologías propias del espacio habitado. En ese sentido, la violencia lenta se caracteriza por la producción de comunidades “excedentes” y sujetos “sacrificables” en nombre del progreso, “sujetos desechables”, como se aprecia en este fragmento de la novela:

Sozietate aurreratuetan emigranteekin, eritasunarekin, homosexualekin, zahartzaroarekin, elbarrituekin eta heriotzarekin berdin obratzen zen eta bizidunekin halaber, zaborraren zaku berean sakatu nituen denak: ez aipatu eta ezkutatu, ikus-ezintasunean gatibu, zikin-tegien antzekoak ziren zaharretxe eta hilerri abandonatu. (Borda, 2015: 71)²⁹

Por otra parte, para combatir la idea de progreso que todo lo aniquila, para combatir esa idea de desarrollo lineal, en la trama novelística se articulan escenas que nos evocan una temporalidad más circular, una temporalidad que trasciende el tiempo vital de la protagonista. Amaia Ezpeldoi, recibe unas llamadas misteriosas, casi fantasmagóricas, de una voz femenina que genera en ella ecos de tradiciones populares, genealogías femeninas, cuerpos mutilados, etcétera. Tras las llamadas la detective corporeiza delirios y ensoñaciones en los que conecta con voces y cuerpos que se han desechado en vertederos (tanto materialmente como simbólicamente). Sobre todo en esas ensoñaciones conecta y dialoga con la voz del cuerpo despedazado de la mujer hallada en el vertedero. Amaia Ezpeldoi encarna el afecto por esos residuos humanos, recrea una relación intersubjetiva, y articula un sujeto político que da voz a los desechos humanos, deconstruyendo la idea del cuerpo despedazado como cuerpo objetivado, inhumanizado, y generando sujetos corporeizados (Csordas, 1994) que transmiten la experiencia de esos cuerpos desechados. En esa línea también conecta con la voz de su difunta madre, u otras voces mutiladas de su comunidad. Esos delirios, por tanto, son una estrategia para poder representar esa temporalidad que trasciende una vida humana, para poder hacer visible esa violencia lenta que una vida humana no puede apreciar, pero que desgasta y destruye silenciosamente todos los ecosistemas (el ecológico, el social, el cultural).

²⁹ “En las sociedades occidentales se obraba de igual manera [que con la basura] con las personas migrantes, enfermas, homosexuales, con la vejez, con los discapacitados y con la muerte, se desechaban todos en el saco de la basura: no nombrarlos y esconderlos, cautivos en la invisibilidad, los asilos y los cementerios abandonados eran muy semejantes a los vertederos” [Traducción de la autora].

Corporeizando mediante los delirios esas voces activa una genealogía que da testimonio de esa lenta violencia, y a su vez, si cabe más importante, da voz a sujetos que han sido desechados y extinguidos, y esas voces reivindican su agencia, su capacidad de resistencia y supervivencia.

En segundo lugar, en *Boga boga* (2012), la novela anterior de la hexalogía, Amaia Ezpeldoi trabaja por primera vez como basurera en el camión de recogida de basura de Baiona, junto a Dedé y Karim, migrantes, cuerpos desechables que se encargan de los residuos generados por los sujetos consumidores. Itxaro Borda en su novela da voz, por tanto, a lo que Zygmunt Bauman (2005: 81) denominó “los residuos de la globalización”. Como afirma el propio Bauman (2005: 81), “existe aún otra función que pueden desempeñar los residuos humanos para que el mundo siga rodando como hasta ahora”, la recogida de basura. Así lo expresa Bauman:

Los consumidores en una sociedad de consumo [...], necesitan recogedores de basura, y en gran número, y de tal suerte que no rehúyan tocar y manipular lo que ya se ha confinado al vertedero; pero los consumidores no están dispuestos a realizar ellos mismos los trabajos de los basureros. Después de todo, les han preparado para disfrutar de las cosas, no para sufrirlas. Se les ha educado para rechazar el aburrimiento, el trabajo penoso y los pasatiempos tediosos. Se les ha instruido para buscar instrumentos que hagan por ellos lo que solían hacer por sí mismos. Se les puso a punto para el mundo de lo listo-para usar y el mundo de la satisfacción instantánea. En esto consisten los deleites de la vida del consumidor. En esto consiste el consumismo; y ello no incluye, desde luego, el desempeño de trabajos sucios, penosos, pesados o, simplemente, poco entretenidos o “no divertidos”. Con cada triunfo sucesivo del consumismo, crece la necesidad de basureros y disminuye el número de personas dispuestas a engrosar sus filas. (Bauman, 2005: 81)

Esa perspectiva marginal, la posición de basurera³⁰, también es una posición epistemológica privilegiada para dar testimonio de cómo gestionan sus residuos las y los ciudadanos, como se aprecia en este fragmento:

Lauretarik hamarrak arte lanean ari izan nintzen. Dede pausuko zen. Karimen eta Suleimanen konpainian higitu nituen beraz orduak, karrikaz karrika mondoinatu zakarrak biltzen. Euriteen ondotikako beroengatik urrin tzarra hedatzen zen ezaxolatiek kanpoan abandonatu poltsetarik. Haietarik zenbait zakur gosetiek edo kuriosek irekirik lur hasean husten ziren eta beste batzuek deus ez zeukaten hiritarren bisitak ukaiten zituzten. Beti bazen zerbait errekuuperatzeko epea iraungitzear zuen janariaz aparte. Baiona Txikian ez zen zaborren bilketa selektiborik egiten. Halatan, oheko matalazak, arropa hertsiegiak, informatikako materiala, hozkailuak, telebista zaharrak bermatzen ziren are berriagoaren

³⁰ Destaca esta posición genérica, puesto que habitualmente las mujeres son limpiadoras de lugares cerrados, y no recogedoras de basuras en el espacio público.

premia zuen kontsumo gizartearen aztarna xifrituak bailiran: erradazu zer aurtikitzen duzun, erranen dizut nor zaren... (Borda, 2012: 30)³¹

En tercer lugar, también se aproxima en sus indagaciones, en sus recorridos por las calles de Baiona, a sujetos vivos pero que el sistema considera cuerpos desechables, cuerpos prescindibles en el aparato productivo, cuerpos borrables del imaginario social. Desechables materialmente y simbólicamente: personas que viven en la calle, migrantes, ancianas, personas desplazadas, desposeídas, enfermas, mutiladas, etcétera. Al comienzo de la novela, para describir a esas personas recurrir a olores e imágenes soporíferas e irritantes, vinculadas a la sensación de suciedad. Directamente los nombra como basura andante, como residuos humanos. Son chocantes estas primeras descripciones, pero al avanzar la novela todo ese imaginario se llena de afecto, y Ezpeldoi expresa abiertamente su amor por la basura, por la suciedad: “Zaborrarekiko maitasun zirrizta bat jasan nuen” [Me recorrió el cuerpo un chorro de amor por la basura] (Borda, 2015: 71). En ese sentido, Ezpeldoi se apropia de los discursos de la basura y de los desechos humanos, para redefinir nuevas posiciones políticas, y para activar el afecto por esos sujetos marginalizados que el sistema invisibiliza.

5. POR UNA JUSTICIA AMBIENTAL

En conclusión, la protagonista Amaia Ezpeldoi activa una voz agente, una comunidad resistente que en cierta manera evoca al ambientalismo de los pobres, concepto que fue acuñado por Ramachandra Guha y Joan Martínez Alier (Nixon, 2011: 128–149), y que se refiere a aquellos sectores y comunidades que se movilizan para reclamar justicia ambiental, para contener la destrucción de su medioambiente y que, mayoritariamente, son invisibilizados por los medios de comunicación, por ser comunidades periféricas y comunidades empobrecidas. En esta novela, mediante la presentación de un conflicto socioambiental en el Norte Global, se visibiliza

³¹ “De cuatro a diez estuve trabajando. Dede tenía día libre. Así que pasé las horas en compañía de Karim y Suleiman, de calle en calle recogiendo la basura apilada. Por los calores que sucedieron a la lluvia se difundía gran hedor de las bolsas abandonadas fuera. Algunas de esas bolsas estaban entreabiertas, por rasgaduras de perros hambrientos, o porque las había abierto algún curioso, y otras bolsas recibían la visita de ciudadanos que no tenían nada. Siempre había algo recuperable en esas bolsas, además de comida que estaba a punto de caducar. En Baiona Txiki no había servicio de recogida selectiva. En tanto, se apilaban en las calles colchones, ropas estrechas, material de informática, televisiones viejas... cual restos de una sociedad del consumo que tenía sed de nuevos objetos: dime que echas a la basura, y te diré quién eres...” [Traducción de la autora].

cómo en comunidades marginalizadas y fronterizas del Norte Global se acumulan los residuos tóxicos y contaminantes invisibles que generan los principales núcleos urbanos. Como se menciona en la propia novela, los vertederos se suelen establecer en espacios fronterizos como Oragarre (Borda, 2015: 121). En ese sentido, esa nueva conciencia ecológica se relaciona estrechamente con el pensamiento fronterizo y la epistemología fronteriza que desarrolla la escritora en su trayectoria literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Apalategi U. (2007), “Bakean ützi arte (1994)” in: Kortazar, J., Retolaza, I. (eds.), *Egungo euskal eleberraren historia*, UPV/EHU, Bilbao, pp. 135–142.
- Arruzza C., Bhattacharya T., Nancy F. (2019), *Feminism for the 99th. A Manifesto*, Verso, Londres / New York.
- Atutxa I. (2011), “Hacia una *Queer Basque Nation* desde la poesía de Itxaro Borda”, *Lectora*, 17, Barcelona, pp. 199–219.
- Bauman Z. (2005), *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, Paidós, Buenos Aires.
- Borda I. (1994), *Bakean ützi arte*, Susa, Iruñea.
- Borda I. (1996), *Amorezko pena baño*, Susa, Iruñea.
- Borda I. (2012), *Boga boga*, Susa, Zarautz.
- Borda I. (2015), *Ultimes déchets*, Maiatz, Baiona.
- Cillero J. (2009), “Woman on the Road, A New Look at Bilbao’s Urban Landscape in Itxaro Borda’s Ezpeldoi Series” in: Craig-Odders, R.W, Collins, J. (eds.), *Crime scene Spain: essays on post-Franco crime fiction. La novela negra*, Macfarland & Company Inc., North Carolina, pp. 204–227.
- Braidotti R. (2004), *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Gedisa, Barcelona.
- Csordas Th. (ed.) (1994), *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Dolhare K. (2013), “La soledad en la obra de Itxaro Borda”, *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, Barcelona, pp. 126–141.
- Egaña Etxeberria I. (2014), “Crítica gay-lesbiana de la literatura vasca”, *Enciclopedia Aunamendi*, [on-line] <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/critica-gay-lesbiana-de-la-literatura-vasca/ar-154048/> [20.05.2019].
- Escaja T. (2013), “Poética de resistencia en Itxaro Borda”, *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, pp. 111–125.
- Gabilondo J. (2000), “Itxaro Borda: Melancholic Migrancy and the Writing of a National Lesbian Self”, *ASJU*, 34–2, Vitoria-Gasteiz, pp. 291–314.
- Izagirre K. (2000), “Hitzaurrea” [Prólogo], *XX. mendeko poesia kaierak. Itxaro Borda*, Susa, Zarautz.
- Nixon R. (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts / Londres.

RESIDUOS CORPORALES EN LA NOVELA *ULTIMES DÉCHETS* (2015) DE ITXARO BORDA: BASUROLOGÍA Y LOS LÍMITES DE LO HUMANO

Resumen: En la novela *Ultimes déchets* la detective rural Amaia Ezpeldoi investiga un caso vinculado a un vertedero. En esta novela se generan diversos discursos sobre los restos y los residuos, que se entrelazan en estos tres ejes: la gestión de los residuos y el ecologismo; la recogida de basuras y el modelo social; los discursos que vinculan los imaginarios de la basura con los imaginarios sobre lo humano. Desde esa perspectiva, la novela trata la *otredad* y/o la marginalidad que se genera mediante los imaginarios sobre la basura y lo residual. El pensamiento neoliberal coloca fuera de la humanidad a algunos cuerpos: los considera inservibles e inútiles, porque no son indispensables en el tiempo o el espacio de producción. Por consiguiente, los imaginarios sobre lo residual funcionan como expresiones de los límites del sistema, y en los discursos sociales cada vez son más habituales las representaciones de personas vinculadas al imaginario del residuo, de la basura. La detective Amaia Ezpeldoi en esta novela encarna el afecto por esos residuos de cuerpos humanos, para cuestionar el pensamiento y los límites del sistema económico y político neoliberal actual.

Palabras clave: novela negra, escritora activista (ecologista), ecologismo, violencia lenta, sujeto corporeizado

HUMAN WASTE IN THE NOVEL *ULTIMES DÉCHETS* (2015) BY ITXARO BORDA: GARBAGE AND THE LIMITS OF THE HUMAN

Abstract. In the novel *Ultimes déchets*, rural detective Amaia Ezpeldoi investigates a landfill case. This novel generates various discourses on waste, which are intertwined in these three axes: waste management and environmentalism; garbage collection and the social model; the discourses that connect the imaginary of the garbage with the imaginary about the human. From that perspective, the novel deals with the otherness and / or the marginality that is generated by imaginaries about garbage and the residual. Neoliberal thinking puts some bodies out of humanity: it considers them useless, because they are not indispensable in time or space of production. Therefore, imaginaries about the residual function as expressions of the boundaries of the system, and in the social discourses the representations of people connected to the imaginary of the waste are becoming more common. Detective Amaia Ezpeldoi in this novel embodies the affection for those residues of human bodies, to question the thinking and limits of the current neo-liberal economic and political system.

Keywords: detective fiction, (environmental) writer-activist, slow violence, environmentalism, embodied subjectivity

SUSAN A. DE OLIVEIRA
ORCID: 0000-0002-1869-1511
UFSC-ISCTE

MINORIAS AFROIBÉRICAS NA LITERATURA MIGRANTE DA GUINÉ EQUATORIAL

1. A LITERATURA MIGRANTE

O crítico italiano Armando Gnisci, ao ser perguntado sobre qual é o espaço que cabe à história da literatura na descolonização, respondeu o seguinte:

O próprio espaço da descolonização. Antes de mais, é preciso saber qual é a história da literatura que está em causa. As histórias da literatura nacionais, típicas de vários países europeus, nos dias de hoje deviam ser apagadas e deviam ser substituídas por manuais histórico-antológico-retórico-críticos de literaturas europeias e mediterrânicas: o nosso ambiente histórico comum, recortado no tapete mundial. Um ambiente no qual as nações coloniais imperiais, atlânticas, tiveram, porém, *una storia diversa*, a que me referi há alguns anos num livro que tem esse mesmo título (Gnisci 2007: 433).

A descolonização da história da literatura que o crítico propõe ocorre pela substituição de uma história nacional da literatura advinda do seu esgotamento, o que, portanto, não dispensa a discussão sobre os seus problemas e limitações. A questão fundamental é que as nações europeias não são cada uma um fato isolado, mas consequência de relações coloniais, imperiais, atlânticas, mediterrânicas, etc. e tais relações teriam influência sobre a história nacional bem como sobre a formação da literatura nacional, e estas sobre os demais espaços e nações participantes destas relações.

As nações pós-coloniais dos continentes americano e africano têm origem nessas mesmas relações, e isso é evidente desde quando se pensa nos vários acordos e tratados europeus ao longo do tempo como o de Tordesilhas, o tratado de El Pardo, o de Santo Ildefonso, a própria independência do Brasil, o tratado de Berlim e mesmo o Tratado de Versalhes após a Segunda Guerra Mundial, que definiram o desenho geopolítico e as relações internacionais por um longo período no mundo contemporâneo. Coincidente com as formações nacionais modernas

está a grande movimentação populacional forçada, promovida pelo tráfico escravista dos séculos XVI ao XIX e depois, no século XX, pelas guerras, fome e ditaduras, a migração se tornou um fenômeno social cada vez mais emblemático e agudo no capitalismo do século XXI.

Convém dizer que embora migrar seja um direito humano, como questão social percebe-se que a migração tem, na maioria das vezes, a motivação da sobrevivência e a saída de um ambiente de precariedade. A este respeito cabe lembrar que a precarização que leva à migração dentro do capitalismo se estrutura na própria divisão da cidade colonial, como bem enfatizou Frantz Fanon:

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a medina, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade: acorada, uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada... É uma cidade de negros, uma cidade: de árabes. O olhar que o colonizado lança para a cidade do colono é um olhar de luxúria, um olhar de inveja. Sonhos de posse. Todas as modalidades de posse: sentar-se à mesa do colono, deitar-se no leito do colono, com a mulher deste, se possível. O colonizado é um invejoso. O colono sabe disto; surpreendendo-lhe o olhar, constata amargamente mas sempre alerta: "Eles querem tomar o nosso lugar." É verdade, não há um colonizado que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se instalar no lugar do colono" (Fanon 1979: 28–29, aspas do autor).

Levando em conta tanto esta estrutura histórica como a percepção de que a migração é um fenômeno que desestabiliza as dicotomias como campo-cidade, rural-urbano, colônia-metrópole, oralidade-escrita, culturas e línguas indígenas versus línguas e culturas europeias e, desse modo, demanda novas abordagens de tais fenômenos também para a cultura e a literatura, críticos como o peruano Antonio Cornejo-Polar (1996) e o uruguaio Ángel Rama (1982) trouxeram contribuições relevantes no final do século XX.

Em 1996, o crítico literário Cornejo-Polar começa a publicar sobre o tema da migração e da heterogeneidade cultural e linguística na literatura andina, mas sua preocupação é basicamente a migração interna entre campo e cidade no Peru moderno. Ele enfatiza que há um esgotamento das categorias e conceitos para a análise mais profunda deste fenômeno e seus efeitos na cultura nacional e regional.

Tengo para mí que a partir de tal sujeto, y de sus discursos y modos de representación, se podría producir una categoría que permita leer amplios e importantes segmentos de la literatura latinoamericana – entendida en el más amplio de sus sentidos – especialmente los que están definidos por su radical heterogeneidad. Como se sabe son varias las categorías que se

han usado para dar razón de este enredado corpus. Sin ánimo de sustituirlas, aunque algunas como la de mestizaje parecen haber agotado casi toda su capacidad iluminadora, deseo explorar la pertinencia y la efectividad de esta otra categoría, la de **migración y sus derivados**, que casi no ha sido empleada en relación a esta problemática (Lauer, 1989). Sospecho que los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparrraman cuanto se articulan a través de la propia migración, la hacen **especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana**. Por supuesto: **la magnitud del fenómeno migratorio del agro a la urbe – que es el que ahora me interesa – también parece avalar, desde un nivel si se quiere empírico, su aptitud hermenéutica** (Cornejo-Polar 1996: 838, grifos meus).

O crítico uruguaio Rama, por sua vez, desenvolveu e adaptou o conceito de “transculturização” aos estudos literários nos anos 1970. O termo surgiu nos anos 1940 quando o etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz descreveu a cultura afro-cubana no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1978), substituindo os conceitos de aculturação e desculturação usados na época pela antropologia para expressar a reação da cultura indígena autóctone em contato com a cultura africana e espanhola que, ao contrário do que se apregoava, não era passivamente vivida como perda, mas que todo o contato intercultural seria conturbada e mutuamente transformador.

O conceito de transculturação surge deste mesmo esgotamento analítico e também participa do empenho de revisão dos pressupostos críticos que visam capturar a heterogeneidade sob a ideia de nação que se revela, então, uma nação partida como a cidade colonial de Fanon. Essa heterogeneidade advém do contato linguístico e cultural através do fenômeno da migração, que põe em causa essa territorialidade marcada e dividida, como enfatizamos, pelos trânsitos entre campo-cidade, rural-urbano, colônia-metrópole.

Na visão da antropóloga Mary Pratt, a ideia de transculturação, mesmo na literatura (como na abordagem de Rama) está ainda presa à questão comunitária nacional derivada de movimentos migratórios internos, ainda que Rama tenha dito que a transculturação (pela nossa estrutura colonial comum) seja uma regra para todo o continente latino-americano. A questão principal da transculturação para o autor é a transição do meio campesino e rural para o urbano, da cultura indígena oral para a cultura letrada. Assim, diz ele:

Como complementa Meyer, esta **emigración rural a las ciudades, que impone la pobreza** y deja tras sí los pueblos abandonados que la literatura ha descrito, no implica cambios culturales radicales, debido a las extremadas formas “de resistencia, de enraizamiento” que los religa nostálgicamente a sus orígenes: “Más que una simple nostalgia se trata

de una adhesión entrañable a su tierra, que forma parte de la mentalidad colectiva." No puede sorprender que el escritor también siga adherido al universo tenaz de que procede y procure diseñar sobre él un tejido literario (Rama 1982: 127).

Assim é que no aprofundamento da ideia de transculturação e, mais uma vez, refletindo sobre os limites da formulação de nação, a antropóloga Pratt desenvolve o conceito de “zona de contato”, emprestado diretamente da linguística do contato, o qual pode ser aplicado em diferentes geografias e contextos sociolinguísticos:

Imagine, então, uma linguística que descentralizasse a comunidade, que colocasse em seu centro a operação da linguagem através das linhas de diferenciação social; uma linguística que focalizasse os modos e zonas de contato entre grupos dominantes e dominados, entre pessoas de diferentes e múltiplas identidades, falantes de diferentes línguas; que focalizasse o modo como essas/es falantes se constituem umas/uns às/aos outras/os relacionamente e na diferença, como encenam diferenças na língua... Chamemos esse empreendimento de uma linguística do contato, um termo ligado à noção de Jakobson de contato como um componente de eventos de fala e ao fenômeno das línguas de contato, um dos desafios mais bem reconhecidos para a sistematizadora linguística do código. Não é um termo satisfatório, particularmente porque atrai suas próprias conotações utópicas, mas que seja suficiente por enquanto (Pratt 1999: 452).

Logo, o conceito de zona de contato como um desdobramento da ideia de contato linguístico pode questionar a concepção de nação por ser limitada a uma comunidade linguística fechada, que deixa à margem as subcomunidades linguísticas (sobretudo as indígenas) que entram em contato mais frequente com a “comunidade nacional”, geralmente em função do processo migratório.

A centralidade da zona de contato, segundo Pratt, inverte a questão e a migração passa a ser a principal relação produtora de sentido, e não mais a nação. Não há mais comunidades e subcomunidades marginais e sim uma zona de contato ampla na qual línguas e culturas se relacionam e correspondem a estratificações sociais que podem finalmente ser indagadas:

Quando as zonas de contato são centralizadas, pode-se ver, por exemplo, a enorme significância do trabalho doméstico na estratificação social radical, do fato de que, no caso da África do Sul, em quase toda família branca vive ao menos uma mulher trabalhadora negra, cujas obrigações incluem o cuidado e a socialização de crianças brancas. Pode-se começar a indagar como através dessas interações, através dessas relações ao mesmo tempo íntimas e impiedosamente exploradoras, o apartheid é encenado, reproduzido e aberto à mudança. Pode também se perguntar como o apartheid é diferentemente vivido por crianças, mulheres e homens (Pratt 1999: 453).

Édouard Glissant (2011) explica que o caminho da identidade nacional passa pela colonização porque a relação do povo conquistador com sua raiz prevaleceu como elemento que reforça a dominação, enquanto que os povos conquistados e escravizados foram despojados de suas pertencas afetivas e culturais e lançados por séculos em busca das suas identidades perdidas, as quais deverão ser afirmadas contra esse processo colonial que contém em si mesmo, desde o início, a identidade comunitária única como limitação nacional. E, concordando com Pratt, para quem os exemplos vêm sobretudo “das fronteiras do colonialismo europeu, em que as limitações de uma linguística da comunidade são talvez mais marcantes” (1999: 454), Glissant defende que “O verdadeiro trabalho da descolonização terá sido superar esse limite” (Glissant 2011: 26).

Para Gnisci, “a migração, hoje, representa a relação planetária mais imponente e interessante da nossa espécie”; a relação que marca “o pertencimento de todos nós ao mesmo tempo histórico, ou melhor, ao tempo presente” (Gnisci 2003: 3) e, além disso, a literatura migrante como partícipe da descolonização também tem como principal destino ser uma literatura do mundo. Entretanto, isso não significa que ela venha a ser um equivalente de uma literatura universal, mas, seguindo Glissant, se trata de expressar condições de pertencas e permanências não-atávicas existentes no mundo. Para ele, só há um modo de combater o universalismo desenraizado: descrever o seu mundo específico (Glissant 2011: 26). E, finalmente, Homi Bhabha atenta para a importância de que

A metrópole ocidental deve confrontar sua história pós-colonial, contada pelo influxo de migrantes e refugiados do pós-guerra, como uma narrativa indígena nativa interna a sua identidade nacional. A razão para isto fica evidente nas palavras gaguejadas, bêbadas, de Mr. "Whisky" Sisodia de *Os Versos Satânicos* (que diz) "O problema dos ing-ingleses e que a his-is-tória deles se fez no além-mar, daí eles na-na-não saberem o que ela significa" (Bhabha 1998: 26).

O que se evidencia é que Bhabha retira da literatura a interpretação decisiva para tomar essas posições, pois é a partir do romance de Salman Rushdie que o autor explora a fundo a relação da migração com a colonização e a formação de minorias que denunciam o limite cultural e linguístico nacional. E a partir desta constatação, Bhabha propõe o seguinte:

Talvez possamos agora sugerir que histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos – essas condições de fronteira e divisas – possam ser o terreno da literatura mundial, em lugar da transmissão de tradições nacionais, antes o tema central da literatura mundial (Bhabha, 1998: 33).

Portanto, nessa breve introdução é possível apontar como premissa da literatura migrante que seja uma literatura descolonial e, como tal, teria de ser necessariamente não-nacional e mundial, ou seja, a migração não deve estar identificada ao que está fora ou à margem, mas ao que está dentro da nação, ao que emerge semelhante às migrações e narrativas indígenas (Rama; Cornejo-Polar) como devires minoritários da colonização esgarçando, assim, os seus limites.

Conforme a constatação de Bhabha, “as comunidades migrantes são efetivamente representativas de uma tendência muito mais ampla em direção à minoricização das sociedades nacionais” (Bhabha 1998: 304) e assim, a literatura migrante não é apenas uma consequência fundamental da descolonização do sistema literário nacional, mas inevitável da descolonização da própria nação como uma resposta ao tempo histórico contemporâneo.

2. A LITERATURA MIGRANTE DA GUINÉ EQUATORIAL (GE)

Vamos fazer a transição entre a premissa geral aqui proposta e a questão da literatura da Guiné Equatorial (GE) como uma literatura que a acolhe e representa. Para Mbare Ngom, os escritores da Guiné Equatorial “presentan en sus obras, de una forma u otra, la experiencia de la desterritorialización, de la búsqueda y renegociación de la identidad en la transterritorialidad” (Ngom 2009: 5). Assim, na visão deste crítico nigeriano a literatura da GE teria duas fases e ambas com características de transterritorialidade porque marcadas pelo exílio. Vejamos este comentário do autor:

Entonces, ¿cómo contextualizar la producción cultural en una realidad transnacional y transterritorial? Es decir, una realidad conformada por experiencias personales e históricas mediadas por el exilio, la emigración y la diáspora? O, como plantean Álvaro Fernández Bruno y Florencia Garramuño (2003), “¿cómo interrogar al sujeto nómada e inestable que evocan la (in)migración, el exilio y la diáspora? ¿Cómo leer la proliferación de sentido —la movilidad y la incertidumbre de su lugar— sin volver a fijar su propio abandono de las raíces, su oposición al Estado, su emigración de la ciudadanía, su cosmopolitismo? La errancia entre dos (o más) culturas y la proyección de ficciones de identidad generada por los desplazamientos individuales y colectivos nos permite pensar al sujeto migrante en un lugar doble, híbrido y no unitario” (11). Éste es el contexto en que se ubica gran parte de la literatura africana escrita en lenguas extranjeras europeas, y más específicamente, la literatura de Guinea Ecuatorial, desde la época colonial hasta la actualidad (Ngom 2009: 100).

A primeira geração de escritores no exílio, nos anos 1970, conseguiu fundar e divulgar a literatura da GE a partir da Espanha onde, de facto, puderam surgir as publicações inaugurais independentes do compromisso com o nacionalismo

pós-colonial que, por outro lado, é o que caracteriza a maioria das literaturas africanas depois das independências. Essa é a profunda diferença que se estabelece entre a literatura da GE e as demais literaturas africanas: enquanto as literaturas pós-coloniais passaram a integrar o discurso nacionalista dos governos independentes, a literatura da GE refletia sobre a violência deste discurso e a marginalização, censura e repressão aos que ousavam criticar o nacionalismo monoglótico e etnocentrado imposto pela ditadura de Francisco Macías Nguema, que começava a governar o país após a independência. De acordo com Ngom,

El régimen de Francisco Macías Nguema institucionalizó la etnia como base de la guineanidad, al convertir a un sector de los fang en etnia gobernante, sentando las bases de lo que podríamos describir como microetnicismo (...). La “etnicización” del Estado y la consiguiente instauración del monolitismo político y cultural mutiló la visión multicultural y multiétnica del estado-nación en Guinea Ecuatorial e impuso el silencio. El exilio como espacio y realidad transterritorial fue, pues, la única geografía viable para articular un discurso incluyente y alternativo al trauma histórico y cultural que vivía Guinea Ecuatorial (Ndongo 1977: 222–44). Si bien muchos guineoecuatorianos se refugiaron en los países vecinos, Gabón y Camerún, la gran mayoría de los exiliados que formaban parte de la *intelligentsia* estaba en España. Muchos se habían trasladado allí como estudiantes becados poco antes y después de la independencia, y formaron el núcleo de lo que Edmundo Sepa Bonaba (1990) describe como “La Guinea de la diáspora”. Y fue entre los miembros de ese grupo de individuos atrapados entre dos países, dos espacios geográficos, dos culturas, donde empezó a articularse un proyecto discursivo alternativo al monólogo étnico nguemista. Sin embargo, la diáspora guineana refugiada en España vivía en una situación de marginalidad y casi sumida en la clandestinidad, debido al acoso al que estaba sometida por las autoridades españolas (Ngom 2009: 101, 103–104).

Conforme o autor, o nascimento da literatura equatoguineana no exílio é marcado pela quase clandestinidade e pelo saudosismo, pelas dores da perda, pela solidão e pelo trauma das violências sofridas no contexto da ditadura de Macías Nguema. A marca subjetiva e narrativa das ruturas do indivíduo com seu meio cultural e familiar se conectam à denúncia das violações decorrentes das ruturas do Estado militarizado com a sociedade civil. A primeira fase do exílio espanhol é reconhecida como a mais saudosista e na qual predomina a poesia e a desterritorialização é mais devastadora.

A sucessão do referido ditador após um golpe de Estado, em 1979, dado pelo seu sobrinho Teodoro Obiang, inaugura a segunda república que coincide com o fim do franquismo na Espanha, e permite um florescimento discreto da literatura em território nacional sem romper com o regime ditatorial e com a característica básica da literatura equatoguineana, qual seja, o exílio dos escritores. Os primeiros textos literários do pós-nguemismo começam a aparecer no início dos anos 1980 e esse

processo ocorre, ainda, em dois espaços territoriais descontínuos: Guiné Equatorial e Espanha (Ngom 2009).

O escritor equatoguineano Juan Tomás Ávila Laurel, exilado em Barcelona desde 2011, faz parte da segunda geração de exílio que, diferentemente da relação saudosa com o território nacional dos primeiros escritores migrantes, sobretudo os poetas, produz uma profunda crítica ao nacionalismo pós-colonial dos governos ditatoriais.

Ávila Laurel é autor de diversas narrativas em prosa, poesias e ensaios, além de peças de teatro e textos críticos sobre literatura e política publicados em revistas acadêmicas e no seu blog, *Malabo*. Em algumas obras coloca em destaque a sua relação com a Ilha de Annobón, território a partir do qual evoca a colonização daquele espaço insular e a marginalização do povo ilhéu após a independência colonial. Ele escreve prioritariamente em espanhol e nessa escrita imprime traços da sua língua materna, o Fa D'Ambô, crioulo de base portuguesa falado na Ilha de Annobón que, à semelhança de São Tomé e Príncipe, por volta de 1493 e 1501 teve contato com invasores portugueses e, dali em diante, passava a integrar o arquipélago colonizado por Portugal onde africanos da região de Angola foram instalados, consolidando a ocupação seguida do crescimento das áreas de plantação local junto ao comércio de produtos e tráfico de africanos destinados às plantações das Américas. Além do espanhol, tornaram-se línguas oficiais da GE o francês, em 1998, proveniente da vizinhança e dos negócios com a República dos Camarões, e o português, instituído em 2010, antes da entrada da GE na CPLP em 2014 (Sá 2015).

O Fa D'Ambô é a língua crioula de base portuguesa falada na Ilha de Annobón que justificou o polêmico aceite da Guiné Equatorial na CPLP. Entretanto, isso não significou resgatar o elo com a lusofonia nem uma política linguística capaz de retirar o Fa D'Ambô da marginalidade frente às línguas europeias e africanas mais faladas e prestigiadas na GE, como o Fang, língua e etnia das famílias dos ditadores que estão no poder desde 1968, após a independência colonial, conforme já foi explicitado.

Segundo Bhabha, *Os Versos Satânicos*, de Rushdie, constitui uma espécie de modelo para a literatura migrante e busca redefinir as fronteiras da nação ocidental através da tradução cultural feita pelas minorias linguísticas que mantêm um núcleo de intradutibilidade e, nas palavras de Bhabha, torna a "estranheiridade das línguas" na condição cultural inevitável para a enunciação da língua-mãe (Bhabha 1998: 233).

Ávila Laurel apresenta o narrador de *Arde el monte de noche* como um tradutor que segue este preceito da minoria ao traduzir o intraduzível para um leitor de língua espanhola, na qual ele escreve. O esforço com que o narrador migrante encena ao leitor esta tarefa movimenta e evidencia a relação da diferença cultural e linguística no campo

mesmo da língua espanhola. Logo no começo da narrativa, apresenta-se a canção em Fa D'Ambô cantada pelos pescadores da Ilha de Annobón quando se reuniam para lançar os seus *cayucos* ao mar. Ele comenta que a tradução do verso inicial da canção ficou “tire usted un poco” (Ávila Laurel 2009: 11) mas, segundo ele, poderia ter outras versões porque na língua original não existe “usted”, porém a opção da tradução tem um motivo: o Mestre, que é quem introduz a canção, dirige um pedido aos outros pescadores e o faz usando uma expressão intraduzível que denota respeito.

A canção se reduz ao pedido do Mestre para que se tire do chão a pesada embarcação, ao que é prontamente atendido. O pedido é cantado e o refrão se repete tantas vezes quantas forem necessárias para retirar do chão de um golpe único, andar uns passos e levar o barco adiante até que chegue ao mar. Após cada pedido respeitoso do Mestre, que imprime um ritmo aos movimentos do conjunto, o grupo responde: “ – Alewa!”, ou seja, “ – Tiremos!” (Ávila Laurel 2009: 18). “Alewa”, entretanto, não é uma palavra da língua Fa D'Ambô, mas se manteve idêntica somente usada para arrastar o *cayuco* até a costa, “No para otra cosa” (Ávila Laurel 2009: 197).

Deste modo, uma palavra fundamental para toda a vida na Ilha não era na língua nativa, mas sem se conhecer tal língua não há como traduzi-la a partir da única forma que isso é possível: a partir do seu uso cultural. A canção serve para dar ânimo ao esforço conjunto e a entonação e o ritmo servem para organizar este esforço, que há de ser preciso e contínuo. Estes elementos interferem na escolha da tradução, que sendo em si uma transcrição da língua falada requer a reunião de todos os recursos sonoros e imagéticos da cena cultural em que o texto é enunciado.

Outro caso de tradução cultural a partir do intraduzível é quando o narrador descreve uma série de eventos ocorridos em sequência e a comunidade de Annobón entendeu que aqueles eventos eram nefastos, ou seja, coisas causadas por forças ocultas porque “as mulheres que falavam com os mortos”, conhecidas como videntes, assim anunciaram. Conta o narrador:

En la lengua de la gente de mar de Atlante existía una denominación para aquel hecho, y también el nombre con que designaban a las mujeres que estaban afectadas. En la lengua en la que cuento esta parte de la historia de mi isla puedo decir que la podemos llamar bruja o, mejor, hechicera, aunque por mí solo la llamaría maligna (Ávila Laurel 2009: 108).

Por fim, uma situação exemplar é a dos costumes e tradições coloniais ensinadas ao povo da Ilha de Annobón que mostram a disjunção entre a palavra e a tradução cultural que a representa. O narrador conta que, certa vez, havia uma cerimônia de oferendas a um Rei do Mar que, no entanto, era chamado de “Rey de Agua Salada” na Ilha de Annobon. Explica o narrador: “En la lengua de nuestra isla existen

dos nombres para el mar: mar, en la dicha lengua, y agua salada” (Ávila Laurel 2009: 171). Veja-se que mais uma vez o narrador evita dizer a palavra em sua língua e se nega a traduzir ou propor um sentido literal. O uso cultural da Ilha, no entanto, separa o que é o mar da tradição europeia do rei e a tradição do povo do lugar.

São várias as estratégias deste narrador que se vale da perspectiva da literatura migrante, ou seja, coloca-se como um tradutor que na verdade não traduz, e nesse sentido não cruza definitivamente a fronteira, mas a movimenta e leva a periferia da língua crioula para a centralidade da produção de sentido naquilo que ele mantém como intraduzível ao leitor da língua espanhola tornando-se, assim, um ato de resistência diante da marginalidade do Fa D’Ambo em relação às demais línguas na literatura afroibérica.

BIBLIOGRAFIA

- Ávila Laurel J. T. 2009. *Arde el monte de noche*, Calambur, Madrid.
- Bhabha H. 1998. *O local da cultura*, Ed. UFMG, Belo Horizonte.
- Cornejo-Polar A. 1996. *Revista Iberoamericana*, “Una heterogeneidad no dialectica: Sujeto y discurso migrantes en el Peru moderno”, v. LXII, Niums. 176–177, Julio-Diciembre, p. 837–844.
- Fanon F. 1979. *Os Condenados da Terra*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Glissant É. 2011. *Poética da Relação*, Porto Editora, Porto.
- Gnisci A. 2003. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, “Migração e Literatura, v. II, n. VII, Out-Dez, <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view-File/426/418> [26.12.2019].
- Gnisci A. 2007. *Revista de Estudos Italianos em Portugal*, “Armando Gnisci responde a 3 perguntas”, n.s., 2, p. 433–435, https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/42658/6/Armando_Gnisci_responde_a_3_perguntas.pdf?ln=pt-pt [26.12.2019].
- Ngom M. 2019. *La literatura africana en español. Introducción al Corpus del proyecto de investigación*. Biblioteca Africana, Cervantes, www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_africana/introduccion_corpus/#corpus1 [26.12.2019].
- Ngom M. 2009. *Revista de la Cultura y de las Ideas*, “Memoria y Exilio en literatura africana hispana. Palabras”, Fundación España Guinea Ecuatorial, número 01, nov, p. 97–110, <https://estudiosafrohispanicos.files.wordpress.com/2014/07/revista-palabras-1.pdf>; consulta [26.12.2019].
- Pratt M. 1999. *Os Olhos do Império. Relatos de Viagem e Transculturização*, EDUSC, Bauru.
- Rama Á. 1982. *La transculturación narrativa en America Latina*, 1ª edición, Siglo Veintiuno, México.
- Sá A. L. 2016. *Janus Anuário*, “Guiné Equatorial e CPLP: desafios ao futuro da lusofonia”, 2015–2016, p. 156–157, http://janusonline.pt/images/anuario2015/3.28_AnaLuciaSa_Guine_CPLP.pdf [26.12.2019].

MINORIAS AFROIBÉRICAS NA LITERATURA MIGRANTE DA GUINÉ EQUATORIAL

Resumo: A literatura da Guiné Equatorial é conhecida especialmente pelas obras dos escritores exilados na Espanha, onde puderam exercer a liberdade de expressão longe da repressão e censura instaladas pelos governos ditatoriais após o país ter deixado de ser colônia espanhola, em 1968. A refundação dessa literatura no exílio espanhol é uma condição que apresenta diferenças importantes em relação às literaturas africanas pós-coloniais pois não ocorre filiada ao discurso oficial do nacionalismo, mas se coloca como uma “literatura do mundo” e uma literatura de minorias, que são também características da literatura migrante. Neste artigo, pretendo discutir tais questões e particularmente como elas se configuram na obra de Juan Tomás Ávila Laurel, escritor equatoguineano exilado em Barcelona. Ávila Laurel escreve em espanhol e reivindica em sua escrita a sua língua materna, o Fa D’Ambô (crioulo de base portuguesa falado na Ilha de Annobón), a partir da qual ele problematiza as marginalidades colonial e nacional pós-colonização das minorias linguísticas na literatura afroibérica.

Palavras-chave: literatura, migração, minorias, Guiné Equatorial, Ávila Laurel

AFRO-IBERIAN MINORITIES IN THE MIGRANT LITERATURE OF EQUATORIAL GUINEA

Abstract: The literature of Equatorial Guinea is known especially for the work of writers in exile in Spain, where they were able to exercise the freedom of expression, away from the repression and censorship installed by Equatorial Guinean dictatorial governments soon after the country ceased to be a Spanish colony in 1968. This literary re-foundation in exile is a condition that presents significant differences in relation to post-colonial African literatures since it is not directly affiliated to the discourse of nationalism, but rather constitutes itself as a “literature of the world” and as a “minority literature”, which are also characteristics of migrant literature. In this article I intend to discuss these issues, with special emphasis on how these matters appear in the work of Juan Tomás Ávila Laurel, an Equatorial Guinean writer exiled in Barcelona. Ávila Laurel writes in Spanish and reclaims through his writing his mother tongue, the Fa D’Ambô (a Portuguese-based Creole spoken in Annobón Island), from which the writer problematizes the process of colonial and national post-colonial marginalization of linguistics minorities in African-Iberian literature.

Keywords: literature, migration, minorities, Equatorial Guinea, Ávila Laurel

A LA RECERCA DE L'HEROI PROLETARI CATALÀ: SOBRE LA INVISIBILITAT DE LES PERIFÈRIES

1. CONTRA LA LòGICA NARRATIVA DELS OBLITS

La primera novel·la de la trilogia de Julià de Jòdar, *L'atzar i les ombres*, és *L'àngel de la segona mort*. El títol fa referència a l'Àngel Cucharicas, el nen del barri Guifré i Cervantes que mor accidentalment a la fleca del Quimet Forn. La seva mort és el desencadenant d'una trama literària que permet resseguir la història d'un barri perifèric, situat en una zona liminar entre Badalona i Barcelona. En Gabriel Caballero, amic del difunt Àngel, és l'encarregat de narrar què ha estat del barri. És el fill del Boni i l'Angústies, els propietaris d'*El Rancho Grande*, el negoci que ocupa la planta baixa de l'edifici de nova planta que es va construir allà on abans hi trobàvem la casa del Sorral, i vol reprendre la funció narrativa que gaudeix a l'inici de la novel·la la tia Eulògia, que acull al seu voltant la mainada del barri obrer i els explica històries que captiven la imaginació de la quitxalla. Històries com, per exemple, la de la casa del Sorral.

El Gabriel, de fet, era un dels nens que escoltaven amb atenció aquesta història que parlava d'una família de treballadors que havia vist com casa seva era enderrocada pels aviadors feixistes durant la Guerra Civil. L'"Home", que treballava a la fàbrica durant el bombardeig, confirma els seus temors i comprova, un cop arriba a casa, que la "Dona" i la "Nena" han mort sepultades sota la runa. El Gabriel pren, doncs, el relleu de la tia Eulògia molts anys després i visita els "fantasmes de la casa del Sorral", atorgant la continuïtat que demanen encara aquestes ombres compartides.

L'herència d'aquesta funció narrativa fa possible que la memòria del barri prengui una forma literària alliberada de qualsevol psicologisme. Com es recorda habitualment, Walter Benjamin havia establert un paral·lelisme entre aquella narració, anterior a la invenció de la impremta i pròpia de comunitats artesanals, en què la història era compartida de manera comunitària, i aquelles altres històries que

circulen segons el model novel·lístic i que són pròpies de les societats tecnificades, en què la lectura es fa de manera individual i solitària. L'associació que fa el filòsof alemany prové de la relació històrica, evidentment materialista, entre les modalitats artístiques i les transformacions que pateixen els mitjants de producció. El temps rutinari de qualsevol activitat mecànica, com la del pare a la fàbrica, o el del simple avorriment de les criatures sense deures, afavoreixen la memòria de la narració i d'allò narrat. És així com cal entendre la rememoració que fa el Gabriel d'aquell "ritual contra la desmemòria" convocat per la tia Eulògia i també el caràcter estructural de l'antipsicologisme de la novel·la *L'àngel de la segona mort*:

I com més natural resulti per al narrador la renúncia als matisos psicològics, més força adquireixen com a candidates a un lloc en la memòria de l'oïdor, més perfectament s'integren en l'experiència, de més bon grat, en fi, les tornarà a explicar un dia més proper o més llunyà. (Benjamin 2001:158)

La tecnologia militar i el llançament de les bombes per part de l'aviació feixista semblaria haver posat un punt final a aquella litúrgia narrativa, pròpia del temps rutinari, com ho hauria fet, en el conjunt de la narrativa europea, la Primera Guerra Mundial, segons l'anàlisi de Walter Benjamin. El Gabriel, però, reprèn aquella història trenta anys després de la mort de la tia Eulògia, tot just quan diverses autoritats polítiques inauguren el Pont del Petroli. Si aquests oradors convoquen l'atenció dels veïns en un nou ritual que vol celebrar el progrés i prometre encara més prosperitat de cara al futur, el narrador retroba aquell altre vell ritual i rememora la història del barri mitjançant una trama col·lectiva feta de reiteracions cícliques i retorns falsament reprimits.

La mort del seu amic, l'Àngel Cucharicas, és l'episodi central d'aquest retaule de barriada obrera. Un cop la família troba el cadàver del nen a les vies del tren, el seu enterrament no posa fi a les misterioses circumstàncies que envolten la seva mort ni esborra del tot el record del seu infortuni entre els veïns. De fet, la narració esdevé llegendària i s'organitza fins i tot al voltant de la mort de l'Àngel: "El primer dissabte després de la mort de l'Àngel Cucharicas"; "El matí del sisè dissabte després de la mort de l'Àngel Cucharicas"; "Era la tarda del setè divendres després de la mort de l'Àngel Cucharicas"; etc. És així, com si es tractés de la lletania d'una salmòdia, que *L'àngel de la segona mort* promou el consol de la memòria i no amortitza l'accident segons la lògica narrativa de l'oblit, que és inherent a la novel·la del progrés.

La història progressiva només evoca des del present de la narració tot allò que és capaç de reconèixer, o rendibilitzar, com a fita del seu propi present. És a dir, tot allò que sigui útil de cara a la canonització d'un present que administren unes institucions ben concretes. La historiografia, els museus, les escoles i moltes altres

d'aquestes institucions s'encarreguen de gestionar el record col·lectiu amb l'autoritat que els donen unes tècniques de conservació patrimonial i el seu suposat esperit benèfic de servei comunitari. Però, com explica Walter Benjamin en la setena de les seves tesis *Sobre el concepte d'Història*, això que avui dia interpretem com el "patrimoni cultural" d'un poble o d'una comunitat no és altra cosa que el "botí que s'exhibeix en la comitiva triomfal" (Benjamin 2018:192). És a dir que l'historiador historicista estableix empatia amb els vencedors, i aquesta empatia amb els guanyadors beneficia necessàriament els dominadors¹.

Si es pretén establir empatia amb els vençuts, caldrà fer-ho, en primer lloc, mitjançant la consulta de fonts, d'indicis, de materials i d'arxius que han estat desatsos o interpretats unilateralment per la tradició de la historiografia oficial. La mateixa tradició que obeeix taxatives consignes com les que va fer l'historicista Gottfried Keller, "La veritat no se'ns escaparà", segons la recull Walter Benjamin i que, segons ell, s'aixopluga sota "l'obtusa fe en el progrés" de la classe política (Benjamin 2018:191-194). El Gabriel, el narrador, el dia del seu retorn al barri de la seva infantesa, escolta, precisament, els discursos de tres representants d'aquesta classe política, que prometen benestar i prosperitat. Anuncien l'enderroc del vell Pont del Petroli, "l'antic moll sobre estaques" amb els seus "setze pilars folrats de molsa i musclos saturats de querosè", i la construcció d'un nou Pont del Petroli: una nova prova de la "civilitzada mesura del control institucional sobre el medi" (Jòdar 1998: 371).

L'obtusa fe en el progrés fa d'una demarcació limítrofa entre Badalona i Barcelona, una delimitació simbòlica a partir de la qual distribuir o assignar papers i qualitats. Categories com les del centre i la perifèria codifiquen els espais i determinen moviments i interessos polítics sota el pretext de la integració d'uns i l'exclusió dels altres, o la llibertat d'uns i la dependència dels altres. En realitat, és *un centre* que foragita el temor de la marginalitat i consagra la seva pròpia centralitat inscrivint-se en una narració que contempla un abans i un després.

És en aquest sentit que Walter Benjamin, sota la influència del pensament polític de Carl Schmitt, declara en la vuitena de les seves tesis que "«l'estat d'excepció» en el qual vivim és la norma". Com és sabut, el jurista del Tercer Reich proposava una suspensió del dret com a sotmetiment directe davant la voluntat del sobirà,

¹ Aquesta perspectiva dialoga amb la concepció sobre la "memòria comunicativa" exposada per Jan Assman dins seu conegut article "Collective Memory and Cultural Identity". La seva reivindicació d'una modalitat de la memòria atenta a la informalitat comunicativa i, deslligada de la commemoració institucional, dialogava amb la proposta clàssica de Maurice Halbwachs, *La memòria col·lectiva*. A més d'aquest text fundacional dels estudis sobre la memòria, pot consultar-se també la revisió que en va fer Paul Ricoeur a *La memòria, la història, l'oblit*.

sense la mediació de cap mena de llei (Reyes Mate 2006: 148). Evidentment, els arguments de Walter Benjamin assenyalen una direcció ben diferent: és la idea del progrés la que ha estat elevada a la categoria de *lleï* de la Història. Només així s'explica que un sistema legal aboqui els oprimits, de manera permanent, a l'estat d'excepció. Fins i tot, si compta amb el beneplàcit de la classe política dita progressista, que mitjançant la seva complicitat amb aquesta conversió del progrés en llei històrica, no significa cap entrebanc per a la consolidació del feixisme: ans al contrari.

Segons aquest supòsit, el barri de Guifré i Cervantes no s'explicaria per les seves pròpies dinàmiques històriques i socials, sinó que s'entendria segons les directrius històriques de la llei del progrés. Fer-se càrrec de la història d'aquest espai limítrof implicaria, doncs, trair aquesta condició seva liminar i confegir una seqüència d'esdeveniments endreçada cronològicament. Aquest ordre narratiu s'erigiria precisament en contra d'aquesta condició liminar i dissoldria qualsevol ambigüitat dels esdeveniments mitjançant una significació moral dels elements de la seqüència. Un drama moral que endreçaria tot allò desintegrat, inacabat, sota l'aparença d'un significat: la redempció dels vençuts mitjançant la seva integració, per exemple, en la prosperitat. Aquest desig que els esdeveniments revelin una coherència, una integritat i una conclusió que els són del tot aliens és una invenció del relat historicista i del seu afany d'emetre judicis moralitzadors.

Segons explica Hayden White, les modalitats narratives anteriors al naixement de l'historicisme —els annals, primer, i les cròniques, després— s'organitzaven al voltant d'una preeminent cronologia dels fets. No hi havia, per tant, una valoració global dels esdeveniments que es derivés de la noció d'evolució temporal, sinó que l'ordre cronològic suggeria que el temps no era tant el tema de la narració com ho era la mateixa autoritat sagrada de la qual els fets n'eren manifestacions. També en el cas de la crònica, que presenta una major coherència narrativa que els annals perquè hi ha un tema central —sigui la vida d'un sant, un màrtir, una croada o una ciutat, o sigui la història d'una institució, com un monestir, un bisbat o una monarquia—, la cronologia és el principi organitzador del discurs. Fins i tot si els fets arriben a la seva fi, la narració no aporta cap conclusió ni proporciona cap tancament homologable al significat que es desprèn de l'anàlisi de la cadena temporal dels esdeveniments. (White 1992: 30–32)

L'historicisme, així, va més enllà de la cronologia i atribueix un valor a la seqüència temporal dels esdeveniments. Però la pèrdua d'aquell principi transcendental que endreçava la cronologia dels vells relats dels annals i les cròniques ara cal que trobi una altra font d'autoritat gràcies a la qual els esdeveniments es distribuïran i ubicaran en termes morals. Aquest nou centre social el procurarà l'ordre polític

dels Estats, perquè significaran la garantia de l'existència d'un sistema legal. I sense aquest imperi de la llei no hi pot existir l'autoconsciència històrica d'un subjecte que experimenta el conflicte entre el seu desig i la legalitat i que, consegüentment, fa possible una representació narrativa de la realitat. Ara bé, aquest nou valor que se li confereix a la narrativa històrica manifesta també el desig de moralitzar sobre els esdeveniments que tracta, i això fa necessari un gest que identifiqui la *realitat* amb el sistema social que és la base de qualsevol moralitat imaginable (White 1992: 29).

2. ELS CALENDARIS I LES LITÚRGIES POLÍTIQUES

La reivindicació que fa Walter Benjamin de la figura del narrador és complementària de la seva filosofia de la història. El narrador Leskov, que ell esgrimeix en qualitat de figura exemplar, és una “figura transformada, com si diguéssim secularitzada” del cronista. No hi ha un ànim reaccionari de restaurar cap ordre teològic, ni la simple recuperació de l'ordre cronològic de l'exposició, però sí que hi ha, certament, la convicció que Leskov aconsegueix alliberar-se de la càrrega de “l'explicació del demostrable”. Així doncs, a diferència del que succeeix en el model narratiu de l'historicisme, on gairebé tot el que passa beneficia la informació, el seu és un art narratiu que “consisteix a mantenir lliure d'explicacions una història en reproduir-la” (Benjamin 2001: 156).

El *cronista* Leskov no situa la seva *història* narrada en el pla diví de la salvació, però els esdeveniments de què es fa càrrec sí que encaixen en la gran i inescrutable trajectòria del món. Aquesta és una fórmula que permet repensar les relacions entre la laïcitat i la religió en el món modern, com volia Walter Benjamin en les seves tesis *Sobre el concepte d'història*, sobretot davant l'evidència que allò que s'entén per laïcitat no és altra cosa que el món cristià secularitzat. És en aquest sentit que el filòsof enfronta la narració de Leskov a la pretesa virtut laica d'un historicisme que afavoreix, en realitat, la conversió de la ideologia del progrés en llei històrica i provoca que els oprimits romanguin sempre en aquell estat d'excepció permanent. Fins i tot el marxisme hauria vist tristament com la seva concepció revolucionària de la història pactava infructuosament amb la concepció dominant del temps: la representació del temps com un continuïum homogeni. És per això que el materialisme històric que esgrimeix Benjamin és tan heterodox, perquè ell no el veu incompatible amb el pensament teològic ni tampoc veu necessària la distinció instrumental que es fa entre la raó i la religió. De fet, vistos els resultats del projecte il·lustrat i la necessitat de combatre encara l'auge del feixisme, el filòsof pensa que el marxisme no ha aconseguit els seus objectius en part perquè ha relegat

la religió a l'espai privat i ha fet de la raó —emancipada de la religió i de qualsevol modalitat del misteri— l'instrument únic per fer justícia al món. Caldria, doncs, no menystenir el paper revolucionari del discurs profètic i de la promesa messiànica. Segons ell, de fet, caldria retornar-li el rostre messiànic al concepte de societat sense classes.

D'aquí que la seva segona tesi *Sobre el concepte d'història* afirmi que el materialista històric sap que ens ha estat donada una “*feble* força messiànica, sobre la qual el passat té alguna cosa a dir” (Benjamin 2018: 190). La qüestió és com fer factible que allò que el passat ens ha de dir no esdevingui una dada més de la informació abreujada i explicativa de l'historicisme i resti silenciada per culpa d'una filosofia de la història progressista i evolucionista. Hi ha una modalitat de narració que demana un oïdor que es pugui oblidar d'ell mateix i que pugui gravar així profundament allò que s'ha de tornar a explicar. És així com Walter Benjamin es pregunta: “no ressona en les veus que escoltem un eco dels que ja han emmudit per sempre?” (Benjamin 2018: 190). Aquesta pregunta porta implícit el reclam d'una narració que contradigui aquelles filosofies de la història que fan del futur un principi legitimador de les desgràcies presents i que condicionen la felicitat de les generacions presents a un futur pròsper, però llunyà.

La tia Eulògia i el Gabriel fan de *L'àngel de la segona mort* una narració favorable a una memòria que sigui capaç d'obrir els expedients que l'historicisme vol fer creure que ja han estat arxivats, si no destruïts. Conseqüent també amb l'experiència del temps messiànic, que hauria d'interrompre aquest continuïtat de l'historicisme i excedir l'homogeneïtat en la forma del *temps-ara*. És així com cal entendre la cronologia *litúrgica* ja esmentada: “El primer dissabte després de la mort de l'Àngel Cucharicas...”; “El matí del sisè dissabte després de la mort de l'Àngel Cucharicas...”; “Era la tarda del setè divendres després de la mort de l'Àngel Cucharicas...”, etc. És aquest un gest proper a aquell que demanava Walter Benjamin quan rememorava com els revolucionaris del juliol de 1830 feien saltar pels aires quan disparaven els rellotges de les torres de la ciutat de París. En la seva quinzena tesi *Sobre el concepte d'història*, el filòsof recordava com el canvi de calendari és l'impuls revolucionari que vol enderrocar el temps lineal del progrés. Segons explica Reyes Mate, Walter Benjamin troba en el calendari litúrgic —sigui jueu o sigui cristià— una cronologia que no se centra només en el càlcul i la mesura del temps, sinó que també alimenta la vida quotidiana: “para atenció al seu significat perquè el que allà s'hi expressa ritualment ell ho tradueix políticament” (Reyes Mate 2006: 243). Només així podrà escoltar-se la veu dels que van veure frustrada la satisfacció d'allò que esperaven i que ara resten en silenci esperant l'oportunitat que la seva veu sigui escoltada.

La voluntat d'enderrocar el temps lineal del contínuum de la història també la podem llegir de manera explícita en altres elements de la narració. Per exemple, el retorn al barri Guifré i Cervantes del Salicrú, l'antic revolucionari anarquista de la CNT que reapareix un cop acabada la Guerra Civil. Ell havia liderat els joves milicians del barri durant els anys anteriors a la guerra, però, a diferència de la majoria d'ells, no havia mort al front, ni havia estat afusellat al Camp de la Bota, ni tampoc es va exiliar, ni va “deixar de ser apàtrida internacionalista per convertir-se en republicànot gavatxo per una almoina de *retreta*, com anomenen allà la jubilació” (Jòdar 1998: 160). El Salicrú, l'antic mestre dels revolucionaris, ha tornat per ensenyar el catecisme als joves del barri durant la postguerra, i desperta el sarcasme del Boni, el pare del narrador Gabriel: “Vés a saber, potser ens havia de tornar a redimir” (Jòdar 1998: 320).

El seu retorn deixa en suspens la dialèctica de l'exclusió i de la inclusió — de la dependència i la llibertat — i suspèn l'efecte seductor de les promeses de prosperitat per a tots aquells que es veuen obligats a no sentir-se d'enlloc. El Salicrú il·lustra també aquesta estructura organitzada al voltant de la mort accidental de l'Àngel Cucharicas quan s'encarrega de deixar el cos exànim del nen que havia mort al forn del Quimet Forn sobre la via del tren: “En aquesta via del tren descobreix que l'anar i venir de la memòria no està regulat per la mesura del temps”. I després llegim:

Va ser al Madrid assetjat pels feixistes, un dia que ell havia baixat de la Sierra amb permís. Acostumat a les alarmes, el petit venedor de diaris de la plaça del Callao va voler comprovar que, com al cine, la sort somriu als audaços. Els obusos dels rebels arribaven a intervals irregulars des de Cerro Garabitas perquè la gent, confiada que tot havia passat, sortís dels refugis, moment que aprofitaven els criminals feixistes per descarregar canonades sense treva i matar-los com mosques. Aquell dia dels volts de Nadal del trenta-vuit, un full de diaris que solia cridar als pas dels vianants («*El Heraaaaldo*», «*La Nacioooón*») va servir per tapar els ulls del petit venedor, esbalaïts contra un cel on la trajectòria del projectil que venia per esventrar-lo ja traçava el rètol de la seva mort.

Amb tu ha estat menys magnànima, que no s'ha conformat amb un sol cop de dalla, podia haver pensat el Salicrú gairebé vint anys després, mentre contempla el rostre de l'Àngel Cucharicas a la llum de la lluna sota el pont de Can Clos. (Jòdar 1998: 234-235)

El Salicrú il·lustra en aquest instant precis un altre dels arguments de les tesis *Sobre el concepte d'història* de Walter Benjamin. En la tesi sisena fa una esmena a la pretensió de l'historicisme de conèixer el passat “com va ser realment” i, en canvi, suggereix que articular històricament el passat vol dir més aviat “apoderar-se d'un record, tal com se'ns presenta a la manera d'un llampec en l'instant de perill”. (Benjamin 2018: 192). No hi ha, per tant, cap fet real genuïnament únic que puguem preservar del pas del temps o que puguem fer tornar idèntic a ell mateix: com fou. Sí que podem

fer-lo retornar, en canvi, com una imatge, fugissera, en una determinada constel·lació o muntatge de temps. És així com s'explica el retorn vint anys després de l'audàcia frustrada d'un nen assassinat a Madrid durant la Guerra Civil espanyola al barri de Guifré i Cervantes. I també és així com es justifica el retorn del Salicrú al barri:

Havia trencat tots els ponts entre el passat i el present, els distints moments de la seva vida eren com les capes superposades d'un jaciment a l'aire lliure, on els objectes apareixien trencats i desordenats sense que ningú mostri interès a recompondre'ls per explicar-ne bellesa i utilitat, calibrar-ne necessitat i usura. (Jòdar 1998: 245)

3. ELS CEMENTIRIS DE LA MEMÒRIA

A més dels calendaris litúrgics, les fórmules de la salmòdia o els periples dels protagonistes, també les imatges, com aquesta del “jaciment a l'aire lliure”, retornen en *L'àngel de la segona mort*. Aquesta imatge retorna quan el Gabriel passeja en el desenllaç de la novel·la, anant des del cementiri a la platja del Pont del Petroli, on escolta les promeses dels discursos polítics, després d'haver creuat les vies del tren pel pont de Can Clos, allà on el Salicrú havia deixat el cos mort de l'Àngel. Si el Gabriel ha tornat al barri és perquè ha estat avisat pel jutjat de la vila que el cementiri Vell és un “jaciment a l'aire lliure”, després que la construcció d'un aparcament, tot just al costat, hagi provocat l'enfonsament del mur de nínxols de llevant: ell és un dels familiars que han estat convidats a col·laborar amb el metge forense i l'antropòleg en la identificació de les restes i en la seva ordenació i sepultura. La voluntariosa pretensió de classificar, distribuir i endreçar el cos col·lectiu d'un barri vençut com el Guifré i Cervantes és parodiada i, davant l'absurda voluntat de separar allò que està barrejat i de jerarquitzar la confusió, llegim: “Va ser llavors, que va començar a sentir les veus del passat com el so de les ones d'una cargola” (Jòdar 1998: 367).

La imatge de la cargola reapareix per tant en el moment en què la novel·la explica com el Gabriel pren el relleu de la tia Eulògia, “Que feia reviure fantasmes amb les històries que ens explicava de petits” (Jòdar 1998: 375). És també una imatge apareguda abans, en aquell somni de la mare del Gabriel, l'Angustias, que després de la mort de l'Àngel Cucharicas havia vist com el Gabriel feia aquest mateix itinerari que realitzarà quan ja és un home adult: havia “travessat la via del tren del pont de can Clos per guanyar la platja del Pont del Petroli”. És aleshores quan veiem com:

desembolica el paquet i deixa caure a plom el peu de l'Àngel en el llenç d'aigua, on s'enfonsa girant entorn d'ell mateix (...). Un breu esclat de llum és l'últim senyal deixat

per la resta pelegrina, abans que les ombres l'embolcallin per sempre, quan, en el centre de l'embut que es tanca com una *cargola* al voltant de la massa blava i negra, apareix en darrer comiat, la imatge refractada del rostre de l'Àngel: un somriure capciós d'invitació al viatge, que els rínxols de la superfície converteixen en una altra imatge més inquietant, un rictus d'amargura de qui sembla que retreu a l'amic que no es guardi el peu com a penyora per tal de restar sempre plegats (Jòdar 1998: 63).

És així com la caragola, que havia aparegut quan la mare somniava que el Gabriel s'acomiadava amb recança del seu amic Àngel, reapareix ara amb les veus dels vells fantasmes que la tia Eulògia convocava i que el narrador al cementiri es veu capaç, al seu torn, de convocar. Un cop parodiada la temptativa de familiars, forenses i antropòlegs, l'escena continua i el Gabriel abandona discretament la formació quan veu una sepultura oblidada que l'esllavissada havia tret a la llum. A dins hi veu un taüt que conté un esquelet sencer. Amb prou feines ha reconegut les inicials del nom del difunt esborrat pel pas del temps, però s'enfonsa dins el sot i fica els ossos del peu dret dins una paperina improvisada amb paper de diari. Ha reproduït d'aquesta manera aquell impuls juvenil que l'havia dut anys enrere a rescatar el peu de l'Àngel Cucharicas, que tapat pels matolls d'un clot, no van veure ni el jutge ni els policies encarregats d'endur-se el seu cos partit en dos.

És significatiu que la imaginació literària de Julià de Jòdar convoqui en aquest moment de la narració una de les conegudes heterotopies esmentades per Michel Foucault a la seva conferència de 1967, "Des espaces autres". En un context de debats arquitectònics, Michel Foucault reprenia un mot que ja havia definit a l'inici de *Les paraules i les coses* prenent un conte clàssic de Jorge Luis Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", on l'escriptor argentí suggeria mitjançant la paràbola d'una enciclopèdia xinesa la insuficiència d'un sistema arbitrari com el de la sèrie alfabètica per endreçar i fer comprensible l'abundància d'una realitat animal inabastable. Els animals no són monstruosos pel fet d'ésser juxtaposats malgrat les seves abismals diferències, sinó pel fet d'haver estat juxtaposats sota l'ordre inversemblant de la sèrie alfabètica. Foucault erigeix la seva revisió epistemològica sobre la sospita que qualsevol altra taxonomia esdevindrà igualment inversemblant, perquè la mateixa idea d'un espai comú on pugui encabir-se de manera coherent la realitat ha quedat arruïnada (Foucault 2004). És en aquest sentit que Foucault reivindica el poder inquietant de les *heterotopies*, "perquè minen secretament el llenguatge, perquè fan impossible esmentar això mateix i allò altre [...] perquè arruïnen la «sintaxi», i no només la que permet fer frases —sinó aquella altra menys evident que permet «mantenir-se juntes» a les paraules i les coses" (Foucault 2004: 3). Aquesta mateixa idea és la que pronuncia durant la seva conferència davant el seu auditori d'arquitectes, tot suggerint que la qualitat dels espais

heterotòpics és la “d’estar en relació amb la resta dels espais”, però “suspenent, neutralitzant o invertint el conjunt de les relacions que aquests designen, reflecteixen o reverberen”. És a dir, són els espais que contradiuen tots els altres espais: arruïnen la congruència o la coherència de les relacions o les funcions designades pels espais comuns.

Més enllà del discutible potencial alliberador que alguns intèrprets de Foucault han volgut veure-hi —la subversió implícita en el desordre eclèctic dels espais absolutament heterogenis (Harvey 2017: 186)—, les heterotopies gaudeixen d’un gran valor conceptual i analític. En el cas particular de la modalitat heterotòpica del cementiri, esdevé paradigmàtica si apreciem dues de les seves qualitats. En primer lloc: és un espai diferent respecte a la resta dels espais culturals ordinaris, però es manté alhora unit al conjunt de la comunitat o de la societat perquè tots i cadascun dels seus membres hi tenen un parent enterrat. En segon lloc: és un espai mancat de qualsevol qualitat estàtica o immòbil, perquè no roman mai idèntic a ell mateix. El cementiri sempre ha existit en la cultura occidental, malgrat que la seva ubicació i la seva funció hagin anat canviant a mesura que passaven els segles. Si la seva ubicació inicial era el centre de les viles, a tocar de les esglésies (“constituïnt el vent sagrat i immortal de la ciutat”, diu Foucault), des del segle XIX es van desplaçar cap als suburbis, posant-los més enllà dels límits exteriors de les ciutats. És en aquest moment on es veu l’apropiació burgesa del cementiri mitjançant la individualització de la mort, lligant-la alhora, obsessivament, amb la malaltia. No només resten les despulles dels morts lluny de les cases, sinó que els programes higiènics i socials de les institucions burgeses van procurar a la gent la possibilitat de sotraure’s a la visió dels agonitzants. Com diu Walter Benjamin a *El narrador*, “els burgesos viuen a resguard de l’eternitat en sales que s’han mantingut intocades per la mort, i quan els arriba l’hora són entaforats pels hereus en sanatoris o en hospitals” (Benjamin 2001: 162). Fruit d’aquest procés, avui ja no resta pràcticament cap casa que hagi vist morir algú en les seves cambres, i el cronista no pot exercir la seva funció narradora perquè les seves històries adquirien la seva exemplar forma transmissible en el moribund que gaudia, gràcies a la seva vida viscuda, de l’autoritat que es trobava en l’origen de narrar: “la mort és la sanció de tot allò que pot relatar el narrador” (Benjamin 2001: 162).

En aquest sentit, la subversió del narrador Gabriel al cementiri, desobeint els dissenys higiènics i socials de les pràctiques individualitzadores dels antropòlegs i els metges forenses, suggereix una de les possibles vies encara vives de la *feble* força messiànica benjaminiana. L’espai heterotòpic del cementiri, com la resta dels espais heterotòpics descrits per Foucault, està relacionat tant amb la separació com amb l’acostament. Assumeixen, com diu Enric Bou, un “sistema d’obertura i tancament que al mateix temps aïlla i fa que l’espai sigui penetrable” (Bou 2013: 123).

Com a entitat doble, física i simbòlica, que es relaciona amb l'espai i amb la identitat, l'heterotopia fa viable la temporalitat que, segons Jacques Rancière, és pròpia del règim estètic de les arts: la copresència de temporalitats heterogènies.

Segons la coneguda idea que el filòsof francès explica a *El repartiment del sensible*, el règim estètic desbordaria els marcs de la representació mimètica mitjançant la inversió de les jerarquies de la representació tradicionals, que haurien afavorit la narració i els temes en detriment de la descripció o una modalitat de focalització fragmentada. De fet, l'encadenament racional de la història hauria estat un dels factors favorables a aquesta jerarquia tradicional ara destruïda. Un cop el règim estètic fa esclatar la representació mimètica, hauria quedat anul·lada l'assignació de funcions i la distribució dels espais tradicionals. Funcions i espais que gaudirien del seu propi llenguatge i la seva temporalitat, segons una relació d'interdependència entre els personatges, els continguts de les històries i les modalitats expressives que se'ls atribueixen.

En el cas de la novel·la de Julià de Jòdar, el robatori dels ossos del peu d'un cadàver anònim inaugura el nou calendari redemptor, que anuncia la mort de l'Àngel i impedeix, alhora, l'assignació endreçada d'identitats que voldrien restablir els serveis forenses de l'Ajuntament. Fer difícil aquest restabliment de l'ordre en el cementiri és també fer difícil l'assignació de papers segons la dialèctica condemnatòria entre l'exclusió i la integració. Com es llegeix a la novel·la, al centre de la vila "s'imposa la voluntat de separar cossos i espais per dur els esperits formalment lliures al recinte on els sentiments hauran de ser compassats amb els interessos particulars" (Jòdar 1998: 251). Per tant, la imatge del "jaciment a l'aire lliure" parla d'aquella innecessària restitució de l'ordre "desigualitari", segons els termes que emprava Jacques Rancière: la lògica d'aquest ordre desigualitari és la lògica explicativa que troba una causa originària que posa a cadascú i a cada cosa en el seu lloc; una causa reductora que aporta una comprensió i una claredat que s'interpreta sovint com una forma d'igualtat democràtica, malgrat que no sigui altra cosa que una interessada delimitació dels temps i dels espais, del que és visible i invisible, del que és llenguatge i és soroll. És a dir, el repartiment del sensible.

Des de la perspectiva de l'historicisme, aquesta causa originària reductora la determina la ideologia del progrés que, mitjançant el criteri de la versemblança mimètica, fa recaure la intel·ligibilitat en els encadenaments racionals de la història. El desordre dels cossos alliberats dels seus nínxols respectius fa visible ara tot allò que no pot romandre més temps invisible. El seu acte de presència, imprevist i intempestiu, no esdevé un simple contratemps, anecdòtic, en el contínuum del "control institucional del medi" que llegim a *L'àngel de la segona mort*. Al contrari, és l'esclat redemptor del *temps messiànic*, perquè la desaparició dels ossos del peu del cadàver, que no retornarà mai complet a la seva tomba, funda un nou calendari en què

el temps ja no gaudirà de la qualitat mecànica del còmput o el càlcul. El *temps-ara* ja no posterga res cap a un futur alliberador, sinó que gràcies al narrador fa possible la copresència, en el mateix present, de temporalitats heterogènies. Els cossos, definitivament inclassificables gràcies al Gabriel, no trobaran tampoc una única font de llenguatge que els autoritzi i que permeti pensar-los com un únic i homogeni cos col·lectiu. Ara, com havia succeït amb el relat de la tia Eulògia, aquests cossos gaudiran d'una existència política perquè adoptaran la forma dels enunciats. Però seran enunciats sense pare legítim, que introduiran línies de fractura, de desincorporació, en els imaginaris cossos col·lectius: “dibuixen comunitats aleatòries que contribueixen a la formació de col·lectius d'enunciació que tornen a posar en qüestió la distribució dels papers, territoris i llenguatges —en resum, la divisió predeterminada del sensible” (Rancière, 2000: 63)².

És en aquest sentit que Jacques Rancière afirma que aquesta circulació de textos sense pares legítims té menys a veure amb els enginyers utòpics saintsimonians que amb “les ficcions heterotòpiques de l'art i la política dels obrers” (Rancière 2000: 65). Fa referència a la seva pròpia obra anterior, *La nit dels proletaris*, i figures com les del fuster Gauny. La lectura de les cartes escrites per aquest treballador són alguns d'aquells documents d'un arxiu social oblidat i menystingut que ell llegeix des de la convicció que hi podem llegir, per una banda, l'existència viva d'experiències temporals que desborden l'administració regulada dels temps (el temps del treball i el temps de descans) i, de l'altra, el desbordament de l'administració regulada dels llenguatges, que pretenen fer incompatible el món dels treballadors amb la poesia i la metafísica (Rancière 2010). Una doble fractura que posa en qüestió, com suggereix la seva al·lusió a les heterotopies de Foucault, la distribució dels temps i de les formes de vida ordinàries.

Aquesta ha estat una insistència del conjunt de l'obra del filòsof francès. Segons ell, el règim estètic de les arts rau en *l'excés de les paraules*, que ell descriu a *La paraula muda* com una “poètica nova sense frontera que agermana la paraula del poeta inspirat i el poema de pedra del poble anònim” (Rancière 2009: 102) i que convoca quan vol desvirtuar les preteses troballes científiques de l'escola dels *Annales*. Precisament el capítol titulat “L'excés de les paraules” és un dels capítols del seu llibre *Els noms de la història*, on glossa la imatge de Felip II en el seu escriptori dibuixada per Braudel. Llegim una altra vegada com la tasca metòdica de l'historiador es veu destorbada per la presència de documents varis provinents d'aquells que l'historiador designa com els pobres. Els pamflets o les súpliques que desborden la taula del rei Felip II, i també l'escriptori de l'historiador, no corresponen a la veu

² Les traduccions dels textos de Rancière al català les ha fet l'autor de l'article.

autoritzada i legítima que Braudel atribueix a les *masses*. Aquest cos col·lectiu imaginari de la *massa* no és assimilable a la distorsió d'aquests altres enunciats de “desincorporació”, que parlen des del coneixement i a qui no es pot, un cop silenciades, atribuir un propòsit que es correspongui amb els episodis que el saber històric disposa (Rancière 2005).

Les veus dels pobres i dels obrers són, segons Rancière, cossos democràtics precisament en virtut d'aquesta desincorporació seva; de la seva no adhesió al cos col·lectiu imaginari. Parlen fora de qualsevol lloc assignat, empren un llenguatge que no els ha estat assignat i inscriuen la seva acció en una temporalitat que no els atorga cap ordre aliè a la seva pròpia experiència de la temporalitat. Són, viuen i expressen, per tant, realitats i qualitats que no es poden interpretar segons el temps o les mesures de l'excepcionalitat, que és com suggereix que cal fer-los intel·ligibles la ideologia del progrés, i el relat de l'historicisme que li pertoca: moments en una irrevocable evolució del capitalisme.

El narrador Gabriel portarà a cap la tasca que havia dut a terme “Eulògia la cega”, que “feia revivre fantasmes amb històries”. Un cop ha llençat la paperina a la paperera i ha escoltat l'esclat dels ossos trencant-se, haurà encara d'admetre els retrets legítims de tots aquells “cossos desincorporats” dels qui han patit i han estat vençuts, perquè, a diferència de la tia Eulògia, ell és novel·lista i no cronista o narrador. I potser ha contribuït, sense voler-ho o per ambició, al fet que la falla engoleixi el món real; tanmateix, irreparablement, els haurà enterrat de bell nou, assignant identitats, llenguatges i temporalitats que els són aliens.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann J. 1995. “Collective Memory and Cultural Identity”, *New German Critique*, 65, pp. 125–133.
- Benjamin W. 2001. “El narrador” [en:] *Assaigs de literatura contemporània*, Columna, Barcelona, pp. 149–179.
- Benjamin W. 2018. *Sobre el concepte d'història*, L'Espill, València.
- Bou E. 2013. *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, Publicacions de la Universitat de València, València.
- Foucault M. 2004. *Las las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Foucault M. 2010. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Halbwachs M. 1997. *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris.
- Harvey D. 2017. *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*, Akal, Madrid.
- Jòdar J. de. 1998. *L'Àngel de la segona mort*, Quaderns Crema, Barcelona.
- Mate R. 2006. *Medianoche en la historia*, Trotta, Madrid.

- Rancière J. 2000. *Le partage du sensible*, La fabrique, Paris.
- Rancière J. 2005. *Els noms de la història*, Publicacions de la Universitat de València, València.
- Rancière J. 2010. *La noche de los proletarios*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- Ricoeur P. 2010. *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid.
- White H. 1992. "El valor de la narrativa en la representación de la realidad" [en:] *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, pp. 17–39.

A LA RECERCA DE L'HEROI PROLETARI CATALÀ: SOBRE LA INVISIBILITAT DE LES PERIFÈRIES

Resum: Aquest article analitza *L'àngel de la segona mort* (1997), la primera novel·la de la trilogia *L'atzar i les ombres*, de Julià de Jòdar. La novel·la explica la història del barri Guifré i Cervantes, una delimitació situada entre les ciutats de Badalona i Barcelona i una destinació de diferents moviments migratoris durant el segle xx. Concretament, aquest article estudia des del punt de vista de la filosofia de la història la figura del personatge i també narrador Gabriel Caballero: s'analitza com el seu periple i el seu punt de vista narratiu es fan càrrec de la memòria dels vençuts. Aquest article explica quins són els elements que caracteritzen la poètica històrica de Julià de Jòdar, centrada en la història d'un barri vençut, i com són com són de diferents, aquests elements, respecte de les estratègies narratives convencionals emprades per l'historicisme quan fa invisible els col·lectius minoritaris que anaven sent derrotats a mesura que el capitalisme conqueria les seves hegemonies.

Paraules clau: Julià de Jòdar, Walter Benjamin, literatura obrera, Jacques Rancière, heterotopia

IN SEARCH OF THE CATALAN PROLETARIAN HERO: ON THE INVISIBILITY OF THE PERIPHERIES

Abstract: This article analyzes *L'àngel de la segona mort* (1997), the first novel in the Julià de Jòdar's trilogy *L'atzar i les ombres*. The novel tells the story of the Guifré i Cervantes neighbourhood, a boundary located between the cities of Badalona and Barcelona, and a destination of several migratory movements during the 20th century. Specifically, this article examines the character and narrator Gabriel Caballero from the point of view of philosophy of history: analyzes how his journey and his narrative point of view recover the memory of the vanquished. This article explains what are the elements that characterize Julià de Jòdar's historical poetics, focused on the story of a defeated neighbourhood, and how they are very different from the conventional narrative strategies used by historicism when making minority groups invisible which have been defeated by capitalism.

Keywords: Julià de Jòdar, Walter Benjamin, working literature, Jacques Rancière, heterotopy

III PARTE

CUERPO FEMENINO COMO CUERPO USURPADO

LA VISIÓ DE LA DONA EN *QUIM/QUIMA* (1971) DE MARIA AURÈLIA CAPMANY

1. INTRODUCCIÓ

Maria Aurèlia Capmany (Barcelona, 3 d'agost de 1918 – 2 d'octubre de 1991) pertany a una generació de gent que va ser educada per a un món ben diferent del que es va trobar; a més, però, Capmany havia estudiat a l'institut escola i, més tard, a la universitat, i havia rebut una gran formació cultural i intel·lectual a través de la família, per tant, per a ella el daltabaix era major que en altres casos, encara. La Guerra Civil espanyola i el seu desenllaç ho tergiversen tot, però ella no vol conformar-se a acotar el cap davant de la repressió de la dictadura franquista que en resulta —és conscient, diríem, que “punishment is also a way of exacting retribution that is both personal and public, since the physico-political force of the sovereign in a sense present in the law” (Foucault 1991: 48). I sabent que com a escriptora pot fer servir la paraula com a arma (amb el beneplàcit de la censura, és clar, que no era pas fàcil de superar), s'endinsa en la pàgina en blanc per expressar molt més del que una lectura poc atenta poc percebre —“No es pot llegir Capmany sense reflexionar i aquesta és la seva fortuna” (Rius 2018)—, sempre tocada per aquell existencialisme francès que tant la marcarà com a estudiant de Filosofia i que transportarà més enllà, en la seva obra i en la seva actitud vital. Uns principis que encaixen totalment amb la seva manera d'enfocar l'ésser en el món, per això s'apropia de conceptes com llibertat total, elecció, angoixa, nàusea, alienació, mala fe, por... I, després de fer-se'ls seus, els intenta traslladar a la seva societat; sobretot com a escriptora, però, en termes generals, com a intel·lectual; més enllà, per tant, d'allò que el paper li permetia: xerrades, teatre, música...

L'existencialisme, així doncs, no només s'ajusta a la realitat que deixa la Segona Guerra Mundial, sinó també a la que topa amb el franquisme i, en el cas que ens ocupa, la que li toca patir al poble català i, especialment, a la dona catalana, que veu com retrocedeixen els drets aconseguits amb la república —en aquest

sentit, Capmany declara tenir, tal com apuntava Sigmund Freud (1968 [1915]), “enveja de penis” l’1 d’abril de 1939. Per a Capmany, doncs, també cal dotar de sentit a aquella realitat exasperant amb què es troba; per a ella també pren sentit la cerca de la identitat, en contra de l’alienació imperant i/o de l’absurditat que sembla mostrar-se davant d’un moment històric que, marcat per la tristor i el desencís entre la gent, malda per sortir de la postguerra. Ella intentarà que es giri la truita, intentarà aconseguir capgirar la situació; sempre, és clar, com a escriptora, amb la complicitat de l’acció dels lectors a qui no només demana que llegeixin (i que llegeixin entre línies), que interpretin, sinó que actuïn, si allò que hi ha —allò que ella retrata— no els sembla correcte. I qui es quedi només amb la interpretació que en les seves obres “hi domina el pessimisme i el derrotisme, es percep la sensació permanent que els personatges saben que estan lluitant per una causa perduda” (Soler i Marcet 1989: 412), vol dir que no ha arribat al fons del missatge que rere les paraules ens pretenia traslladar.

És, per tant, amb aquest rerefons que assumeix aquell compromís de què parla Jean-Paul Sartre a *Qu’est-ce que la littérature?* (1948). Per això, en clau femenina, si Simone de Beauvoir el 1949 a *El segon sexe* ja explica que “on ne naît pas femme, on le devient” (1949a: 13), ella provarà de fer-ho evident al llarg de la seva producció, primer (1952–1955) a través de donetes que, sumides per la dictadura franquista, s’angoixen perquè no troben sentit a les seves vides; després, a través de personatges que evidencien l’alienació de la dona de manera més directa. I és que la dona, en plena postguerra, es troba immersa en la moral de la Sección Femenina i això li implica un gran retrocés, perquè se la vol submissa, dependent i passiva; a disposició total de l’home, sense tenir-la, per tant, en compte com a subjecte —un subjecte que hauria de tenir deures, sí, però també drets—; ara no se l’equipara a l’home, se la sotmet a l’home.

Capmany, a la dona del seu moment —i a l’home que s’hi vulgui avenir— li mostra el camí, si més no, d’un cert alliberament; “en les seves obres, ens mostra que aquesta dependència és transmesa per la societat, per les normes culturals i que no hi ha cap norma biològica que ho fonamenti” (Font 2016: 39) i que, per tant, una altra realitat —una realitat més despresa— és possible perquè, de fet, una altra realitat —tot i que encara hi hagués molt de camí a recórrer— ja es tenia abans. D’aquí que se li demani un llibre per encàrrec, *La dona a Catalunya. Consciència i situació* (1966), una demanda d’Edicions 62, per part de Josep M. Castellet, que perseguia una versió catalana de *La mística de la feminitat* (1965[1963]) de Betty Friedan; un llibre que ha de resseguir la història de la lluita feminista, a partir del qual també en publicarà d’altres que marcaran tot un desvetllament d’aquest moviment en la societat tant en l’àmbit català com espanyol.

En el present treball analitzarem, sobretot, què hi ha de tota aquesta influència feminista i de tot aquest objectiu darrere de *Quim/Quima*, una novel·la en què l'alteritat i/o la identificació sexual del / de la protagonista esdevé clau per entendre què ha implicat ser home o ser dona al llarg del temps; i és que tot i que neix adreçada al públic juvenil per tal de fer-los prendre consciència d'una realitat que potser ni s'han plantejat, com a mínim en el moment en què la novel·la va sortir al carrer per primera vegada, darrere hi trobem un treball històric i identitari punyent, així com una intertextualitat que mereixeria que es valorés i analitzés detingudament (tot i que no ens hi entretindrem, en aquesta ocasió).

2. *QUIM/QUIMA*

És a Emili Teixidor a qui devem *Quim/Quima*, ja que fou ell, com a director de la col·lecció El Nus Gordià de l'Editorial Estela, qui li va encarregar una novel·la d'aventures adreçada a un públic juvenil (Graells 1995: XI) i ella no deixa d'aprofitar l'ocasió per transmetre informació i s'amara d'una de les seves escriptores de capçalera, Virginia Woolf, i n'adapta l'*Orlando* (2001 [1928]) — en fa una versió lliure, que se'ns presenta com “one way of illustrating how creative European interweaving has been” (Style 2006: 73)—, el protagonista de la qual ara, passat pel sedàs de Capmany, esdevé Quim o Quima, o altres noms equivalents en català, en les seves variants, per a designar l'home o la dona, en cada nova situació en què ens apareix aquest personatge immortal que encara té la capacitat de canviar de sexe.

Al darrere d'aquest personatge femení/masculí, hi trobem dos objectius concrets que es proposa Capmany:

a) Donar-nos a conèixer la història dels Països Catalans (ella segurament no utilitza mai aquest terme, però la realitat mental sí que respon a aquesta denominació), per la qual cosa, a diferència del personatge d'*Orlando*, *Quim/Quima*, com a bon/a català/ana, ha de mostrar una tenaç voluntat de persistir o, en paraules de la mateixa Capmany: “*Orlando* vivia sense esforç, sense remordiments, sense rancúnia. *Quim/Quima* [en canvi] reneix de la seva pròpia desolació, li cal per viure una bona dosi de tossuderia” (Capmany 1995: 127).

b) Donar-nos a conèixer la situació de la dona. És quan aquest Quim es transforma en Quima que ens adonem dels límits que té la dona i avançant en la novel·la ens adonem de la manca de drets a la qual ha de fer front, sobretot en comparació amb la situació de l'home; així com, de la diferència que representa, per a la societat, el fet de néixer amb un sexe o l'altre.

D'aquí que, precisament, se li critiqui que, si bé l'original en què s'inspira, l'*Orlando*, se centra en la dona, ella sigui més dispersa: "Woolf is mainly interested in women's emancipation, «women's cause», while for Capmany national identity and the liberation of Catalonia is primary" (McNerney 1998: 37). Avantposar, però, una de les causes a l'altra es fa difícil perquè totes dues hi tenen un pes prominent; Capmany es basa en la dona, com l'original, però no es limita a això, va més enllà; i és que, per a ella, el reclam de justícia cal que s'expandeixi, també, al seu poble.

Amb *Quim/Quima* ens movem des de l'any 1000 fins al 1938, en plena Guerra Civil espanyola —justament deu anys després del final de l'*Orlando*— i, com el llibre de Woolf, amb la mirada posada al cel. Durant aquests pràcticament mil anys, *Quim/Quima* parla amb personatges il·lustres com Ramon Llull, Jaume I o Robespierre; i viu esdeveniments com l'atac d'Al-Mansur contra la capital catalana, la conquesta de Mallorca, el setge de Barcelona durant el 1714, el sindicalisme, la Guerra Civil... Reviu tota la història catalana més rellevant. D'altra banda, però, cal tenir present que, en el vessant històric, Capmany no és rigorosa; només vetlla perquè arribi el missatge d'una història passada que el franquisme vol esquarterar o tergiversar i ella no està disposada a consentir-ho. A partir d'aquí que s'investigui i que s'escriguin, ara sí amb el major rigor possible, llibres d'història pròpiament dits que legitimin el passat compartit, no llibres de ficció ambientats en moments històrics determinats o, en aquest cas, diferents moments històrics compartits per una mateixa societat, la catalana.

De fet, en el text que serveix de cirereta del pastís, de colofó de l'obra (amb el qual la clou de manera quasi definitiva), encara quedarà una taula cronològica (Capmany 1995: 129-132) d'anys i esdeveniments tant de la vida de *Quim/Quima*, com de Catalunya o la Península, Europa i part del món: a l'epístola que l'escriptora barcelonina adreça a Woolf, Capmany li manifesta no només que és "la persona que admiro més del món i de la qual he après tantes i tantes coses" (Capmany 1995: 127), sinó que a continuació li recorda unes paraules que, suposadament, li havia adreçat l'escriptora anglesa: "Imita, imita sense escrúpols perquè no ho aconseguiràs mai. Com més fidel siguis al model que estimes, més seràs tu mateixa" (Capmany 1995: 127). De manera que és la mateixa Capmany qui ens avisa que aquesta intertextualitat es caracteritza per la diferència.

Sigui com sigui, en aquest estudi no ens centrarem ni en la intertextualitat ni en els dos objectius que es proposa Capmany amb l'obra, ens encarregarem només de veure el pes que hi té la sexualitat del cos; encara que les dues finalitats es retroalimenten, no funcionen independentment o, si més no, Capmany les interrelaciona de manera que difícilment funcionen amb independència. Cal entendre la globalitat de la història i el canvi d'identitat del/de la protagonista, amb tot el que això

implica, per copsar la novel·la amb tota la seva esplendor, perquè al costat de la dona també hi trobem la història de l'abús de l'home per l'home i la cerca, en termes generals, de la llibertat individual.

Així doncs, la voluntat primigènia, la que s'amaga darrere dels dos objectius descrits, no és altra que la que expressa tant en la dedicatòria que fa a la seva "Estimada Virgínia" del principi del llibre (Capmany 1995: 3), com en les darres paraules de la novel·la (Capmany 1995: 126) i, encara, en la carta que adreça al final —com a epíleg epistolar, per tant— a la mateixa Virginia Woolf (Capmany 1995: 127–128) (una carta pòstuma, és clar; Woolf ens havia deixat trenta anys abans de la publicació del llibre de Capmany, el 1941): la voluntat social de transformar-ho tot, de deixar el món més endreçat de com ens l'hem trobat.

2.1. La dona en *Quim/Quima*

Centrem-nos, però, com dèiem, en la qüestió de la dona. És en aquest aspecte que la mateixa Capmany ens remarca els orígens de la seva obra, però també les diferències en relació amb l'original del qual parteix:

No insistirem gaire en el fet de les sorpreses de *Quima* o *Xima*, com vulgueu dir-li, car el terreny no és massa agraït. L'antecedent literari de *Xima*, Orlando, va canviar de sexe en una època i en una classe que ofería una separació de sexes total, i es podia dir que una dona era l'animal més clarament oposat a l'home, i el savi Schopenhauer va poder dir allò de les idees curtes i els cabells llargs. Nosaltres no ens podem entretenir, per exemple, en l'art de coquetejar, perquè ni *Quima* ni les dones que la voltaven s'haurien entretingut en l'art del coqueteig. El tercer estat, diríem, comença tot just a descobrir els eufemismes, la cursileria, el vull i no vull (Capmany 1995: 47).

En començar l'obra, doncs, l'any 1000, en època de Ramon Borrell, per tant, ens trobem un *Quim Bonfill* que arriba a Barcelona i, deu anys més tard, s'allista a l'expedició dels Nou Mil; dos segles més endavant, ara ja en època de Jaume I el Conqueridor, el trobem com a salvador del tresor càtar de Montsegur; i, encara més endavant, a les acaballes del segle xiii, ara *Xim* se'ns presenta com un personatge que no és conscient de les dificultats de les dones, per allò de la manca de capacitat/voluntat de posar-se a la pell de l'altra, sobretot si s'està en una posició de poder i l'altra és la menystinguda; d'aquí que davant d'una requesta d'amor ens adonem que: "No creia en absolut, com va ser moda de creure-ho molts segles més tard, que les dones eren fetes d'una altra pasta que els homes" (Capmany 1995: 31). De manera que no serà fins que aquest *Xim* abandoni la seva masculinitat i passi a estar realment en la pell d'una dona, que s'adonarà de què implica aquest canvi de gènere; un personatge que, malgrat tot, abans de la transformació, desil·lusionat d'allò que

representa, ja es qüestiona sobre la sensibilitat atribuïda a les dones, pensa que també n'haurien de poder fer ús els homes:

Xim va pensar que només les dones tenien dret a les llàgrimes, quan un home noble i generós és traït i penjat per aquell que ostenta el màxim atribut de noblesa, significava que el món estava mal fet. Potser ploren perquè elles no es fan solidàries d'aquesta vergonya, va pensar (Capmany 1995: 45).

És en aquest moment quan, sumit en un son profund, desil·lusionat de la dignitat de cavaller i dimitint del sexe masculí, passa a dona, a Quima, i se n'adona en primera instància, d'aquest canvi, perquè ha perdut “del tot aquella impressió de ser important” (Capmany 1995: 46). Aquella empatia que no tenia —i que tan important considera Kristeva (1980) per avançar com a societat— ara li sobrevé com a realitat patida, i és només en aquestes circumstàncies que explica i/o entén el caràcter de la dona: “La major part dels mals humors del gènere dona deriva de la constància però no acceptació d'aquest fet” (Capmany 1995: 46). Això ho escrivia —puntualitzem: ho publicava— Capmany l'any 1971, referint-se al 1453 i a una Quima de classe mitjana; ens ha de fer pensar molt que, malgrat tot, no és fins ara (Llàdser Navarro 2019) que ha sortit una tesi doctoral en una universitat catalana sobre la fibromiàlgia en què s'apunta precisament això.

Capmany entén crucial aquest punt perquè és la no realització de la dona la que en provocarà la frustració i el mal estar, com en les donetes de les seves primeres obres; per això, una vegada més emparada en la seva Woolf (1942 [1931]), en una altra de les obres capmanianes, *Cartes impertinents de dona a dona* (publicada el mateix 1971 en què surt al carrer *Quim/Quima*), li demana —en concret a “Carta d'una assassina a una dona de bé” (Capmany 1996: 261–263)— assassinar l'àngel de la llar: aquella veueta que sembla instal·lada en la consciència femenina únicament i que la fa desviure's per la llar, els fills, l'home... i que no respon a una necessitat real sinó a l'estructuració d'una cultura patriarcal que hàbilment s'hi ha instal·lat o s'hi ha fet instal·lar. D'aquí, també, ara ja tornant a *Quim/Quima*, que ens faci avinent de la mà de Simone de Beauvoir, amb la qual sovint era comparada, però en paraules de Jean-Paul Sartre, que les dones plegades de mans són “Moitié victimes moitié complices, comme tout le monde” (Beauvoir 1949b: cites inicials); ho veiem en la mateixa Quima:

Ser dona l'havia reconciliat amb l'existència, i li havia donat, sobretot, una mena de capacitat d'acceptar qualsevol cosa per absurda que fos. Un estat d'esperit, posem per cas, que es podria resumir dient: aquest món no és una meravella, però jo el deixaria tal com està (Capmany 1995: 46).

Tot per demostrar a les dones, les de la seva generació i les futures, que no només ella té una responsabilitat adquirida en tant que escriptora, que cada dona és responsable de la seva pròpia felicitat i del camí que deixa (per com el deixa) a les dones que la seguiran. Diríem que, tal com va expressar l'arquebisbe sud-africà Desmond Tutu, premi Nobel de la Pau: "If you are neutral in situations of injustice, you have chosen the side of the oppressor. If an elephant has its foot on the tail of a mouse and you say that you are neutral, the mouse will not appreciate your neutrality" (McAfee Brown 1984: 19). Fixem-nos que, de fet, és un concepte molt existencialista: no fer res, és fer alguna cosa, també; implica una tria igualment, i no pas a favor de qui està patint un greuge.

D'altra banda, no tot sembla ser negatiu: "Quima havia adquirit, junt amb el seu nou sexe, un art dialèctic que no tenia quan era un home" (Capmany 1995: 49). Fixeu-vos en el "sembla" perquè, malgrat que aquest "art dialèctic" és en clau suposadament positiva, s'hi manifesta que "No es pot raonar amb una dona..." (Capmany 1995: 57). Així com:

[...] sobretot, a l'estament on havia anat a parar Quima ningú no creia que la dona fos especialment innocent —en matèria de pecat— ni especialment ignorant —en matèria de coneixements vitals. [...] Quima va descobrir que allò que la distingia fonamentalment del seu antic gènere masculí era el fet de no ocupar un càrrec dirigent (Capmany 1995: 50).

I és que "Quima no hi té ni veu ni vot [en les qüestions], i el que és més divertit encara és que tant se li'n dona" (Capmany 1995: 51); li és igual, perquè sempre ho ha viscut així, perquè parteix d'una societat que li ha manllevat la veu i les possibilitats i ella ja creu que no en disposa o ja s'ha fet a la idea de nos disposar-ne. Malgrat tot, aquesta primera Quima o Xima s'interessa pel plet remença, té un paper actiu, com passarà, també, més endavant, però encara en aquest mateix segle xv (1492), quan es quedi viuda i es disposi a reivindicar els seus drets sobre el comtat de Ponsa. Heus aquí una dona invisibilitzada, però potent; una d'aquelles dones, com tantes, que ha estat fonamental pel devenir del temps, però que no compta —o, si més no, no es pren amb prou consideració— com un home en el seu lloc, tot i que ella demostra tenir la mateixa vàlua, o més. Semblantment, també segles més tard, ara fem un salt en el temps, ens trobem una Xima Bonfill que, l'any 1792, sota el nom de Diana d'Urtebize-Conti, fa espionatge a favor de la Revolució Francesa o que, l'any 1840, com una noia de bona casa, experimenta l'horror de la cotilla —un símbol que en Capmany pren molta força— i s'hi rebel·la en contra —en contra de l'opressió del patriarcat, que és el que la cotilla (abusiva, ofegadora, anorreadora) representa. I aquí acaba l'aventura de la Quima/Xima, després tornem a Quim Bonfill, ja sigui com a tinent, com a burgès, com a fotògraf o com a pilot.

Capmany, per tant, ens fa prendre consciència de com fins i tot les dones aparentment poderoses i actives són víctimes de la marginació o del silenci del seu gènere. Aturem-nos-hi; fixem-nos-hi. El 1714 Xima vivia “en el paper d’espectadora” (Capmany 1995: 71) i serà com a comtessa de Ponsa, vescomtessa de Rocabrúna i senyora de Pal, que fuig de Barcelona per por de les revenges dels botiflers i emigra a Califòrnia, i allí es troba amb qui li comenta: “Aquest costum de viatjar soles que tenen les dones americanes em sembla un error gravíssim. Si un home les insulta atemptant contra la seva virtut no tenen ningú que les defensi” o que fumar “en una dona esdevé un crim de lesa feminitat” (Capmany 1995: 82). Passen els anys, veiem, però els prejudicis romanen; la dona, fins i tot la burgesa, no aconsegueix avançar en els seus drets, en les seves possibilitats.

Xima Bonfill, doncs, es troba davant d’una falsa protecció:

Ella que havia viscut tants segles anant amunt i avall decidint pel seu compte i a tot risc tan sola que fins i tot don Joan Tenorio s’havia escruixit de la seva soledat, es trobava voltada d’una munió de gent que la protegia. La protegia el pare, el germà gran i el confessor, i, si no es donava pressa a arrencar a córrer, aviat la protegiria el marit. De sortir al carrer, ni parlar-ne, i quan sortia ho havia de fer acompanyada, o d’algú de la família, o de la senyoreta de companyia en qui delegaven aquesta responsabilitat (Capmany 1995: 90).

La qual cosa enllaça amb un discurs del feminisme català actual, el de Bel Olid; comprovem com, similarment, a *Feminisme de butxaca* Olid expressa:

Ningú va dir-me mai “defensa’t”. [...] Tothom va demanar-me, sempre, que em responsabilitzés de les agressions dels altres. [...] Ningú no va oferir-se a [...] protegir-me. De fet, els que se suposa que m’havien de protegir em sancionaven si no era prou amable, prou submissa, prou simpàtica (Olid 2017: 20–21).

Tornant a Xima Bonfill, “Ningú li havia dit que li era prohibit llegir, però ella sabia, sense necessitat d’anar-ho a preguntar, que la biblioteca i el seu ús era patrimonial dels homes de la casa” (Capmany 1995: 91). És en aquest context que la mare li diu: “Les dones hem vingut al món per sofrir. [...] Accepta el que Déu t’ha donat, perquè és inútil rebel·lar-se” (Capmany 1995: 96); però Quima està feta d’una altra pasta, ha superat la visió de la seva mare, ella:

[...] mai no havia imaginat que ser una dona volgués dir no poder respirar, no poder moure’s, no poder caminar pel carrer, no poder pensar, no poder decidir mai res. [...] Va abrigar-se bé amb una ampla capa de llana i va sortir al carrer, disposada a tornar a començar la lluita (Capmany 1995: 96).

Potser Anne Charlon es refereix a aquesta fugida final quan diu que “És sobretot en *Quim/Quima* que M. A. Capmany ha analitzat els aspectes positius de la condició femenina” (Charlon 1990: 194), perquè en subjectivitza el poder de deixar de ser submissa, dependent; per passar a ser qui vulgui ser, alliberada del jou opressor de la societat; talment com Mila, també al final de *Solitud* (Català 1994), fuig. Les dues dones saben que la fugida no serà fàcil, però no serà, això sí, abassegadora, com fins ara han estat les seves vides i (creuen que) tenen el dret de viure-les d’una altra manera. Segurament Charlon, doncs, es referia a això, —tornem a l’existencialisme— a les àmplies possibilitats que la dona/Quima s’adona que té, més enllà de les que li han mostrat, com ens evidencia —hem vist— encara avui en dia Olid.

En tornar-se home, però, a Quim Bonfill “li feien molta pena aquelles dones, i només pensar que s’havia de casar amb una d’elles i suportar-la tota la vida, amb les seves malalties, els seus plors, els seus rosaris i novenes, meditava la possibilitat de fer-se frare” (Capmany 1995: 101). En canviar de gènere, tornem (o això sembla) a aquella capacitat d’empatitzar a la qual hem fet referència al principi. Cloem la novel·la, per tant, amb una sensació d’haver avançat poc, però d’haver visibilitzat molt la situació de la dona; d’haver-la visibilitzat per a la dona i per a l’home. Recordem que el llibre va néixer adreçat als joves —independentment del seu gènere—; és a ells a qui vol fer ampliar les mires, és a ells a qui, en certa manera, passa el relleu del canvi del món, d’aquella voluntat de deixar el món en unes circumstàncies millors. Només si la rebel·lió final és col·lectiva, global, aquesta rebel·lió pren sentit i pot capgirar l’ordre del món de manera efectiva.

3. CONCLUSIONS

Veiem com la trajectòria de Capmany està molt ben definida per allò que a ella la va marcar: una realitat que no s’esperava i que no la convenç, ans al contrari, i una filosofia de vida —l’existencialisme— que li permetia desvetllar les consciències en una societat latent. Així, quan Emili Teixidor demana a Capmany una novel·la juvenil, ella s’ho pren a la valenta i descarrega en els joves, com a símbol de futur, una gran tasca: un servei a la societat, començant per ells, com a individus que la integren.

Aquesta acció social és la següent baula del compromís que ella ha contret com a escriptora/intel·lectual, una xarxa necessària de bastir per poder donar sentit a la realitat amb què es troba: una Catalunya aplacada sota el jou del franquisme que poca cosa pot fer per seguir sent i una dona doblement sotmesa, com a dona i com a catalana; que són els seus dos eixos de lluita: el seu país i el seu gènere;

els dos pals sobre els quals, de fet, edifica tota la seva obra, i també sobre els quals construeix el treball intertextual, però adaptat a la seva casuística, a la seva pròpia voluntat de denúncia, que és *Quim/Quima*.

Capmany no es pot deslligar del moment històric en què es troba, tenint present que:

the critical point of departure is *the historical present*, as Marx put it. And the task is to formulate within this constituted frame a critique of the categories of identity that contemporary juridical structures engender, naturalize, and immobilise (Butler 1993: 344).

El temps concret en què es publica l'obra, per tant, és rellevant, com ho és el moment en què s'acaba la ficció: la Guerra Civil espanyola. Per això, Capmany amb *Quim/Quima* pretén aconseguir una millora global de la societat; ens ho repeteix una vegada rere l'altra perquè no ens en quedi cap dubte.

I tot això es concreta en la situació de la dona al llarg de la història dels Països Catalans, en la ficció, però amb la intenció que els lectors transcendeixin la ficció amb els seus actes en la realitat. Per això, Capmany s'afanya a visibilitzar qüestions en clau de gènere que, potser, han passat molt desapercebudes i que no es poden menystenir; desapercebudes perquè s'han volgut invisibilitzar i perquè s'han volgut normalitzar; però no per això deixen d'haver existit i deixen de poder ser ara sí visibilitzades amb voluntat que cadascú arribi a la seva pròpia conclusió. La crítica més que escrita es troba entre línies, en la consciència individual de cada lector; aquesta segurament és la grandesa de Capmany, que s'equipara en certa manera amb el mètode socràtic o, en un altre sentit, amb el mite de la caverna de Plató. Capmany el que "intenta és buscar la reflexió de la dona per tal que no espere a que la postura de l'home envers elles canvie, sinó que siga ella la que canvie la seua pròpia situació" (Amorós i Pinós 2002: 16).

Així doncs, com que l'escriptora barcelonina creia fermament en l'educació dels joves, els aboca una novel·la de gran calibre com és *Quim/Quima*, una novel·la que beu de tota la seva experiència prèvia com a escriptora i com a intel·lectual. No els abaixa el llistó, ans al contrari, pretén que amb la seva obra gaudeixin, aprenguin i reflexionin molt, siguin del gènere que siguin. Com a dones, en busca la complicitat per avançar, com a homes, l'empatia per posar-se al seu lloc. D'un cas i l'altre n'espera un esperit de protesta, reivindicació, denúncia i rebel·lió social.

De fet, el treball és tan ingent que l'obra ben bé hauria pogut anar adreçada al públic adult i, aleshores, hauria pogut ser més àmpliament rebuda i llegida com li pertocaria per la seva vàlua, per tot el treball literari que hi ha darrere: "pensem

que mereix una atenció especial pels recursos que empra a l'hora de desenvolupar la història i per quin és el significat final de l'obra" (Amorós i Pinós 2002: 115).

Malgrat tot, que no ens quedi una mala boca, tinguem present que per a ella les seves obres eren els seus llibres, cosa que van superar les escriptores catalanes a les quals va precedir i a les quals va obrir el camí —fixem-nos en el cas de Montserrat Roig, per exemple—, en el sentit d'allò que ens diu Kristeva:

The desire to be a mother, which the previous generation of feminists held to be alienating or reactionary, has not become a standard for the current generation. Nevertheless, there is a growing number of women who find maternity to be compatible with their professional careers (Kristeva 2002: 365).

I, en relació amb les actituds que avui encara són vigents, que el lector actual de la novel·la —ara ja adreçada als adults (Capmany 2018)— en prengui nota i arribi a les seves pròpies conclusions que, en el cas de la dona, evidentment passen pel fet de tenir en compte que la lluita feminista encara ha d'avançar molt i que només amb activisme es pot aconseguir aquest canvi necessari per a les dones i per a la societat en general.

BIBLIOGRAFIA

- Amorós i Pinós D. 2002. *La imatge de la dona en l'obra de Maria Aurèlia Capmany (1918–1991): l'espai entre la reflexió crítica i la creació literària*, Centre d'Estudis sobre la Dona, Alacant.
- Beauvoir S. de 1949a. *Deuxième sexe*, vol. 1, Gallimard, París.
- Beauvoir S. de 1949b. *Deuxième sexe*, vol. 2, Gallimard, París.
- Butler J. 1993. *Subjects of sex/gender/desire*, [en:] *The Cultural Studies Reader. Second edition*, ed. S. During, Routledge, Londres/Nova York, pp. 340–353.
- Capmany M. A. 1995. *Quim/Quima*, [en:] *Obra completa*, M. A. Capmany, Columna, Barcelona, vol. 3, pp. 1–132.
- Capmany M. A. 1996. *Cartes impertinents de dona a dona*, [en:] *Obra completa*, M. A. Capmany, Columna, Barcelona, vol. 4, pp. 177–274.
- Capmany M. A. 2018 [1971]. *Quim/Quima*, Males Herbes, Barcelona.
- Català V. (Caterina Albert) 1994 [1904–05]. *Solitud*, Eds. 62, Barcelona.
- Charlon A. 1990. *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900–1983)*. Eds. 62, Barcelona.
- Font M. 2016. *Maria Aurèlia Capmany, literatura i feminisme*, [en:] *Maria Aurèlia Capmany: pendent de redescobrir*, coord. M. Corretger, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, pp. 37–40.

- Foucault M. 1991 [1975]. *Discipline and Punish: the birth of the prison*, Penguin Social Sciences, Londres.
- Friedan B. 1965 [1963]. *La mística de la feminitat*, 2 vol., Eds. 62, Barcelona.
- Graells G.-J. 1995. *La producció literària de Maria Aurèlia Capmany III. La novel·la (c)*, [en:] *Obra completa*, M. A. Capmany, Columna, Barcelona, vol. 3, pp. XI-XXIII.
- Freud S. 1968 [1915]. *Métapsychologie*, Gallimard, París.
- Kristeva J. 1980. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Editions du Seuil, París.
- Kristeva J. 2002. *The Portable Kristeva. Updated edition*, ed. K. Oliver, Columbia University Press, Nova York.
- Llàdser Navarro, A.N. 2019. *L'efectivitat del tractament multidisciplinari i el significat de la fibromiàlgia a través de la perspectiva de gènere: Un estudi mixt*, Universitat Rovira i Virgili, tesi doctoral.
- McAfee Brown R. 1984. *Unexpected News: Reading the Bible with Third World Eyes*, Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky.
- McNerney K. 1998. *Monographic Review. Revista Monográfica*, "Sexuality and Gender in Millennial Character: or, Apocalypses of wars, Great and Small", vol. XIV, pp. 30-38.
- Olid B. 2017. *Feminisme de butxaca. Kit de supervivència*, Angle Editorial, Barcelona.
- Rius C. 2018. *Núvol*, "Capmany, les revolucions s'han de fer senceres", 16.04.2018. <https://www.nuvol.com/llibres/capmany-les-revolucions-shan-de-fer-senceres-52325> [14.03.2020].
- Sartre J.-P. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, París.
- Soler i Marcet M.-L. 1989. *Dues terres veïnes sense fronteres: imatges d'Occitània a la literatura catalana*, [en:] *Actes del vuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, a cura de A. M. Badia i Margarit i M. Camprubí, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, vol. I, pp. 409-423.
- Style J. 2006. *Maria Aurèlia Capmany's Quim/Quima as a Catalan Response to Virginia Woolf's Orlando: an Instance of European Intertextuality*, [en:] *Identity and Cultural Translation: Writing Across the Borders of Englishness. Women's Writing in English in a European Context*, ed. A. G. Macedo i M. Esteves Pereira, Peter Lang, Berna, pp. 73-86.
- Woolf V. 1942 [1931]. *The Death of the Moth and Other Essays*, The Hogarth Press, Londres.
- Woolf V. 2001 [1928]. *Orlando*, Proa, Barcelona.

La visió de la dona en *Quim/Quima* (1971) de Maria Aurèlia Capmany

Resum: En el present treball s'analitza, sobretot, la visió de la dona que Maria Aurèlia Capmany ens ofereix a través de *Quim/Quima* (1971), una obra emparada en l'*Orlando* (1928) de Virginia Woolf. L'alteritat i/o la identificació sexual del/de la protagonista hi esdevé clau per entendre què ha implicat ser home o ser dona al llarg del temps, sobretot aquest darrer cas. Es busca projectar-ne una situació diferent, en què les dones prenguin més consciència d'elles mateixes i l'home hi empatitzi. La finalitat última és deixar un món més ben endreçat, socialment més just. Per tant, tot i que neix adreçada al públic juvenil com a futur que representen i per tal de fer-los prendre consciència del món en què es troben, darrere hi trobem un treball històric i identitari punyent, així com una gran

intertextualitat; aspectes que no s'han de menystenir, ans al contrari. Capmany confia als joves tot el seu talent literari.

Paraules clau: feminisme, *Quim/Quima*, Maria Aurèlia Capmany, *Orlando*, Virginia Woolf

The vision of the woman in *Quim/Quima* (1971) by Maria Aurèlia Capmany

Abstract: This work analyzes, in particular, the vision of the woman that Maria Aurèlia Capmany offers to us through *Quim/Quima* (1971), a work based on *Orlando* (1928) by Virginia Woolf. The otherness and/or sexual identification of the protagonist becomes a key to understanding what it means to be a man or a woman over time, especially in this latter case. It seeks to project a different situation into which women are more aware of themselves and the man empathizes with them. The last resort is leaving a better world, a world socially uprighter. Therefore, although the book is born for young people in order to make them aware of the world in which they are and the future they represent, behind it we can find a biting historical and identity work, as well as a great intertextuality; and this aspects that should not be underestimated, on the contrary. Capmany entrusts youngsters with all her literary talent.

Keywords: feminism, *Quim/Quima*, Maria Aurèlia Capmany, *Orlando*, Virginia Woolf

A DICOTOMÍA DA PERSONAXE DE READ EN *PIRATA* DE MARIA REIMÓNDEZ

1. PREMISA

En *Pirata* (2009), María Reimóndez cóntanos unha historia complexa, moito máis complexa do que parece nunha primeira lectura.¹ Detrás da novela histórica que narra os Piratas no século XVIII, detrás da historia de amor das personaxes, nun xogo de caixas chinesas, escóndense realidades e narracións máis complexas.

Este traballo céntrase nun aspecto preciso – a dicotomía da protagonista dentro das categorías de **tanxible** e **intanxible** – dunha obra precisa – *Pirata* – dunha autora – María Reimóndez; polo tanto non conta cos coñecementos tradicionais dun autor para entender a súa obra, senón que busca o significado da obra partindo unicamente do texto, ou dende un aspecto concreto do texto. Un significado que o mesmo lector pode reconstruír enteiramente.

A novela fálanos, sen dicilo nunca, do galego, lingua na que está escrita, da lingua e da cultura galega dentro dun contexto dominante, o da lingua e cultura españolas, que buscou e segue buscando silenciar as diferenzas, as culturas **Outras** con respecto á dominante. Fálanos das mulleres e da súa relación coa outra gran cultura dominante, a masculina, que quere mantelas sometidas e que aínda non as acepta a igual nivel, como demostra o número de feminicidios en todo o mundo e a persistencia aínda hoxe, nunha parte do mundo, de leis que asignan ás mulleres un papel diferente, normalmente secundario, con respecto aos homes. Fálanos da homosexualidade e de como aínda hoxe non está aceptada por homes nin por mulleres, ás veces considerada nin sequera como unha libre elección da sexualidade, senón como un delito. En definitiva, fálanos da liberdade, ou máis ben da liberdade negada pola cultura dominante, no século XVIII coma hoxe, liberdade que

¹ Para máis información sobre María Reimóndez e a súa obra véxase o apartado correspondente da bibliografía.

na novela paradoxalmente pode ser plenamente experimentada só entre os piratas, o grupo que, aínda sendo o máis rexeitado pola sociedade dominante, que se recoñece na chamada “normalidade”, sen embargo permite que calquera sexa el mesmo, sen xulgar. Na novela, a piratería admite calquera **outridade** simplemente porque non recoñece ningunha normalidade. Os piratas están fóra da norma, fóra da lei, polo tanto normal é para eles un concepto baleiro, que elixen libremente ignorar.

2. AS CATEGORÍAS DE TANXIBLES E INTANXIBLES NA FILOSOFÍA

As dúas categorías de **tanxibles** e **intanxibles** en *Pirata* dependen da percepción da personaxe, que cambia co cambio de contextos e de como a personaxe actúa nos diferentes contextos. E temos a sorte de que a palabra personaxe en galego ten xénero feminino, aínda que hoxe en día case ninguén a emprega segundo a forma correcta e o uso xeneralizado é en masculino.

2.1.1. *Fenómeno e noumenon*

Pero non importa, interésanos que a personaxe demostre que non ten unha percepción única da realidade, senón que a súa interacción con ela cambia constantemente. É unha teoría que se perde na brétema do tempo e que a filosofía e psicoloxía retoman continuamente, pero fundamentalmente podemos remontala a tres grandes mestres da filosofía. Todo comeza arredor do 400 a.C., tranquilos que o vou resumir en poucas palabras, con Platón (390), que distingue entre o coñecemento que nos pode derivar a través da percepción (o chamado **fenómeno**, o que podemos ver, o que podemos tocar) e o coñecemento que provén do razoamento (o **noumenon**, a esencia das cousas e do mundo, o que podemos saber que existe, que hai, aínda que sen poder velo e tocalo). Así pois pensamento, intanxibilidade e sentidos, tanxibilidade.

2.1.2. *Res cogitans e res extensa*

Retoma o discurso máis de dous mil anos despois o filósofo e matemático francés René Descartes (1641), que subverte algo os termos con respecto a Platón, en canto distingue entre **res cogitans**, ou o coñecemento que nos chega a través do pensamento e do que temos experiencia directa, é dicir tanxible, e **res extensa**, o mundo fóra de nós, que coñecemos indirectamente, é dicir o mundo intanxible.

2.1.3. O *noumenon* en Kant

Non podía faltar nesta interesante diatriba Immanuel Kant, activo na segunda metade da década de 1700. Parece que hoxe en día, en calquera discusión filosófica, é imposible non mencionar a Kant. Así que adáptome e cítooo. Kant retoma o concepto platónico de *noumenon*, o que podemos pensar da realidade, que con todo é para el o que é tanxible; e a cousa en si, é dicir, a realidade que existe por si mesma, independentemente do observador que a poida tocar e, polo tanto, externa á mente do suxeito, así que descoñecida e desa mesma maneira intanxible (1781).

2.1.4. A incomunicabilidade en Pirandello

Eu, como italiano, prefiro mencionar a Pirandello, premio Nobel de literatura en 1934, que creo que ten a definición máis interesante e moderna do coñecible e descoñecido (1926)², polo tanto do tanxible e intanxible.

Eu observo a realidade, describo a realidade, pero desde o meu punto de vista, reacciono a ela e describoa con palabras que teñen un certo significado para min. Pero os oíntes teñen a súa visión da realidade e esas mesmas palabras teñen para eles outro significado. Así que nós falamos e falamos, dixo Pirandello, cremos que nos entendemos e nunca nos entenderemos.

Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci se nelle parole che io dico metto il senso e il valore delle cose che sono dentro di me, mentre chi le ascolta, le assume col senso e il valore che hanno per sé del mondo che egli ha dentro? Crediamo di intenderci; ma non ci intendiamo mai (Pirandello 1921).

Porque a realidade eu describoa con palabras que ti interpretas cun significado diferente, polo tanto non só a realidade que percibimos é diferente, senón que mesmo a descrición que facemos dela toma un significado subxectivo completamente diferente en canto cada un de nós falando dá un significado diferente a esas mesmas palabras. E preto da reflexión de Pirandello colócanse as palabras que Reimóndez expresa a través de Read:

Mais forma parte tamén da súa historia. Desa historia que non sabe como contar. Se cada hai cousas que non poden contarse, ou que se se contan saen nun idioma diferente, non compartido. E un idioma que non se comparte con ninguén non é idioma. Volta ao tema. O idioma. E contar (Reimóndez 2009: 15–16).

² A tese que sostén é que temos unha aparencia diferente segundo quen nos mira.

Contar unha historia significa compartir unha experiencia, facela concreta e, polo tanto, tanxible, aos outros. Pero para que isto aconteza, retomando Pirandello e a mesma reflexión da autora que acabo de citar, teño que asegurarme de que os demais poidan compartir as miñas palabras, comprendelas, polo que necesito a lingua para transmitir a miña historia. A lingua fai que resulte tanxible a experiencia, a propia cultura expresada pola lingua na que se conta esa experiencia. E moitas son as reflexións a este respecto que a autora expresa a través das súas personaxes:

leva moitos días sen dirixirlle a palabra a Charles. Non aturaba a sensación de desencontro, de falar a través do seu corpo, como se el estivese aí pero non fose quen de entender nada, como se falasen dous idiomas diferentes. Como se as súas palabras zoasen nas velas e el non oíse máis que distorsións (Reimóndez 2009: 270).

2.1.5. Ser dono das palabras

Saber escribir e querer contar non é suficiente. É necesario que os outros queiran escoitar. Hai que ir en contra do poder dominante, que segundo os casos pode ser a cultura castelá con respecto á galega, ou pode ser o poder dunha cultura dominada por homes que quere que as mulleres estean caladas, non importa; como ve claramente Anne, que durante a novela a miúdo será a voz máis lúcida e sen ilusións, o que importa é que ao final será o **Outro**, o poder dominante, calquera que sexa, o que vai interpretar o que se di, que vai darlle ás palabras o significado que considere máis adecuado ignorando, deliberadamente ou non, o significado que quixo expresar quen escribiu ou pronunciou estas palabras:

—Non estamos falando diso! Esperta, Mary Read! Segues vivindo na inocencia [...]. Fálolche de algo que vai moito máis alá de saber facer uns garabatos.

—Se soubese, podería contar a miña historia, non é iso o que queres?

—As cousas non son tan doadas. Podes saber escribir. Podes mesmo escribir a túa historia. As túas historias. Pero han ser eles quen as lean, quen as mutilen, quen as escollan, quen as garden nun caixón ou as amosen como nunha feira de monstros (Reimóndez 2009: 122–123).

E no que respecta ao predominio masculino sobre a muller, sobre o seu corpo, sobre o que pensa, Anne é aínda máis dura, definitiva e fronte á asombrada pregunta de Read: “Pódese ser dono das palabras de alguén?”. Contesta:

—Abofé! [...] O que fan é moi sinxelo. Ti dis algo e eles din: «Oh, sei ao que te refires, meu ben.» E o único que significa iso é que interpretan o que ti dis como eles queren entendelo. Polo seu patrón predeterminado. Ti dis que non queres facer algo e eles interpretan que es demasiado tímida para pedilo. Ti dis que non queres ter fillos e eles interpretan que es demasiado nova para saber cal é o teu papel. Ti dis que queres facer a túa vida e eles interpretan que non sabes o que é mellor para ti (Reimóndez 2009: 120–121).

A ansiedade de contar e o non saber ler ou escribir, polo tanto non ter a lingua para facelo, son un dos motivos de reflexión e angustia de Read ao longo da novela toda. Pero como vimos, a autora entra na novela e comparte a angustia da personaxe: “un idioma que non se comparte [...] non é idioma”. Para nós, italianos, polacos e demais, que lemos a novela en tradución, a cuestión pode parecer secundaria. Pero para Reimóndez que escribe en galego, un idioma compartido por poucos, faise fundamental. Unha historia funciona se se comparte, se a le o maior número de persoas. Pero a historia e o poder, a cultura dominante, relegaron o galego nun estado de inferioridade. Igual que fixeron co papel das mulleres. Así que a elección é contarse a si mesmas, como mulleres e como galegas, rompendo o molde, obrigando aos outros a lelas e aceptalas polo que son: mulleres que escriben en galego.

2.2. DÚAS LINGUAS

Dúas linguas, dúas simetrías, que volven ao longo da narración toda: a lingua da escrava Malinke e a dos amos, a lingua da Reimóndez e a do resto de España. Malinke describe a súa como a lingua falada pola noite, con palabras que só un pequeno grupo entende. Palabras que crean un mundo **intanxible** pero real ao mesmo tempo. E un pregúntase se para o galego a situación non foi a mesma durante moito tempo.

Dende o día en que nacín, ao meu arredor agromaron dous tipos de palabras. As do des-terro e as enterradas. As enterradas eran aquelas que miña mai falaba pola noite na nosa choupana. Palabras inintelixibles para o resto pero que ela e mais eu compartiamos como unha comunidade tecida polo mesmo fío. Nesas palabras miña mai falaba dun mundo que eu nunca coñecera pero ao que sempre tería o desexo inalcanzable de volver. Un mundo que sen tocalo máis que na pel da miña mai entendía como propio. Intanxible, abstracto, pero moito máis real que o que me rodeaba porque nel non había fame, nin frío nin sobre todo grillóns e látegos (Reimóndez 2009: 217).

E aquí, de xeito algo forzoso, podemos retomar a reflexión de Descartes (1641) que vimos ao principio: a **res extensa**, o mundo inmaterial que coñecemos de forma indirecta, a través das palabras de quen as narra.

3. A CORPORALIDADE

Experimentamos a realidade ao vela cos nosos ollos, pero tocándoa coas mans. Máis aló do valor metafórico que tanxible e intanxible adquiren se se interpretan como símbolo, a única experiencia posible é a que se realiza mediante a corporalidade

(Merleau-Ponty 1945), o noso corpo **natural** experimenta o mundo a través do **físico**: É a mente e o corpo. Como se de socate caese na conta de que os ten. Como se de repente mirase cara a dentro cando sempre estivo mirando cara a fóra (Reimóndez 2009: 16).

Percibimos ao outro a través do corpo, o noso e o seu, a única experiencia posible é a que se realiza a través do corpo e o tanxible pasa polas mans, sobre as que a reflexión de Read se detén varias veces: “Baixa a vista e aí están. As súas mans. Aquelas mans son súas, mesmo se por momentos non llo parecen, nesa estraña disociación que ás veces ten co seu corpo. Son mans grandes, fortes e rexas. [...] Míraas con orgullo. Non son fermosas. Pero sente orgullo delas. Mira as mans” (Reimóndez 2009: 11).

E un pouco máis adiante: “Pon a man sobre a camisa para que deixe de abanear. De novo a súa man, sólida, contundente” (Reimóndez 2009: 12).

Logo, despois de anos e de moitas páxinas: O recordo dese día volve co arreando a cabalos. Pero diso non hai no mar. As mans, pola contra, son as mesmas (Reimóndez 2009: 30).

Pero, combinando estas dúas reflexións – a ansia de contar e de ser entendida e a experiencia tanxible do mundo – contar a si mesma é entrar no mundo e escoitar as historias dos outros significa deixar que o mundo entre en nós, no mesmo xeito en que nós entramos no mundo contando a nosa historia. A narración serve para gañar tanxibilidade. E para axudar aos demais a que se fagan tanxibles, aceptando o que son.

E contar. E unha historia. A súa. Por que tanto convencemento de que paga a pena? O vento cálido dille que si paga, que si tal, que hai que contala. Para falar da liberdade. Nunca antes pensara en máis ninguén pero agora comeza a comprender as dimensións da inmensidade e de perdurar. (Reimóndez 2009: 15–16)

Read sabe que ten que cumprir a tarefa que lle encomenda Malinke, repetirao varias veces durante a novela, contar a súa historia para que outras poidan vivir a súa: “Cada unha de nós ten que facer a súa parte. Facerse oír para que as demais saibamos que do imposible cómpre facer o posible. Faite oír, Mary Read. Perdura para que outras saiban que existiches. Que poden existir” (Reimóndez 2009: 262).

Pero para que poida contarse, Read debe aprender a coñecerse, debe saber quen é. Todo isto depende inevitablemente do **noumenon**, é dicir da esencia de percibirse a si mesmo. Read séntese e sempre se sentiu Mark, pero dentro de si dalgún xeito sabe que é Mary. Non obstante, non pode aceptarse a si mesmo como Mary porque sempre viviu como Mark e no papel de Mark, e vestindo as roupas de Mark é cando se sente máis a gusto. Non obstante, é certo que no máis profundo da súa conciencia percibe, inconscientemente, unha escisión, ata o punto de que no papel

e nas roupas de Mark, sempre intenta manter un perfil baixo, non amosarse, ocultarse case: “Baixou a aba do sombreiro, a mellor maneira de observar. A máis arteira. Só os ollos unha liña. Unha liña entre a aba do chapéu e o vaso de ron. Non lle gustaba moito beber. Pero era a mellor maneira de non facerse notar” (Reimóndez 2009: 19).

Así que nos zapatos de Mark está moi atento ao que fai, non “lle gusta ser o centro de atención” (Reimóndez 2009: 21), non “quere espertar sospeitas. É experta en non espertar sospeitas” (Reimóndez 2009: 71). Observa todo, pero tenta escapar da atención dos demais: “Chega e senta de novo a carón da porta. Gústalle ver pero non ser visto. [...] Anne achégase a el. [...] Bota para abaixo a aba do sombreiro” (Reimóndez 2009: 35).

Unha vez máis o sombreiro como escudo detrás do que esconderse para non ser notado, o visible e o invisible, o perceptible e o imperceptible, o tanxible e o intanxible. Mark tende a facerse invisible, ata que decide revelarse, nese momento non só xa non se esconde, xa non é invisible, senón que quere ser o máis visible posible, non só para os que o rodean, senón para os que virán despois. E volvemos ao que se dixo antes, quere dar a coñecer a súa historia, para que outras persoas, outras “invisibles”, entendan que non son casos únicos e illados, entendan que outras coma elas existen e existiron e deste xeito elas tamén poidan decidir facerse “visibles”. Contar, contar a si mesmos e a si mesmas é o único xeito de superar o medo: o medo de un a ser un mesmo e o medo a como nos ven os demais. Contar a si mesmo significa non só que formamos parte dun grupo específico, senón ir máis alá do propio grupo, converterse en parte dunha **outridade** máis grande que acaba aceptándonos ao seu interno.

Despois de todo, a esencia de Read é forte e, aínda sen querelo, xorde, está por riba dos demais sempre e en calquera ocasión. No rexemento, é o mellor dos soldados; no barco pirata, é o mellor da tripulación, ata o punto de que incluso é nomeado segundo ao mando.

4. A PERCEPCIÓN DEL SI

Como vimos, a dicotomía da personaxe de Read en *Pirata* recorta espazos ben definidos para as categorías de tanxibles e intanxibles precisamente segundo como experimenta a realidade. O propio corpo da personaxe experimentase de xeito antinómico, dependendo da percepción que nun momento dado Read ten da proxección do seu propio ser ao exterior. Téñase en conta que non é un fenómeno consciente, Read, e quizais a mesma autora María Reimóndez, fixeron todo isto sen darse conta, non conscientemente. Pero é o que se desprende da lectura da novela, aplicando as categorías

de *fenómeno* e de *noumenon*, de tanxible e intanxible. Ao cambiar o xeito no que mostra o seu propio corpo aos demais e, polo tanto, o xeito no que os demais a ven, muda, dun xeito máis ou menos consciente, o grao de “tanxibilidade” que está disposta a aceptar. Cando o que se amosa é Mark, o contacto físico é aceptado e incluso buscado en todas as súas facetas: camaradería, amor, combate corpo a corpo.

Fleming estaba xa na cabalería. Deulle a man.

—Benvido, compañeiro. (Reimóndez 2009: 30)

—Levanta, anda —dálle unha man a Fleming mentres brande coa outra a espada. (Reimóndez 2009: 30)

—Tranquilo —outra voz que pasa ao seu carón dálle un golpe no ombreiro. (Reimóndez 2009: 40)

—Read sempre no seu sitio. Iso é tamén o que fai de ti un bo pirata!

Jack dálle unhas palmadas nas costas. (Reimóndez 2009: 45)

Todas estas efusións, e as outras que seguen, poden parecer expresións normais de camaradería, do tipo que os homes intercambian constantemente. Pero o interesante é que Reimóndez só fala diso cando se trata de Mark. Xestos tanxibles coma estes, Mark permíteos a todos e considéraos dentro da norma. Canto menos conflitiva sexa a relación da personaxe co seu propio corpo, segundo as distintas situacións, máis deixa que outros poidan achegarse. Máis:

—Ármate, Read —George dálle un golpe no ombreiro que a devolve á realidade. (Reimóndez 2009: 55)

—A que andas, Mark? —un golpe no ombreiro. Unha man rexa e forte. O olor a sal (Reimóndez 2009: 172).

Case parece que, cada vez que se dirixen a Mark, os demais teñen que facelo dunha forma tanxible, que non poden evitar tocalo dalgún xeito. O que non lle pasa a Mary, ela non o permite. Nin sequera a outras mulleres. Cando quen se amosa é Mary, o espazo físico está prohibido, ela non acepta pasivamente ningún contacto. Ninguén toca a Mary, salvo Malinke e Anne. Non hai descricións doutros contactos, agás os que permite Mary, mellor dito os que ela mesma busca coas dúas mulleres da súa vida.

—Nena, máis cervexa —Mary mira con dureza. Con ganas de lle romper o pescozo, de sacar a espada que non ten.

—Coidado co que lle dis á miña muller —agora é Fleming quen ten a espada. Non é que teña unha de verdade, claro.

—O carallo! Túa muller será mais tamén é taberneira. A puta que a pariu... —o cliente sae pola porta rosmando. Fleming míraa preocupado (Reimóndez 2009: 81).

É a primeira vez, na cronoloxía da narración, que alguén tenta “entrar” no espazo de Mary. Continuando a lectura, descubriremos que outros xa o intentaron, pero o primeiro intento de invadir a súa corporeidade, na novela, é probablemente, e quizais deliberadamente, o máis sanguento. Como se aclarase de inmediato que os límites físicos de Mary son moi diferentes aos de Mark.

Mark permite que outros invadan o seu espazo, Mary, como estamos a piques de ver, non. Non só iso, Fleming, que coñece ben a Read, xa sabe que tivo este privilexio, pero só porque Read, baixo a presenza de Mark, llo deu, permitíndollo gardar incluso con Mary; pero o cliente do local está intentando tomalo, ese privilexio e Fleming sabe ben que a ninguén llo está permitido, non por nada “Fleming míraa preocupado”. O epílogo é inevitable:

Na parte de atrás da taberna está o indesexable. Ía xa un pouco bébedo ao saír. E ela non o atura máis. Ela [...] non pode aturar o insulto constante dese e doutros tantos. Alí o está, detrás da casa e ninguén á vista.

—Mira ti, a puta inglesa. Vas mexar ou que, alteza? Hai máis sitios onde ir tomar unha cervexa, que o saibades ti e o miñocas do teu marido.

—Seino perfectamente —Mary achégase a el. É un anaco máis alta ca esa bóla de sebo.

—Ou acaso sacas un soldo extra aquí atrás sen que cho saiba o maridiño? Seguro que un carto extra non vén nada mal.

[...]

Mary non sabe xogar a enganar moi ben. Así que en menos dun segundo unha man retórcele o brazo ás costas, outra man forte retórcele o pescozo coma a un galo de curral. E alí cae. Mary mírao no chan. Séntese ben (Reimóndez 2009: 81–82).

Como descubriremos, continuando a lectura da novela, xa acontecera que alguén tentase invadir o espazo físico de Read, sucedera a primeira vez que o protagonista vestira a roupa de Mary, unha Mary aínda sen experiencia neste novo físico, que ignora que o corpo de Mary provoca nos outros actitudes moi diferentes ás que espertaba o corpo de Mark.

O rapaz camiña en silencio. Mary pensa no absurdo da situación. Cando de socate o rapaz a agarra bruscamente e a tira ao chan. [...] O rapaz loita por collerlle os peitos e desatar como pode a corda que lle terma do pantalón. Daquela Mary veo. Ve o seu carallo teso e nota as mans, os dedos, a subirlle a saia e buscar ese lugar inexacto que descoñece por completo. Abonda. Unha ira vermella sóbelle con noxo dende as entrañas. [...] Mary dálle unha boa puñada na cara que o tira cara atrás, záfase do seu peso e ponse de pé. [...] Mais o que este merdán fixo! Traizoeiro. Baixo. [...] Lle dá tremenda patada entre as pernas, desprotexido. O farrapo cae ao chan. A carraxe invádeas. E bate, bate e bate nel ata que non lle dan para máis os folgos (Reimóndez 2009: 143–144).

A reacción aquí é súbita, Mary actúa violentamente sen pensar niso, deixa o rapaz no chan, pero aínda con vida, e elixe a fuga, a primeira da súa vida. Pero a partir dese momento sempre será un fuxir, incluso se aínda non sabe de que.

E cada vez que leva unha saia, parece que está a buscar problemas. En realidade, é o mundo dominante que quere impoñerse, custe o que custe, sobre ela, sobre calquera ela, con violencia, desencadeando a reacción, igualmente violenta, de quen aquela suposta normalidade non está disposta a aceptala: “—Que temos aquí! —nota unha palmada ampla no cu—. Nova no lugar? Mary agárralle a man e retórcella coas súas amplas e fortes, como cando ata un cabo ao macho” (Reimóndez 2009: 206).

Hai un punto de viraxe, na novela, o no que Read decide saír ao descuberto. Ata aquel punto, ou estaba Mary ou estaba Mark, pero ninguén relacionaba as dúas manifestacións da personaxe. Cando no barco pirata decide que xa non é hora de demorar máis, Mark e Mary convértense noutro diferente, convértense en Read no seu dobre valor.

Como Read previra, as cousas complícanse, “Decátase cunha aguillada no peito do cambio irreversible que supón chamarse Mary no canto de Mark. Mesmo se ela é exactamente a mesma persoa” (Reimóndez 2009: 206). Non obstante, mesmo agora, se outros se relacionan con Read como con Mark – “Síntochos rapaz, pero para min vas seguir sendo Mark toda a vida” (Reimóndez 2009: 97) afirma Davies, un dos piratas, inmediatamente despois da “revelación” – todo continúa con normalidade. Cando pola contra é Mary a que se sente provocada, cando hai un intento de reducir a Read nun contexto que non recoñece como propio, a reacción non tardará en chegar. Exemplificativo é o que acontece con outro pirata, Richards: nos seus frecuentes enfrontamentos, Read trata de controlarse porque é o segundo a bordo, polo que ten a tarefa de manter a tranquilidade no barco. Pero as invasións de Richards son demasiadas e demasiado violentas para que poidan ser ignoradas.

—Non fai falla que te esforces tanto —a voz de Richards distrae a Mark da malleira—. Ou é que nos queres demostrar que aínda que sexas unha muller sabes dar co puño?

Mark solta o mariñeiro sen forza, que cae ao chan coma un saco, coas mans na cara ensanguentada. Non lle gustou o ton na voz de Richards. Sabe que é un deses precisamente que buscan as pelexas.

[...]

—Muller! —berra con desprezo Richards. Mark segue avanzando—. Muller! Ás mulleres ademais de matalas pódenselles facer moitas cousas máis, anda con ollo, Read! (Reimóndez 2009: 106–107)

[...]

Na súa cabeza Mark agarra coas súas rexas mans o pescozo de Richards e aperta ata deixalo sen aire ningún. Sabe como se fai. Sabe como espernexa o home que morre. Sabe como

hai que ter conta co resto do corpo para que a vítima non colla unha daga e nos apuñaale. Na súa cabeza Richards está espernexando (Reimóndez 2009: 107).

[...]

—Non será que sacou algún beneficio? Ter ten o material, xa coñecedes ás mulleres —e nese momento Richards solta unha man da corda e de xeito certo bótala cara atrás ata tocarlle un peito. Nunha décima de segundo Mark espétalle o puño pechado nos cadrís e logo na cara. Richards cae na auga.

—O meu nariz! Rompeume o nariz!

[...]

—Dá grazas a que non usei a daga no canto dos puños. Podes rematar isto aquí ou arriscarte a un duelo. Vólveme tocar e mátote no sitio. Insúltame e mátote diante de todos, dando espectáculo. É o único para o que vales (Reimóndez 2009: 198).

[...]

—Non está resolto! Este cabrón de merda mente —Richards sinala a Charles—. Tanto andar con esa pola noite, seguro que estivo fodendo nela

[...]

Todo isto comezou polo noso documento, eu tomarei o lugar de Charles no duelo —di Mark

[...]

Richards contento a estoupar.

—Acepto! —berra [...].

—Por suposto que aceptas. Como has aceptar o gume do sabre cando che corte o pescozo —retrousa con ira contida Mark (Reimóndez 2009: 267–8).

Unha vez máis, este será o epílogo. Read e Richards van enfrontarse nun duelo e Read prevalecerá, grazas ao seu sabre Richards finalmente calará.

Unha vez que se consume a súa epifanía, que os veos detrás dos que Read quería pasar desapercibidos son levantados, créase un cortocircuíto particular. Aínda que agora todo o mundo sabe que é Mary, a súa elección é clara e segue vestindo a roupa de Mark, porque é a única que sente como propia. Pero cando Charles, o único a bordo que o trata como Mary e non como Mark, fai un xesto completamente inocuo como tocarlle o ombreiro a Read só para chamar a súa atención, Mark reconece ese xesto como unha invasión non autorizada do espazo de Mary e inmediatamente reacciona: “—Por que non lles dis algo? —Charles toca a Mark no ombreiro e ela sae repelida polo contacto” (Reimóndez 2009: 295).

Resumindo, todo se resolve nunha cuestión de percepción, de autopercepción, como dixemos ao principio. Outras personaxes da novela, Anne e Malinke, saben perfectamente quen son e neste caso a non aceptación non é delas, que están perfectamente a gusto coa súa propia esencia, senón da sociedade. É o mundo externo que non as acepta, elas están perfectamente en harmonía co que son, co que saben que son, co que senten que son. Non lles importa ser homes ou mulleres, non lles

importan os xuízos sociais, saben que son simplemente Anne e Malinke que é o que queren ser. Foron capaces de crear a súa propia identidade. Malinke, en particular, aprendeu a exclusión de grupos que mesmo ela non considera como seus – os brancos, os heterosexuais – incluíndose a si mesma noutros grupos que considera propios – as tribades, a realidade de Nova Providencia, onde ninguén mira a cor da súa pel. A ela, como a Anne, non lle interesa o valor que a cultura dominante, masculina e conservadora, que na novela é a do século XVIII, pero que a miúdo é a nosa de hoxe, atribúe aos seus corpos, senón que se rebelan contra esa cultura simplemente aceptándose polo que son.

5. O OUTRO

Que o problema está dentro de Read faise evidente cando a tripulación descobre que é Mary e non Mark, e aínda así o confirman como segundo no mando. Cando a establecer as regras é unha cultura, a **outra**, a anarquista dos piratas, por exemplo, a **outridade** convértese na norma e o outro forma parte do conxunto, do grupo.

Metaliterariamente, é a mesma novela, escrita en galego, que é subversiva porque toca un axioma a miúdo considerado intocable, que é como dicir intanxible dalgún xeito, o da cultura dominante que quere que se escriba en castelán. Así a novela *Pirata* acaba funcionando dentro da cultura galega, que se expresa nesa lingua, ou na tradución, onde precisamente o proceso de tradución pon a un grao cero a **outridade** que aparentemente só é superficial, é a da lingua vehicular; pero non en España onde definen esa lingua como **outra**. E nun espléndido xogo de espellos, a lingua **outra** transmite un xeito de ser outro, a lingua que a cultura dominante quere minorizar conta dunha situación persoal, Mary que sente que é e sabe que é Mark, que a cultura dominante sente como “outridade”, como anormalidade e quere estandarizar ou, se non o logra, aniquilar. Xa que logo, a minorización refírese tanto á mensaxe como ao medio co que se transmite esa mensaxe: ambos son **Outro** con respecto á cultura do poder.

A necesidade de Read é a de atopar a súa propia identidade: soldado ou pirata, home ou muller, a pesar de ser duro, forte, parece pero incapaz de elixir, séntese “Outro” con respecto a calquera, ata que se da conta de ser parte dalgunha minoría, a piratería, as tribades, que pero como grupos son plenamente conscientes de si mesmos, demostrando ser máis fortes que calquera “Outro”. Discurso que, sen máis dicir, aplícase á lingua e á literatura da Reimóndez.

O punto de vista, a perspectiva, é algo non só ambiguo e incompleto, senón que tamén é mutable, está en constante cambio. No inmediato, se movemos o noso corpo con respecto ao ambiente circundante, a relación co noso entorno cambia. O corpo humano non se limita a estar no espazo que ocupa, senón que constrúe ese espazo: “Senta na cuberta, unha de tantas noites. Senta na cuberta enriba dos machos” (Reimóndez 2009: 11).

A presenza do corpo humano no espazo serve de modelo para conceptos espaciais básicos como enriba e abaixo, esquerda e dereita. E o espazo que Read reserva para si mesmo, o que ocupa semella ser sempre o de “enriba”: “Hai moito que non queda nin un chisco de inocencia nesas mans que volven descansar enriba dos machos” (Reimóndez 2009: 13).

A perspectiva proxéctase máis alá da fisicidade. É a perspectiva coa que Read se mira que o proxecta no mundo, nunha dualidade continua. Pero antes de que Read entenda como esta dualidade non é un factor obxectivo, senón que depende da percepción que ten de si, nun xogo de caixas chinesas, sente a súa **outridade** con respecto á sociedade en canto pirata, pero dentro da piratería sente a súa **outridade** como muller nun barco de homes. Igual que máis en xeral sente a súa **outridade** con respecto ao mundo, todo o mundo que coñece, xa que está formado por dúas categorías claras e distintas, homes e mulleres, e inicialmente ela sente que non pertence totalmente a ningunha das dúas. Dualismo, porén, que desaparece cando se sente parte dun contexto: como soldado, como o mellor dos soldados, séntese a gusto na batalla cos seus compañeiros; como pirata séntese a gusto nas abordaxes xunto ao resto da tripulación; e vive a súa sexualidade a gusto xunto a Malinke ou na cama de Anne. Ao mudar o contexto, muda a percepción de si mesmo, séntese parte de algo ou excluído de algo. A dualidade de inclusión e exclusión é decidida pola maioría, pero cambia co cambio das circunstancias, das latitudes e dos períodos históricos. Malinke é unha escrava na Inglaterra do século XVIII, pero no mesmo período é unha das persoas máis respectadas da illa de Nova Providencia. Read é rexeitado polo exército pola súa “diversidade”, que deixa indiferente á tripulación do *Williams*, á que só lle interesan a súa capacidade de mando e a súa habilidade para levalos á abordaxe.

Mutable é, polo tanto, a percepción de Read ao mudar a imaxe “do noso” dentro dun grupo determinado. Cando loitaba polo rei, o inimigo eran os soldados adversarios; na mariña mercante o inimigo eran os piratas; no barco pirata, o inimigo eran os homes do rei. O mesmo ocorre desde o punto de vista da propia identidade: paradoxalmente, no papel de Mark, as mulleres eran un perigo que se tiña que evitar porque poderían desenmascarar a Read; como Mary, son as mulleres as que se converten no motivo propio de vivir: sen Anne e sen Malinke, Read sabe que a súa vida

xa non tería sentido. Podémolo considerar un simple problema de perspectiva: non é Read que cambia, senón que cambia a perspectiva coa que ve as cousas. A perspectiva de Mark é diferente da de Mary; do mesmo xeito, a perspectiva que tiña cando aínda escondía a súa esencia é diferente da que ten cando decide mostrarlle ao mundo esa mesma esencia. Considerando que, segundo as circunstancias, Read se inclúe ou se exclúe do grupo que cada vez considera como propio, podemos concluír que é neste sentido que a relación co alleo é sempre dinámica.

O “monstro”, no sentido etimolóxico do termo, o que está fóra da norma porque ten características estrañas ao habitual orde natural e polo tanto é unha excepción, depende da perspectiva. Mark que non quere ser Mary, Read que non sabe como comportarse nos zapatos dunha muller é a anomalía. Do mesmo xeito que Read considera anomalía as outras mulleres porque se apegan acriticamente a un papel que outros escribiron para elas e que a cultura dominante lles impuxo desde moi cedo: “Pensaban, claro estaba, que [...] ela era unha anomalía para elas. E elas unha anomalía para Mark. Porque sabía que todas esas cousas eran aprendidas, impostas, insufladas en cada alento dende a infancia” (Reimóndez 2009: 304).

Polo tanto, non se pode culpalas. Anne ten unha visión moi clara de como funciona o mundo. As mulleres estiveron desde sempre condicionadas a crer que o punto de vista da cultura dominante é o único posible, ata o punto de que queren conformarse con isto: “Ela [...] estaría demasiado preto nosa. É dicir, fóra das normas. E a diferenza de nós, ela quere pertencer. Á decencia e á normalidade” (Reimóndez 2009: 323).

Non obstante, a cultura dominante sempre acaba prevalecendo; polo menos esta é a conclusión da Reimóndez: “alcanza a ver a Charles, falando alegre na cuberta, feliz do dominio final, da vitoria do mundo que representa e ao que pertence. Á fin está no seu lugar. No lugar dos opresores” (Reimóndez 2009: 311).

Non hai final feliz, simplemente porque a novela, no seu esforzo por describir a realidade, a devolve tal e como é: moi raramente a vida ten un final feliz para os oprimidos, xa que gañadora sempre é a cultura dominante, que esmaga o corpo dos sometidos, a súa lingua, a súa cultura. As súas historias. Resúmeo moi ben Anne ao final da novela, onde reduce todo o mundo a dicotomía, na que as relacións de poder están sempre ben determinadas: “—Os homes non saben o que é a xustiza —di Anne. [...] —Sempre teñen dúas varas de medir. A dos ricos e a dos pobres. A dos homes e a das mulleres. Xa non digamos a de brancos e negros” (Reimóndez 2009: 318–319).

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes R. 1984. *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris; pp. 61–67.
- Descartes R. 1641. *Meditationes de prima philosophia*, Michaellem Soly, Paris.
- Kant I. 1781. *Kritik der reinen Vernunft, 1781–1787*, J. F. Hartknoch, Riga.
- Merleau-Ponty M. 1945. *Phénoménologie de la perception*, ed. Gallimard 1976, Paris.
- Pirandello L. 1926. *Uno, nessuno e centomila*, R. Bemporad, Firenze.
- Pirandello L. 1921. *Sei personaggi in cerca d'autore. Ccommedia da fare*, R. Bemporad, Firenze.
- Platon 390. *Πολιτεία, Politéia* (390–360 a.C.).
- Reimóndez M. 2009. *Pirata*, Xerais, Vigo.

Para afondar na vida e na obra de María Reimóndez e para contextualizalas dentro das literaturas galega española contemporáneas:

- Castellucci A. 2017. *Attilio Castellucci entrevista María Reimóndez*, Insula Europea <https://www.insulaeuropea.eu/2017/10/05/attilio-castellucci-intervista-maria-reimondez-2/> [11.09.2021].
- Lema París Á.; Nunes Brións, A., eds. 2020. *Tecermos redes, crearmos comunidade. Estudos sobre a obra de María Reimóndez*. Vigo, Xerais.
- Manera D., ed. 2020. *Letteratura spagnola contemporanea*, Pearson, Milano.
- Vilavedra D. 2000. *Sobre narrativa galega contemporánea*, Galaxia, Vigo.
- Vilavedra D. 2010. *A narrativa galega na fin de século*, Galaxia, Vigo.

A DICOTOMÍA DA PERSONAXE DE READ EN *PIRATA* DE MARIA REIMÓNDEZ

Resumo: A dicotomía da personaxe de Read en *Pirata* (2009) de Maria Reimóndez recorta espazos ben definidos para as categorías de **tanxible** e **intanxible**. O propio corpo da personaxe experimentase de xeito antinómico, dependendo da percepción que nun momento dado Read ten da proxección do seu propio ser ao exterior. Ao cambiar o xeito no que mostra o seu propio corpo aos demais e, polo tanto, o xeito no que os demais a ven, muda, dun xeito máis ou menos consciente, o grao de **tanxibilidade** que está disposta a aceptar. Canto menos conflitiva sexa a relación da personaxe co seu propio corpo, segundo as distintas situacións, máis deixa que outros poidan achegarse. Ao cambiar a percepción que Read ten de si, cambia o xeito no que se amosa aos outros, tamén cambia a percepción que ten dos demais e o seu coñecemento do mundo. O **outro** percíbese e pode ser coñecido en función de como a personaxe de Read sente que os outros a ven, en función de como quere que os demais a vexan. Si ver implica ser visto y tocar supón ser tocado, cando quen se amosa é Mary, o espazo físico está prohibido, non acepta pasivamente ningún contacto. Cando quen se amosa é Mark, o contacto físico é aceptado e incluso buscado en todas as súas facetas: camaradería, amor, combate corpo a corpo.

Palabras Claves: corpo, galego, homosexualidade, liberdade, muller, outro.

THE DICHOTOMY OF THE CHARACTER OF READ IN *PIRATA* BY MARIA REIMÓNDEZ

Abstract: The dichotomy of Read's character in *Pirata* (2009) by Maria Reimóndez cuts across well-defined spaces within the categories of **tangible** and **intangible**. The character's own body is experienced antinomically, depending on the perception Read has, at any given moment, of the projection of her own being to the outside. By changing the way she shows her own body to others, and therefore the way others see her, she changes, in a more or less conscious way, the degree of **tangibility** she can accept. The less conflictive the character's relationship with her own body, depending on the different situations, the more she allows others to get close to her. By changing the perception that Read has of herself, she changes the way she shows herself to others, and this also changes the perception she herself has of others and her knowledge of the world. The **other** is perceived on the basis of how Read's character feels that others see her, and depending on how she wants others to see her. If seeing implies being seen and touching implies being touched, when it is Mary who shows herself, physical space is forbidden and she does not passively accept any contact. When, instead, it is Mark who shows himself, physical contact is accepted, and he even looks for it in all its facets: camaraderie, love, and hand-to-hand combat.

Keywords: body, Galician, homosexuality, freedom, woman, other

GORPUTZ GAI XOAK ETA ALTERITATE ESPAZIOAK: EREMU UKIGARRI EDO UKIEZINAK EGUNGO EUSKAL ETA ALEMANIAR LITERATURAN¹

Identitatea, alteritatea eta periferia postmodernitatearen agertokiko erdigunean dauden kontzeptu eta gaiak dira. Postmodernitate historikoa deritzonak, 68ko iraultzarekin lehen izpiak ikusi eta mugimendu bakezalearen indartzearekin, Berlingo Harresiaren erortzearekin eta Ekialdeko sistema estalinisten desagertzearekin gailurrera iritsi zen (De Toro 1991: 445, Esparza 2017: 37), eta eraldaketa sozial, politiko eta ekonomikoek kultur diskurtsoaren eraldaketa ere ekarri zuten. Teoria eta egia absolutuen desagerpena eta diskurtso anitzen eta periferikoen beharra, hau da, modernitateko diskurtsoak zalantzan jartzea (Lyotard 1986), testu itxien desagerpena (Foucault 1999) eta testuen polifonia (Derrida 1967) ardatz dituen munduarekiko hurbilketa hau literaturan ere gauzatu da. Hizkuntzaren esperimentazioa, subjektu ekintzailearen desegitea, irakurlearekin jolasa, hainbat genero eta aipuekin testuarterekotasuna, eta testuaren polisemia dira, labur-labur esateko, ezaugarri nagusiak.

XX. mende amaiera eta XXI. mende hasierako narratibaren azterketetan, postmodernitateko identitatearen azterketa fenomeno orokor transnazionala izan da. Aztergai giltzarria ere izan da hainbat lanetan bai Berlingo Harresiaren desagerpen ondorengo ekialdeko alemaniar literaturari dagokionez (Sistig 2003), eta baita euskal literaturan ere (Esparza 2017, Kortazar 2007, Olaziregi 2009, Gabilondo 2008, Aldekoa 2006).

Subjektu postmodernoa hibriditze, konplexutasun eta desegite prozesuan murgildua dago, memoriaren bidez berre irakitzeari ekiten dion bitartean, Kortazarrek (2007) euskal literaturari buruz egiten duen baieztapenaren ildotik. Alemaniako Ekialdeko literatura 1989az geroztiko garaian identitatea eta Alemaniako Errepublikako Demokratikoaren memoriaren arteko harremana lantzen aritu da hainbat

¹ Argitalpen hau FFI2017-84342-P (MINECO) ikerketa proiektuan sartzen da.

ikerlan foku ezberdinekin (Cambi 2008, Köhler 2007, Eke 2013, Goudin-Steinmann, E. & Hähnel-Mesnard 2013).

Hau guztia kontuan izanik, artikuluko honek 1970eko eta 80ko hamarkadetan jaio-tako bi euskal egile (Ixar Rozas eta Uxue Alberdi) eta ekialdeko alemaniar bi egile (Paula von Fürstenberg eta Maren Wurster) aztertzea proposatzen du, identitate eta memoriaren lanketari egindako ekarpena azpimarratzeko. Izan ere, alde bate-tik, beren jatorri eta belaunaldiari erreparatuta, badituzte ezaugarri amankomunak. Aldaketa historiko, politiko, sozial eta kultural izugarri baten atarian edota urte gutxi beranduago jaioak dira: Alemaniako Errepublika Demokratikoa eta Berlingo Harresi-aren desagertzea Fürstenberg eta Wurster-en kasuan eta Frankismoaren amaiera Rozas eta Alberdiren kasuan. Lauak ere kultura-periferian, kokapen minorizatuko espazio batean eta alteritat ean kokatuak daudela esan dezakegu: jada desagertua den Alemaniar Errepublika Demokratikoko komunitate kulturalako erreferentziak kontziente edo inkontzienteki izateagatik Fürstenberg eta Wurster-en kasuan, edota euskal hiztunak izateagatik Alberdi eta Rozas-en kasuan, sozializatuak izan diren jendarte-ko kanonarekiko leku periferikoan kokatuak daude. Diskurtso kanonikoak gainditutzat ematen duen iraganaren oroimen propio gutxi edo batere ez dituzte, gainera. Beste alde batetik, beren literatur-lanetan isildutako iraganak eta bat-ba-teko amaierak bortizki eragindako jendarteetan identitatea eta alteritatea lantzen dituzte, memorian fokua jarritz eta estrategia narratibo gisa gorputz gaixoak aurkez-tuz. Esan bezala, modu ezberdinetan bada ere, lau egile hauen lan hautatuetan peri-feria eta alteritatea irudikatzen dira. Bi gai hauek postmodernitateari estuki lotuak badaude ere, gure saiakera egile hauek postmodernitateari egiten dioten ekarpena baino **post-belaunaldiko** kide gisa dagokien memoria sozial eta kulturaleri egiten dietena aztertzea izango da.

Memoria ikasketetan **post-belaunaldia** (Hirsch 2012: 3, Hoffmann 2004: 187 Erll 2014: 399)² deritzonari erreparatzen badiogu ekialdeko alemaniar eta euskal literaturan, Alemaniako Errepublika Demokratikoaren desagertzearen edota Fran-coren diktaduraren ondoren edo azken urteetan jaiotakoak lirateke. Memoriaren lanketak baditu kasu honetan bere berezitasunak, izan ere, oroimen propioak iza-teko zailtasunak dituen belaunaldia da eta Alemaniako Errepublika Demokratikoak edota Frankismoak beraian izandako eraginaren arrastoei bide ezberdinetatik

² Eva Hoffmann-ek *Shoah*-ren memoria ikerketaren testuinguruan sortutako kontzeptu hau familia arloan kokatzen den **bigarren belaunaldi** adierazpenaz harago doa. Hoffmann berak post-belaunaldiko kide gisa bere burua honela identifikatzen du: aurreko belaunaldiek Shoah-n pairatutakoaren legatuak jazarri egiten du eta legatu horrekin zerbait egiteko erantzukizuna sentitzen du. Erll-en hitzetan indarkeria eta trauma jasan duten guraso edota arbasoen ondorengo gisa beren burua identifikatzen dituzten belaunaldiak dira.

egiten diete jarraipena beren literatur lanetan. Lau egileon bide ezberdinek, hala ere, *topos* bera erabiltzen dute, gaixorik dagoen gorputzaren-a, pertzepzio-espazio berriak sortzeko, alteritatearen esperientzia birpentsatzeko eta iraganei buruzko memoria post-belaunalditik lantzeko.

Azterketarako corpora bina literatur-lanez osatua izango da literatur-eremu bakoitzean: euskal eremuan Uxue Alberdi-ren *Jenisjoplin* (2017) eleberrian eta Ixiar Rozas-en *beltzuria* (2014) saiakeran; Paula Fürstenberg-en *Familie der geflügelten Tiger* (2016) eta Maren Wurster-en *Das Fell* (2017) ekialdeko alemaniar eremuan.

1. KONTZEPTUAK

Alteritatea eta memoria bi kontzeptu gako izango dira lau literatur-lan hauen hurbilpenean. Alteritatea, besteak beste, identitate kontzeptuarekin elkarriketan definitzen da, eta bietan espazio, gorputz eta pertzepzioaren rol erabakigarria azpimarratzekoak dira. Henri Lefebvre (2011) eta Yi-Fu Tuan-ek (2001) espazioaren kontzeptuari buruz garatu dituzten ildo teorikoei jarraituz, baita Martina Löw-i (2011) ere, gorputza, ezinbestean espazioaren produkzioan parte hartzen duen faktoreetako bat den heinean, bereziki aintzat hartzekoa da. Izan ere, espazioa prozesu sozial gisa ulertuko dugu, gorputzak, subjektuak eta beste espazio batzuk harremanetan jartzen diren testuinguru jakin batean.

Aztergai ditugun eleberrietan gaixorik dauden gorputzek alteritate guneak sortzeko orduan duten giltzarri rola azpimarratu nahi da. Maurice Merleau-Pontyri jarraituz, mundua hautemateko bide bakarra da gorputza, bere bidez behatzen ditugu kanpoko objektuak (1999: 87–216). Aldi berean, Merleau-Ponty-k, gorputza munduaren hautemate prozesuan eragile erabakigarri denez, behatzeko objektu kategoria ere esleitzen dio, baina ezin aiantzi gorputzak munduari buruz ematen digun informazioak espazio jakin batetik, momentu jakin batean, memoriaren eragina duela eta gorputz-baldintza jakin batzuetan iragazitakoa dela: gorputza ez da iragazki neutrala, ez orojakilea ezta egonkorra ere. Gorputza eta espazioaren arteko funtsezko loturaren adibide gisa aipatzen du objektuek beti alde bakarra agertzen badigute, leku jakin batean dagoen gorputzetik hautematen ditugulako dela (Merleau-Ponty 1993: 88–89). Bestalde, gorputzari iritsitako estimuluak hautematerakoan memoriak duen eragin erabakigarri ere azpimarratzen du: larruazalaren eremu jakin bat ile batekin estimulatzeko bada era jarraian, lehen aldietan pertzepzioa argi identifikatu eta kokatzen du gorputzak. Estimulua are eta maizago errepikatu, bere kokapenak zehaztasuna galtzen du eta sentsazioa ez da hain zehatza, azkenean gorputzak estimulua sentitu ere egiten ez duen arte (Merleau-Ponty 1999: 93–94).

Hausnarketa hariari jarraituz, memoria tarteko, gorputzak estimulu jakin bati **berri-tasunik** antzematen ez dion momentutik, ez du hautemango. Horregatik guztiagatik beharrezko ikusten du Merleau-Ponty-k gorputza aztergai izatea eta memoriaren indarra ez ahaztea pertzepzioa aztertzerakoan.

Gurera ekarrita, **post-belaunaldia** deritzonak oroitzen ez duen iragana birpentsatzeko eremuak sortzean, pertzepzio-espazio berriak sortzean eta alteritatea literarizatzean, lan hori nolako gorputzen bidez bideratzen duten aztertzea nahitaezko pausutzat hartzen dugu. Gainera, belaunaldi bereko idazle hauek beren literatur-lanetako pertsonaia nagusiak sortzerakoan gorputzei espazioan esleitu dieten kokapena eta gaixotasunarekiko lotura ardatz esanguratsuak direla ulertzen dugu.

Gure azterketarako lagungarri dira Virginia Woolf eta Susan Sontag idazleek gorputz gaixoei artean egin dezaketen ekarpenaren inguruan utzi dizkiguten saiakera bana. Woolf-en “On being ill” (1926) saiakera erabakigarri izan zen jendarteak batez ere emakume gaixoarekiko duen pertzepzioan garai berri bat has zezan. Idazle britainiarrak hizpide ditu, ez bakarrik gaixotasunak berarekin dakarkeen isolamendu, bakartasun eta zaurkortasuna, baita gorputz gaixoak errazten duen haurtzarorako itzulera ere. Gorputza eta hitzen arteko harremanari buruz ere hausnartzen du, gorputz gaixoak esperimendatzen duena adierazteko hizkuntzaren ez-gaitasuna azpimarratuz. Ziurrenik Woolf-en ekarpen nagusia gaixotasunari lotutako **momentu biziak** (*moments of being*) kontzeptua da: gaixotasuna balio erantsi gisa aurkezten du, gaitasun ia mistikoa ematen baitio gaixoari, gauzei esanahi berria sortzekoa, azalekoaz harago ikus ahal baitu eta existentzia modu erabat berrian ulertzeko gaitzen baitu.³

Sontag-i dagokionez, “Illness as Metaphor and AIDS and its metaphors” saiakeran gorputz gaixoen gaineko diskurtso kulturalari buruz eskaintzen duen hausnarketa aintzat izatea ezinbestekoa da: gaixotasunarekiko tradizionalki nagusitu den hurbilpen metaforikoa eta berauk dakarren zama morala baztertzen ditu, diskurtso tradizional eta irakurketa metaforiko horretan zuzenean edo zeharka gorputz gaixoen erruduntasun zehaztugabea egotzen dela azpimarratuz. Halaber, Sontag-ek literaturaren eta artearen harrera sentesoriala proposatzen du “Against interpretation” (1964) saiakeran: “What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. [...] In place of hermeneutics, we need an erotics of art (1964: 9–10).

³ “in illness, the words give out their scent, and ripple like leaves, and chequer us with light and shadow, and then, if at last we grasp the meaning, it is all the richer for having travelled slowly up with all the bloom upon its wings.” (Woolf 1926: 41).

Memoria kontzeptuaren azterketarik esanguratsuenak gure azterketarako Maurice Halbwachs eta Aleida eta Jan Assmann-enak direla esan daiteke. Denok ere gizabanakoaren prozesu subjektibo gisa ulertzen dute, eremu kultural eta kolektiboarekin saretuta dagoena. Iraganeko esperientziei, ezagutzei eta identitateari esanahia emateko prozesua da, non norbanakoaren jarduera prozesu kolektiboarekin gurutzatzen den. Halbwachs-en hausnarketari erreparatzen badiogu, oroitzapenei esanahia ez die jendarteak soilik ematen, baizik eta subjektu bakoitzak bere leku bereizitutik, talde, jendarte edota kultura jakin bateko kide den heinean, bere memoria berezitua eratuko du (Halbwachs 1950: 26–35). Beraz, memoria anitza da, eta **subjektibotasuna**, **aniztasuna**, **prozesua** eta **transferentzia** memoriak bere baitan dituen kategoria ardatzak dira.

Assmann-tarrek lantzen dituzten memoria mota ezberdinetatik (komunikatiboa, soziala, kolektiboa eta kulturala) gure azterketarako memoria komunikatiboa, soziala eta kulturala lirake esanguratsuenak. Memoria komunikatiboa gehienez ere hirugarren belaunaldira iristen da eta eguneroko komunikazioan eraten da. Memoria sozialak ere badu iraungitze data, bizipen berak partekatzen dituen gizatalde batek solasaren bidez oroitzapenak partekatu eta ikuspegi ezberdinetatik abiatuta trukatzeko dituzten bitartean iraungo baitu. Memoria kulturala, aldiz, erakunde mailako komunikazioaren emaitza da, eguneroko bizitzatik urrunago dago eta erritu, monumentu eta testuen bidez iraganeko esperientzia, ezagutza eta identitatea transmitituz eraten da (Assmann 2006: 2–3). Gainera, Jan Assmann eta John Czaplikak 1995ean idatzitako artikuluan bi motatako memoria hauei *the concretion of identity* delako funtzio nagusia esleitzen die. Bai memoria komunikatiboak eta baita kulturalak ere “preserves the store of knowledge from which a group derives an awareness of its unity and peculiarity. The objective manifestations of cultural memory are defined through a kind of identificatory determination in a positive (“We are this”) or in a negative (“That’s our opposite”) sense.” (Assmann eta Czaplika 1995: 130).

Gure azterketan, zentzumenetatik hurbilduko gara gorputzetara, espaziora, alteritateara eta memoriara. Zentzumenen paradigma erabiliz, belaunaldi bereko egileen arteko antzekotasunei eta desberdintasunei erreparatuko zaie alteritatearen eta memoriaren literarizazioan Alemaniako eta Euskal Herriko esparru literarioan. Bi zentzumen dira hizpide azterketa honetan: ukimena eta entzumena. Zentzumen hauek aztertuz belaunaldi honetan memoria komunikatiboa, soziala eta kulturala nola lantzen diren galdetuko diogu geure buruari.

2. GORPUTZ GAIXOEN ALTERITATEA ETA MEMORIA ALEMANIAR ETA EUSKAL ADIBIDEETAN.

2.1. UKIMENAREN BIDEZ ALTERITATEA ETA MEMORIA *DAS FELL* ETA *JENISJOPLINEN*

Das Fell eta *Jenisjoplin* eleberrietan alteritatea ukimenarekin zerikusia duten fenomeno, nahasmendu, gorputzeko gaixotasun edota ondorioei zuzenean lotuta dago. Larruazalaren eta inguratzen duen munduaren arteko erlazio problematikoa aurkezten da bi lanetan.

Jenisjoplin-en Nagore Vargasek (edo *Jenisjoplinek*, aitzak deitzen dion bezala) lehen pertsonan istorio pertsonal dramatiko bat kontatzen du, eta,aldi berean, 80ko hamarkadatik milurteko berriaren bigarren hamarkadara arte euskal jendartearen historia sozial asko hartzen ditu bere baitan. Nagorek hiru kategoriatan oinarritzen du bere nortasuna: euskal militantzia (irradi libre periferikoa), sexua eta disidentzia. Familiak jatorri hibridoa du (ama euskalduna, aita etorkin familiakoa), langile-klase eta etorkinen eremuan kontzienteki kokatua du beraz bere burua, eta droga-mendekotasunak eta HIESak bere izeba Karmenen bizitza eta familia osoaren historiari eragin zieten. Nagore kolektibo marjinalen aldean kokatzen da, bizitza ikuspuntu horretatik ikusten du. Nagoreren birkokatze sakona, subjektu gisa, berari ere HIES-aren antigorputzak gorputzean topatzen dizkiotenean hasten da, gaixotasunaren kronika da eleberria. Seropositibo gisa duen nortasun berriak, besteentzat kutsatzeko etengabeko arrisku den heinean, azalen arteko kontaktuari eragiten dio, besteei intimitateari. Postmodernitateko identitatearen arazoan ildotik, Nagorek bere identitatea erabaki dezakeen subjektu aktibo izateari utzi eta zientziaren, medikuntzaren eta jendartearen kanonak seropositibo den heinean ezartzen dion **alteritate** izaera-ekin topo egiten du, eta gatazkan murgiltzen da.

Egiari zor, alteritatea Nagoreren haurtzaroari eta nerabezaroari buruzko atzera begirako pasarteetan jada agertzen da, eta hurrengo pasarteetan nabarmentzen da, 8 urterekin aitari bere **maketo**⁴ identitateari buruz galdetzen dionean;

—Aita, gu maketoak gara?

Matrailezurra estutu zuen.

—Hi horiek bezain euskalduna haiz, aditu?-esan zuen eskaileretan behera zetozenak seinalatuz.

⁴ XIX. mendearen amaieratik aurrera Espainiako etorkinak izendatzeko erabilitako hitz iraingarria (Arozamena 2020).

Ez nintzen kontra egitera ausartu, baietz egin nion buruaz, nire baitan taxuzko euskaldunak nor ziren argi neukan arren: ikastolakoak, arratsaldeetan solfeora, euskal dantzara eta ingeleseko partikularretara joaten zirenak, azoka txikiko arroparik ez zutenak, eskolarteko kiroletan makinaz inprimaturiko letra dotoredun elastiko eta galtzamotoz uniformatuak zerabiltzatenak [...] Aitarentzat ez beste guztientzat, euskaldunak hauek ziren: Lasalden bizi ez zirenak, besteak. (JJ 72)⁵

Gorputz gaixoaren bidez, alteritate horren dimentsio berri bat lantzen da eleberrian, aztertuko dugun bezala, eta euskal memoria kulturalari hurbilketa hibrido eta integrala ahalbidetuko da.

Das Fell lanean ahots narratzaile batek hirugarren pertsonan eta orainaldian Vic protagonistaren bidaia kontatzen du, Berlinen hasi eta Itsaso Baltikoko zehaztu gabeko herri batera bizikletaz egindako bidaia, bere mutil-lagun Karl-en atzetik, motxilan harri bat duela. Karl-ek, udako oporretan bere emazte ohiarekin eta alabarrekin egun batzuetako egonaldia egitea erabaki du, Vic bazterrean, periferia emozionalean utzita. Mendeku goseak bultzatuta hasten den bidaia, ordea, ikasketa bidaia bihurtzen da. Bidaian zehar, Vic-en gorputzak hipertrikosi sindromea jasaten du, bere bizkarrean ile lodi eta iluna hazten hasten da eta, horren ondorioz, egunez egun bere larruazalak inguruarekiko duen pertzepzioa eraldatzen da. Era berean, Vic-ek bere gorputzarekiko eta besteekiko harremanetan duen lekua birnegoziatzeko prozesua burutuko du, bidean topatuko dituen ezezagun, lagun berri eta amorante eta bisitatuko dituen neba eta familiarekin partekatuko dituen momentuetan zehar. Emakumezko subjektu emozional eta sentsual den heinean bere buruaz duen pertzepzioak ere agertzen du bilakaera bidaian zehar. Itsaso Baltikoan Karl eta familiaren zelatan egon ondoren, Vic mendekua bete gabe eta bakarrik itzultzen da Berlinera.

Bai Nagore eta bai Vic-en kasuan identitate eta alteritaterekiko harremana birpentsatzen dute, bere birkokapena hausnartzen dute, eta prozesu horren erakusleho dira bi protagonistek egiten duten gorputzaren berrezagutza prozesua eta gorputz gaixo hauek ukimenaren bidez egiten duten errealtatearen berrirakurketa. Birkokapen prozesu honetan *numinosum*, periferia eta alteritate kontzeptuak erabakigarriak izango dira.

2.1.1. *Numinosum*-a.

Alteritatea kontzeptu gisa hausnartzeko bidean lehenik *numinosum*-arekin harremana birnegoziatzen da bi literatur-lanetan. Rudolf Otto filosofo, teologo eta teologiaren historiagileak 1917 urtean plazaratutako *Das Heilige – Über das Irrationale*

⁵ *Jenisjoplin* eleberriko aipuen erreferentziak JJ eta orrialde zenbakiaren bidez zehaztuko dira.

in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen lanean alteritatea transzendentzia erlijiosoaren testuinguruan kokatzen du eta anbiguotasunaren eremuan: Bestea transzendentea da norbera hilkorra delarik, eta **beste** transzendete hori beldurgarri eta aldi berean liluragarria da (Otto 1917: 31). Bestalde, bestearekiko esperientziak aurrebaldintza gisa norberaren ezagutza berria ere eskatzen du: “a due growth in suggestibility and spontaneity and responsiveness to external impressions and internal experiences” (Otto 1917: 128). Bestea beldurgarri eta liluragarri den heinean, norberaren kokapena beldur eta liluraren inguruan ere behatu eta sentitzen du subjektuak.

Jenisjoplin eta *Das Fell* eleberrien kasuan, protagonista eta narratzaileek gaixotasunaren ondorioz larruazalarekin duten harremana munduan birkokatzeko eta memoria berridazteko adierazpen bihurtzen da. *Numinosum*-a Nagoreren gorputzean kanpotik barrura sartutako birusaren ondorio zuzena den bitartean, Vic-en larruazaleko nahasmendua gorputzak berez barrutik sortu dio. Lehena, protagonistak berak aitortzen duen bezala, gorputzeko atal zehatz batean kokatzea ezinezkoa da, aldiz bigarren kasuan bizkarreko eremu jakin batean ikusgai dago. Nagoreren gaixotasuna kutsakorra den bitartean, Vic-en gorputzak ez du besteenganako arriskurik. Beraz, kontrako norabideetan garatutako gaixotasunen aurrean aurkitzen da irakurlea, eta *numinosum*-a landu eta gorputzarekiko eta munduarekiko harremanaren birmoldaketa prozesua aztertzeak ondorio interesgarriak eskaintzen dizkigu.

Jenisjoplinen kasuan, Nagorek bere gorputz gaixoaren eta munduaren aurrean birkokatzeko prozesuan hiru fase gainditzen ditu:

- 1) Lehen fasean (2010), seropositibo izatearen diagnosiak bat batean *numinosum*-a oihartzuna esna arazten dio: aldi berean beldurgarri eta liluragarri antzematen du bere gorputza. Alde batetik medikuen diagnosiaren ondoren, zientziaren autoritatearen arabera nortasun berria ezartzen zaio, alteritatearen izaera eta kutsagarriaren marka, Nagorek berak hasiera batean barneratzen duena: “Lehenengoz atera nintzen kalera diagnostikodun gorputzean, poltsikoan lehergailu bat daramana bezala. [...] Heriotza-printza bat nuen orain, identifikatu ezin zen gorputz atalen batean” (JJ 40). Haatik, bere gorputza osasuntsu eta sendo sentitzeak liluratzen du Nagore, eta *numinosum*-aren aurrean, elementu beldurgarriaren ezeztapenerako eta medikuen agintaritzarekiko matxinadarako joera bortitza du (JJ 103). Norberaren identitatearen jabekuntza mantentzeko saiakera garaia da, inguruan bere seropositibo izaerari buruzko isiltasuna ezartzen duelarik, kanpoko indarrek bere identitatea defini ez dezaten. Borroka gorputz barnean eta kanpoan ere sumatzen du, etsaia gorputz barnean eta medikuengan topatzen baitu: “Puertas doktorearen kontsultatik nire gorputzaren ertsaituta ateratzen nauk beti” (JJ 151). Etopa honetan *numinosum*-aren

alde liluragarriako pultsioa du. Hala ere, medikuen egiarekiko disidentzia fase honetan larruazalak adierazten dio *numinosum*-ak bi alde dituela. Izan ere, Luka bikotekidearekin bizitza sexuala bat batean desagertzen da kutsatzeko beldurraren ondorioz, sexualitatearen eremua, larruazalaren eremua, ere borroka eremu bihurtu zaiolako, “ferekak erresistentziarik jarri gabe hartzea bera erronka bilakatu” (JJ 104) zaiolako Nagoreri. Beldurraren aldeaz gain, alde liluragarria ere ahalbidetzen dio azalak, sentsualitatezko une axolagabe bakanek azalaren bidez bizirik sentiarazten baitute, bikotekideak ikusi gabe ezezagun batekin elkarren kontra dantzan hatz-mamiekin sabelaldea laztanduz eta musu luze batez plazerraren memoria esnatzen zaion pasartean (JJ 189–190), esaterako.

- 2) bigarrean, gorputzean alteritatea ezagutzen ikasten du Nagorek eta bere alteritatea onartzeko lehen pausua ematen du. *Numinosum*-aren alde beldurgarria aitortzea dagokio. Pneumonia bortitzaren ondorioz ospitaleratuta dagoen bitartean, esperientzia atxiloketa (JJ 212) metaforekin adierazten du Nagorek berak. Seropositiboa izatea aitortu (JJ. 211) beharrean ikusten du bere burua kartzelan bezala. Izan ere, Nagore bere gorputz gaixotik disidentzian kokatzen da: erietxean egon bai, baina antirretrobiralaren tratamendua ez onartzeak alteritate bikoitzera darama, bai gorputz gaixo eta kutsakor den heinen, bai zientziaren egiak agintzen duen bideari uko egiten diolako (JJ 215). Garai honetan larruazalaren bitartez sentitzen duenak ematen dio bere alteritate bikoitzak ingururakiko sortzen dion distantzia. Gertukoan eta bere larruazalaren arteko distantziaren behatzaile bihurtzen da Nagore: “Ez ninduten ukitzen. Ez Lukak ez aitak ez amak. [...] hiruretan inor ez zen nigana gerturatzen, ez nik haiek sentitzeko adina. Aldamenean esertzen ziren, niretzat iritsezina zen distantziara” (JJ 215).
- 3) Hirugarren fasean, nitasunaren eta alteritatearen arteko adiskidetzea ikus dezakegu, *numinosum*-aren osotasunera hurbiltzea. Bigarren erietxeratzea monasterioaren esperientziarekin (JJ 275) alderatzen du protagonistak, kontenplazio-esperientzia bihurtzen da beretzat. Barne-oreka ezagutzen du, ni-a bestearengan ezagutzen du eta bestea ni-arengan: “Azaltzen ez nekien hura guztia nire baitan zegoen instalatuta. [...] nire baitan zegoen dena” (JJ 276). *Numinosum*-aren antzera, hitzen bidez adieraztea ezinezkoa den “zera” beldurgarri eta liluragarria hautematen du beregan.

Munduarekiko harremanean ere, disidentzia eta borroka politikoa eta soziala alde batera utzi eta tratamendua jasotzea onartzen du (JJ 218). Gorputza ere kanpoetik behatu eta birkokatzen du sexualitateari, erotikari eta sedukzioari dagokienez, eta kontaktetan halaber gatazka politikoa, gerra, bataila, amore ematea bezalako kontzeptuekiko subjektu gisa ere birkokatu egiten da bere diskurtso pertsonala.

Larruazalaren deserotizazio prozesuan zehar, Nagore gorputzaren subjektu gisa gailentzen da azken bi faseetan, besteekiko gaixotu aurretik zuen lekuaz eta portae-raz ohartzen da, eta leku berri batera mugitzen da gizonezkoen begirada eta ahots-ari dagokionez: “[Gaixotu aurretik] Larruaren bidez iristen nintzen samurtasunera, batasun sentimendura, eta are onarpen intelektualera” (JJ 248). Azalaren berri-rakurketarekin batera espazio berriak sortzen ditu emakumezko pertsonaiekin, batez ere Irantzu lagun minarekin eta amarekin.

Esan dezakegu larruazala *numinosum*-aren ezagutza prozesuan gakoa dela. Lehe-nik eta behin, gaixotu aurreko gorputzeko larruazala pultsio eta ehizaren eremua zen. Gorputz gaixoak, aldiz, lehen garaian bestearen ukituari erresistentzia dio; biga-rren garaian, Nagoreren hitzetan, ingurukoei “ezinezkoa eskatzen nien: nire azalaren barnetik eutsi nintzatela” (JJ 216), hau da, ukimena kanpoko munduarekin aktiboki harremantzeko baino “barneko ukimena” – ren beharra aitortzen dio bere buruari, gorputz barneko ahultasunari ingurukoaren babesa azal barnetik jasotzea irudikatzen du; azken fasean, larruazalaren barnean behar duen guzia topatzen du, gabezia egoera atzean uzten duelarik.

Das Fell eleberriaren kasuan, Vic-en hipertrikosi sindromearen bilakaera Ipar Itsasorako kanpo eta barne bidaiarekin batera burutuko da. Autoezagutza prozesu bikoitza dugu aurrean: batetik, bidaian zehar bere Berlin erosotik irten eta peri-feriako herrixketako bestearekin aurrez aurre bere joera, portaera, pentsamendu eta oroimenak aztertuko ditu eta bere begiekin zuzenean ikusi ezin duen hipertri-kosiak jotako bizkar eremuaren autoezagutzaren bidea egingo du, bestetik. Vic-ek bidean geratzen den leku txiki bakoitzeko biztanleentzat ispilu eta bestearen fun-tzioa betetzen du, eta aldi berean ispiluan etengabe bere burua behatzeko ariketa egiten du, *numinosum*-a bizkarrean duelako, bizkarreko lekurik ikusgaitzenez. Horrela, eleberriak alteritatearen ikusgaitasunaren eta ikusezintasunaren eta ukiga-rritasun eta ukiezintasunaren arteko jokoak azaltzen digu Maren Wurster-ek

Ispilu aurreko pasarteez gain, narratzailearen ukimenaren bidezko deskribapen sentsozialak oso zehatzak dira (F 52–53)⁶, Kafkaren *Metamorfosiarekiko* lotura egitea sahietsezina gertatzen delarik. Autopertzepzioaren aldaketa, ukimenaren bidezko autoesplorazioa zuzenean lotuta dago bere bizkarrarekiko eta baita mun-duarekiko esperientzia sentsozial berriarekin.

Minaren sentasiziotik hasten da azalaren eraldaketa (F 25) eta minak gida-tuta ekiten dio Vic-ek azalaren behaketari. Lehen momentuko ezustekoaz gain, Vic-en *numinosum*-arekiko harremana ez dago bere gorputzarekiko beldurrak gain-ditua, besteen begiradarekiko beldurrak baizik. Bakartasunean etengabe aztertzen du

⁶ *Das Fell* eleberriko aipuei F eta orrialde zenbakiaz egingo zaie erreferentzia.

numinosum-eezko eremu iletsua, ilearen hazte prozesua eta kokapen zehatza eten-gabe ukimenaren bidez neurtzen ditu: “die Stoppeln stellen sich unter den Kuppen auf, piksen, den Rücken hinab, die Haare drücken sich borstig an die Haut. Sie spült Rücken und Hände ab, tastet wieder” (F 52–53). Sentipen ezezaguna izateak ez du beldurrik sortarazten Vic-engan, are gehiago bizkarreko azalaren ukimen gaitasuna indartzen da bidaian zehar eta aldatu egiten du bere bizkarrak ukitzen dituen objektuen esperientzia sentsoriala (arroparen presioa modu berrian hautemango du (F 55), bizkarreko ileek azalarengan sortzen duten ukipen sotilaz jabetzen da (F 66–67); eremu iletsuak nortasun propioa duen espazioa sortzen du gorputzean, eta eserleku berria zurruntasunetik erabilerarekin goxotasunera pasatzen den bezala, Vic-en *numinosum*-a ere eremu zakar izatetik (F 79) goxora pasatzen da (F 94). Bestalde, aldizka bere buruaren ukimena beldurgarriagoa (F 112) bihurtzen da eta aldiz ohitu eta egokitu egiten da (F 133, 139). Neutralki eta deskribapen zehatzekin azaltzetik, *das Fell* (F 76, “larrua”, animalien azala) izena emateko bidea ere egingo du narratzaileak, azken batean protagonistak berak ere “mein Fell” (nire larrua) adierazpenarekin *numinosum*-aren alderik beldurgarriena bere egiten duen arte, eta behaketarekin zerikusirik ez duen keinua bere eginez, espontaneoki maiz ferekatzen duen arte.

Esan gabe doa, azaleko nahasmendu honek Vic-en feminitatearen krisia ere eragiten duela: bere bikotekideak Vic egun batzuetarako baztertu eta emazte-ohiarekin oporretara joan den egun hauetan, periferia emozionalera baztertua izan den honetan, krisi egoeran dagoen unea izanik, gorputzean sortu zaion **besteak** gorputza eta besteak modu berriekin behatzea dakar. Ispiluaren aurreko pasarte errepikatuak, bere ohiko arropari uko egitea bizkarra agerian legokeelako, bere azal berria ikusezin bihurtzeko saiakerak, horrek guztiak Vic-en feminitatea birdefinitzeko prozesuari laguntzen dio, harik eta istorioa ixtean, Berlinerako itzuleran, protagonista komunetik irteten den arte, orain arte ekidin duen soineko batekin, bizkarra agerian. Bidaiaren jatorrizko helburua Karl-engan mendeku hartzea bazen ere, autoezagutza prozesu honen amaieran gaunditua du Vic-ek mendeku egarria, eta Vic-ek *numinosum*-aren aurrean bere feminitatea birkokatu duen bezala, bere bizitza emozionalean ere bere burua birkokatu du, Karl-en bizitzako periferiatik irten eta bere ibilbide propioaren erdigune izanez amaitzen baita kontakizuna.

2.1.2. Periferia eta memoria

Jenisjoplin eleberrian gorputz gaixoa eta *numinosum*-a parekatzearekin bi gai nagusi proposatzen dira: subalternitateari kritika eta memoriaren birkodetzea gorputz gaixoaren (beraz alteritate eta periferiaren) ahotsetik eta irakurketatik abiatuta.

Nagoreren bigarren fasetik aurrera bere gorputzarekiko duen begiradaren eta ukimen zentzuan aldaketa jada aipatu da. Are gehiago, horrekin batera hainbat

kontzeptu sozial eta politikoen inguruan ere bada aldaketa. Hauen artean daude hegemonia, periferia eta mendekotasunari buruzko hausnarketak eta hauen inguruko portaera sozialei kritikak.

Nagorek bere burua gaixo aitortzeak eta seropositibo gisa identifikatua izatearekin batera Uxue Alberdik mahai gainean jartzen du gorputz gaixoei agintaritzarekiko duten subalternitatea eta periferia egoera (JJ 255). Testuinguru honetan euskaltasuna eta erdaltasunaren mugek garrantzia galtzen dute Nagorerentzat, periferia, alteritatea, boterea eta memoria sozial eta kulturalaren modu berri batean, modu hibrido eta integralagoan ulertuko du. Ahizpatasun espazio berrietan garatzen da Nagoreren diskurtsoa foucaultiarra bere pertzepzio berrien inguruan: nola aldatzen diren inguruneke portaerak harekiko "gaixo" identitatea ezarri bezain laster, nola eraldatzen den alteritateaganako begirada, gorputz batzuk nola kokatzen diren botere eta nagusitasun-kokapenetan gorputz gaixoarekiko (JJ 255).

Bilakaera prozesuan bigarren garaitik aurrera alteritatea kutsu politiko eta soziala alde batera utzi eta dimentsio intimoago eta emozionalago batera pasatzen denean, gainera, bere gorputz gaixotik familiako memoriaren berrirakurketa eta berraurrikuntza ere egiten ditu. Bereziki 20 urterekin gaixotasun berak heriotzara eramandako izebaren berrirakurketa eta memoria azaleratzen dira. Nagorek bere gaixotasunetik orain beste modu ukigarriagoan oroitzen du izeba eta haren gaixotasuna:

Izeba Karmenekin oroitzen nintzen, nola eskatzen zigun, hilzorian zegoela, estuago besarka genezala. Amama eta biok haren gorputzaren barrura sartzeko ahalegin desesperatua orduantxe ulertu nion. Haren ohearen barruan nahi gintuen, azalaren barruan ezin gintuelako. (JJ 215-6)

Azalaren pertzepzio berriek ematen diete bide Nagoreri izebaren memoriara modu sakonagoan hurbildu eta bai pentsamenduetan, ametsetan eta familiakoekin elkarrizketan denboraren poderioz alboratuak ziren oroitzapenak memoria komunikatibo eta sozialaren bidez azaleratzeko.

Maren Wurster-ek larruazal gaixo edota nahasiaren inguruan proposatzen duen memoria lanak baditu hainbat berezitasun. Lehenik, azaleko trikinosi fenomenoaren eta Vic-en bizkar eta behatz-puntek dituzten sentsazio berrien eskutik, memoria kognitiboaren eta sentsorialaren arteko bereizketa proposatzen da. Azpimarratzekoa da Vic-en esperientzia berria: zerbait kognitiboki gogoratzea bainan sentitu ezin izatea: "Aufgewöhlt merkt sie, dass sie zwar noch weiss, dass ihr voriges Körpergefühl anders war, es aber nicht mehr empfinden kann" (F 60)⁷.

⁷ "Asaldatuta ohartzen da, jakin badakiela lehenagoko gorputz-sentsazioa ezberdina zela, bainan ezin duela hura jada sentitu" (Itzul. Garbiñe Iztueta)

Bigarrenik, alteritatearen eta memoriaren arteko loturari dagokionez, interesgarria da hurbilpen konbentzionaletatik urrundu egiten dela eleberria. Berlindik Itsaso Baltikorako bidaian Alemaniako Mendebaldeko eta Ekialdeko elementu eta pertsonaiak agertzen badira ere, eta garai historiko eta politiko ezberdinei aipamen bakanak egiten badira ere, erdigune eta periferia politikoen arteko edota Alemaniako Mendebaldearen eta Ekialdearen arteko harremanetan alteritatea eta memorian baino, hiriaren eta landa-ingurunearen arteko harremanetan garatu eta eraikitako alteritate eta memorian jartzen da fokua. Etxe isolatuen, kanpin eremuen, ostatu txikien, nebaren etxeko eta herrixketako bizitza paisaiarik landatarrenetan egingo du agerpena Vic-ek, alteritateak, Berlindik bakarrik iritsitako hiritar emakumeak. Bestalde, bizkarrean jaio zaion *numinosum*-ak bultzatuta, Vic-en azalak ukimen gaitasun berria duen aldetik, Vic hiritarrak modu desautomatizatuaren hautemango du bideko paisaia. Gainera, erdigunetik periferiarako bidaia gisa uler daitekeen Berlindik Itsaso Baltikorako bidean Vic-ek bere gorputzaren memoria ere erregistratuko du periferia eta alteritatetik: bizkarreko azal iletsuaren *numinosum*-arekin aurrez aurre egite-rakoan, gorputzari lotutako beste hainbat *numinosum*-en eta alteritateen katalogoa ere egiten du: neskatala izanik bularrak haztean, Karl-en gorputzarekin lehen enkon-trua, Karl bikotekidearen ezkutuan ama izateko saioak, amatasun ezaren alteritatea eta Karl-ekiko harremanean emazte-ohi eta alabatxoaren periferian kokatua egotea, esate baterako. Hasiera batean feminitateari eraso egiten dion *numinosum* iletsua, alteritatea agerian jartzen dion azal eremu beldurgarria, protagonistak bidaiaren amaieran gorputz atal gisa barneratzen du, bikotekidearekiko historia emozionala berrirakurtzen duen bitartean.

Gorputz barnean edo azalean kokatutako *numinosum*-ak bi eleberrietan beldurra eta lilura edo maitasuna hein ezberdinetan sortzen du. Hala ere, azalaren bidezko pertzepzioen bitartez bietan feminitatearen birpentsatzea mahaigaineratzen da, memoria sozial eta kulturalaren baitan dimentsio berriak ere txertatzen dituzte, bi protagonisten birkokapena iraganeko oroitzapenekiko eta besteekiko ahalbidetzen delarik.

2.2. ENTZUMENA, ALTERITATEA ETA MEMORIA *FAMILIE DER GEFLÜGELTEN TIGER* ETA *BELTZURIA*-N.

Ixiar Rozas-en *beltzuria* (2014) eta Paula von Fürstenberg-en *Die Familie der geflügelten Tiger* (2016) lanetan hitzari eragiten dien nahasmenduek eta, hortik abiatuta, memoria eta identitatearen eraikuntzan alteritatearen eremuak rol esan-guratsua dute.

Osagarri autobiografikoak dituzten bi lan hauetan hitza galdu duen gizonetzko pertsonaiaren ahotso erreskatatzeko eta berrinterpretatzeko bidaia egiten du ni-ak, bitartean belaunaldi ezberdinen memoria(k) eta norberaren identitatea(k) eratzen doazelarik. *Familie der geflügelten Tiger* eleberriaren protagonista eta narratzailea 21 urteko Johanna da, 2000. lehen hamarkadan Alemaniako Ekialdeko Uckermark izeneko eremu txiki batetik Ekialdeko Berlinera etorria tranbia gidari izateko prestakuntza jasotzera. Egun batean, mapak eta planoak izugarri maite dituen Johanna gazteak 1989ko urriaren 4ean, Berlingo Harresia desagertu baino hilabetetsu lehenago, desagertu zen Jens aitaren mezua jasotzen du. Astrid amaren arabera, betiko ihes egin zuen Alemaniako Mendebaldera rock musikari ospetsua izatera, Astrid emaztea eta bi urteko alaba Johanna atzean utzita. Johannak ez du ez bere aitaren ezta Alemaniako Errepublikako Demokratikoaren oroitzapenik. Orain, 19 urte geroago, Johannak ospitalean minbizia duen aita aurrez aurre izango du, eta aitaren aldeko familia kideak ere ezagutuko ditu, Hilde amona eta Antonia ahizpa. Bere identitatea eta aitari eta Alemaniako Errepublikako Demokratikoari (AED) buruz amaren ahotik entzundako egiak erabat zalantzatan jartzen duen protagonista eta narratzaileak aitaren ahotik zuzenean egia jakin nahiko du aitzak iraganean hartu zuen erabakiaren eta AEDerekiko jarreraren inguruan. Bere identitatearekiko, AEDeko iraganarekiko eta familiarekiko barneko mapa emozionalean birkokatze beharra du Johannak. Alabaina, Jensek bere alabaren galdera zuzenei, ziurrenik morfinak eraginda, erantzun kriptikoak besterik ez dizkio eskaintzen, eta ondoren jada hitz egiteko gaitasuna galtzen du minbizia eta dementziarengatik. Ahotsoa eta hizketarako gaitasuna galdu duen aitaren egia ikertzeko prozesuan AEDeko iragana bizi izan duten belaunaldi eta biografia ezberdinen ahotsei erreparatuko die Johannak, Jens-en desagertuaren bertsio ezberdinak ematen dizkietenak: Stasi-k preso hartu zuela, 1989ko urriaren 4ko manifestaldi erraldoiera joan zela, etab. Ahotsak argazki eta dokumentuekin solasean ere jartzen ditu narratzaile eta protagonistak, azken momentuan eta Jens-en heriotzaren ondoren Stasiren akta ikusteko aukera duenean uko egin arte. Ahotsik gabe geratua zen aitaren heriotzaren ondoren, Johannak sormenezko memoria eraikitzen du aitaren esaldi kriptikoan eta aitaren etxean topaturiko 1989ko urriko auto matxura baten ordainketa gordekin bateko informazioan oinarrituta. Galdetzen dion orori erantzuten dio geroztik Johannak Jens-ek auto matxura izan zuela eta Erich Honecker-en fisioterapeuta Erikak errepidean jaso zuela Jens, autoa eta berau Mendebaldeko Berlinera garraiatuak izan zirela, jarraian hiriak irentsi zuelarik, etxera itzultzeko beranduegi izan zen arte.

beltzuria saiakera dokumental izenarekin aurkeztzen du Ixiar Rozas egileak, bere familiako istorio batzuk zeharkatzen dituen ahotsaren espazio sozial eta politikoaren

inguruko gogoeta. ni-ak amaren ahotik “beltzuria”⁸ hitz polifonikoa entzuten duen momentuan hasten da hildako aitona Xamuioren ahotsaren erreskatatze prozesua. RIF-eko gudutik itzuleran ia hitzik gabe geratutako gizonak bertsotan soilik hartu zuen hitza geroztik, bere ahotsa galdu zen, eta munduak axolagabekeriak entzun ez dituen baserritar soldadu eta familien ahotsen erresonantzia egiteko lana hartzen du ni-ak. Xamuioren ahotsaren bilaketa zentzu fonikoan abian jartzen du. Izan ere, ni-ak halabeharrez jakingo du Xamuiok, 1970 urteko Antonio Zavalaren ikerketa lan baterako, 1917 urtean hila zen Axura bertsolariaren bertsoa buruz abestu zuela, eta ahotsaren grabaketa ere izan bazela. Grabaketari arrastoa jarraituko dio, Etxalar jaioterrian eta Donostian bilaketa eginez eta hainbat ahots ikusgai eta ukigarri eginez: Xamuiok gain, amona Linarena, amarena eta lau belaunaldiko herriko ahots ezberdinenak. Grabaketarik agertu ezean, aitonaren ahotsaren ñabardurak eta bakartasuna erreskatatzen saiatzen da ni-a (B 52)⁹, adin ezberdinetako lau emakumezko gorputzen sukaldeko solasaldiaren alteritatean, Xamuioren memoriaren ahoratze prozesua gorpuzten den arte (B 98). Ahoratze prozesu hau ni-aren erresonantzi ariketa oniriko zehatz batean entzun, ikus eta uki daiteke literatur-lanaren amaieran: Xamui 1970ko grabaketan oroitu ezinik geratu zen bi lerroak, idatzizko ikerketa lanean Zavalak puntu etenez osaturiko bi lerroz adierazi zituenak, ni-ak amets bidez atzematen ditu amets eta esnaldi arteko pertzepzio momentu berezian: bi lerro intermitenteen gainean inskripzio bat sortzen du, palimpsestoa osatuz.

Bi literatur-lanetan, beraz, aurreko belaunaldien memoria eraikitzeko bidea egiten da entzumenaren bidez. Hain zuzen ere, jada hitzik esaten ez duen gizonetzko bati eta bere iraganari buruzko bilaketak ditugu *Familie der geflügelten Tiger* (2016) eta *beltzuria* (2014) lanetan. Desagertutako, jada entzun ezin daitekeen ahotsa da abiapuntua bi kasuetan, eta bi ahotsek Europako iraganeko bi momentu traumatikoren esperientzia izan dute.

Walter Benjaminek adierazi zuen Lehen Mundu Gerraren ondoren gizakien artean esperientziak partekatze gaitasuna urritu zela jendartean (Benjamin 2007: 104) Xamuioren RIF osteko isiltasunak gerraren traumaren, borroka-nekearen nahasmenduaren oihartzun gisa har daiteke:

⁸ Rozasek saiakeraren lehen orrialdean zehazten du izenburuaren esanahi potentzialtasun eta polifonia, hiztegi bateko hitz sarreraren modura lau esanahi zehaztuz: 1) izond. Bekozkoa zimurtu, ilundu; 2) izond. Euria hasi aurreko zero beltza, zerua eztanda egitear; 3) iz. Sustoa, bihotz-estaldura; 4) generoari lotutako ñabardurak: gerra denboran emakumeek beltzak eta zuriak ikusten zituzten; bi urte inguru irauteen zuen dολουaren azken hilabeteetan, emakumeak, tela beltz eta zuriz egindako arropak eramaten hasten ziren; istorio beltzak, garaikoak eta egungoak, bizi ahal izateko memoriak zuritzen dituenak. (B 9)

⁹ *beltzuria* lanari aipuen erreferentzia B eta orrialde zenbakiaren bidez egingo da.

Gerra hartatik itzuli zenean, Xamuiok ez zuen apenas hitz egiten. Lehen Mundu gerratik itzultzen ziren soldaduen antzera, izandako esperientziak mututu egin zuela pentsa daiteke. [...] Izaki isil bilakatu zen Xamuio. [...] nire aitona zen. Etxean entzuten nizkion bertsoak, Lasarten, eguberri bezperako afari eta biharamuneko bazkarian. Kantu horietatik eta agurretatik haratago, apenas entzun nion beste hitzik (B 18–19).

Jens-en kasuan minbizi eta dementziari lotutako desgaitasuna da, gerrarik tar-tean izan gabe. Alabaina, 1989ko urriko desagerpenaren arrazoen eta zehaztapenen inguruko informazio eza, Alemaniako historia gaztean izandako bat bateko aldaketa historikoaren eta ondorioz Alemaniako Errepublika Demokratikoaren desagerpe-naren ondoren garai, jarrera eta erabaki batzuen inguruko isiltasunaren isla da. Bi kasuetan, iragana espazio huts bihurtu da, ahotsezko artefaktuek —erantzungailu automatikoan Jens-ek Johannari uzten dion mezuak eta *beltzuria*-ko ni-ak kasuali-tatez ikerketa lan bati lotutako balizko grabaketak— protagonistak bilaketa prozesu batera bultzatzen ditu. Momenturen batean idatzia zen testua isiltasuna medio eza-batua izanaren kontzientzia pizten da bai Johannarengan (FGT 19)¹⁰ eta baita *bel-tzuria*-ko ni-arengan (B 19, 21, 129) ere.

2.2.1. Ahotsaren gorputztasuna: *numinosum* eta *dialogizitatea*

Badirudi ahotsari lotutako bilaketa prozesu honetan bi subjektu hauek, Susan Sontag-en adierazpenaren ildotik, zentzumenak berreskuratu eta gehiago ikusi, entzun eta sentitzen ikasteko ariketa egiten dutela. Izan ere, ahotsaren gorputztasuna koka-tzen da bi lanen erdigunean: Johannaren aitaren eta Xamuio aitonaren ahotsek hitz eta esanahiaz harago dute garrantzia eta zentzua. Hitz ulerterrezak baino hitz sorta ulergaitzak, definitu gabeko hotsak deskribatzen ditu Johannak aitarekin duen lehen solasaldian: barrea, kontrako eztarrira joatearen hotsa, eztula, arnasestua (FGT 53). Johannak topatu nahi duen egiaren informazio izpi fidagarriarik ez dio eskainiko aitaren ahotsak, alabaren galdera zuzenei nahaskor eta botiken eraginpean erantzuten baitie:

Wieso bist du damals in den Westen gegangen? fragte ich.

Jens lachte.

Das war gar nicht nötig, sagte er, der Westen ist zu mir gekommen.

Wohin bist du dann gegangen, am 4. Oktober 1989?

[...] Die haben mich um fünfzigtausend Mark betrogen, sagte er dann. (FGT 56)¹¹

¹⁰ *Familie der geflügelten Tiger* leberriko aipuen ondoren FGT eta orrialdearen zenbakia adieraziko dira.

¹¹ Zergaitik joan zinen Mendebaldera? Galdetu nuen.

Jens-ek barre egin zuen.

Ez zen beharrezkoa izan, esan zuen. Mendebaldea niri etorri zitzaidan.

Aitaren ahotik entzungo dituen bi erantzun bakarrak izango dira, gaixotasunak ezarritako hizketarako ezinak alabaren egia beharrik ez baitu aseko. Aitzitik, aita-aren ahoa egiarako bide baino itzaltzen doan gorputzaren metonimia bihurtuko da. Hemeretzi urtez desagertutako ahotsa orain presentziazatik absentsiarako erdibidean dagoen gorputzaren adibiderik argiena izango da: silaba ulergaitzak soilik irtengo dira aitaren ahotik (FGT 81), txistua dario ahotik (FGT 82), lotan aho irekia (FGT 96), eztula (FGT 98), ahoko kiratsa (FGT 98, 102), edota. goragalearen soinua eta likido horia darion ahoa (FGT 127).

beltzuria saiakera den aldetik, subjektuak ahotsaren gorputzasunari buruz eta entzumen eta ukimenari buruzko hausnarketak gorputzu egiten ditu bilaketa prozesuan zehar. Izan ere, lehenik eta behin, bilaketa hori, iraganeko datu bilketa baino, gorputzarekin iritsi daitekeen lekuen bilaketa bezala azaltzen du ni-ak. Gainera, idazte prozesuan gorputz osoak hitz egiten du ni-aren arabera, “gorputza atari ireki batean egonik” (B 214), beraz gorputz osoaren prozesua da idazketa.

Ahotsa “hitzen azala” (B 40) gisa eta “hitz, hots, soinu, dardara, totelak aho-ratzen ditugun bakoitzean azaleratzen” (B 29) dena bezala definitzearekin batera, hitza, ahotsa eta gorputza elkarrengandik bana ezin diren elementutzat hartzen dira. Horrek entzumena eta ukimenaren arteko loturara garamatza, ahotsa ukitu baitaiteke: “Ahotsak gainezka egiten duenean, entzuteaz gain, ukitu egin dezakegu. Entzumenarekin ukitu” (B 41). Azken batean, zentzumen guztiak ukimenaren luzapen gisa ulertzen ditu ni-ak, Pallasmaa-k adierazitakoari jarraituz (2006: 10).

Gorputzasuna erdigunean duen bilaketa prozesuan alteritateari lotutako bi eremu landuko dira bai *beltzuria*-n eta baita *Familie der geflügelten Tiger*-en ere: *numinosum*-a, batetik, eta dialogizitate eta aniztasuna, bestetik.

Ahotsaren bilaketa prozesu horretan lehen pausuan *numinosum*-arekin topo egingo du subjektuak: aldi berean errefuxa eta miresmena sortzen duenarekin, beldurgarri eta liluragarri denarekin.

Johannaren kasuan, talka hau alaba gisa eta ADEko 3. belaunaldiko kide gisa egingo du. 19 urtez desagertutako aitaren ahotsa bai beldurgarri eta bai liluragarri izango da Johannarentzat, errefusa eta haserrea sortuko dio eta presentzia botere-tsua izango da. Johannak inpotentziak sortutako haserrea eta txikitasuna aurkitzen ditu bere baitan: izan ere, erantzungailuan utzitako mezu bakar batek Johanna-ren pentsamentuak erremediorik gabe aitaren irudi lausoaren inguruan abian jarri ditu (FGT 32), alabak bere burua Berlin hiria mehatxu gisa hautematen (FGT 21)

Nora joan zinen 1989ko urriaren 4an?

[...] Berrogeita hamar markoko iruzurra egin zidaten, esan zuen orduan. (Itzul. Garbiñe Iztueta)

eta aita aurrez aurre ez topatzeko ahaleginetan sumatzen du (FGT 28) eta amari horrelako aita hautatu izanaren errua egozten dio (FGT 34).

Lehen momentuan autosufizientziaz erantzun arren ("Ich bin auch ohne Vater ganz passabel geworden" FGT 15), nortasunaren ardatzetako baten absentsiarekin aurrez aurre, aitarekiko ezagutza eza edota aitarekiko ezagutza desegokia onartu beharrean egongo da aurrerago. Horrekin batera, Johannaren bizitza osoan izan duen informazio iturri bakarraren egia zalantzan jartzen dutenean familiako beste ahots batzuk, amarekiko harremana kolokan jarriko da mesfidantzari bide emanez eta ondorioz amaren oroimena ere zalantzan jarritz. ADEren memoriaren eratze prozesuan memoria komunikatibo eta sozialeko kontraesanak azaleratu eta oroime-naren egiari begirada kritikoa eskaintzen dio Paula Fürstenberg-ek.

Beraz, familiako eta Alemaniako memorian norberak ikertzeke dagoen eremu gisa ere agertzen da, eta horrek sortzen du *numinosum*-aren lilura: aitaren inguruko ezagutza falta Johannak bere maparik kuttunenarekin alderatzen du, hain zuzen ere XIII. mendean Alemaniako Lüneburg inguruko Ebstorf-eko monasterioan mon-jeek sortutako mundu maparekin. Jerusalem erdigune zehatzean kokatzen duen Erdi Aroko mundu mapa handien eta aberatsena den honetan, goian ekia erakus-ten duena eta lurralde ezezagunak, *terra incognita*, fantasiatzko izakiekin marrazten dituen. Jens aita *terra incognita* da Johannaren barne mapa emozionalean. Ebs-torf-eko mundu mapan azaltzen den hegodun tigrearen lekua hartu du Jens-ek. ADE garaiko Berlingo planoan Mendebaldeko Berlin espazio hutsa gisa azaltzen zen bezala, Johanna kontziente da aitaren absentsiak bere identitatean zuriunea sortarazi egin duela, eta zuriune hori egiarekin inskribatzeko saiakera da Johannarena. ADEko para-digma politiko, sozial eta kulturean Berlingo planoan hiriko mendebaldeko eremu ezezaguna zuriunez eta sobietar inskripzioz betetzen bazen, eta Ebstorfeko mundu mapan fantasiatzko izakiez, Johannak lehenik eta behin aitaren agerpenak, *numinosum* horrek, bere barnean sortzen duten beldur eta lilura onartuko egingo ditu.

beltzuriaren kasuan, ni-ak bere ekintza literarioaren baitan kokatzen du *numino-sum*-a. Xamuioren ahotsa bera ere aldi berean hauskor eta indartsu (B 31) gisa des-kribatzeaz gain, ahotsaren bilaketa prozesuan ni-ak bere ahots poetiko propioaren kokatze lana ere egiten du eta prozesu horretan anbigutasun eta aniztasun kontze-ptuek jokatzeko duten rola dira *numinosum*-arekin lotura sortzen dutenak: **ni**-aren ahotsak ez du ez ziurtasunik ez erosotasunik eskaintzen (B 34), poetikoki eta per-formatiboki egiten ari den ahots anitza delako. "Ahotsaren aniztasuna" kontzep-tuari lotuta poetikotasunaren eta performatibitatearen arteko harreman dialektikoa azaltzen du ni-ak: poetikotasuna atzerakako eta gorako mugimendua da, eta perfor-matibitatea aldiz aurrekakoa eta horizontala (B 173). Bilaketaren performatibita-tean, idaztean irekitzen den desioen gudua ehiza bezalakoa da: "Ehiztaria ere ezian

dabil. Desioa eta ezetza” (B 49). Idaztean ere desioa eta ezetzak bat egiten dute, ni-a idazten ari dela, “desioek osatzen duen gudu zelai errizomatikoan barneratzen naiz, hitzekin ezagutu nahian ezagutu nahi ez dudanarekin borrokatzeko” (B 49).

Alteritatearen bigarren ardatza dialogizitatea eta aniztasunak osatuko dute. *beltzuria*-n ahotsa aniztasunari (B 34) eta erresonantziari (B 147) lotuta ulertzen ditu ni-ak. Xamuiok aitona eta bertsolariaren ahotsa erreskatatzeko prozesuan, Xamuiok aurreko belaunaldiko Axura bertsolariaren bertsoa memorian jaso eta, erresonantziaren bidez, 1970 urtean beste frekuentzia batean itzulitako erritmoan ahoratu zuen, dialogizitatearen baitan. Bi ahotsezko dialogizitatea hainbat ahotsezko polifonia bihurtuko da Xamuiok ahaztutako bi lerroak ni-ak bere bilaketa eta erreskate lana burutzean hainbat ahotsen iturritik edan ondoren gainean idatzi dituenean.

Familie der geflügelten Tiger eleberrian, dialogizitatea oso sarritan Jens-en hitzen eta mapen inguruan azaleratzen da. Alde batetik Johannak Jens-en iraganari buruzko ikerketan familiako informazio iturri ezberdinei galderak egitean memorian jasota geratu diren Jens-en hitzen esanahiaren potentzialtasuna eta aurreko belaunaldietatik jasotako esamoldeen oihartzuna jasotzen du. Bestalde, Jens bera eta bai Mendebalde eta Ekialdeko Alemaniako memoria Johannarentzat zenbait mapetako zuriune edota tigre hegodunen antzekoak dira.

Ahotsaren alteritateak badu *beltzurian* hirugarren dimentsiorik ere, izan ere ni-aren hurbilketaren arabera, ahotsa erlazionala da, entzulearekiko existitzen da: Ahotsa iheskorra da, ahotik ihes egiten du (B 34), ahotsa existitzen da norbaitengana doalako (B 215). Mugimenduaren kontzeptua, ahotsa mugimendua da, mugimenduan sortzen da, iturri batetik entzulearengana.

2.2.2. Memoria

Postmemoria kontzeptua egokitzen da aurrean ditugun egile eta protagonista edota ni-aren belaunaldiaren kokapenera. Oroitzen ez den pertsonarengan ere iraganak eraginik baduela baieztatzen da, ezkutuan bada ere jarraitzen du eta norberaren identitate eta kokapenari buruzko kezka eta galderak sortarazten baititu.

Bi kasuetan *postmemory* delakoaren testuinguruan garatzen da memoria: ADE-ren kasuan 80. hamarkada amaieran jaiotako belaunaldia eta euskal jendartearen 70. hamarkadakoa, Lehen Mundu Gerratearen inguruan izandako beste guduen lekuko izan zen belaunaldiaren memoria osatu nahian.

Marianne Hirsch-en definizioari jarraituz:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and

affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (Hirsch 2012: 5)

Hasiera batean kontzeptuak Holokaustoari lotutako memoria ardatz bazuen ere, aurrerago Hirsch berak testuinguru ezberdinetara zabaldu zuen erabilera: „I explicitly engage in such connective and intersecting analyses that I have come to see as absolutely necessary if we are to move forward in the field [of post-memory]“ (Hirsch 2012: 19). Beraz, bai Johannaren eta baita *beltzuriako* ni-aren bilaketa prozesua, non norbanakoen oroitzapenak eta baita proiektzioa eta sormena (Hirsch 2012: 5) erabakigarriak diren, postmemoriaren eremuan uler ditzakegu.

Gabriele Schwab-en „Multidirectional or connective approach“ delakoa ere emankorra litzateke gure hurbilketarako, hain zuzen ere, haren aburuz oroitzapenak „are always already composites of dynamically interrelated and conflicted histories“ (Schwab 2010: 30). Beraz, norberaren oroitzapenak fenomeno konposatuak lirateke, sortzerakoan jada elkarrekin dinamikoki harremandutako eta gatazkatutako historiak. Postmemoriaren kasuan inon baino indartsuago azaleratzen da konposatu gatazkatsu izaera hori, hasieratik baita oroitu nahi duen subjektua kontziente bes-teen oroitzapenetatik edan behar duela memoria hori eratzeke eta oroitzen duten subjektuek historiak era kontrajarrian oroitzen dituztela. Hori horrela izanik, mota guztietako memoriak badu dialogizitatetik eta *numinosum*-etik.

Dinamikoki harremendutako eta gatazkatutako historiek, eta mota ezberdinetako informazio iturriek osatuko dute bi literatur lan hauetako memoria lana, eta elementu bakoitzaren barne gatazka eta potentzialtasunaz ohartuko dira. Bi literatur-lanetan topatzen da memoriaren materialtasunaren aniztasuna, euskarri oso ezberdinetako informazio eta datuek osatzen baitute bai Johannaren eta bai ni-aren bilaketa prozesua: hitz ulergaitzek, hitz anbiguoek, argazkiek, garaiko lekukoen testigantza kontrajarriek, ikerketa dokumentuek, museoetako erakusketek, mota ezberdinetako artefaktuek (erantzungailu, ahotsa entzuteko makina), mapek, hiztegiek, iturri bibliografikoek.

Esan gabe doa, bi literatur-lanetan deigarria dela isildutako ahotsa gizonezko ahotsa izatea, hutsunearen erdigunean gizonezko ahotsa izatea, ni bilatzailea emakumezkoa den bitartean. Ez da ahaztekoa bai Johanna eta baita ni-aren memoria prozesuan emakumezko ahotsen ekarpenek dutela gainera pisurik handiena, emakumezko ahotsetatik edango dute gehien bi bilatzaileek.

Espazio hutsak berrintepretatzen dira memoria prozesuaren baitan bi kasuetan: Johannak hasieran ezagutza du helburu, memoria komunikatiboaren eta sozialaren bidez batik bat, bilakaera prozesu horretan, haatik, elementu gehiagoren beharra

sortzen da eta oroitzapenen dialogizitate eta potentzialtasunek berrinterpretaziora daramate. Aitaren bat bateko eta ezusteko agerpenak ustez argi zuen barne mapa lausotzen dio Johannari eta bere lekua eta aurrerako bidea topatzeko modua da amarengandik jasotako memoria berraztertzea, eta ezezagunak zituen familiako kideen oroitzapenak entzutea, lerro artean ere ondo entzutea, kontraesanak aintzat hartzea, etxeko argazki zaharrak berriz begiratzea eta beste etxeetakoei lehen aldiz begiratzea, ADE garaiko Berlingo planoari adi erreparatzea, Berlingo DDR-Museum-en erakusketan jarritakoei begiratzea. *beltzurian* hasieratik bilaketa ez da ikerketa gisa aurkezten, eta ni-aren identitatearen bilaketa pertsonala baino ekimena etiko gisa uler daiteke¹². Lehen Mundu Gerrako eta RIF-eko esperientziaren inguruko isiltasuna ikusarazten duen ekimen etikoa. Izan ere, inori axola izan ez zaizkion ahots itzaliak erreskatatzeko bilaketa hau, memoria komunikatiboan eta sozialean isildutako kate-begia memoria kulturalerako berreskuratzeke ariketa etikoa da.

Postmemoria gorputzek eta ahotsek sortutako prozesu sozial gisa ere gorpuzten dute *Familie der geflügelten Tiger* eta *beltzuria*-k. Johannak bere bilaketan ADEko historiako belaunaldi ezberdinen ahotsak entzuten ditu, bakoitzaren inkoherentzien eta beren memorien arteko diskurtso kontrajarrien protokolaria da eta aldi berean belaunaldi eta biografia ezberdinetako ahots hauek ehuntzen ditu memoriaren erai-kuntza lan horretan. *beltzuria*-ko ni-ak, berriz, bere bilaketaren gailurtzat Etxalargo sukalde batean lau emakumezko gorputzek sortutako eszenifikazio-espazioa eta solasaldiaren alteritatea azpimarratzen ditu. Ez bakarkako bilaketa prozesuan, baizik Assmann-en hitzetan memoria komunikatibo eta sozialean, performatibitate sozial honetan zehar, ahoratzen baitituzte lau gorputzon indarretik eta ahotsetatik Xamuiok asmatutako bertsoetatik aztarna bakarra (B 98). Horrela iristen da ni-a Xamui eta bere bertsoa memoria kulturalerako berreskuratzera.

3. ONDORIOAK

Aztertu diren lanetan ikusgarritasunaren, entzungarritasunaren eta ukigarritasunaren arteko loturak sortzen dira, alteritateari eta memoriari dagokionez. Gorputz gaixoen zentzumenen lanketa literarioaren bidez, alteritatea anomalia gisa ulertzen duen diskurtsoa deuseztatzen dute Alberdi, Rozas, Wurster eta Fürstenberg-ek, post-modernitatearen haritik. Alteritatea lantzeko adimena baino zentzumenak

¹² Esparzak dioenarekin bat gatzat identitate postmodernoaren gaia oso indartsua dela *beltzuria* lanean. Kasu honetan dimentsio etikoa indartsuagoa iruditzen zaigu, norberaren identitatearen berreraikitzeke beharra baino (Esparza 19–20).

proposatzen dira, besteak beste alteritatearen muinean datzan *numinosum*-a irrazionaltasunari lotua dagoelako.

Numinosum-arekiko harremana lau literatur-lan hauetan gakoa da. *Jenisjoplin*-en, **bestea** norberaren gorputz barnean aurrez aurre izatean, borroka diskurtsorik abiatuta kontenplaziorako bidea egiten da, eta larruazala da bide horretan ingurukoekiko harremanaren adierazle eta eremu fisiko nagusia. *Das Fell* eleberrian, bidaiariak bideko leku berriak jakin-minez eta liluraz begiak zabalik behatzen eta ezagutzen dituen bezala, Vic-ek bidaian bere gorputzean eremu berria aurkitzen du, eta behin eta berriro bizkarreko eremu iletua esploratzen du ukimenaren bitartez, eremu hori bere gorputzaren ataltzat hartu, bereganatu eta berarekiko lotura emozionala ere sortu arte. Fürstenberg-ek familiaren unibertsoan kokatuko du *numinosum*-a, aita desagertuan gorpuztua, eta bere ahots intermitentea agertu eta laster betiko isiltzean, bere ahotik irtendako hitzen misterioa, potentzialtasun eta anbiguotasuna, postmemoriaren *numinosum* izaera ere azpimarratzen da.

Periferiari dagokionez, Alberdi-ren lanean egileak irakurlea gorputz gaixoaren subalterno egoera bestelako periferia egoerekin harremanetan hausnartzera gonbidatzen du: euskal identitatearen periferia, hiri eta herrietako periferia geografiko eta soziala, euskal jendartearen periferia. Wurster-ek, aldiz, harreman emozionalen eta hiri-herri dikotomiaren testuinguruan bideratzen du periferiaren hausnarketa. *Familie der geflügelten Tiger*-en periferia kontzeptua Alemaniako memoria kulturaren testuinguruan lantzen da: Ekialdeko eta Mendebaldeko Alemaniaren oroitzapenak aurrez aurre jartzen dira, baita belaunaldi eta biografia ezberdinetako ahotsen oroimen kontrajarriak. Egia eta memoriarekiko jarrera mesfidatia eta halaber ludikoa ere azaleratzen da protagonistaren postmemoria ariketan. Rozas-ek, alemaniar eremuan Wurster eta Fürstenberg-ek landutako bi ikuspegiak euskal memoria kulturalerara ekartzen ditu, izan ere euskal landa eremuetako aurreko belaunaldien kultur memoriari eta zehazki esateko gudueta izan zituzten esperientzien memoria aldarrikatzen da. Periferian eta isilik geratu den memoriari ahotsa ematea aldarrikatzen da.

Memoriaren birkokapena ere ikusten dugu lau literatur-lanetan. Gatazka politikoa kultur memoriaren erdigunean egon den jendarteari so, *Jenisjoplin*-ek 80ko hamarkadan droga-mendekotasunak eta HIESak eragindako sufrimenduaren memoria berreskuratzeari ekiten dio, euskal kultur memoriaren osagai hau periferiatik mugituz. Wurster Alemaniako Ekialde-Mendebalde paradigmaren oinarritutako alteritatearen diskurtsoetatik aldentzen da alteritateari lotutako beste esparru espazial batzuk proposatzeko. *Familie der geflügelten Tiger*-en eta *beltzuria*-n postmemoria kontzeptua dago presente. Sormenetik landutako memoria lana, gorpuztasunari lotua dago erabat, eta palimpsestoari: Fürstenberg-ek iraganean marraztutako mapen irudia erabiltzen du palimpsestoa irudikatzen, Rozas-ek berriz bertsoa. Bi kasuetan

subjektuak berridazketa lana egiten du eta aurreko belaunaldien ahots isilduak modu berrietan entzuteko prozesuaren ondorioz, memoria komunikatibotik memoria kulturalera eramaten dituzte aurreko belaunaldien legatuak.

BIBLIOGRAFIA

- Alberdi U. 2017. *Jeni-sjoplin*, Susa, Zarautz.
- Aldekoa I. 2006. *Postmodernitatea gurean?*, "EGAN". 1–2, 141–156.
- Arozamena Ayala A. 2020. *Maketo, Añamendi Entziklopedia* [on line], <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/maketo/ar-91241/> [29.04.2020].
- Assmann A. 2006. "Soziales und kollektives Gedächtnis" file:///Users/garbineztueta/Downloads/0FW1JZ.pdf [29.04.2020].
- Assmann J. and J. Czaplika 1995. *Collective Memory and Cultural Identity*, "New German Critique" 65, 125–133.
- Benjamin W. 2007. *Der Erzähler Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows (1936)*, in: *Erzählen: Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt, 103–128.
- Cambi F., ed. 2008. *Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Derrida J. 1967. *L'écriture de la différence*, Seuil, Paris.
- Eke N.O., ed. 2013. *"Nach der Mauer der Abgrund"? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*, Rodopi, Amsterdam, New York.
- Erl A. 2014. *Generation in Literary History: Three Constellations of Generationality, Genealogy, and Memory*, "New Literary History", 45: 3, 385–409.
- Esparza I. 2017. *Identitatearen eraldatzea XXI. Mendeko euskal narratiban: subjektu literario postmodernoa/Transformación de la identidad en la narrativa vasca del siglo XXI: el sujeto literario postmoderno*, Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/28424/TESIS_ESPARZA_MARTIN_IRATXE.pdf?sequence=1&isAllowed=y [29.04.2020].
- Foucault M. 1999. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Itzul. Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno, México DF.
- Fürstenberg P. 2016. *Die Familie der geflügelten Tiger*, Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Goudin-Steinmann E. & Hähnel-Mesnard, C. 2013. *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989: Narrative kultureller Identität*, Frank&Timme, Berlin.
- Gabilondo J. 2008. *Globalizazioak eta kulturaren fantasma: Biopolitika eta diferentzien polemikak euskal kultura eta literaturan, Postmodernitatea eta globalizazioa*, ed. G. Etxebarria, J. Gabilondo, Erroteta, Bilbo, 37–67.
- Halbwachs M. 1967. *La mémoire collective*. Les Presses universitaires de France, Paris, http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html [29.04.2020].

- Hoffman E. 2004. *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, Public Affairs, New York.
- Köhler A. 2007. *Brückenschläge. DDR-autoren vor und nach der Wiedervereinigung*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Kortazar J. 2007. *Postmodernitatea euskal kontagintzan*, Utriusque Vasconi-ae, Donostia.
- Lefebvre H. 1991. *The production of Space*. Itzul. D. Nicholson Smith, Blackwell Publishing, Oxford.
- Löw M. 2001. *Raumsoziologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Liotard J.-F. 1986. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Itzul. M Antolín Rato, Cátedra, Madril.
- Merleau-Ponty M. 1993. *Fenomenología de la percepción*, Itzul. J. Cabanes, Editorial Planeta-Agostini, Barcelona, https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf [29.04.2020].
- Olaziregi M.J. 2009. *Is There a Return of the Real in Postmodern Fiction, Basque/European Perspectives on Cultural and Media Studies*, ed. M.P. Rodríguez, Center for Basque Studies-Uni-versity of Nevada, Reno, 53–80.
- Otto R. 1931. *The Idea of the Holy: an Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of Divine and its Relation to the Rational*, Itzul. J.W. Harvey, Oxford University Press, London. https://archive.org/stream/theideaoftheholyy00ottouoft/theideaoftheholyy00ottouoft_djvu.txt [29.04.2020].
- Pallasmaa J. 2006. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, itzul. M. Puente Rodríguez, Editorial Joaquín Gili, Barcelona.
- Rozas I. 2014. *beltzuria*, Pamiela, Arre.
- Schwab G. 2010. *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. Columbia University Press, New York.
- Sistig S. 2003. *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne?: Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs "Ich" und Peter Kurzecks Keiner stirbt*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Sontag S. 2002. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors (1978)*. Penguin, London.
- Sontag S. 2013. *Against interpretation (1964) and other essays*. Penguin, New York
- Toro F. de (1991). *Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)*, "Revista Iberoamericana", 155–156, 441–467.
- Tuan Y-F. 2001. *Space and Place*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- Woolf V. 1926. *On being ill. The New Criterion*, 1926, 4:1, 32–45. <https://thenewcriterion1926.files.wordpress.com/2014/12/criterion-eliot-woolf-jan-1926.pdf> [29.04.2020].
- Wurster M. 2017. *Das Fell*, Hanser, Berlin.
- Zavala A. 1970. *Bidasoa aldeko bost bertsolari*, Auspoa, Tolosa.

GORPUTZ GAIXOAK ETA ALTERITATE ESPAZIOAK: EREMU UKIGARRI EDO UKIEZINAK EGUNGO EUSKAL ETA ALEMANIAR LITERATURAN

Laburpena: Artikulu honetan alteritatea, periferia eta memoria izango dira aztergai euskal eta ekialdeko alemaniar literaturako lau idazleengan fokua jarritz: Uxue Alberdiren *Jenisjoplin* (2017), Ixiar Rozasen *belzuria* (2014), Paula Fürstenberg-en *Familie der geflügelten Tiger* (2016) eta Maren Wurster-en *Das Fell* (2017).

Belaunaldi bereko emakumezko idazle gazte hauek gorputz gaixoen errepresentazioaren bidez bestetasuna, periferia eta memoria hausnartzeko espazio berriak sortzen dituzte. Pertzepzioaren eremuari bereziki erreparatuz, ukimena eta entzumenaren lanketa literarioa azpimarratuko dira lau literatur-lan hauetan, bestetasunari hurbilketa egiterakoan *numinosum* kontzeptua nola gorpuzten duten alderatzeko. Gorputz gaixoen lanketa hauek larruazalak eta ahotsak estrategia literario gisa oparotasuna eskaintzen diete hautatuko idazleoi. Gainera, XX. mendeko euskal eta alemaniar historietan gertakari erabakigarrien post-belaunaldiko idazleak izanik, aurreko belaunaldien memoriekiko eratzten dute harreman literarioa alderatuko da. Alberdi eta Rozasen kasuan iraganeko gatazka politiko eta sozial eta guduen bizipenen memoria eta Fürstenberg eta Wurster-en kasuan Ekialdeko Alemaniar Errepublikako Demokratikoko iraganaren memoria komunikatiboa, soziala eta kulturalari egiten dioten ekarpena ere hizpide da.

Hitz gakoak: alteritatea, periferia, memoria kulturala, post-belaunaldia, euskal eta alemaniar literatura

SICK BODIES AND SPACES OF ALTERITY: SPACES OF (IN)TANGIBILITY IN RECENT BASQUE AND EAST GERMAN NARRATIVES

Abstract: This article aims at analyzing alterity, periphery and memory in the works of four writers of Basque and German literature: *Jenisjoplin* (2017) by Uxue Alberdi, *belzuria* (2014) by Ixiar Rozas, *Familie der geflügelten Tiger* (2016) by Paula Fürstenberg and *Das Fell* (2017) by Maren Wurster. All four young female writers belonging to the same generation, they create new spaces for reflection on alterity, periphery and memory through the representation of sick bodies. Focusing on the field of perceptions in their works, special emphasis will be placed on the literary representation of the senses of touch and hearing, in order to compare the embodiment of the *numinosum* when approaching the other. In the literarization of sick bodies by Alberdi, Rozas, Fürstenberg and Wurster, skin and voice stand out as key strategies for the approach to alterity and memory. In addition, as these authors stand for the post-generation of crucial events of the 20th-century Basque and German histories, the literary relationship of these authors with the memories of previous generations will be compared. Their contribution to the communicative, social and cultural memory of Basque political and social conflicts, as well as of past wars (Alberdi, Rozas) and of East Germany or German Democratic Republic (Fürstenberg, Wurster) will be confirmed.

Keywords: alterity, periphery, cultural memory, post-generation, Basque and German literature

GARBIÑE IZTUETA-GOIZUETA

ORCID: 0000-0001-9036-1739

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

SICK BODIES AND SPACES OF ALTERITY: SPACES OF (IN)TANGIBILITY IN RECENT BASQUE AND EAST GERMAN NARRATIVES¹

Identity, alterity and periphery are central concepts in postmodernism. The so-called historical postmodernism started with the French revolt of May 1968 and the pacifist movement, and the fall of the Berlin Wall, and reached its peak with the fall of the East European Stalinist systems (De Toro 1991: 445, Esparza 2017: 37). The social, political and economic changes which resulted from these events also provoked a transformation in cultural discourse. Moreover, literature also became a space for this new approach to the world, appealing to the disappearance of absolute theories and truths and to the need for multiple and peripheral discourses. In short, questioning discourses of modernity (Lyotard 1986), claiming the disappearance of closed texts (Foucault 1999) and the polyphony of texts (Derrida 1967) are the main theoretical grounds of postmodern literature. Among its main features are experimentation with language, the dissolution of agent subjects, playing with the reader, intertextuality, and polysemy of the text.

Identity in postmodernism has been a central subject of study in the research dealing with the narrative of the late 20th and early 21st centuries, as in the case of many local literatures, also both the German literature after the dissolution of the German Democratic Republic (Sistig 2003) and the Basque literature (Esparza 2017, Kortazar 2007, Olaziregi 2009, Gabilondo 2008, Aldekoa 2006).

The postmodern subject merges with a process of hybridisation, complexity and resolution, while reconstructing itself through memory, as Kortazar points out in relation to Basque modernist literature (Kortazar 2007). Likewise, a lot of research, from different perspectives, has analyzed the relationship between identity in East German literature after 1989 and the memory of the German Democratic Republic (Cambi 2008, Köhler 2007, Eke 2013, Goudin-Steinmann & Hähnel-Mesnard 2013).

¹ This publication is part of the project FFI2017-84342-P (MINECO).

Therefore, the aim of this article is to study two Basque female authors (Ixiar Rozas and Uxue Alberdi) and two East German female authors (Paula Fürstenberg and Maren Wurster) born in the 1970s and 1980s, in order to highlight their contribution to the literary approach to identity and memory. On the one hand, they share several biographical and cultural characteristics regarding their origins and the generation they belong to. They were born at the threshold of or a few years after a radical historical, political, social and cultural shift: the fall of the Berlin Wall and the German Democratic Republic in the case of Fürstenberg (1987) and Wurster (1976), and the end of the Franco Dictatorship in the case of Rozas (1972) and Alberdi (1984). We could say that all four authors are also located on the cultural periphery, in a space of minorization and alterity: Fürstenberg and Wurster have consciously or unconsciously grown up with cultural references of a disappeared country, while Alberdi and Rozas belong to the linguistic and cultural Basque-speaking community in the officially Spanish-Basque bilingual society, where in sociolinguistic terms the Basque community is minoritized and inscribed in a peripheral position in relation to mainstream culture. None of them has memories of her own related to the officially closed down chapter of the history of the German Democratic Republic or the Franco dictatorship. On the other hand, in their literary works the authors consider identity and alterity in societies strongly affected by a silenced past and by a sudden change (German Reunification and the Spanish Transition to Democracy), by focusing on memory and by employing the representation of sick bodies as a narrative strategy. As noted, although in different ways, periphery and alterity are represented in the selected works by Fürstenberg, Wurster, Rozas and Alberdi. Although both topics are closely linked to postmodernity, this article focuses more on the contribution of all four authors as representatives of a post-generation to East German and Basque social and cultural memories.

If we look at the so-called **post-generation** (Hirsch 2012: 3, Hoffmann 2004: 187, Erll 2014: 399)² according to memory studies, this would mean, in the East-West German context, the generation born several years before or after the disappearance of the German Democratic Republic, and in the Basque context the generation born shortly before or after Franco's dictatorship. The elaboration of memory presents several particularities in this post-generation, since it is a generation that

² This concept was created by Eva Hoffmann in the context of her research on the memory of the *Shoah* and it goes beyond the denomination of the **second generation** understood in the family context. Hoffmann identifies herself as post-generation: she is pursued by the legacy of the suffering of previous generations in the *Shoah* and feels a responsibility to carry out a mission through that legacy. According to Erll, post-generations are all generations identifying themselves as descendants of parents or ancestors who have suffered violence and trauma.

finds it difficult to have its own memories and that follows the traces of the influence that the German Democratic Republic or Francoism have exercised on them in different ways in their literary works. However, these four authors use the same topos, that of a sick body, in order to create new spaces of perception, to rethink the experience of alterity and to approach memory from the perspective of the post-generation.

The analysis will focus on Uxue Alberdi's novel *Jenisjoplin* (2017), the essay *beltzuria* (2014) by Ixiar Rozas, as far as Basque literature is concerned, and Paula Fürstenberg's *Familie der geflügelten Tiger* (2016) and *Das Fell* (2017) by Maren Wurster, as examples of the East German literature.

1. CONCEPTS

Alterity and memory will be two key concepts in our approach to these four literary works. Alterity is defined in dialogue with the concept of identity, among other ideas, and in both concepts space, body and perception play a determinant role. Following the theoretical paths developed by Henri Lefebvre (2011), Yi-Fu Tuan (2001) and Martina Löw (2011) on the concept of space, the body deserves special attention as one of the factors intervening in the production of space. Thus, we will understand space as a social process in which bodies, subjects and other spaces interact.

The representation of sick bodies is a key strategy in the creation of spaces of alterity in the selected works. According to Maurice Merleau-Ponty, the body is the only way to perceive the world, as we observe external objects through its filter (1999: 87–216). At the same time, as the body is a decisive agent in the perception of the world, Merleau-Ponty also concedes the body the category of object of perception and he points out that the information we receive from the body about the world is always conditioned by space, time, memory and body movement: the body is neither neutral, nor omniscient, nor stable. An example of the solid connection between body and space is, according to the French philosopher, the fact that objects always show us a single face, because we perceive them from the body located in a certain place (Merleau-Ponty 1993: 88–89). On the other hand, Merleau-Ponty also highlights the determinant influence of memory on the body's perception of stimuli: he offers the example of a certain area of the skin stimulated continuously with a hair, and he explains that at the beginning, the body identifies and places exactly the perceived stimulus. However, if the stimulus is repeated several times, the body progressively loses the ability to locate the stimulus with

accuracy, until in the end the body does not even perceive it (Merleau-Ponty 1999: 93–94). Thus, a body can only perceive a stimulus when it is associated with a new sensation. Consequently, Merleau-Ponty highlights the interest of the body as an object of study for research on perception and the important role of memory when analyzing perception.

Returning to our main subject, we consider it is essential to analyze the nature of the bodies represented in post-generation literary works which are inherently unable to remember certain chapters of the past. It is through this literary strategy that new spaces to rethink the past and new spaces of perception are created, and alterity is tackled. In addition, Rozas, Alberdi, Fürstenberg and Wurster, whose biographies fall under the category of post-generation, locate the bodies of their protagonists in very meaningful positions as regards space and illness.

Virginia Woolf's essay "On Being Ill" (1926) and Susan Sontag's "Illness as Metaphor" (1978) offer an interesting view on illness and sick bodies for our analysis. Woolf's "On Being Ill" was decisive for a new social perception of the sick female figure. The British writer refers not only to the isolation, solitude and vulnerability that a disease entails, but also to the fact that her sick body enables her to return to a temporary childhood. She also reflects on the relationship between body and words, pinpointing the ineffectiveness of language when it comes to expressing the experiences and sensations of a sick body. Woolf's main contribution is probably the concept of **moments of being** associated with illness: she presents illness as an added value, since it blesses the patient with an almost mystical capacity to create a new meaning of things, to see beyond the surface of daily life and to understand existence anew: "in illness, the words give out their scent, and ripple like leaves, and chequer us with light and shadow, and then, if at last we grasp the meaning, it is all the richer for having travelled slowly up with all the bloom upon its wings" (Woolf 1926: 41).

A further illuminating reading is Sontag's reflection in the essay "Illness as Metaphor" on the cultural discourse about sick bodies: she rejects the traditional metaphorical approach to illness and the "guilt-embroidered phantasies" (Sontag 1978: 39) around certain diseases as cancer, tuberculosis, syphilis and AIDS. Furthermore, she calls for a sensual experience of literature and art in her essay "Against Interpretation" (1964): "We must learn to see more, to hear more, to feel more. [...] In place of hermeneutics, we need an erotics of art" (1964: 9–10).

As to the concept of memory, the theoretical basis for our analysis is provided by Maurice Halbwachs and Aleida and Jan Assmann. They all conceive of memory as a subjective and individual process, intertwined nevertheless with a cultural and collective scope. Memory is the process of giving meaning to experiences,

knowledge and identities of the past, a process where the individual dimension meets the collective. If we consider Halbwachs' argument, then we conclude that not only society gives meaning to memories, but each subject will also generate his/her own differentiated memory, from his/her own distinct place in the world as a member of a certain group, society or culture (Halbwachs 1950: 26–35). Memory is, therefore, diverse, and it includes key categories such as subjectivity, diversity, process and transference.

Among the different types of memories that Aleida and Jan Assmann present in their (communicative, social, collective and cultural) research, the most significant ones for our analysis would be communicative, social and cultural memory. Communicative memory reaches down to the third generation and is configured in daily communication. Social memory also has an expiration date, as it will survive as long as a group of people having shared the same experiences in the past continue sharing their memories in dialogue and exchange their individual different perspectives. Cultural memory, meanwhile, is the result of institutional communication, is placed further away from everyday life and consists of the transmission of experience, knowledge and identity of the past through rites, monuments and texts (Assmann 2006: 2–3). In addition, Jan Assmann and John Czapp, in the article written in 1995, concede that communicative and cultural memory's main function is the "concretion of identity". Not only communicative memory but also cultural memory "preserves the store of knowledge from which a group derives an awareness of its unity and peculiarity. The objective manifestations of cultural memory are defined through a kind of identificatory determination in a positive ("We are this") or in a negative ("That's our opposite") sense" (Assmann and Czaplika 1995: 130).

Our approach to body representation, space, alterity and memory will be made from the senses. By using the paradigm of the senses, we will observe the similarities and differences between authors of the same generation in the literarization of alterity and memory in the German and Basque literary spheres. We will focus on two senses: touch and hearing. Analysing them, we will tackle the question of how communicative, social and cultural memory is confronted from the perspective of these post-generation authors.

2. ALTERITY AND THE MEMORY OF SICK BODIES IN EAST GERMAN AND BASQUE LITERATURE.

2.1. “TOUCHES” OF ALTERITY AND MEMORY IN *DAS FELL* AND *JENISJOPLIN*

In the novels *Das Fell* and *Jenisjoplin* alterity is directly related to alterations or diseases affecting the sense of touch. Both works present a problematic relationship between the skin of the protagonists and the world surrounding them.

In the novel *Jenisjoplin*, Nagore Vargas (or Jenisjoplin, as her father calls her) narrates in first person her dramatic personal history, which also integrates many Basque social histories between the 1980s and the second decade of the new millennium. Nagore bases her personality on three categories: Basque militancy (her activism in a peripheral free radio station), sex and dissent. Having grown up in a hybrid home (with a Basque mother and father from an immigrant family), she consciously locates herself on the side of the working-class and immigrant collective. Moreover, the dramatic consequences for the whole family of her aunt Carmen's drug addiction and catching AIDS leads Nagore to stand up for the marginalized collectives. Nevertheless, it is when Nagore herself is diagnosed as HIV-seropositive and becomes an AIDS patient that her deep repositioning of herself as a perceiving subject begins. The novel is a chronicle of the disease. Her new identity as HIV-seropositive and a potential risk for those around her affect the contact of her skin and her intimacy with others in the first place. In line with the problems of post-modern identity, Nagore ceases to be an active subject capable of shaping her own identity and faces the condition of **alterity**, which the scientific, medical and social canon imposes on her as HIV-seropositive.

The truth is that alterity is already present before the medical diagnosis, in the retrospective passages on Nagore's childhood and adolescence, as highlighted in the following example, where, at the age of 8, she asks her father about her identity as a *maketo*³:

—Aita, gu maketoak gara?

Matrailezurra estutu zuen.

—Hi horiek bezain euskalduna haiz, aditu?-esan zuen eskaileretan behera zetozenak sein-alatuz.

³ A slur word used from late 19th century on to designate Spanish immigrants in the Basque Country (Arozamena 2020)

Ez nintzen kontra egitera ausartu, baietz egin nion buruaz, nire baitan taxuzko euskaldunak nor ziren argi neukan arren: ikastolakoak, arratsaldeetan solfeora, euskal dantzara eta ingeleseko partikularretara joaten zirenak, azoka txikiko arroparik ez zutenak, eskolarteko kiroletan makinaz inprimaturiko letra dotoredun elastiko eta galtzamotz uniformatuak zerabiltzatenak [...] Aitarentzat ez beste guztientzat, euskaldunak hauek ziren: Lasalden bizi ez zirenak, besteak. (JJ 72)⁴

According to this passage, Nagore's father's definition of Basqueness is in conflict with the conventional definition. As a child, Nagore is already able to capture the features conventionally assigned to Basque identity: being educated in a private Basque school in the Basque language, having access to a complementary formation in music, Basque traditional dance and English, enjoying a comfortable lifestyle, being a visible part of a community through sports and living in non-peripheral, in geographical and sociological terms, neighbourhoods (like her own, Lasalde). Thus, Nagore has at the age of 8 already developed a sense of alterity.

A new dimension will be added to this alterity by means of integrating the theme of illness in the novel, and thus a hybrid and integral approach to the issue of alterity in Basque cultural memory is put forward.

In *Das Fell*, a third-person narrator recounts in the present tense a journey by the protagonist Vic, from Berlin to an undetermined small town by the Baltic Sea. She travels by bike and with a stone in her backpack, after her boyfriend Karl has decided to spend a few days of his summer holiday with his ex-wife and daughter, leaving Vic on the emotional periphery. This journey, which starts with Vic's strong thirst for revenge, becomes a learning exploration for her. During the trip, Vic's body suffers from hypertrichosis syndrome, so thick dark hair begins to grow on her back, which also alter day by day the perception that her skin has of the environment. In addition, Vic will undergo a process of renegotiating her position in her relationship with her body and with others, along with her encounters with

⁴ "– Dad, are we *maketos*?

He clenched his jaw.

– You are as Basque as they come, do you hear? – he said pointing to those coming down the stairs.

I did not dare oppose him, I nodded, even though I clearly knew who authentic Basques were: those at the *ikastola* (=Basque school), who in the afternoons went to the music school, to private classes of Basque dance and English, who did not wear clothes from the flea market, who wore uniform-like shorts and t-shirts with elegant machine printed letters for interscholastic sports. [...] To everyone but Dad, Basques were those who did not live in Lasalde (= a peripheral working-class immigrant neighbourhood where Nagore herself lives), the others". (JJ 72)

Quotes from *Jenisjoplin* will be cited with JJ followed by a page number. All quotations translated by Garbiñe Iztueta-Goizueta unless stated otherwise.

strangers, new friends and lovers, as well as with her brother and family. Vic will grow as an emotional and sensual subject and her evolution throughout the journey can be traced back to her perceptions of the world as well as perception of herself. After having stalked Karl and his family for several days by the Baltic Sea, Vic returns to Berlin alone, without having fulfilled her revenge.

Both Nagore and Vic rethink their relationship with identity and alterity, as they reflect upon their relocation. An example of this is the process of re-exploration of their bodies and the process of re-reading reality through the sense of touch. In this relocation the *numinosum*, periphery and alterity will be key concepts.

2.1.1. The *numinosum*

As a first step in the conceptual and literary reflection on alterity, both *Jenisjoplin* and *Das Fell* show a re-negotiation of the relationship with the *numinosum*. In 1917, the philosopher, theologian and historian of theology Rudolf Otto published *Das Heilige – Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, and approached alterity in the context of religious transcendence and in the realm of ambiguity: in Otto's work the other stands for the transcendental Other, while one is mortal; furthermore, this transcendental Other has the quality of "awfulness" [sic] and at the same time is "uniquely fascinating" (Otto 1917: 31). On the other hand, establishing a relationship with the Other also requires a new dimension in the previous knowledge of oneself:

Of course it [the feeling of the numinous] can only emerge if and when certain conditions are fulfilled, conditions involving a proper development of bodily organs and the other powers of mental and emotional life in general, a due growth in suggestibility and spontaneity and responsiveness to external impressions and internal experiences. (Otto 1917: 128)

In the relationship with the *numinous* the subject also re-evaluates its position as to the awful and the fascinating.

In *Jenisjoplin* and *Das Fell*, the new relationship between the protagonists and their skin as a consequence of an illness indicates a new position in relation to the world and the act of rewriting memory. While the *numinosum* is a direct consequence of an external virus invading Nagore's body, Vic's skin disorder has been produced naturally by the body. As Nagore herself recognizes, it is not possible to locate that external invading *numinosum* in a specific part of her body, while in Vic's case it is visible in a specific area on her back. While Nagore's disease is contagious, Vic's body presents no danger to others. Therefore, in *Jenisjoplin* and *Das Fell* the reader is facing diseases developed in opposite directions, and analysing the

different literary elaborations of the *numinosum* and the processes of remodelling the relationship with the body and the world offers interesting conclusions.

In the case of *Jenisjoplin*, a three-phase evolution is presented in the relocation process of the subject as to her sick body and the world:

- 1) In the first phase, the diagnosis as HIV-seropositive echoes the *numinosum*: the body is simultaneously perceived as awful and fascinating. On the one hand, a new identity is applied to Nagore from the exterior following scientific criteria. She is marked as the Other and as a contaminant, which Nagore herself initially assumes: “Lehenengoz atera nintzen kalera diagnostikodun gorputzean, poltsikoan lehergailu bat daramana bezala. [...] Heriotza-printza bat nuen orain, identifikatu ezin zen gorputz atalen batean”⁵ (JJ 40). However, in this first stage the dominance of the fascination pole of the *numinosum* is shown in Nagore’s sensing her own body as being healthy and strong in spite of her diagnosis, as well as in her negation of the terrifying element and her rebellion against medical authority (JJ 103). This has to be interpreted as the trial of a subject in order to maintain empowerment over one’s own identity, as it is also Nagore’s silence on her seropositive condition, as an effort for external forces not to condemn her to a mutilated identity as a sick and contagious body. This first phase is also a clear stage of internal and external struggles in her body, and it is not for nothing that the protagonist refers to enemies inside and outside her body: “Puertas doktorearen kontsultatik nire gorputzarekin etsaituta ateratzen nauk beti”⁶ (JJ 151). In this stage the impulse for the fascinating dimension of the *numinosum* is highlighted, and the inner fight with her body is explained as a consequence of the external forces of the medical community. However, in this phase of dissent with medical truth, the skin indicates that the *numinosum* has two faces. A clear example is the fact that her sex life with her partner Luka suddenly ceases because of the fear of contagion, as if sexuality and the realm of the skin have also become a battlefield: Accepting Luka’s caresses with no resistance becomes a challenge for Nagore (JJ 104). Skin becomes a sensual indicator for the “awfulness” of the sick body, but also channels the impulse for the fascinating pole of the *numinous* in the very few moments of sensuality that occur when the “awfulness” is ignored by the consciousness and **moments of being** are experimented with. To put it in Woolf’s words, one of these very rare and fleeting moments is Nagore’s brief dance, which goes unnoticed by her

⁵ “For the first time I went out in public in a diagnosed body, as if I were carrying a bomb in my pocket. [...] Now I had a death ray, in an unidentifiable body-part”.

⁶ “I always leave Dr. Puertas’ practice in enmity with my body”.

boyfriend Luka, with a stranger: she touches his belly with her fingertips and their long kiss awakens her memories of past pleasures (JJ 189–190).

- 2) In the second phase, the learning process towards recognition of alterity in one's own body and the first step in accepting its alterity is made visible. The reader assists Nagore's turn to acknowledge the terrifying part of the *numinosum*. While hospitalized for severe pneumonia, Nagore herself manifests her experience with metaphors of imprisonment (JJ 212). As if being arrested, at being hospitalized, Nagore feels forced to "confess" to being HIV-seropositive (JJ 211). She adopts a position of dissent from her perspective as a sick body: in spite of being in a hospital, her decision to reject antiretroviral therapy puts her in a position of a double alterity, as a sick and contagious body on one hand, and as a rebel against the scientific truth (JJ 215), on the other. At this point, her skin sensations signal to her the distance kept by her environment as a consequence of her double alterity. Nagore becomes an observer of the unwilling distance between her skin and her beloved: "Ez ninduten ukitzen. Ez Lukak ez aitak ez amak. [...] hiruretan inor ez zen nigana gerturatzen, ez nik haiek sentitzeko adina. Aldamenean esertzen ziren, niretzat iritsezina zen distantziara"⁷ (JJ 215).
- 3) In the third phase we can observe the reconciliation between the *I* and alterity, as there is an approach to the *numinosum* as a whole. The protagonist compares her second hospitalisation to the experience of being in a monastery (JJ 275), and it results in an experience of contemplation. She discovers an inner balance in herself, she recognizes the self in the other and the other in the self: "Azaltzen ez nekien hura guztia nire baitan zegoen instalatuta. [...] nire baitan zegoen dena"⁸ (JJ 276). Like the *numinosum*, Nagore perceives a terrible and fascinating "It" in herself, which is impossible to express in words.

At this stage, Nagore changes her relationship with the world as well, as she leaves her dissent, her political and social struggle aside to accept treatment (JJ 218). She also observes her body from the outside and relocates it in regard to sexuality, eroticism and seduction. Likewise, she also reformulates her discourse about concepts such as political conflict, war, battle and surrender.

During the process of de-eroticizing her skin, Nagore stands out as an empowered subject over her sick body in the last two phases, retrospectively she becomes

⁷ "They did not touch me. Not Luka or Dad or Mum. [...] None of the three came close to me, not enough for me to feel them. They sat next to me, at an inaccessible distance for me."

⁸ "All that I couldn't express was already settled in me. [...] everything lied within".

aware of its location and behavior with others prior to her illness. Consequently, the protagonist locates herself in a new place in relation to the male gaze and voice: “[Gaixotu aurretik] Larruaren bidez iristen nintzen samurtasunera, batasun sentimendura, eta are onarpen intelektualera”⁹ (JJ 248). Her re-reading of her skin is in line with the creation of new spaces of intimacy with female characters, especially with her best friend Irantzu and her mother.

We can affirm, thus, that skin is a key element in Nagore’s process of coming to terms with the *numinosum*. In the first place, skin was an area of impulse and hunting in the era before her diagnosis as HIV-seropositive. At a first moment after the diagnosis the sick body resists the touch of the other, only to pass on to a further stage, where, as the protagonist states, “ezinezkoa eskatzen nien: nire azalaren barnetik eutsi nintzatela”¹⁰ (JJ 216), that is, Nagore discovers herself in need of an “inner touch” rather than being willing to establish an active relationship with the world through her skin. Nagore craves inner touches of her loved ones, thereby revealing her body’s interior weakness from the inner side of her skin; in her final stage, the protagonist finds all she needs inside her skin and gets over her sensation of destitution.

If we come to *Das Fell*, the evolution of Vic’s hypertrichosis syndrome runs parallel to her interior and exterior journey to the Baltic Sea. The reader is faced with a double process of self-knowledge: on the one hand, Vic will leave her comfort zone in Berlin and during the trip she will analyze her own behavior, thoughts, memories and tendencies in a mirroring exercise with the **Other** in peripheral villages; on the other hand, she will undergo a special process of self-knowledge of her body which has been affected by the numinous hypertrichosis in her attempt to explore by touching the numinous area on her back, which she cannot see directly with her eyes. At each stage of her journey Vic plays the role of the mirror and of the Other for the inhabitants of each small place, while she permanently observes herself in the mirror, as well as the *numinosum* on the most invisible spot on her back. Thus, the novel discovers the interplay between the visibility and invisibility of alterity, between its tangibility and intangibility.

Beside the passages in front of the mirror, the sensory descriptions related to the sense of the touch are very precise (F 52–53)¹¹, with an inevitable echo of Kafka’s *Metamorphosis*. The change in Vic’s self-perception and her self-exploration by touching is directly related to her new sensory experience of her own back and of the world.

⁹ “I reached tenderness, a feeling of unity, and even intellectual recognition through my skin”.

¹⁰ “I was asking them for the impossible: to hold me inside my skin”

¹¹ Quotations from *Das Fell* will be indicated with F followed by a page number.

The transformation of the skin begins with a feeling of pain (F 25) and Vic begins the exploration of her skin through pain. Apart from her first shock, Vic's relationship with the *numinosum* is not dominated by fear of her body, but rather by her fear of the gaze of others. She takes advantage of every moment of solitude to study the hairy zone of *numinosum* on her back by touching it, and she constantly measures the growing hair and its exact location with the tip of her fingers: "die Stoppeln stellen sich unter den Kuppen auf, piksen, den Rücken hinab, die Haare drücken sich borstig an die Haut. Sie spült Rücken und Hände ab, tastet wieder"¹² (F 52–53). Experimenting with new and unknown perceptions does not cause fear in Vic, but rather reinforces the sensitivity of the skin on her back during the journey and transforms the perception of her back as far as objects that it touches are concerned (such as perceiving the pressure of the clothes on her back in a different way (F 55), becoming aware of the subtle contact of the hair on her back on her skin (F 66–67)); the hairy zone creates a new space with its own peculiar nature and just as a new eventually stiff armchair softens with use, so Vic's *numinosum* on her back is transformed from a rough zone (F 79) into a soft one. On the other hand, at times her own touch becomes more dreadful (F 112), before she gets used to it and adapts (F 133, 139). After the first neutral and precise descriptions, the narrator gives a name to the *numinosum* with the inscription of *das Fell* (F 76, "fur"), until the protagonist herself appropriates the most terrifying part of the *numinosum* with the expression "mein Fell" (my fur), and even ends up by spontaneously caressing her numinous part on her back.

Obviously, this skin disorder also provokes a crisis of Vic's femininity: because her partner has abandoned Vic for a few days and gone on vacation with his ex-wife and young daughter, Vic has been marginalized to an emotional periphery and she is in a moment of crisis. Simultaneously, the Other born in her body makes her observe herself and the others by new means, such as the sense of touch. The reader can identify different steps in her process of redefining her femininity, like the repeated scenes in front of the mirror, her rejection of dresses or her attempts to make her new skin invisible. At the final stage of her evolution, on her return to Berlin, she opts for a dress showing her back for the first time. Although her original goal was to take revenge on Karl, Vic has overcome the thirst for retaliation at the end of the process of self-knowledge and, having confronted the *numinosum* and repositioned her femininity, the story closes with the relocation of her emotional

¹² "the thick hair stands up under the fingertips, pricks down the back, the hair press bristly against her skin. She washes her back and hands, touches it again". All quotations translated by Garbiñe Iztueta-Goizueta unless stated otherwise.

life. She leaves the periphery of Karl's life and ends up being at the center of her own journey.

2.1.2. Periphery and memory

The novel *Jenisjoplin* tackles two main topics by means of a comparison between the sick body and the *numinosum*: the critique of subalternity and the re-codification of memory using the voice and the texture of a sick body (therefore, memory approached from alterity and periphery).

From the second phase of Nagore's evolution on, the transformation in her gaze towards her own body and in her sense of touch has already been mentioned. Furthermore, a change in her discourse about social and political concepts occurs, for instance in her reflections on hegemony, periphery and dependence, and the critiques of social behaviors around them.

With Nagore's self-identification as a sick body and as seropositive, Uxue Alberdi introduces the subaltern and peripheral status (JJ 255) of sick bodies in relation to instances of authority. In this context, the limits of being Basque and non-Basque lose relevance for Nagore, as she captures a new form of periphery, alterity, power, and social and cultural memory, when she understands them within a more hybrid and integral scope. In the new spaces of sorority, Nagore's Foucaultian discourse is developed on the basis of her new perceptions: how the behaviors of the environment change with the establishment of the "sick" identity, how the gaze of alterity is transformed, how some bodies place themselves in positions of power and dominance over the sick body (JJ 255).

Thus, at this second stage, the political and social aspect of alterity is overcome by a more intimate and emotional dimension. Furthermore, the protagonist also reaches a new position from her sick body to reinterpret and rediscover her family memory. Rereading and remembering more integrally the figure of her aunt Carmen, who died at the age of 20 from AIDS, is in particular made possible by means of the perceptions of her skin. Nagore can now recall her aunt and her illness from the very special perspective of her own sick body in a more tangible way:

Izeba Karmenekin oroitzen nintzen, nola eskatzen zigun, hilzorian zegoela, estuago besarka genezala. Amama eta biok haren gorputzaren barrura sartzeko ahalegin desesperatua orduantxe ulertu nion. Haren ohearen barruan nahi gintuen, azalaren barruan ezin gintuelako.¹³ (JJ 215–6)

¹³ "I remembered my aunt Carmen, when she was about to die she asked us to embrace her more tightly. It was then that I understood her desperate attempt for grandma and myself to enter the interior of her body. She wanted us inside her bed because we couldn't get inside her skin".

The new perceptions of her skin allow Nagore to approach the memory of her aunt more closely and to show this in her thoughts, dreams and in dialogues with her family memories that have faded over the years, thus restoring communicative and social memory.

The approach to memory proposed by Maren Wurster on sick and/or altered skin has some stimulating particularities. Firstly, in line with the phenomenon of hypertrichosis and the new sensations on Vic's back and fingertips, cognitive memory is differentiated from sensory memory. Vic is confronted with the new experience of remembering something cognitively but not being able to feel the remembered sensation: "Aufgewühlt merkt sie, dass sie zwar noch weiss, dass ihr voriges Körpergefühl anders war, es aber nicht mehr empfinden kann" (F 60)¹⁴.

Secondly, it is interesting that the novel offers far from conventional approaches regarding the relationship between alterity and memory. Although elements and characters from West and East Germany appear in scenes of the journey from Berlin to the Baltic Sea, and certain references are made to different historical and political eras, the focus on alterity and memory is developed and constructed in the relations between cities and rural landscapes, rather than between political centers and peripheries, or between the two states. Vic, as an urban woman from Berlin traveling on her own, will stand for the Other in her brief stops in isolated houses, camping areas, small accommodations, villages, and during her visit to her brother and family. On the other hand, driven by the *numinosum* on her back, Vic's new and stronger sense of touch enables her to perceive the landscapes on her journey more deeply and in a more detached way. In addition, Vic will record, from her location of periphery and alterity, the memory of her body on the way from Berlin to the Baltic Sea, which is to be interpreted as a trip from the center to the periphery. When facing the *numinosum* of the hairy skin on her back, echoes of previous *numinosi* and transformations related to the body are brought to the text: the growing of breasts, her first sexual encounter with Karl, her secret attempts to become a mother, the alterity of not being a mother and her peripheral position in the relationship with Karl when she compares herself to Karl's ex-wife and daughter.

In both *Jenisjoplin* and *Das Fell* the *numinosum*, either located inside the body or on the skin, triggers fear and fascination with different intensity at different points. Both novels point out perceptions of the skin as vehicles to rethink femininity. Alberdi and Wurster also integrate new dimensions in their respective social and cultural memories, while the relocation of both protagonists as to their memories of

¹⁴ "Agitated, she notices that she still knows that her previous body feeling was different, but she can no longer feel it".

the past and to others takes place. Alberdi highlights the relevance of the memory of the suffering derived from the social drama of drug addiction and AIDS epidemic for the recent Basque cultural memory.

2.2. Sense of hearing, alterity and memory in *Familie der geflügelten Tiger* and *beltzuria*

beltzuria (2014) by Ixiar Rozas and *Familie der geflügelten Tiger* (2016) by Paula Fürstenberg deal with alterations that affect speech, and on the basis of this motif alterity plays a very significant role in the construction of memory and identity.

In these two works, both imbued with autobiographical elements, a female *I* travels to rescue and reinterpret the voice of a male character who has lost the power of the word, while the memories of the different generations and the identities of the self are configured.

The protagonist and narrator of the novel *Familie der geflügelten Tiger* is Johanna, who in the 2000s, at the age of 21, comes to East Berlin from Uckermark, a small region of East Germany, in order to pursue an apprenticeship as a tram driver. One day, the young enthusiast of maps and plans receives a message from her father Jens, who disappeared on 4th October 1989, one month before the fall of the Berlin Wall. According to her mother Astrid, he fled to West Germany for good to become a famous rock musician, leaving behind her and their then-two-year-old daughter. Johanna has no memories of her father or the German Democratic Republic. 19 years later, Johanna finds her father sick with cancer in hospital and meets her grandmother Hilde and half-sister Antonia for the first time. The protagonist and narrator, who radically questions her own identity and the facts she has heard from her mother about her father and the German Democratic Republic (GDR), wants to know directly from the sick man's mouth the truth about his decision in October 1989 and about his ideological position regarding the GDR. Johanna needs to relocate herself in an inner emotional map in relation to her own identity, to the past of the GDR and to her family. However, probably as a consequence of his medication based on morphine, Jens offers only cryptic answers to her daughter's direct questions, and soon he loses his speech due to cancer and dementia. In Johanna's task of finding out the truth about her speechless and voiceless father, she will focus on the voices of different generations and biographies that lived through the history of GDR. They will offer her very different versions of the story of Jens' disappearance: according to some of them, the Stasi imprisoned Jens, another voice states that Jens went to the historical demonstration of 4th October 1989 in Berlin, etc. The narrator and protagonist also puts these voices in dialogue with photographs and documents, in her search for the ultimate truth, until in the end she comes

to a sceptical conclusion about the truth of memories and memory artefacts, and finally after Jens' death she even refuses to see his Stasi record. Instead, at this point, after the death of her father, Johanna builds a creative memory discourse based on her father's cryptic phrase and on the information on a receipt from a car repair in October 1989, which is found in Jens' house. Since then, anyone asking about Johanna's father receives the answer that Jens suffered a car breakdown and that Erich Honecker's physiotherapist, Erika, stopped to help him on the road, and that both he and the car were towed to West Berlin, being swallowed by the city until it was too late to return home.

The author Ixiar Rozas presents *beltzuria* as a documentary essay, a reflection on the social and political space of the voice that runs through some of her family stories. The moment the *I* hears the polyphonic word "beltzuria"¹⁵ from the mouth of her mother, the process of rescuing the voice of her late grandfather, Xamuio, begins. The man who had returned from the Rif War almost speechless, spoke only when singing traditional *bertsos*¹⁶. His voice was lost, and the *I* takes over the task to resound the voices of the peasant soldiers and families that the world refused to hear. The *I* starts her search for Xamuio's voice in a phonic sense. In fact, the *I* inevitably discovers in a 1970 research work by Antonio Zavala, that Xamuio learned by heart and performed a *bertso* composed and sung by the late *bertsolari*¹⁷ Axura in 1917, and that her grandfather's voice was even recorded. She will trace back the recording, by searching in Xamuio's hometown Etxalar and also in San Sebastian, and by making various voices visible and tangible: in addition to Xamuio's voice, the voices of her grandmother Lina, of her mother and popular voices of four generations are brought to the text of *beltzuria*. In the absence of recordings,

¹⁵ Rozas highlights on the first page of her documentary essay the semantic potentiality and polyphony of the title *beltzuria* (meaning literally "black and white" in Basque), specifying four meanings as in a dictionary entry: 1) adj. frowning; 2) adj. black, dark (sky before the rain is about to pour); 3) n. scare, shock; 4) gender-related nuances: in times of war women suffered deprivations (literally in Basque: "saw blacks and whites"); in the last months of the two-year mourning, women began to wear black and white clothes; (B 9)

¹⁶ A *bertso* is a sung composition, performed in Basque and a capella, in spontaneous verse, following various melodies and rhyming patterns. It belongs to the art of *bertsolaritza*, "a rhetorical genre of an epideictic, oral, sung and improvised nature" in the Basque language (Garzia, Sarasua, Egaña 2001: 181). It has a performative dimension, as *bertsos* are usually composed and performed on a variety of occasions, by one or multiple *bertsolaris* onstage in an event arranged for the purpose or as a sideshow, in homage ceremonies, in benefit lunches and suppers, with friends or in a competition.

¹⁷ A person who sings *bertsos*.

the *I* (B 52)¹⁸ tries to rescue the nuances and uniqueness of her grandfather's voice in the alterity of the conversation of four female bodies of different ages in the kitchen, until the process of rescuing Xamuio's memory is completed (B 98). This process of vocalizing memory can be heard, seen and touched in a specific oneiric exercise of self-resonance at the end of the essay: in 1970 Xamuio could not remember the last two lines of the *bertso* by Axura when he sang it by heart and Zavala made this void visible in the written research work by writing two lines with discontinuous periods, until the *I* manages to capture both missing lines in dreams and at the very moment of perception between dreams and awakening: she creates an inscription of two verses over the two intermittent lines written by the researcher Zavala, thus creating a palimpsest.

Therefore, both literary works allow their authors to build the memory of previous generations through the sense of hearing. In *Familie der geflügelten Tiger* (2016) and *beltzuria* (2014) it is researched through a silenced man and his past. In both cases the starting point is a missing voice, no longer audible, and both voices leave the legacy of two traumatic moments in the recent European past.

Walter Benjamin pointed out that, after the First World War, the ability to share experiences among human beings in society was reduced (Benjamin 2007: 104). Xamuio's silence after his experience in the Rif War can be considered an echo of the post-war trauma and post-traumatic stress:

Gerra hartatik itzuli zenean, Xamuio ez zuen apenas hitz egiten. Lehen Mundu gerratik itzultzen ziren soldaduen antzera, izandako esperientziak mututu egin zuela pentsa daiteke. [...] Izaki isil bilakatu zen Xamuio. [...] nire aitona zen. Etxean entzuten nizkion bertsoak, Lasarten, eguberri bezperako afari eta biharamuneko bazkarian. Kantu horietatik eta agurretatik haratago, apenas entzun nion beste hitzik¹⁹ (B 18–19).

Jens is not affected by a war, as his silence is a result of cancer and dementia. However, the lack of information on the causes and details of his disappearance in October 1989 is a reflection of the silence that settled after the sudden historical change in recent German history about the years, attitudes and decisions after the collapse of the German Democratic Republic. In both cases, the past has become

¹⁸ Quotes from *beltzuria* will be cited with B followed by a page number.

¹⁹ "When he returned from that war, Xamuio hardly spoke. Like the soldiers returning from World War I, one can think that the lived experience muted him. [...] Xamuio became a silent being. [...] it was my grandfather. At home I listened to his *bertsos*, in Lasarte, at the Christmas Eve dinner and lunch the following day. Beyond those songs and greeting words, I barely heard another word from him". All quotes translated by Garbiñe Iztueta-Goizueta unless stated otherwise.

a blank space, and voice devices such as Jens' message to Johanna on the answering machine and the recordings related to a research work found by chance by the *I* push the protagonists into a search process. Both Johanna (FGT 19)²⁰ and the *I* of *beltzuria* (B 19, 21, 129) become aware that a text written at some point in the past has been erased by the force of silence.

2.2.1. Embodying the voice: the *numinosum* and dialogicity

In this voice-related search it seems that the subjects of both literary works, following Susan Sontag's expression, strive to regain their senses and to learn to see, hear and feel more. As a matter of fact, the embodiment of the voice is at the center of both texts: the voices of Johanna's father and grandfather Xamuio are important and meaningful beyond the word and meaning. Johanna's first conversation with her father includes descriptions of indefinite sounds, rather than words: laughter, the sound of choking, a cough, breath (FGT 53). The father's voice will not offer any reliable information about the truth that Johanna wants to find, since he answers his daughter's direct questions in a confused way and under the influence of strong medication:

Wieso bist du damals in den Westen gegangen? fragte ich.

Jens lachte.

Das war gar nicht nötig, sagte er, der Westen ist zu mir gekommen.

Wohin bist du dann gegangen, am 4. Oktober 1989?

[...]Die haben mich um fünfzigtausend Mark betrogen, sagte er dann. (FGT 56)²¹

These are the two responses she will hear from her father. His inability to speak as a consequence of the illness will by no means satisfy his daughter's thirst for truth. On the contrary, the father's mouth will become a metonym of his fading body rather than as an authorized access to the truth. This voice, which disappeared nineteen years earlier, will be the clearest example of the body in transit between presence and absence: only unintelligible syllables will come out of Jens' mouth (FGT 81), saliva running out of it (FGT 82), his open mouth (FGT 96), a cough

²⁰ Quotes from *Familie der geflügelten Tiger* will be indicated with FGT followed by a page number.

²¹ "Why did you go to the West? I asked.

Jens laughed.

It wasn't necessary, he said. The West came to me.

Where did you go on the 4th October 1989?

[...] They cheated me out of fifty-thousand marks, he said". All quotes translated by Garbiñe Iztueta-Goizueta unless stated otherwise.

(FGT 98), bad breath (FGT, 102), the sound of nausea and his mouth full of yellow liquid (FGT 127).

In the essay *beltzuria* the subject gives a bodily form to her reflections on the embodiment of the voice and on the senses of hearing and touch throughout the process of searching. In fact, first of all, the self explains this process as a search for accessible places for her body, rather than a collection of data from the past. In addition, according to the *I*, in the writing process the whole body speaks, it is situated in an open gate (B 214), so writing is a process of the whole body.

The voice is defined as “the skin of words” (B 40) and as the thing that emerges every time we bring the words, sounds, vibrations, and stutters to our mouths (B 29). This means that the word, voice and body are considered inseparable elements. This leads to a connection between the senses of hearing and touch, since the voice can be touched: “Ahotsak gainezka egiten duenean, entzuteaz gain, ukitu egin dezakegu. Entzumenarekin ukitu”²² (B 41). At the end of the day, the self understands all the senses as a prolongation of touch, as indicated by Pallasmaa (2006: 10).

In this process of searching for a voice, two realms related to alterity will be thematized in *Familie der geflügelten Tiger* and *beltzuria*: the *numinosum* on the one hand and dialogicity and diversity on the other hand.

The subject will be confronted with the *numinosum* in the first place: this will generate in turn rejection and admiration, it will be both dreadful and fascinating. In *Familie der geflügelten Tiger*, Johanna will undergo this confrontation with the *numinosum* in her role as a daughter and a member of the post-generation of the GDR. Her father’s voice, which disappeared for 19 years, will be terrifying and fascinating to Johanna; it provokes rejection and anger and, above all, it will remain a powerful presence in her thoughts. Johanna acknowledges anger and smallness in her inner self when one single message on the answering machine after a 19-year silence makes her thoughts circle around the diffuse image of her father (FGT 32), when she feels threatened by the city of Berlin due to the eventual presence of her father there (FGT 21) and when she discovers that she is trying to avoid her father out of fear (FGT 28). Internally Johanna condemns her own mother for having chosen such a father for her (FGT 34).

In spite of the fact that, at the first moment after Jens’ reappearance, Johanna responds with self-sufficiency (“Ich bin auch ohne Vater ganz passabel geworden”²³

²² “When the voice overflows, besides listening, we can touch it. We can touch it with the hearing” (B 41).

²³ “I’ve managed quite fine without a father”

FGT 15), when she is face to face with the consequences of his absence, she will have to acknowledge her ignorance or inadequate knowledge about her father. At the same time, when other voices of the family question Astrid's truth, the relationship between Johanna and her mother will stumble, giving rise to the former's distrust towards the latter and her memories. In the process of elaborating the memory of the GDR, Paula Fürstenberg reveals the contradictions in the communicative and social memory and offers a critical look at the truth of memory.

Therefore, the *numinosum* appears as a space pending investigation in the memory of the family and of Germany, which generates the fascinating aspect: the lack of knowledge about her father is compared by Johanna to her favorite map from the 13th century, created by the monks of Ebstorf monastery in the region of Lüneburg. This map is the richest *mapa mundi* of the Middle Ages, locates Jerusalem at its very center, points at the East on the upper side, and unknown territories, the *terra incognita*, are teeming with fantastic beings, such as a winged tiger. Jens is *terra incognita* on Johanna's inner emotional map. Jens stands for the winged tiger on the *mapa mundi* of Ebstorf. In the same way as West Berlin appeared as a blank space on the Berlin plan during the time of the GDR, Johanna is aware that the absence of her father has generated a void in her identity, and Johanna's first quest is the attempt to inscribe that blank space with the truth. If, according to the political, social and cultural paradigm of GDR on the Berlin plan, the unknown zone of the Western part of the city was marked with blank spaces and Soviet inscriptions, and, in the case of the *mapa mundi* of Ebstorf, *terra incognita* was drawn with fantastic beasts, Johanna will first of all accept the fear and fascination that the appearance of her father, the *numinosum*, causes in her. At the end of her postmemory process, Johanna will decide to draw her own flying tiger on her personal emotional Ebstorf *mapa mundi*, exactly on the spot of her memory void about her father, and she will create her own version of the story of his disappearance.

In the case of *beltzuria*, the *I* places the *numinosum* in the framework of her literary task. In addition to describing Xamuio's own voice as fragile and strong at the same time (B 31), in the process of her search for her grandfather's voice the *I* carries out the task of locating her own poetic voice in the general mission of writing. In this process, the relationship with the *numinosum* is determined by the concepts of **ambiguity** and **diversity**: the voice of the *I* does not offer any certainty or comfort (B 34); it is both a poetic and performative voice, diverse in both of these dimensions. Connected to the concept of **diversity of the voice** is the explanation of the self about the dialectical relationship between poeticity and performativity: poetics is a backwards and upwards movement, while performativity is anterior and horizontal (B 173). In the perseverance of the creative quest, the battle

of desires that emerges during writing is like hunting: “Ehiztaria ere ezian dabil. Desioa eta ezetza”²⁴ (B 49). The reader is thus confronted again with an image of dialogicity between desire and denial. Desire and denial are also fused in writing, as the *I* describes her writing process as entering the rhizomatic battlefield formed by desires, a battlefield where a fight takes place between the conscious will to know and the unconscious desire to ignore certain things (B 49).

The second axis of alterity is constituted by dialogicity and diversity. The poetic *I* of *beltzuria* perceives the voice connected to diversity (B 34) and resonance (B 147). In the process of rescuing Xamuio’s voice as a grandfather and a *bertsolari*, the *I* discovers the first layer of resonance generated by Xamuio: the grandfather collected in his memory the *bertso* by the *bertsolari* Axura, who belonged to a previous generation and, by using resonance, Xamuio returned this *bertso* back to the 1970 present by vocalizing it in a different frequency. This way Xamuio, in rescuing the old *bertso* by Axura to sing it from memory, represents a first layer of dialogicity. This two-voiced conversation of Xamuio and Axura becomes a polyphony of several voices when the two lines forgotten by Xamuio in 1970 are reconstructed by the *I* after having drunk from the memory source of several other voices.

In the novel *Familie der geflügelten Tiger*, dialogicity often comes to the surface in relation to maps and to words pronounced by Jens. On the one hand, Johanna gathers in her research on Jens’ past the semantic potentiality of his words, which have been kept in the memory of different members of the family. She also discovers in the answers of different information sources the resonance of expressions inherited from previous generations. On the other hand, Johanna sees a similarity between Jens himself, the memory of West and East Germany, and blank spaces or winged tigers on various maps: they both stand for a dialogicity between presence and absence, between knowing that they exist and ignoring their nature.

The alterity of the voice has a third dimension in *beltzuria*, since, according to the *I*, the voice is relational, and exists with respect to the listener: the voice is a fugitive, it flees through the mouth (B 34), and the voice exists because it finds its way to someone (B 215). So the voice is movement by definition, and arises in motion towards the Other.

2.2.2. Memory

The concept of postmemory is appropriate for the generation not only of the authors, Rozas and Fürstenberg, but also of the protagonist Johanna and the *I* in *beltzuria*. It is a general statement in both examples that the past has a direct or

²⁴ “The hunter is also silent. Desire and Denial” (B 49).

indirect influence on the individuals that cannot remember it. The past generates concerns and questions about one's own identity and position as to the world and as to the past itself.

In both cases, memory is developed in the context of the so-called postmemory: in *Familie der geflügelten Tiger* the focus is set on the postmemory of GDR from the perspective of the generation born in the late 1980s; in *beltzuria* the main perspective is that of generation born in the 1970s in Basque society, with the aim of configuring the memory of the generation that experienced various peripheral wars around the First World War.

According to Marianne Hirsch's definition of postmemory:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they "remember" only by means of the stories, images and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (Hirsch 2012: 5)

While this concept was initially focused on the memory associated with the Holocaust, Hirsch herself later extended its use to different contexts: "I explicitly engage in such connective and intersecting analyses that I have come to see absolutely necessary if we to move forward in the field [of postmemory]" (Hirsch 2012: 19). Therefore, both the quest for Johanna and the *I* of *beltzuria* move beyond individual memories, in areas of "imaginative investment, projection, and creation" (Hirsch 2012: 5), to the memories about those who came before. Thus, both authors move in the realms of postmemory.

Gabriele Schwab's "multidirectional or connective approach" is also useful for our analysis, as, according to her, memories "are always already composites of dynamically interrelated and conflicted histories" (Schwab 2010: 30). Therefore, memories have been the subject of conflict at the time of their configuration. In the case of postmemory, this conflictive and composite nature emerges more clearly, since the subject of a post-generation soon gains full awareness of dependence on the memories of others to shape postmemory, as well as of the conflicts and controversies among those memories of Others. Thus, all kinds of memories show evidence of dialogicity and the *numinosum*.

Memory in the texts by Rozas and Fürstenberg is composed of dynamically related and conflicting stories, drawn from sources of information of all kinds, so that the questing subjects will discover the conflict and the internal potentiality of

each piece of memory. The diversity in the materiality of memory is found in both literary works, since the search process of both Johanna and the *I* in *beltzuria* is formed by pieces of information of very diverse nature: incomprehensible words, ambiguous words, photographs, conflicting testimonies of the time, research documents, museum exhibitions, artefacts of different kinds (an answering machine, voice listening machine, objects exhibited in museums), maps, dictionaries, and bibliographic sources.

It is striking that both literary works present a silenced male voice at the core of the memory void, while the quest is carried out by a female voice. Likewise, it should not be ignored that, in Johanna's and *I*'s process of configuring postmemory, a clear predominance is given to the contributions of female voices during the quest.

In both cases, the blank spaces of the past are reinterpreted in the context of the process of memory: Johanna is initially aiming at collecting data in order to gain actual knowledge about her father, especially through communicative and social memory; however, in her process the need for further elements arises and discovering the dialogicity and potentiality of memories leads Johanna to a reinterpretation of memories. Jens' sudden and unexpected appearance has blurred Johanna's hitherto apparently transparent inner emotional map. In this new situation, the way to find her place on that emotional map and to trace her way in life is to revisit the memory transferred by her mother, to listen to the memories of her newly discovered relatives, to listen well between lines, to recognize contradictions, to access old photos of her father for the first time, to carefully look at the Berlin plan from the GDR times, and to observe the objects displayed in the Berlin DDR-Museum.

In *beltzuria* the quest for memory is not presented as an investigation, and it can be interpreted as an ethical task of the *I*, rather than a personal search for identity²⁵. It is an ethical initiative that makes visible the silence about the experience of the First World War and the Rif War. In fact, this search with the goal of rescuing silenced and ignored voices is the ethical task of recovering the silenced link in communicative and social memory for the Basque cultural memory.

Familie der geflügelten Tiger and *beltzuria* present postmemory as a social process created by bodies and voices. In her search, Johanna listens to the voices of the different generations of GDR citizens, she keeps a protocol of the contradictory discourses of different memories and inconsistencies of each voice, while weaving these voices of different generations and biographies into her configuration of

²⁵ I agree with Esparza that postmodern identity is a powerful motif in *beltzuria* (Esparza 2017: 19–20). According to our analysis, the ethical dimension proves to be stronger than the need for reconstructing individual identity.

postmemory. The *I* of *beltzuria* highlights the alterity of the conversation and of the scene staged by four female bodies in a kitchen in Xamuio's hometown, Etxalar. As a matter of fact, postmemory is not conceived as an individual process, but in the context of the communicative and social performative memory, since it is through the force and the voices of these four bodies that, apart from Axura's *bertso* that Xamuio learned by heart and sang in 1970, the one and only legacy of the *bertsos* created by Xamuio himself (B 98) is remembered. Therefore, the self manages to recover Xamuio's voice and his own *bertso* for cultural memory, while also creating the palimpsest of the *bertso* composed by a previous generation represented by Axura.

3. CONCLUSIONS

In the works analyzed, connections are established between visibility, audibility and tangibility in relation to alterity and memory. In line with postmodernity, Alberdi, Rozas, Wurster and Fürstenberg reject the discourse which interprets alterity as anomaly. This rejection is carried out by means of their sensual literary elaboration of sick bodies. Their literary proposal is to approach alterity from the senses rather than from the intellect, just as the *numinosum* as the core element of alterity is closely connected to irrationality.

The relationship with the *numinosum* is a key element in these four literary works. In *Jenisjoplin*, when facing the **other** within one's own body, an evolution is shown from a discourse of struggle to a discourse of contemplation, and the skin is the physical field and main exponent of the relationship with the **other** during that journey. In the novel *Das Fell*, just as a traveler who observes and discovers new places on the journey with curiosity and wide-eyed wonder, Vic during her particular journey discovers a new area in her body and repeatedly explores the new hairy zone on her back by touching it, until she can appropriate it as one more body part, and even build an emotional bond with it. Fürstenberg places the *numinosum* in the family universe; she embodies it in the disappeared father. When his intermittent voice appears and fades away forever, the mystery, potentiality and ambiguity of the words pronounced by him are emphasized, and consequently, so is the *numinous* character of postmemory.

As for periphery, Alberdi invites the reader to reflect on the subalternity of sick bodies in connection to other situations of periphery: the periphery of Basque identity, geographical and social periphery in cities and towns, the periphery of Basque culture and society. Wurster, on the other hand, applies her reflection on periphery

to the context of emotional relations and of the city-village dichotomy. The concept of periphery is circumscribed in *Familie der geflügelten Tiger* to the context of recent German cultural memory: the memories of East and West Germany are confronted, as well as the opposing memories of the voices of different generations and biographies. The sceptical and playful attitude towards truth and memory is also manifested in Johanna's process of configuring postmemory. Rozas transposes to the Basque cultural memory the perspectives offered by both Wurster and Fürstenberg for the German context: Rozas reclaims the visibility of the cultural memory of previous generations in Basque rural areas as well as their experiences in different wars. Therefore, it is her claim for giving voice to the memory that has remained on the periphery and in silence.

A repositioning of memory is also evident in all four literary works discussed. Alberdi faces a society where political conflict has been at the core of its cultural memory. With *Jenisjoplin*, the author assumes the task of recovering the memory of the suffering caused by drug addiction and AIDS epidemic in the 1980s in Basque society, rescuing this component of Basque cultural memory from the periphery. Wurster differentiates herself from the discourses of alterity based on the East-West German paradigm in order to explore further spaces related to alterity. The concept of postmemory is especially present in *Familie der geflügelten Tiger* and *beltzuria*. In both cases, it is a process closely linked to creation, to embodiment and to a palimpsest: Fürstenberg uses the image of old maps to represent her palimpsest, while Rozas uses the *bertso*. In both of their works, the subject is engaged in a task of re-inscribing and, as a consequence of the process of listening in new ways to silenced voices of previous generations, the authors integrate their heritages from the realm of communicative memory to the field of cultural memory.

REFERENCES

- Alberdi U. 2017. *Jenisjoplin*, Susa, Zarautz.
- Aldekoa I. 2006. *Postmodernitatea gurean?*, "EGAN". 1–2, 141–156.
- Arozamena Ayala A. 2020. *Maketo, Añamendi Entziklopedia* [on line], <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/maketo/ar-91241/> [29.04.2020].
- Assmann A. 2006. "Soziales und kollektives Gedächtnis" file:///Users/garbineiztueta/Downloads/0FW1JZ.pdf [29.04.2020].
- Assmann J., Czaplicka J. 1995. *Collective Memory and Cultural Identity*, "New German Critique" 65, 125–133.
- Benjamin W. 2007. *Der Erzähler Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows (1936)*, in: *Erzählen: Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt, 103–128.

- Cambi F. ed. 2008. *Gedächtnis und Identität: die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Derrida J. 1967. *L'écriture de la différence*, Seuil, Paris.
- Eke N.O., ed. 2013. "*Nach der Mauer der Abgrund*"? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur, Rodopi, Amsterdam, New York.
- Erl A. 2014. *Generation in Literary History: Three Constellations of Generationality, Genealogy, and Memory*, "New Literary History", 45: 3, 385–409.
- Esparza I. 2017. *Identitatearen eraldatzea XXI. Mendeko euskal narratiban: subjektu literario postmodernoa/Transformación de la identidad en la narrativa vasca del siglo XXI: el sujeto literario postmoderno*, Euskal Herriko Uni-bertsitatea/Uni-versidad del País Vasco. https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/28424/TESIS_ESPARZA_MARTIN_IRATXE.pdf?sequence=1&isAllowed=y [29.04.2020].
- Foucault M. 1999. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Itzul. Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno, México DF.
- Fürstenberg P. 2016. *Die Familie der geflügelten Tiger*, Kiepenheuer&Witsch, Köln.
- Goudin-Steinmann E. and C. Hähnel-Mesnard 2013. *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989: Narrative kultureller Identität*, Frank&Timme, Berlin.
- Gabilondo J. 2008. *Globalizazioak eta kulturantzitasunaren fantasma: Biopolitika eta diferentzien polemikak euskal kultura eta literaturan, Postmodernitatea eta globalizazioa*, ed. G. Etxebarria, J. Gabilondo, Erroteta, Bilbo, 37–67.
- Halbwachs M. 1967. *La mémoire collective*. Les Presses uni-versitaires de France, Paris, http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.html [29.04.2020].
- Hoffman E. 2004. *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, Public Affairs, New York.
- Köhler A. 2007. *Brückenschläge. DDR-autoren vor und nach der Wiedervereinigung*. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Kortazar J. 2007. *Postmodernitatea euskal kontagintzan*, Utriusque Vasconi-ae, Donostia.
- Lefebvre H. 1991. *The production of Space*. Itzul. D. Nicholson Smith, Blackwell Publishing, Oxford.
- Löw M. 2001. *Raumsoziologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Liotard J.-F. 1986. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Itzul. M Antolín Rato, Cátedra, Madril.
- Merleau-Ponty M. 1993. *Fenomenología de la percepción*, Itzul. J. Cabanes, Editorial Planeta-Agostini, Barcelona, https://monoskop.org/images/9/9b/Merleau-Ponty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf [29.04.2020].
- Olaziregi M.J. 2009. *Is There a Return of the Real in Postmodern Fiction, Basque/European Perspectives on Cultural and Media Studies*, ed. M.P. Rodríguez, Center for Basque Studies-Uni-versity of Nevada, Reno, 53–80.
- Otto R. 1931. *The Idea of the Holy: an Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of Divine and its Relation to the Rational*, Itzul. J.W. Harvey, Oxford University Press, London.

- https://archive.org/stream/theideaoftheholyy00ottouoft/theideaoftheholyy00ottouoft_djvu.txt [29.04.2020].
- Pallasmaa J. 2006. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, itzul. M. Puente Rodríguez, Editorial Joaquín Gili, Barcelona.
- Rozas I. 2014. *beltzuria*, Pamiela, Arre.
- Schwab G. 2010. *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. Columbia University Press, New York.
- Sistig S. 2003. *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne?: Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs "Ich" und Peter Kurzecks Keiner stirbt*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Sontag S. 2002. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors (1978)*. Penguin, London.
- Sontag S. 2013. *Against interpretation (1964) and other essays*. Penguin, New York
- Toro F. de (1991). *Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)*, "Revista Iberoamericana", 155–156, 441–467.
- Tuan Y-F. 2001. *Space and Place*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- Woolf V. 1926. *On being ill. The New Criterion*, 1926, 4:1, 32–45. <https://thenewcriterion1926.files.wordpress.com/2014/12/criterion-eliot-woolf-jan-1926.pdf> [29.04.2020].
- Wurster M. 2017. *Das Fell*, Hanser, Berlin.
- Zavala A. 1970. *Bidasoa aldeko bost bertsolari*, Auspoa, Tolosa.

VOCES ENCARNADAS EN LA NOVELA *AULKI JOKOA* (2009) / *EL JUEGO DE LAS SILLAS* (2012) DE UXUE ALBERDI¹

INTRODUCCIÓN

Uxue Alberdi (Elgoibar, 1984) es una escritora vasca, autora de varias obras narrativas, entre las que se encuentran estas dos novelas: *Aulki jokoa* (2009) traducida por Miren Agur Meabe como *El juego de las sillas* (2012), y *Jenis Joplin* (2017). Ambas nos acercan a épocas de conflicto en Euskal Herria: en la primera está muy presente la memoria de la Guerra Civil, en la segunda el denominado conflicto vasco atraviesa toda la obra. Lo cierto es que esa temática no es casual, ya que en la narrativa vasca, ya desde los años 90, la presencia de la Guerra Civil y el conflicto vasco han sido una constante, tanto por dinámicas relacionadas con el desarrollo del realismo en la novela vasca como por razones extraliterarias.

Several themes and subjects have, however, dominated within this diverse realist novel writing in recent decades and at the beginning of the twenty-first century. Numerous novels include disclosures about specific sociopolitical contexts and eras. Among these, many novels in the 1990s and 2000s addressed both the Civil War (1936–1939) and the political and armed conflict of recent decades in the Basque Country. However, in order to put this in context, it is important to recall the leading role taken by policies regarding memory in the Spanish state in the 2000s and, linked to this, the renewed vigor with which the Civil War has been used as a literary theme (Retolaza & Egaña 2016: 49).

Respecto a las razones socio-políticas, existe consenso acerca del hecho que impulsó la memoria de la Guerra Civil tanto en el estado español como en Euskal

¹ Trabajo vinculado al proyecto de investigación “Identidades de género y transmisión de discursos socio-políticos en la literatura vasca”, con financiación pública de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (US18/39).

Herria: se trata de la exhumación del abuelo del periodista Emilio Silva en el año 2000 (Barruso 2004: 44; Moreno-Nuño 2006: 72; Ruiz Torres 2007: 9). Dicho acontecimiento tuvo una repercusión mediática que permitió un intenso debate social y político². A partir de ese momento, se produce una cadena de reacciones en el ámbito político, jurídico, social y cultural (cfr. Serrano 2019).

Las políticas de la memoria, los reconocimientos públicos y los aniversarios del comienzo y final de la guerra han permitido que la literatura también se haya hecho eco de ese acontecimiento. De esa manera, la literatura ha participado en el diálogo entre las distintas disciplinas que han intentado reconstruir el pasado. Además, muchas de esas obras han sido premiadas por las instituciones vascas y españolas, llegando a convertirse en canónicas dentro de la literatura vasca. Este fenómeno, tal como lo menciona Olaziregi (2017) ha supuesto que la literatura vasca que trata la Guerra Civil sea leída como *literatura de resistencia*:

(...) que busca revelar diferencias entre una memoria que pudiéramos calificar de *institucional/oficial*, impulsada, por ejemplo, por los ganadores de la Guerra Civil, o incluso por instituciones gubernamentales que toman aliento humanitario en una *memoria cosmopolita* (Levy & Snider, 2001). Frente a ella, una memoria nacional, a menudo antagónica y mitificadora (Erll, 2011; Leerssen, 2001), busca destapar contradicciones del relato historiográfico global uniformizante (Olaziregi, 2017:10–11).

A su vez, hay que tener en cuenta que esas obras han sido analizadas por investigadores académicos cuyos discursos se basan en los Estudios de la Memoria para poder interpretar con mayor exactitud los textos culturales:

Se trata de estudios donde conceptos clave de los *Memory Studies*, tales como la memoria colectiva, los lugares de memoria, la memoria cultural, la memoria comunicativa, la generación de la postmemoria o la tríada *victimario/victimización/víctima* han sido aplicados una y otra vez para analizar una literatura vasca sobre la memoria ampliamente canonizada por los premios más prestigiosos de nuestro campo literario: los Premios Euskadi (Olaziregi, 2017: 11).

Tanto la trayectoria de la narrativa vasca que trata la Guerra Civil como el propio recorrido de las novelas memorialistas escritas por mujeres sirven a la hora de situar la novela que nos ocupa. Autoras consagradas como Laura Mintegi y Arantxa Urretabizkaia, por ejemplo, han escrito sobre el pasado reciente de Euskal Herria, donde

² En este aspecto, los datos que aportan Aguilar y Ramírez-Barat (2016) respecto a las dinámicas generacionales son imprescindibles para entender las lógicas que han imperado respecto al olvido y el recuerdo de la Guerra Civil.

la memoria sobre el conflicto vasco se convierte en el eje central de la trama. Lo más reseñable respecto a las características que tienen en común las obras memorialistas de las escritoras vascas es, como dicen Olaziregi y Ayerbe (2016), el predominio de la autobiografía como forma literaria para ficcionar el pasado y la temática a la hora de representar esas memorias:

Lo cierto es que además de la preeminencia de formas autobiográficas en sus obras [Aran-txa Urretabizkaia, Mariasun Landa, Itxaro Borda, Miren Agur Meabe], la mayoría de ellas exploran temas que las críticas anglosajonas han incluido en la denominada *feminist agenda*. Cuestiones referentes a la maternidad, la relación madre-hija, el confinamiento doméstico de los personajes femeninos, los problemas de incomunicación entre sexos, etc. son reiteradamente mencionadas en sus creaciones literarias; creaciones que, además, son la mayoría de las veces protagonizadas por personajes femeninos, reclamando, de este modo, protagonismo para éstos (Olaziregi & Ayerbe, 2016: 53).

Es en ese contexto donde se publica la novela *El juego de las sillas* (2012) de Uxue Alberdi, la primera obra para adultos que trata la memoria de la Guerra Civil escrita por una mujer. La novela está compuesta por los discursos de tres mujeres narradoras que construyen la realidad a través de su cuerpo y de su voz. Además, existen dos planos narrativos: el presente, donde los personajes se juntan todas las tardes en una cafetería, y el pasado, a donde cada una de las narradoras vuelve de forma individual. En este sentido, caben destacar dos aportaciones novedosas a la novelística vasca sobre la Guerra Civil: la dotación de voz narrativa a las mujeres y la significativa presencia del cuerpo de la mujer en sus discursos. Características que aparecen previamente en novelas escritas por mujeres, pero que en la novelística vasca sobre la Guerra Civil estaban completamente ausentes.

1. ROLES DEL GÉNERO EN CONTEXTOS DE GUERRA

Es bien sabido que el imaginario de la Guerra Civil en general, y el de la literatura vasca en particular, es muy masculino. Sin embargo, en esta obra no sólo encontramos a mujeres protagonistas de la historia, sino a narradoras con historia y voz propias.

En esta novela se nos acerca a historias vitales de tres mujeres. Son los hombres los que desaparecen del pueblo para luchar en el frente, pero las mujeres también viven con mucha intensidad todo lo que sucede en la guerra. Aparecen personajes de uno y otro bando, pero las historias principales de la novela se centran en aquellos que, en situaciones extremas, han decidido tomar una posición ético-política, como es el caso del churrero o de la protagonista Teresa.

Antes de la guerra, el churrero llegaba a la plaza del pueblo todos los domingos y, no pudiendo contener la orina, terminaba con los pantalones mojados. Eulalia y Teresa son dos niñas testigos de su incontinencia, que utilizan ese hecho para su divertimento:

Todos los domingos se orinaba en medio de la plaza, y Eulalia y yo esperábamos a ver cuándo. No sé por qué, nos gustaba ver al churrero mearse encima, nos hacía cosquillas en la tripa y no podíamos aguantar las risitas. (...) Solamente nosotras teníamos la oportunidad de disfrutar del churrero: aquel hombre era nuestro, de nadie más (18).

Desde el punto de vista de la masculinidad tradicional, orinarse encima refleja una clara falta de hombría, pues supone no controlar los mecanismos del propio cuerpo. Años más tarde, sin embargo, el churrero se encuentra en otra escena distinta. En esta ocasión, no está solo, sino con otros siete hombres, todos frente a la pared del frontón, bajo la amenaza de los fusiles de los soldados. La escena se recrudece cuando uno de los soldados propone la manera de decidir quién será el que morirá:

A los uniformados se les escapaba la risa entre los galones, disfrutaban. Dos de los hombres volvieron la cabeza, inquietos. Creo que fueron Gregorio Larruzeta y Manuel, el alguacil. -Es muy simple: pierde el primero que se mee (76).

La condición impuesta por los soldados franquistas está relacionada, en el fondo, con el honor. Sin embargo, paradójicamente, es el honor lo que no pierde el churrero mediante su decisión: él sabe que será el primero en mojarse, y que eso lo convierte, según las reglas del juego, en responsable de su propia muerte. En una situación así —en la que la muerte se plantea como un juego de niños— es complicado definir al ganador y fácil señalar al perdedor. No obstante, se podría decir que el churrero recupera el honor perdido ante los ojos de las niñas que lo solían observar mojándose los pantalones, al aceptar las reglas del juego y aliviar la angustia de uno de sus compañeros:

Uno de los hombres se puso a llorar, la cabeza apoyada contra la pared. Daba una pena inmensa: yo jamás hasta entonces había visto a un hombre llorar de aquella forma. Lloraba como una mujer, sin ninguna diferencia. El churrero se giró y apoyó una mano en el hombro del que se había venido abajo. Acariciándole la cabeza, le dijo algo, unas palabras, incluso diría que le sonrió. *¡Silencio!* se escuchó el grito del soldado. No pasó ni un minuto. El churrero comenzó a ejecutar aquellos movimientos tan familiares para mí. *No lo hagas* murmuré sin querer. Pero juntó las rodillas y apretó los muslos una y otra vez. Cerré los ojos. (...) El churrero cayó en el charco de su propia orina cuando le pegaron el tiro. Cayó con la boca abierta (77).

La propia Teresa es de nuevo testigo presencial de lo ocurrido, pero esta vez cambia de postura y desea con todas sus fuerzas que al hombre no se le escape la orina. En ese momento, la niñez de la protagonista es agredida por la presencia de los fusiles, la astucia de los soldados y, finalmente, la ejecución del churrero, haciendo que la mirada de Teresa se transforme:

[...] yo vi al churrero reventar contra la pared, reventar por dentro, caer al suelo con la boca abierta y un hilo de sangre en los labios, y a dos soldados diciendo *cobarde hijo de puta*.

El olor de la sangre no se olvida jamás (75).

Así, ser testigo de las injusticias de la guerra marca a Teresa desde la infancia. Su testimonio refleja la diferencia de género en cuanto a los roles que hombres y mujeres tienen durante el conflicto bélico, ya que cuenta cómo ellos marchaban a las trincheras, pero también cómo las mujeres vieron, sintieron y vivieron la guerra:

A nosotras nos tocó ser testigos, que por algo tengo dos pupilas en un ojo. (...) Por eso hemos alcanzado mayor edad: porque tenemos más que contar.

Para qué negarlo: las cartas escritas en la trinchera son guerra; las respuestas redactadas en la cocina no lo son. Pero a diferencia de los hombres, nosotras vimos la guerra, y la olimos (75).

Por tanto, se recuerda que la guerra no sólo estuvo presente en el frente, y de esta forma se visibilizan las distintas formas de resistencia de las mujeres en la guerra.

2. EL CUERPO COMO ESPACIO DE RESISTENCIA Y COMO DISCURSO EMPODERANTE DE LAS NARRADORAS

En esta obra, las mujeres tienen voz para construir la realidad desde su punto de vista. Son narradoras-protagonistas muy distintas entre sí, pero a través de ellas se perciben los pareceres, las creencias y las costumbres arraigadas en la sociedad de aquella época: la mirada de Martiña está completamente condicionada, ya que necesita ver la realidad a través de los demás por su falta de seguridad; Eulalia es más reflexiva y se dedica a indagar en su interior, construyendo así la realidad a través de su imaginación; la mirada de Teresa es la más aguda, y pone en tela de juicio los valores y la perspectiva de género de la sociedad.

Los testimonios de estas narradoras encarnan el dolor de memorias individuales e íntimas (únicamente el lector tiene acceso a ellas), pero, a su vez, son el espacio en el que poder superar miedos y traumas. El silencio que rodea a los personajes

en su vejez demuestra el desconocimiento de lo que realmente pasó, visibilizando la brecha existente entre las sospechas y la realidad. De esta forma, se entiende mejor el sufrimiento de cada una de estas mujeres, especialmente el de Teresa, quien es juzgada una y otra vez por el pueblo: “En el pueblo, primero corrió el rumor de que habían violado los requetés. Después dijeron que solía liarme con ellos cuando iba a entregarles los jerséis que tejía en casa como castigo. *Con más de uno y más de dos aseguraban*” (7). Por tanto, el discurso de Teresa se hace necesario para contrastar su verdad con los rumores divulgados en el pueblo.

Aun así, no sólo sufre Teresa, ya que a Martiña su educación le hace vivir sin cuestionar lo que ve y, tras una situación violenta con su padre, en la que la obliga a ver el mundo desde su altura y sin apoyo de nada ni de nadie, se sumerge en una ausencia que dura 3 años, desde 1936 hasta 1939. A partir de entonces, su silencio, ese silencio obligado, se refleja en la novela de forma narrativa, ya que deja de tener voz el mismo día en que es testigo de la toma del pueblo por parte de los franquistas.

Eulalia, la tercera narradora, se quedó sorda en su infancia, pero así como para otros la sordera es un obstáculo para construir y entender la realidad, para ella es la oportunidad de imaginar la realidad que la rodea. Por ello, la creatividad se convierte en su manera de hacer frente a la vida:

Observé que tenía miles de sonidos en la memoria, uno al lado de otro, ordenados con una pulcritud extraordinaria, y aprendí que podía sacar aquellos sonidos de sus cajones cuando se me antojase, que era suficiente pensar en ellos para escucharlos nítidamente en mi cabeza. Por eso decidí cambiar un poco las cosas. ¿Por qué diablos tenía que escuchar lo que escuchaba todo el mundo? Tenía la ocasión de escuchar únicamente lo que me pareciese³ (58).

Es así como Eulalia se siente libre y poderosa, una vez entendido que es ella quien puede atribuir cada sonido de su memoria a la realidad. Es en la vejez, finalmente, cuando es consciente de que puede ser agente de su propia vida, construyendo la realidad con su música particular: “*Ahora entiendo lo que es el poder, después de vivir noventa años con las faldas ajadas*” (59).

Por lo que se puede observar, tanto la voz narrativa de las protagonistas como sus cuerpos son los dos ejes en la construcción de sus discursos. No sólo porque sus narraciones toman cuerpo, sino porque los cuerpos de los personajes representan distintas situaciones vitales.

³ En cursiva en el original.

Por ejemplo, el cuerpo se hace público a través de Teresa, a la que se le rapa el pelo en medio de la plaza, pero también está presente en la esfera privada, a través de la discapacidad de Martiña. Asimismo, las marcas del cuerpo se hacen visibles y dan sentido a sus experiencias y a las distintas maneras de ver el mundo: la cojera condiciona la vida de Maria Jesús, hermana de Teresa, y esa característica física representa la dificultad emocional del personaje; es más, la pequeña estatura de Martiña se convierte en un impedimento para que pueda ver el mundo desde la altura que a su padre le gustaría, y eso la lleva a necesitar un apoyo desde el que observar la realidad; finalmente, el cuerpo violado de Teresa es motivo de exclusión social. Son cuerpos curtidados que visten sus propios calvarios y muestran las cicatrices como parte de sus discursos.

En los testimonios de estas protagonistas, siguiendo a Najmanovich (2005), se entiende que estas mujeres son **sujetos corporeizados**, ya que el cuerpo es el espacio que atraviesa todas las experiencias vividas: “(...) la corporalidad implica que todo conocimiento humano se da desde una perspectiva determinada. (...) Sólo podemos conocer lo que somos capaces de percibir y procesar con nuestro cuerpo. Un sujeto encarnado paga con la incompletud la posibilidad de conocer” (Najmanovich, 2005: 36). A través de esos sujetos corporeizados se pretende visualizar realidades de mujeres que han sufrido la guerra, dar voz a otro tipo de discursos, poner sus testimonios en personajes de carne y hueso (sacándolas de la abstracción), y representar esos cuerpos como distintas formas de resistencia frente a la guerra.

3. REPRESENTACION DE LA MUJER Y EL MITO DE PENÉLOPE

Como es sabido, en la *Odisea* de Homero, durante la ausencia de Ulises por la guerra de Troya, Penélope cose y vuelve a descoser un telar, representando así a una mujer fiel y ejemplar:

El género [épico] crea unos modelos a imitar, como sabemos, y esta función modélica es el espejo en el que se mirarán las sucesivas penélopes esposas, ángeles del hogar: un modelo de fidelidad, buen comportamiento en las ausencias, preocupación por los intereses del varón, permanencia recogida en casa, dedicación al hilado o al tejido, supervisión de la servidumbre... (López 1999: 329).

No obstante, cabe destacar que la imagen de Penélope ha sido adaptada a los nuevos tiempos y se ha remitificado. Así, en las nuevas narraciones la podemos identificar como una mujer activa, dueña de su vida y de sus decisiones:

Si en el mundo contemporáneo Penélope deja de ser un mito para convertirse en un símbolo (la mujer sacrificada y angustiada que convierte la renuncia en heroísmo), las escritoras feministas reaccionan contra ese comportamiento que le ha dado fama y que ha sido entendido como modelo de virtud, pretendiendo destruirlo para dar un nuevo significado a la heroína (González 2005: 8–9).

En esta novela se perciben ciertos ecos de la mitificada Penélope⁴, y, aunque algunos personajes conservan rasgos de la Penélope clásica, otros rompen con ese imaginario. Todas estas mujeres aparecen relacionadas con el acto de coser y/o de contar, dos tareas que están unidas metafóricamente, ya que la acción de contar supone entretejer hechos. Ahora bien, cuando son dueñas de su propia voz quedan revestidas de esa autonomía implícita en quien busca (re)construir su identidad.

Por un lado está la madre de Teresa, a la que, según los rumores, ha abandonado su marido por una veraneante más joven. Su representación es la que más se acerca a la Penélope tradicional, ya que junto con otras mujeres del pueblo teje calcetines para él todos los domingos, descosiéndolos después en su casa. Ese acto de deshacer el calcetín se convierte en un auto-engaño, puesto que se aferra a la esperanza de que su marido volverá a casa. Al seguir cosiendo y descosiendo, muestra su actitud de no enfrentarse a la nueva realidad, y cada vez que comienza a descoser rompe a llorar. Ese comportamiento refleja que, a su entender, esa es la única forma de poder seguir siendo una mujer honrada.

Por otro lado está Martiña, una de las protagonistas de la novela, quien nunca tuvo valor para enfrentarse a los hombres que la rodearon. Tras pasar parte de su niñez y juventud bajo la autoridad de su padre, y estar esperando a que Eutimio vuelva de la guerra (cual Penélope), finalmente consigue casarse con él, aunque esa situación no hace más que someterla a una nueva servidumbre. Tanto es así que, tras convertirse en la mujer de Eutimio, llega a negarle el saludo a su amiga Teresa, no porque ella así lo quisiera, sino porque las reglas sociales del bando franquista (al cual pertenecía Eutimio) no permitían tener amistad con los perdedores. De esa forma, a la diferencia de género se le añade la distinción político-social.

Al llegar a la vejez, la mitad del cuerpo de Martiña deja de responderle, debido a una parálisis. Necesita ayuda para moverse y eso la convierte en todavía más subordinada y pasiva, ya que Eutimio se niega a complacer sus deseos, como por ejemplo ir al puerto. Martiña no se resigna y, haciendo acopio de fuerzas para cumplir con su voluntad, logra acercarse al puerto donde vio por primera vez a Eutimio. Es en ese viaje a la infancia donde alcanza su meta. Tal y como le cuenta Eutimio a otra amiga, la encontró mirando a los bateles:

⁴ Para una clasificación de las distintas Penélopes en la literatura vasca véase Retolaza (2013)

- La encontré en el muelle. Tenía los labios pintados.
- ¿Estaba sola?
- Mirando a las barcas.
- ¿Y cómo bajó hasta allá?
- Andado. No cogió ni la muleta, la dejó en casa.
- Pero...
- Usaría sus últimas fuerzas, Isabel.
- ¿Pero se encontraba bien?
- Mejor que nunca.
- ¿Y qué te dijo?
- ¡A que aguanto cinco minutos bajo el agua!*
- ¿Qué?
- ¡A que aguanto cinco minutos!*
- No entiendo nada, Eutimio.
- Me hizo una apuesta. Le debo un real [...] (109).

El hecho de que fuera sola al puerto muestra su voluntad de salir de esa manse-dumbre, y al acordarse de su infancia, época en la que se sentía libre, decide suicidarse. Martiña se adentra en las aguas del puerto, y no vuelve a salir a flote. De esa forma, tomando sus propias decisiones y terminando con una vida completamente pasiva y dependiente, se convierte en una Penélope moderna que se libera de las cargas que fue acumulando a lo largo de su vida. Tras haber vivido en un mundo para hombres, la muerte se plantea como una forma de terminar con la violencia hasta entonces soportada. Martiña cumple su fin mirando al mar y perdiéndose bajo las aguas, lo que trae a la memoria la muerte de Virginia Woolf.

Por último está Teresa, una Penélope luchadora y crítica con la sociedad y las injusticias de la guerra. Esa actitud política le supone sufrir distintos tipos de violencia. Por un lado, tras ser rapada en la plaza del pueblo por su participación en alguna organización antifranquista, en casa la obligan a coser jerseys para que los soldados franquistas no pasen frío. Así sufre un doble castigo, puesto que no sólo la humillan ante el pueblo, sino que además debe coser en beneficio de los soldados del otro bando. Asimismo, es cierto que el hecho de que marcasen a Teresa implicaba, en tiempos de la guerra, que toda su familia se viera a su vez señalada y, por tanto, el quehacer impuesto por su madre podría considerarse como una forma de redención. A su vez, el hecho de ser obligada a coser para otros también supone una sumisión y un control, ya que mientras está cosiendo no participa en la lucha de la resistencia antifranquista. A pesar de ello, y lejos de la intención de su madre, para Teresa el coser no se convierte en un impedimento para seguir manteniendo contacto con los de su bando.

En una de sus visitas a la cárcel se le concede tener un *vis a vis* con un compañero de lucha preso. Este aprovecha el momento para tener una relación sexual con ella, sin contar con su consentimiento. Teresa queda embarazada, y sin otra opción que seguir adelante, comienza su lucha personal, (re)adueñándose de su cuerpo y dejando claro que no necesita a nadie para sobrevivir en su nuevo estado:

No di a nadie ninguna explicación sobre mi tripa. Tampoco al chico que me había dejado preñada, fuera ya de la cárcel. Recuerdo que un día que nos cruzamos en la calle me preguntó *¿es mío?* y yo le contesté sorprendida *¿de qué hablas?* ¡Ni que el haberme levantado la falda una vez le diese derecho a interesarse por mi tripa! (97).

Sin embargo, el embarazo le supone un mayor aislamiento social. Con el pelo rapado y la tripa cada vez más crecida, la violencia sufrida y las marcas del cuerpo se hacen aún más visibles. Teresa es una luchadora en su vida personal, en la familiar y en la social, y sigue su propio camino en los tres ámbitos, mirando de frente a los conflictos que le salen al paso.

4. ESPACIOS Y ACTOS SIMBÓLICOS

Teresa es el único personaje femenino militante, pero el hecho de estar organizada y asistir a reuniones clandestinas se convierte en castigo público para ella. Su hermana, quien la envidia por su físico, la traiciona y la delata ante los requetés⁵, de forma que su tormentosa relación se traslada del ámbito privado al público. Hablamos del momento en que Teresa es expuesta en la mitad de la plaza del pueblo para ser rapada:

Un requeté me cogió del cuello de la blusa y me puso cara a cara contra él. Me miró con firmeza, me gritó algunas palabras. Eran las mismas que yo había dicho la noche anterior en el zaguán de mi casa cuando me reuní con dos amigos. Repetía literalmente en castellano lo que yo había pronunciado en vasco. Me chillaba, y me salpicaba la cara con su saliva (90–91).

La condena por haber participado en la resistencia sirve como castigo ejemplar, pero para Teresa tiene un doble sentido, ya que también se trata de la venganza de su hermana:

⁵ La Guerra Civil ha sido definida como *la guerra fraternal*, pero en este caso se representa como la guerra entre dos hermanas, creada por los celos de Maria Jesus hacia Teresa.

Aturdida, me miré los pies entumecidos cuando aquel sonido me puso alerta. Tòc-toc, toc-toc, toc-toc... En aquel momento, agachada y abrazada a mí misma, escuché el sonido gélido de la madera. [...] No le deseo a nadie una hermana que goza mientras una es violada. Ya lo sabía: era la envidia la que le había comido el pie izquierdo a la coja (90).

No sólo eso, sino que la propia humillación de Teresa por parte de los requetés se convierte en doble castigo:

- 1) Por un lado, el objetivo último de los requetés era el de conseguir la exclusión social de la víctima. No se trata de una violencia directa que genere dolor físico notable, sino de una violencia física lenta que produce deshonor ante la mirada impasible de los vecinos del pueblo: “Yo hubiera preferido, lo hubiera preferido mil veces, que me hubiesen lapidado, injuriado, porque aquel tormento sin dolor me comía el corazón” (88).
- 2) Por otro lado, es el padre de Martiña el elegido por los requetés para que le rape el pelo, hiriendo así todavía más el honor de ambos personajes. Esa elección pretende ser muestra de aprendizaje para quienes no obedecen al poder:

Sabían muy bien cómo escoger la mano más dolorosa, eso es: sabían que una mano extraña sólo consigue hacerte sonrojar, pero la mano próxima... Yo no quería, y me dolía; él no quería, y le dolía. Querían emporcarnos a los dos, y lo consiguieron (87).

Tal y como señala Maud Joly (2008) rapar el pelo a las mujeres durante la Guerra Civil se convirtió en una estrategia militar común, pero en ocasiones además se intentaba hacerlas sufrir doblemente, eligiendo a hombres republicanos para raparles el pelo: “En ciertos casos, los hombres republicanos son obligados a rapar a las mujeres de su propio campo. De este modo se humilla doblemente al enemigo” (2008: 98). Así es como lo describe Teresa:

En el pelo de una mujer se enredan muchas cosas. Muchas cosas, entre la frente y la cintura. La dignidad, la alegría, el valor, la rebeldía, la feminidad. Yo tenía todas ellas ensortijadas en mi largo pelo rizado, y me las querían arrancar, una por una, amarrada a aquella silla verde del mercado (88).

El espacio donde se ejecuta esa humillación es la llamada Plaza Verdura. Con eso, lo que se persigue es situar a la protagonista en el centro del pueblo, para que la deshonra sea aún más visible. Se trata de la plaza donde se hacía el mercado, el mismo espacio de compra-venta de los ciudadanos, donde socializaba la gente; es decir, un lugar central en la vida social del pueblo.

No obstante, hay un segundo acto donde tampoco se respeta el cuerpo de Teresa. Hablamos del acto sexual ocurrido en la cárcel, donde esta mujer visita a un compañero de lucha:

Era verdad: el niño que llevaba en las entrañas no era fruto del amor. La historia era más simple [...] fui a visitar al calabozo de Olaeta a un chico que conocía desde niño, a llevarle saludos y unos cuantos cigarrillos. Como no estaba acusado de ningún delito grave, nos dejaron solos en un cuarto. Cuando le di el tabaco, él me levantó las faldas y se me puso encima. No me aparté, es verdad. Le dejé hacer.

Recuerdo que fui andando de Kantoieta a Olaeta, que llevaba puesto el bonete granate que me había hecho mi madre. [...]

Cuando aquel muchacho me tomó contra la pared se me cayó el gorro [...]. Me folló con la cabeza rapada descubierta. Eso me daba un poco de reparo, pero vaya. Cuando terminó encendió un cigarrillo, y me ofreció otro a mí. Fumamos juntos. Después me puse el gorro y volví a casa (96-97).

Las palabras que emplea Teresa al describir el acto reflejan su incomodidad, y las expresiones “le dejé hacer” y “me folló” muestran la actitud pasiva de la mujer. Lo mismo sugiere cuando se le cae el sombrero, dando a entender que algo se ha roto dentro de ella, y que se trata de un acto contrario a su voluntad real. Es cierto que Teresa no opone resistencia alguna, pero su actitud está relacionada sobre todo con la ideología de su compañero de lucha antifranquista, aunque también con el espacio. El acto ocurre cuando Teresa lo visita en la cárcel. El hecho de que el hombre en cuestión sea del mismo grupo deslegitimaría cualquier denuncia de Teresa y, al haber ocurrido todo en la cárcel (en el espacio del castigo, lugar privado del opresor) y sin ningún testigo, cualquier queja pública hubiera sido imposible, ya que resultaría inverosímil. Por eso se muestra afable con el compañero tras la violación. Aparentemente ella lo vive con normalidad, pero aunque parezca un acto consentido, quedan en evidencia su pasividad y la imposibilidad de denunciarlo en ese contexto. Teresa asume todas las consecuencias de ese abuso y se muestra empoderada, dueña de su propio cuerpo, hasta el punto de tomar la decisión de no dar explicaciones al compañero cuando, ya libre de la cárcel, lo ve en la calle. Por tanto, el abuso es legitimado también por la cárcel, donde la mujer es víctima por partida doble: niega su derecho a la lucha y protege al hombre que intenta apoderarse de su cuerpo, legitimando así la violencia contra ella.

Los espacios, por tanto, adquieren un valor concreto según el acto y la persona que se sitúa en ellos. En el caso de Teresa, en los dos escenarios hay una apropiación del cuerpo no consentida que sólo se diferencia por la ideología de quien tiene el poder y por el tipo de espacio, público o privado.

En contraposición a la plaza y a la cárcel, el puerto adquiere un significado especial para Martiña; es allí donde va a sentirse, por fin, dueña de su existencia. Justamente cuando su cuerpo ya no le responde, la parálisis le hace ser consciente de lo que le ha tocado vivir y opta por poner fin a esa sumisión, sumergiéndose en un mar liberador.

Para Eulalia, sin embargo, el cuerpo es el espacio donde mejor se siente, y se ríe de quien se burla de ella pensando que está loca, sumida en su mundo interior, que no escucha el mundo. Para ella, el cuerpo es el espacio donde habita su ser máspreciado: la creatividad.

5. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, podemos decir que las condiciones corporales de las narradoras (sordera, embarazo, etc.) se plantean como formas de hacer resistencia a los conflictos personales. En medio, además, se cruza la Guerra Civil, complicando aún más la situación de las protagonistas, y reforzando la postura corporal elegida por cada una de ellas, en favor de un posicionamiento ideológico u otro.

En los discursos de estas mujeres se muestra una brecha de género importante. Por un lado, Teresa, a través de su discurso sobre la Guerra Civil, reconstruye el pasado desde una perspectiva crítica con los roles de género, y su voz hace visibles a las mujeres que vivieron la guerra. Por otro, Eulalia y Martiña viven un proceso de empoderamiento, y al final de la novela se convierten en agentes de sus vidas, conscientes de que les ha llevado toda la vida darse cuenta de la necesidad de dicho cambio. De esta forma, la memoria ayuda a comprender el presente de estas protagonistas, que poco a poco han ido entendiendo lo que les ha supuesto ser mujeres en distintas épocas de sus vidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar P. & Ramírez-Barat C. 2016. *Generational dynamics in Spain: Memory transmission of a turbulent past*, "Memory Studies", núm. 12 (2), pp. 213–229. <https://doi.org/10.1177/1750698016673237> [10.02.2020].
- Barruso P. 2004. *La memoria incompleta: la recuperación de la memoria histórica en el País Vasco*, "Cuadernos republicanos", núm. 56, pp. 29–59.
- González R. 2005. *Penélope se hace a la mar: la remitificación de una heroína*, "Estudios clásicos", núm. 47 (148), pp. 7–22.
- Joly M. 2008. *Las violencias sexuadas de la Guerra Civil española: paradigma para una lectura cultural del conflicto*, "Historia social", núm. 61, pp. 89–107.
- López López A. 1999. *Interpretaciones de Penélope desde el mundo clásico al nuestro*. [en:] *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, coord. M. Consuelo Álvarez & R. M. Iglesias, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 329–338.

- Moreno-Nuño C. 2006. *Las huellas de la guerra civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Libertarias, Madrid.
- Najmanovich D. 2005. *El sujeto encarnado: Límites devenir e incompletud* [en:] *El juego de los vínculos: subjetividad y red social: figuras en mutación*, ed. D. Najmanovich, Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 19–42.
- Olaziregi Mari Jose. 2017. *Literatura vasca y conflicto político*. “Diablotexto Digital”, núm. 2, pp. 6–29. doi: 10.7203/diablotexto.2.10144.
- Olaziregi M. J. & Ayerbe M. 2016. *El conflicto de la escritura y la rescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco* [en:] *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánica*, ed. K. Moszczyńska-Dürst et alii., Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, Varsovia, pp. 45–66.
- Retolaza I. 2013. *Voces desgarradas: narradoras en la literatura vasca actual*. <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-voz-desgarrada-penelope.html>; consulta: 06–05–2019.
- Retolaza I. & Egaña I. 2016. *The contemporary Basque Novel* [en:] *Contemporary Basque Literature*, ed. J. Kortazar, Center for Basque Studies/University of Nevada, Reno, pp. 11–68.
- Ruiz Torres P. 2007. *Los discursos de la memoria histórica en España*, “Hispania Nova: Revista de historia contemporánea”, núm. 7 (separata), pp. 1–30.
- Serrano Mariezkurrena A. 2019. *1936ko Gerra euskal nobelagintzan: Memoria Ikerketak narratologia kulturalaren ikuspegitik* (Tesis doctoral, UPV/EHU, Donostia). https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/38590/TESIS_SERRANO_MARIEZKURRENA_AMAIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y [10.02.2020].

VOCES ENCARNADAS EN LA NOVELA AULKI JOKOA (2009) / EL JUEGO DE LAS SILLAS (2012) DE UXUE ALBERDI

Resumen: La novela *Aulki jokoa* (2009) / *El juego de las sillas* (2012) de Uxue Alberdi está compuesta por los discursos de tres mujeres narradoras que construyen su vida a través de su cuerpo y de su voz. En este artículo se pretende analizar los elementos más simbólicos y narratológicos de la novela para concluir cómo se construyen las identidades de las tres protagonistas. La importancia de esta novela se fundamenta en dos aportaciones que hace a la literatura vasca sobre la Guerra Civil: es la primera novela para adultos que da voz a mujeres narradoras, y los cuerpos están muy presentes en el contexto de la guerra. Siendo la infancia y la vejez los ejes principales de sus historias, los relatos de los personajes femeninos encarnan los pasajes más importantes de su vida: la inocencia y la felicidad de la infancia se ven rotas por la llegada de la Guerra Civil, y a partir de ahí se convierten en lo que se ha denominado *cuerpos encarnados*. El conflicto atraviesa la vida de los personajes, y cada una de las protagonistas opta por darle una respuesta, según su situación personal: adentrarse en su mundo interior y enriquecerlo (Eulalia), estar muerta en vida durante tres años (Martíña) o sumarse a la lucha antifranquista (Teresa).

Palabras clave: novela vasca, Uxue Alberdi, cuerpos encarnados, Guerra Civil, resistencia

EMBODIED VOICES IN UXUE ALBERDI'S NOVEL *EL JUEGO DE LAS SILLAS* (2012)

Abstract: Uxue Alberdi's novel *Aulki jokoa* (2009) / *El juego de las sillas* [Musical chairs] (2012) is composed of the discourse of three women narrators who construct their lives through their bodies and voices. This article will examine the novel's most symbolic and narratological elements to determine how these three protagonists' identities are constructed. The significance of this novel is found in two aspects of its contribution to Basque literature about the Spanish Civil War: on one hand, it is the first novel for adults that gives voice to women narrators; and on the other, bodies are overtly foregrounded in the context of the war. With childhood and old age as the main axes of their stories, these female characters narrate the most important passages of their lives through their bodies: the innocence and happiness of infancy becomes broken by the arrival of the Civil War, and from then on they become what has been called *embodied bodies*. The conflict intervenes in each character's life, and each of the protagonists opts to respond according to their personal circumstances: going into their inner world and enriching it (Eulalia), becoming dead to the world for three years (Martíña) or joining the anti-Franco struggle (Teresa).

Keywords: Basque novel, Uxue Alberdi, embodied bodies, Spanish Civil War, resistance

“MY ENTIRE BODY IS A WOUND”: PAIN, CORPOREALITY AND THE “OTHER” IN *Patria* BY FERNANDO ARAMBURU

1. INTRODUCTION

Since its publication in September 2016, the novel *Patria* by Fernando Aramburu sold over 1.2 million copies and became a social phenomenon with 53 editions, more than 100 weeks among the best-selling novels in Spain, and 34 translations. It gave origin to a series on the HBO platform directed by Aitor Gabilondo, a graphic novel by Toni Fejzula and received awards such as the National Narrative Prize, the National Critics' Prize, the Euskadi Prize, the European Strega Prize and the Athens Literary Prize (E.P. 2021).¹ The novel by Aramburu – the plot starts in October 2011, when ETA announced the end of its armed struggle – builds upon a central conflict between two, once tight-knit, families from an unnamed village in Gipuzkoa, and is told in 125 short, numbered chapters including flashbacks reaching back around 30 years. The friendship deteriorates as each family suffers their own painful experiences during the conflict – one having lost the family father to an assassination by ETA, the other having lost a son to dispersion detention as a convicted terrorist and, as is suggested strongly in the novel, implicated or even active in the assassination of the father. Therefore, different kinds of pain play a central role in the narrative and are elaborated in their different forms. It will be interesting to show, thus, how the novel treats the different forms of pain, and how these are politicized – both on the text level as political and social emotions which are being portrayed in the text or thematized between figures, but also on the author level, in how Aramburu uses text strategies to politicize forms of pain, including political statements about and attitudes toward the treatment of pain during the Basque conflict.

¹ An analysis of the phenomenon of *Patria* can be found in the thesis by Ana María Casas Olcoz “El Fénomeno patria, de Fernando Aramburu: una nueva narrativa en torno al terrorismo vasco”.

Because the treatment of emotion as political and politics of emotion suffuse the Basque conflict, as well as the novel *Patria*, one of my hypotheses is that there is no such thing as a “private” emotion: all emotions, but especially pain in the novel are “contingent”, socially and politically. The article hereby focuses on a theoretical approach of cultural studies to “emotions”. My second hypothesis is that Aramburu uses text strategies to legitimize some forms of pain, and to delegitimize the others; possibly because he feels that the pain of certain groups, especially the victims, has been under-represented – both in literature and in social discourse about the Basque conflict.² And as a third hypothesis, the novel shows strong gender bias when it comes to the treatment of pain in relationship to gender – even in its fictional treatment and the strategies the author employs to present pain in relation to different genders (and sexual preferences) of the characters, resulting in strong stereotypes.

In the current Basque society, a fine fissure of political attitudes runs along the issue of nationalism, terrorism of ETA and the way society navigates pain and shapes memory – both collective (official) and individual. In October 2011, the terrorist organisation ETA proclaimed an unconditional ceasefire, and at the same time demanded the resolution of all consequences of the conflict (Euskadi Ta Askatasuna 2011). While ETA’s creation was mainly connected to the Franco dictatorship, as well as a defective democracy early after the transition, it nevertheless has to be noted that ETA had its deadliest phase when Spain was already democratic, and more Basque civilians than members of state forces were killed in its attacks.³

On the other hand, the transition to democracy was not as peaceful and orderly as it is often portrayed, having been accompanied by political violence and repression as well as failed hopes of advocacy for formerly suppressed minority languages and cultures (Baby 2012, Fundación Salvador Seguí-Madrid 2018, Beorlegui 2016). During its “war against terror” in the so-called *años de plomo*, the Spanish government implemented the juridical and political doctrine of “todo es ETA” (“All is

² Referring to the “literary defeat” (derrota literaria) of ETA prophesied in *Patria* (Aramburu 2016: 553), Aramburu said in an interview in “Druckfrisch”, a show on German television station Das Erste, that, in his opinion, the perpetrators have been given much more importance and space in literature so far, while the victims of terrorism have received less attention (Aramburu/Das Erste 2018).

³ ETA and ETA-related groups were responsible for 89% of political assassinations and 92% of all deaths between 1968 and 2010. In parallel, several groups of the extreme right were active after the democratic transition, many of which were later connected to state groups which acted during the “dirty war”, approximately until the end of the 1980s. They are responsible for about 7% of all casualties, while in approximately 1% of cases responsibility remains unclear (López Romo 2015: 7).

ETA") which criminalized and subsequently delegitimized the complete *Abertzale*⁴ left, leading to the prohibition of parties (such as *Herri Batasuna*), prosecution of associated politicians, journalists and members of *Abertzale* organisations, and even the closing of leftist newspapers such as *Egunkaria* or *Egin*. Nationalist leftists, among them journalists of aforementioned magazines, also became victims of assassination, torture or kidnapping by paramilitary or state forces (Niebel & Mintegi op. 2012; Mira Benavent 2013).⁵ This went as far as to place the Basque language under universal suspicion (cf. Torrealdai 2018).

Almost seven years after the ceasefire at the beginning of May 2018, ETA announced "the end of its way" and the complete dissolution of all of its structures, saying that they were taking this last decision to favour a new historic phase: "ETA rose out of this people and now would dissolve in it" (El País / ETA 2018; Ormazabal & Aizpeolea 2018). Even though during their dissolution, ETA accepted the full responsibility for the suffering created and asked for forgiveness, this apology was issued only toward one part of the Basque people: those who, in ETA's opinion, did not participate directly in the conflict (EITB / ETA 2018).

The memories of the decades of terror are still contested, and until the beginning of the 21st century there was hardly an institutionalized or political response to the memory narratives of victims and perpetrators alike. It was precisely the lack of a coordinated re-processing of the memory of these years that justified the creation of different groups, each of whom defends "their" narrative and the recognition of their pain. Private organisations thus take over the role that official memory politics does not fill. But they, too, navigate the fine political divides that pervade the Basque civil society, which shape the narratives of memory and injury as well.⁶

⁴ *Abertzale* literally means "patriot" and is a neologism that goes back to Sabino Arana Goiri. In theory, *Abertzale* originally referred to all Basque patriots, but in practice it is only used for radical nationalists, especially as a self-reference.

⁵ A meta-study has collected evidence of more than 4,000 cases of torture or ill-treatment reported publicly or in court between 1960 and 2014. No restitution measures have been taken by the Spanish state for these victims. In fact, some convicted torturers were even pardoned, while the legal investigation of torture cases was generally very limited (Etxeberria et al. 2017). There was an estimated number of about 70 murders (Baeza L. 1996); (Varona et al. 2016). They created a whole new range of victims, and furthermore did not diminish support for ETA, but rather weakened the trust in the state – a strong narrative that is still remembered especially by *Abertzale* organisations (Woodworth 2001).

⁶ The way politics of memory is carried out and lived in the Basque country depend on political lines: with a staunch support for nationalist causes comes a certain understanding towards the political aim of ETA (especially on the left), while a conservative nationalist side might strive for a "smoothing over".

Whose narratives are heard publicly plays a great role – because only those narratives that **are** being heard can become part of collective memory. Furthermore, the presence or absence of support influenced the way memories are being talked about – or not: “a group that perceives itself to be in the minority will fall into a spiral of silence on a particular issue” (Spencer & Croucher 2008: 141). This spiral of silence can prevent victims from entering an official narrative at all or at least influence what is “officially” remembered (by silencing some of the victims).⁷ During the Basque conflict, it has often been said that the victims of ETA terrorism had to live with “closed windows” (Castells Arteché 2017: 349), that shut out their “reality of the past” (Irwin-Zarecka 2007: 54) due to either outspoken identification with and support of ETA’s causes in Basque society, or rather due to the passivity of large parts of the Basque society when confronted with the attacks by ETA and its sympathisers. It has to be noted, however, that the lack of confrontation with or condemnation of ETA’s actions was probably also caused by fear of becoming victims of terrorist attacks themselves. Those who were not in favour of ETA, automatically counted as its enemy (cf. López Romo 2018 and Moreno, Rivera 2018).

The act of telling is central to the act of remembering and processing injury, because where a story is not being told it will be forgotten, and in the case of traumatic memories of terrorism, torture or abduction, not-telling does not mean “overcoming”, but perpetuating tyranny (Jelin 2002: 82). And at the same time, those who listen to a narrative become participants of it even if they have not experienced the same things. The memory lives on that way, creating participants and testimonies to itself (Laub 1992). From a polarized viewpoint, several groups confront each other in their treatment of memory: while some groups want to keep the memory of the victims and the crimes of ETA alive, other hail convicted members of ETA as martyrs and victims of state repression, as freedom fighters; yet another groups focus on the suffering of the families of imprisoned ETA members or those associated with ETA terrorism. And the more these communities focus on their own “reality of the past”, the more it cancels out other narratives – especially if they are mutually exclusive.⁸

⁷ It must be made clear that the victims of terrorism make up the overwhelming majority of the deaths, and their suffering can in no way be debated. Nevertheless, the practice of dispersion has also caused suffering among the families of the prisoners, and actions by paramilitary, police or state forces which resulted in death or traumatization must also be addressed and righted.

⁸ This is a viewpoint that focuses exclusively on established and opposing “memory groups”. Of course, the reality within Basque society was and is a lot more complex, with varied positions along all axes. Large parts of the Basque society did not identify exclusively with ETA’s position, or even tried to assume a mediating role. Artists in particular have spoken out against and questioned

These manipulations of memory or even the annihilation of narratives also depend on the political affiliation: by declaring all prisoners (even convicted terrorists) "political prisoners", for example, the *Abertzale* left implicitly cancels out the memory of the victims of terrorism, or limits their memory narrative to the victims which "interest them" (Ricoeur et al. 2006). A nationalist-led Basque government which does all it can to "turn the page" for the love of peace and tranquillity cancels out the "duty to remember" (Etxeberria 2009: 6).

On the other hand, victims of ETA terrorism often remember civil society as inactive, even reluctant or hostile towards them: "[...] es verdad que ha sufrido todo el mundo, pero algunos hemos sufrido injustamente y otros han sufrido porque tenían que sufrir [...]. Y esa es la diferencia que debe quedar nítida y clara en cualquier relato que se pretenda hacer de estos cuarenta años" (for examples, see Izquierdo & Rodríguez Aizpeolea 2017: 311–313).⁹ At the same time, a conservative and centralist narrative of the PP-led Spanish government cancelled out victims of abductions, torture or state-led terrorism and their memory by declaring it irrelevant or simply denying it has happened. They might furthermore, by justifying the policy of dispersion, manipulate the memory of the persons who lost a family member to these practices: even though the practice is internationally criticized, the family members of prisoners in dispersion imprisonment might feel that the memory of their suffering is false or is being manipulated into not being important (Rioja Andueza 2018).

2. PAIN IN LITERATURE

2.1 PAIN AS AN INDIVIDUAL, SOCIAL, CORPOREAL EMOTION

Pain is a very good example of an emotion that cannot be reduced to its physicality, even though at first we associate it primarily with a bodily experience. Or,

ETA's positions or *Abertzale* beliefs (e.g. Arzoz et al. 2007). But since this article focuses on victimization, the difference between these opposing poles is more relevant.

⁹ One of the most prominent examples of this is of Jonan Fernández, the General Secretary for Human Rights, Cohabitation and Cooperation, who says that the Basque society had mobilised like few others against the violence, the assassinations, the injustices and in favour of human rights and the victims, and that it had felt solidarity and closeness to them (Fernandez 2008: 266). He qualified this by adding that it had not been "enough" but was nevertheless heavily criticized for these words. However, the aim of forming the "official memory" is clear: what should be remembered is the civil society as an active agent confronting the violence of ETA, not its passivity.

as Chapman defines: “(a) pain is subjective; (b) pain is more complex than an elementary sensory event; (c) the experience of pain involves associations between elements of sensory experience and an aversive feeling state; and (d) the attribution of meaning to the unpleasant sensory events is an intrinsic part of the experience of pain” (Chapman 1986: 153).

There is controversy around the referentiality of pain which goes along with the “attribution of meaning” that Chapman references. Scarry sees pain as not needing an object, not having referential content (Scarry 1987). Bending, however, emphasizes that “although pain has no innate meaning, it is given meaning [...] when the sufferer [...] draws suffering into association with something else”. A reason, and, through this, a reference, can be attributed to pain: “we are in pain because” (Bending 1997: 91–92). This “aboutness” includes acts of attribution, explanation and narration (Ahmed 2015: 25). These are connected to past experiences or memories of pain. This way, pain is always mediated through our experiences; while at first, the sensation may be without reference, we will always put it into context – and also try to find words and narratives for it, however impossible that may seem.

Ahmed goes on to emphasize the physicality of pain. One of the characteristics of pain is that while other emotions may be described as “transcending” our physicality, pain seems to be emphasizing it: “pain seizes me back to my body” (Ahmed 2015: 26). Even though pain might be something that is felt within the body without the need of an external trigger (Ahmed uses the example of period pains), it nevertheless establishes an awareness of the body’s surfaces and is often experienced as something “not belonging to me” even though coming from within: “Pain involved the violation or transgression of the border between inside and outside, and it is through this transgression that I feel the border in the first place” (Ahmed 2015: 27). In this sense, pain produces boundaries, separates us from the world and makes us aware of this separation. Pain is thus othering.

At the same time, while pain makes us more aware of our boundaries and our own body, it is nevertheless what Sartre describes as “contingent attachment to the world”: “Pain-consciousness is an internal negation of the world” (Sartre 1993: 438). In this way, Sartre explains that pain only exists where there is contact or touch with what is painful (different from suffering, which “has all the characteristics of pain, but [...] is transcendent and passive”) (Sartre 1993: 441). Ahmed draws the connection to everyday speech in the sense of what we find “touching”. Hence, “contingency” describes the instance of touching others, both literally and metaphorically.

Pain, as already expressed above, seems a fundamentally lonely and subjective emotion – it seems impossible for others to share pain the way they might, for

instance, share joy with another person – especially in Western culture. However, this does not mean it is not social: "The solitariness of pain is intimately tied up with its implication in relationship to others" (Ahmed 2015: 29). Even though this "internal" character of emotions seems widely accepted, it is nevertheless also considered proven that expressions of emotions are culturally encoded (Locke 2002: 99). In their rhetorical use, also within literature, these expressions are used constructively or as part of "narrative emplotments" (Sarbin 1989). This is also a facet of the sociality of pain – the way it is not only an individual emotion, but culturally encoded.

At the same time, as noted before, pain is a "contingent" emotion – and therefore exists in relationship with the surfaces and bodies of others. For Ahmed, the question of a response to pain is also interesting: "an ethics of responding to pain involves being open to being affected by that which one cannot know or feel" (Ahmed 2015: 30). Because we cannot completely understand what the other feels, it follows that others also cannot completely comprehend our feelings. If our own pain is beyond understanding for others, this creates a greater understanding for the uniqueness of the pain of others. This is also a part of the sociality of pain – accepting that it is not fully comprehensible, but that we can still be affected by it as it affects others.

2.2 PAIN AS POLITICIZED EMOTION

Emotions have a political function that has been embedded into social organisation for decades: "A seemingly male rationality thus seems to oppose a seemingly female empathy and emotionality within a social community, as if these were two fundamentally different cultures or life forms" (Voss 2015: 16). This opposition of course also has a political implication in how society and its organisations work, and whether power is connected to emotion or rationality.

Emotions, in their collective aspect, can also be used to demarcate identity, e.g. in the case of national identity. In this case, the notion of the "other" is internalized. This leads to experiencing one's own feelings in relation to this "other" "who does not necessarily stand for a concrete community, but whose opinions and judgements we would respect in any case" (Hartmann 2005: 166) – even if one chooses to oppose them. "The internalized Other is indeed an abstract, generalized and idealized factor, but it is potentially a Someone and not a nobody, a Someone who is different from me" (Williams 2000: 99, translation by the author). In terms of identity, the other often poses a threat or is used for projecting one's own fears or problems (Portela 2016: 23), even if they are absent.

In a different sense emotion, and especially pain, can also be connected to power. This means that questions of injury, justice and compensation are connected to the one who holds power. But it also affects whose narratives of pain and injury are being heard. Regarding the Basque conflict, this means that conflicting narratives exist, are being told and heard at different levels of power. Whose pain is being recognized and talked about depends on who is in power in a certain context. Likewise, narratives of emotion can constitute identity: “some forms of suffering more than others will be repeated, as they can more easily be appropriated as »our loss«” (Ahmed 2015: 32).

2.3 EMOTIONS IN NARRATIVES: MODES OF ANALYSIS

This sociality of pain holds even more true for narratives – because a narrative can enable us to retrace the pain of others even though it remains foreign to us. In the following part, I will briefly explain empathy and sympathy in narrative texts, as well as fictional emotions.

Ahmed points out that to assume that we know how the other felt would be to appropriate the pain. Only this allows the transformation of their pain into our sadness. However, this is different for emotions and their perception in narratives. Narratives have a significant function in social mediation of emotion: “emotions, unlike many of our beliefs, are not taught to us directly through propositional claims about the world, either abstract or concrete. They are taught, above all, through stories” (Nussbaum 1988: 226). Neurological research also suggests that the form of the narrative in particular accommodates the processing of feelings. That might be one of the reasons why it has long been said that literature has “always” dealt with emotion and feeling, and emotion is considered a “core theme” of literature (Knaller 2018: 17).

One of the reasons for this is the interpretative effort of a reader. The meaning of a text is not fixed; rather, it is the literary text which gives a “manual” to the reader who interprets it in connection to their situation, experience and environment (Nyholm 1988: 593). In this way, it is only the communicative act that gives the text meaning.

The best chance for assessing the emotive effect of literature is the fact that emotion is not entirely subjective, but always dependent upon social and cultural imprinting (Winko 2002: 124). Additionally, emotions are culturally encoded, which would mean that a certain reader would be able to understand how emotions are (supposed to be) expressed and which emotional norms to follow (ibid.).

These codes influence not only the subjective perception of an emotion during the reading process, but also the (author-level) production of the text. "Art and literature undoubtedly play an essential role in the elaboration and dissemination of [emotional, author's note] conventions" (Mellmann 2012: 117; Nünning 2018: 46). However, the influence of literature extends far beyond emotionalization and emotional experience during the reading process. Dispositions or emotional conventions are only changed by new and repeated subjective experiences, that is, by learning processes – which can take place through the process of reading. Regarding emotional codes, a special feature of literature is the possibility to access emotions that might be socially sanctioned or even dangerous in everyday life. This is also referred to as "de-contextualisation". Literary emotional experiences, different from "real" ones, are relatively harmless: accordingly, literature can be suitable for testing or learning emotional reactions that cannot safely be collected through experience.

The approach to terrorism, the thoughts about terrorists, but also the experience of victims can be emotionally processed in this way. In the case of the Basque conflict, it often involves particularly traumatic feelings and experiences: "Fictional stories [...] can enable readers to identify the emotion they feel and to integrate such feelings in a meaningful narrative" (Nünning 2018: 49). Literature therefore helps readers to test their own self-image and reaction to such socially controversial topics, even without experiencing them personally. It also makes it easier to assume fictional roles that may run counter to one's own social group, and this way also facilitates the understanding of the "other".

Apart from its importance for learning and establishment of emotional codes, one of the main characteristics of literature is its ability to emotionalize the reader. This emotionalization undoubtedly binds the reader and contributes to immersion in the literary text. It therefore fulfils not only an educational, but of course also an entertaining function, without which no narrative could have become popular. "The basic technique of literary emotionalization consists in the staging of emotionally typical scenarios", the depiction of characters in these scenarios and the (sometimes explicit) attribution of emotions (Anz 2012: 165). Emotion is hence also an end in itself of literature. At the very least, it seems emotions produced by literature can be just as intense as those caused by recalling particularly emotional memories (Goldstein 2009).

So necessarily, an analysis has to take the possibilities of literature as a catalyst medium of emotion into account. Thus, Mellmann observes that literature as a medium with "a continuous narration that can be expanded almost at will [...] plays into the hands of especially the more cognitively laden and information-intensive emotions like sympathy, hope and worry" (Mellmann 2012: 120, translation by

the author). I would go on to add that it also plays into the hands of emotions that can be hard to transmit or that can be especially subjective, such as pain.

The catalysis of emotions through literature works mainly through phenomena of empathy and sympathy. Empathy can be defined as follows:

When I empathize with another, I take up his or her psychological perspective and imaginatively experience, to some degree or other, what he or she experiences. [...] [However,] I preserve a representation of myself that is distinct from my representation of the other". (Coplan 2004: 143)

At the same time, it seems obvious that empathy with the characters is tightly linked with the reading experience: "Readers' emotions and feelings of empathy with the characters are closely connected to the degree of immersion" (Nünning 2018: 39). Additionally, literary text facilitates the empathic engagement of recipients in a special way. Text offers up thoughts and background information of the characters, allowing for a better understanding of foreign or new perspectives. Moreover, the reader can base their reading experience on their own timeframe, can invest more or less time, take breaks and "expand the dummies of imagination by investing more time" (cf. Nünning 2018: 47).

Sympathy, on the other hand, "involves caring about another individual – feeling for another. It does not as such involve sharing the other's experience. [...] Sympathy means having concern for another's well-being, not imaginatively experiencing her mental states" (Coplan 2004: 145). Sympathy can also be created through a narrative, but it does involve a greater distance between a reader and a character. This shows the different levels of emotional experience which different levels of distance in the literary text create through mediation between the author, text and recipient (Poppe 2012: 13).

An analysis of emotionalization in texts focuses mainly on what Habermas calls "empathic emotion" (Habermas 2012: 69). Text strategies that promote empathy with characters are usually those that offer more background information about them. Examples would be the presentations of thoughts, impressions, beliefs, emotions or opinions through techniques such as free speech, inner monologues, psycho-narration or a homodiegetic narrator (Keen 2006).

2.4 POLITICIZATION OF EMOTION IN THE TEXT BY THE AUTHOR

As an author, Aramburu takes clear sides regarding the conflict. This becomes obvious already in the space that emotions take up in the novel. Aramburu

dedicates more elaborate descriptions and more background information to characters that can be considered victims of terrorism or that clearly oppose ETA's violence. The use of the voices of the characters is especially interesting: most of the text, but especially space dedicated to figures the reader is supposed to empathize with, is written as a narrated monologue or free indirect discourse, one of the text types meant to evoke most empathy (Keen 2006: 219–220). In these instances, the voice might even switch to first person narration. In the cases of characters created with more distance from the reader, much of the knowledge about them is presented indirectly. Also, the narrative form of their textual spaces might not be quite as explicit, e.g. through the use of unclear voices, sudden changes of point of view, or other textual devices which make reading experience more difficult. Though the side of the *Abertzale* supporters also receives textual space, their parts in the novel contain less emotive and emotionalizing wording and less background information that could lead to higher empathy, such as impressions, thoughts and beliefs. Even in the case of the convicted terrorist Joxe Mari, we receive information about his background and his time as an active member of ETA in the form of memories, but little textual clues that might lead to identification and possibly sympathy or empathy.

Additionally, Aramburu even embeds his own convictions into the novel by adding an alter ego, a writer who recently wrote a successful book on the Basque conflict, who is invited to a panel discussion during an event organized by the victims' organization COVITE on "Víctimas del Terrorismo y Violencia Terrorista", which both children of the murdered Txato attend. He talks about what writing about the Basque conflict means to him:

—Escribí, pues, en contra del sufrimiento inferido por unos hombres a otros, procurando mostrar en qué consiste dicho sufrimiento y, por descontado, quién lo genera y qué consecuencias físicas y psíquicas acarrea a las víctimas supervivientes. [...]
 —... procurando trazar un panorama representativo de una sociedad sometida al terror. Quizá exagero, pero tengo el firme convencimiento de que también está en marcha la derrota literaria de ETA (Aramburu 2016: 552–553).

The choice of words here is interesting because in the same scene, the author underlines: "—Procuré evitar [...] la tentación de detener el relato para tomar de forma explícita postura política" (Aramburu 2016: 553). Which, of course, is impossible if the aim is the "defeat of ETA" – because, despite ETA being a terrorist organization, it has always had a political arm and a political message, and the "war against ETA" was always also a political one.

Aramburu even lets the son of the murdered Txato criticize in his inner dialogue that to him “parecía que, hasta la fecha, a las víctimas del terrorismo se les ha prestado poca atención por parte de los escritores vascos” (ibid.). But this, of course, changes with a book like *Patria*.¹⁰

3. PAIN IN ARAMBURU'S *PATRIA*

3.1 PAIN AS THE WOUND: BITTORI

Bittori is the undisputed main character of the story. Most chapters are written from her point of view or share large portions of scenes with her. It is helpful to contrast the text strategies Aramuburu employs on her character with those used with Miren. Neither are very loving mothers – though Bittori's withdrawal is explained and excused extensively with the assassination of her husband, while in Miren, it is presented simply as an inescapable trait of character: “Y la ama, que tiene aproximadamente la misma sensibilidad y la misma empatía que el tubo de escape de una moto” (Aramburu 2016: 86).

Nevertheless, Aramburu uses extensive strategies to heighten identification with Bittori, mostly through the use of Bittori's internal voice, which allows the reader to follow her thoughts and emotions closely. We intimately feel her pain:

Al apartarse de la mesa se cayó o se dejó caer, no sabe bien. Se acuerda, eso sí, de que el pinchazo dentro del vientre fue tan intenso que la obligó a adoptar una postura fetal sobre la alfombra. No por eso estaba dispuesta a creer en Dios como hacen otras personas cuando llegan ante la gran negrura. ¿A qué viene esto? Si me muero, me muero. Hizo un esfuerzo por arrastrarse hasta el teléfono, ahí cerca, tres metros, encima de la cómoda, y sin embargo tan lejos. ¿Lejos? Inalcanzable. De esta no salgo. Yo aquí, ay, me quedo. Mis hijos. Antes de perder el sentido, lo último que vio fue a *Ikatza*, que se había acercado a restregarse contra su cara (Aramburu 2016: 513).

A few scenes earlier, Aramburu describes how Bittori vomits on the table in pain, and even before, describes the “squall of pain” which overcomes her. This way,

¹⁰ This remark has to be read as ironic. Aramburu has, not only through *Patria* but also in his interviews in the German TV show “Druckfrisch” criticized Basque authors for not sufficiently giving voice to victims of ETA terrorism, even though authors such as Saizarbitoria, Atxaga, Cano, Apaolaza or Etxenike have portrayed victims of ETA terrorism. Interestingly enough, within Basque academia, *Patria* is not typically considered a “Basque” novel, as it was not originally written in Basque. However, Aramburu himself does not answer what “Basque” literature is supposed to be.

Bittori's pain becomes a lot more physical and intimate than the pain of all other characters – whose tales of their pain and physical reaction we are only presented with in retold memories. Bittori's pain is all-encompassing, debilitating, close and recent. Through the intense narrated monologue dotted with instances of direct inner speech by Bittori herself, Aramburu heightens identification a great deal and allows the reader to draw much closer to Bittori, to empathically understand her pain.

This closeness to the reader is opposed to the estrangement between Bittori and the people in her village. In Bittori's case, it is as Ahmed says: "some bodies are recognized as strangers, as bodies out of place. To recognize somebody as a stranger is an affective judgement" (Ahmed 2015: 211). For Bittori, this is the case in the village. Though she emphasizes being born, raised, married and made a widow in the village (Aramburu 2016: 83), it is obvious that she is being seen as a "stranger". She is the "other", whose entrance marks the beginning of the plot headed towards the central conflict between the two former friends: Bittori and Miren. Through the vehicle of this friendship, Aramburu shows the "othering" effect that terrorist violence has. The crime committed against her husband makes Bittori, as his widow, the "other" by proxy.¹¹ She has done nothing actively to contribute to this othering, the things that are being done to her make her an outsider. Her otherness or difference is emphasized (e.g. by Miren and Joxe Mari calling her "la loca"), thus making her "undeserving" of sympathy, because sympathy is based on similarity (cf. Portela 2016: 23). This status as victims is discussed intensively throughout the novel by characters on all sides, especially in its voluntariness. Despite the status of the "victim" being a label that is being received involuntarily, through actions of others, Aramburu also presents it partly as a choice. A status which especially the family of the assassinated Txato refuses to accept for itself: "Ninguno de los tres abrigaba la intención de vivir el resto de su vida siendo principalmente víctima, nada más que víctima. Por la mañana, víctima; por la tarde, víctima; por la noche, víctima" (Aramburu 2016: 549). This viewpoint renounces the "passivity" of the victim and enables one to find a more active voice, as does Bittori upon returning to the village.

¹¹ Author Jokín Muñoz explains this othering through suffering in his own words: "Esa sociedad enferma ha llegado a aceptar como parte de su cotidianidad determinadas barbaridades. [...] Era cotidiano sembrar de pancartas de plaza de pueblo en fiestas, sin que nadie osara tocar ninguna de ellas. Era cotidiano lanzar vivas a ETA y pedirle que siguiera matando. Era cotidiano enviar, a modo de aviso, dos balas dentro de un sobre al concejal de tu pueblo que no casaba con tu ideología. Todo eso al ser cotidiano, parte del entorno, estaba socialmente metabolizado. Era normal. No olvidemos esa necesidad tan humana sentirse parte del grupo [...] Y en ese gran frenopático no se tenía excesiva conciencia del dolor que generaba la violencia, porque los actores de la misma – víctimas y verdugos – eran 'otros'" Rodríguez (2015: 213).

The sociality of pain and the political implications of its performance and encoding as a social act during the funeral, are expressed through Bittori, who refuses to cry or let her suffering be seen outwardly by those she herself considers “others”, who have refused support or even stand on the side of the perpetrators of violence against her husband and family: “—Tú llora tranquilo si eso te ayuda. A mí nadie me verá echar una lágrima. Ese es un gusto que no les voy a dar” (Aramburu 2016: 369). Since the expression of her pain through crying in public would also send a signal about it and her injury to “them” (the supporters of terrorist violence), she refuses to do this even during the burial of her husband: “porque yo en adelante no lloraré ni aunque me los froten con cebolla” (Aramburu 2016: 152). In these public tears, pain becomes a social performance which fulfils a certain function.

The voice of Bittori is the one in which physicality plays the most important role in the text. Interestingly, it is also in Bittori’s point of view that Aramburu mostly uses the common metaphor of the wound to characterize her pain in quite strong terms:

Me han hecho tanto daño que no me pueden cerrar ninguna herida. Todo mi cuerpo es una herida. No creo que te lo tenga que explicar. Y si al final me quedara una cicatriz, sería como la de quien se quemó por completo. Yo entera sería una cicatriz (Aramburu 2016: 130).

Aramburu uses the metaphor of the wound to present the emotion of pain instead of directly naming it. The image of the wound nevertheless presupposes a clear analogy to the emotion of pain. When Bittori says that her “entire body is a wound”, this serves as a drastic description of her pain which is all-encompassing and never ceasing. When your whole body is a wound, it makes life and movement almost impossible, as you will be reminded of your physical boundaries and their breach through the injury all the time: “the past lives in the very wounds that remain open in the present” (Ahmed 2015: 33). The analogy of the victim of burning – certainly one of the most painful sensations that can be evoked through such a description – also holds a certain foreshadowing, since victims of very extensive burns often die from the injury.

Consequently, within *Patria*, it turns out to be an accurate description when the reader learns that Bittori suffers from cancer that will eventually kill her. Her prediction has been correct: the wound is not closing. To underline its corporeality, Aramburu introduces the metaphor of the cancer denoting the pain which is eating away at Bittori. The pain in her stomach is mentioned right at the beginning of the novel; but at the same time, this pain is also connected with the painful memories of the crimes committed against her husband, for example when she sees members of

ETA on TV declaring armistice: "Sentía viva repugnancia por aquellas imágenes que además le estaban removiendo las tripas" (Aramburu 2016: 20). In Bittori's case, her pain rests not within her heart, but within her stomach, a body part traditionally associated with emotions (e.g. "gut feeling").¹² The pain nests in her gut and will never cease. This way, terrorist violence kills twice: in this case, it killed Txato, but it will also end up being the reason for the death of his wife.

3.2 THE INABILITY TO DEAL WITH PAIN: XABIER

The son of the murdered Txato, Xabier, is unable to deal with his pain any better: he withdraws into himself, turning to alcohol and internalizing his pain completely. The death of his father leaves him unable to form a meaningful relationship with a woman; that is why he dedicates himself fully to taking care of their widowed mother. There is only one instance during which he vividly shows his pain: when directly after the assassination he comes home to find his mother and realizes what has happened. His mother tells him to cry if it helps him, saying that she will not cry herself:

Pero Xabier no se contenía, inclinado sobre su madre, abarcándola en conmovido abrazo. Roto de pena: su madre en zapatillas viejas, la felpa de una de ellas salpicada de sangre; su madre aparentando fortaleza, su madre canosa, su desdichada madre, [...]. Y en pleno ataque de llanto la oigo preguntarme si quiero que me prepare algo de comer. (Aramburu 2016: 369)

The abrupt change of voice is very interesting here, as this, too, is an instance in which the author creates – almost in an offhand manner – closeness to the character. Described up to that point from a third-person perspective, in his own memory, the text then suddenly switches to a first-person perspective, including the reader. Through this device, Aramburu minimizes the distance between the figure of Xabier and the reader, as he takes the latter inside of the former's mind, deviating strongly from his usual narrative style.

Al rato, con el ánimo por los suelos, está sentado a la mesa de su despacho. Se sirve coñac en un vaso de plástico. Lo apura de un trago. Llena de nuevo el vaso sin dejar de mirar la fotografía de su padre. [...] Aita, ¿te dejé morir? En cualquier caso, no lo impidió. No lo impediste, Xabier. ¿Quién lo dice? Lo dicen los ojos serios de su padre. Y desde entonces no te atreviste, te dio vergüenza, consideraste indigno tratar de arrancarle a la vida pedazos de felicidad. (Aramburu 2016: 295)

¹² An example can be found even in scientific literature, e.g. in Prinz (2006).

In this scene, Xabier was confronted with the wife of a deceased patient who accused him of letting her husband die; the patient's wife, in her grief, reproached Xabier that if the patient had been his own father, he would have saved him. After this scene, Xabier retreats to his office to drown his painful memories in cognac. Even in this instance, though, Aramburu uses a euphemism to describe his pain: "el ánimo por los suelos" certainly is a very mild description for the emotions of someone who is drinking because he was reminded of the assassination of his father. But even here, Aramburu uses internal monologue to reduce the distance to Xabier, to make us understand why he is sad, alone, and why he feels it is his responsibility to shoulder the pain of his family. In this quote, pain is not described directly, but rather characterized by the absence of joy. For Xabier, too, the pain never ceases, or at least it wipes away all hope for happiness from his life. It does not kill him – unless his liver eventually gives out – but it makes life almost not worth living.

3.3 OTHERED BY "VICTIMHOOD": NEREA

Xabier's sister, Nerea, is shown to deal with her pain in a diametrically different way. There are two separate instances in which Aramburu refers both to the moment she learnt of her father's death and to her reactions. One of these scenes is one of the most intense depictions of the corporeality of shock and pain:

El corazón le latía con tal violencia que le causaba vivo dolor dentro del pecho. [...] No pudo entretanto contener la orina. Menos mal que llevaba unos vaqueros negros. Y siguió aparentando naturalidad. [...] Todos estos pormenores le hacen al cabo de los años el efecto de brasas dentro del cuerpo. No tuvo nunca a nadie a quien comunicárselos. ¿A su familia? Imposible. No la entenderían a pesar de haber padecido el mismo infortunio. (Aramburu 2016: 144)

We find here a few quite conventional textual encodings of pain: her heart beating so hard it hurts; the feeling of a blaze inside of her body. There is also the unconventional and extreme depiction of the moment Nerea's bladder gives out as she learns that her father was assassinated. The corporeality of pain and shock become very vivid in these descriptions. The reader does not need to learn about Nerea's mental processes at this time; rather, it is the strong corporeality of the moment that seems to depict a pain too severe for rationality. Additionally, Aramburu presents Nerea's pain here as something completely individual, outside of the understanding of others, even if they have lived through the same experience. This is what Ahmed refers to as well when she explains the way pain creates boundaries,

and yet, at the same time remains intimately connected with the relationships we have (Ahmed 2015: 29):

Ella, su madre, su hermano, los tres se habían convertido en satélites de un hombre asesinado. Lo quisieran o no, sus respectivas vidas llevaban largos años rotando alrededor de aquel crimen, de aquel foco incesante de, ¿de qué?, joder, pues de pena, de dolor, y esto se tiene que acabar y yo no sé cómo. (Aramburu 2016: 142)

Nerea, too, becomes the "other" through pain, though in a different way than her mother. She refuses to attend the funeral, as she tries to escape this "othering":

— [...] No quiero ver al aita muerto. No lo resistiría. No quiero que me saquen en los periódicos. No quiero aguantar las miradas de la gente del pueblo. Ya sabes cómo nos odian. [...]
—Nadie en Zaragoza me identifica con el aita. Ni siquiera mis profesores. Eso me permitirá vivir aquí tranquila. No quiero que nadie en la facultad murmure: mira, es la hija del que mataron. (Aramburu 2016: 51–52)

Through Nerea, Aramburu broaches the issue of the jarring experiences of victims – or "satellite victims", as Nerea calls them – being re-traumatized and victimized through the attitudes toward their trauma. This is also how the pain may never cease – as they are being forcibly reminded of their identity as "victims".

3.4 A MOTHER'S PAIN AND POLITICS: THE CHARACTER OF MIREN

Situated on the other side of the conflict is what I would call the *Abertzale* family – mostly due to the two characters: Miren, the matriarch of the family, and Joxe Mari, their oldest son who is in prison. The family consists of the parents, Miren and Joxian, formerly good friends of Txato and Bittori, and their children Joxe Mari, Arantxa and Gorka. The families seem to be almost polar opposites: Miren, the mother, an outspoken *Abertzale* on behalf of her imprisoned son, his father quietly loyal, though apolitical. In the case of both, Aramburu uses very little text strategies to heighten identification, quite the contrary. Even though the character of Miren is the counterpart of Bittori, Aramburu presents significantly less characterization and internal voice in her case. She is presented less through internal dialogue, and more through descriptive text strategies, such as the depiction of her actions and reactions. Much of the characterization of Miren also happens through the viewpoint of other characters in the story. Through them, Miren is continuously presented as a highly dislikeable character: "Si Miren supiera. Si supiera ¿qué? Pues

que sus nietos, cuando no los tenía delante, a veces la llamaban la amona¹³ mala” (Aramburu 2016: 433). She is always rough, cold, unfriendly and grumbling – even as her daughter is in hospital she does nothing but complain: “El asunto interesaba a Guillermo tan poco que no se tomó la molestia de defenderse de los ataques verbales de su suegra. Dios, qué cara de mala leche. Ni la miraba. Pero la vieja erre que erre, infringiendo la norma de hablar bajo” (Aramburu 2016: 97).

She regularly abuses her husband verbally:

—Yo no he educado a mi hijo para que mate.

—¿Educar? ¿Tú a quién has educado? No te he visto nunca hacer nada con los hijos. Te has pasado media vida en el bar y media vida en la bicicleta (Aramburu 2016: 309). [...]

—Tú eres tonto, has sido siempre tonto y morirás tonto. Tú no sabes de lo que hablas. A ti te ha caído esta mañana una teja en la cabeza. (Aramburu 2016: 342)

The only child she is supportive of is Joxe Mari, the convicted terrorist. Aramburu does little to explain or flesh out her character and her pain. One could assume that Miren’s aggressiveness and anger are her way of dealing with pain; but since the text lacks in description to make her emotional landscape more plausible, this would be a mere reader’s assumption. Throughout the whole novel, there are only a few instances in which Miren expresses pain in a culturally clearly encoded way: through tears. One of these examples is when she tells Joxe Mari about Arantxa’s condition after her stroke:

La nunca triste, la siempre fuerte y combativa, una vez, una sola vez en tantos años, perdió en el locutorio la férrea contención. A sus ojos asomaron lágrimas, se le quebró la voz. [...] A este punto fue cuando un golpe de llanto la dejó sin voz. Se tapaba la cara con las manos (Aramburu 2016: 622).

But as for the character, the reader is prompted neither to sympathize nor empathize with her. The lack of internal monologues or psycho-narratives prevent identification with Miren, making the lamentations about her suffering superficial and implausible, adding to the irritation of the reader. The family of Bittori is juxtaposed with that depiction, as their pain is rendered more convincingly through detailed information.

What lives on in this take on pain is what Ahmed calls “the culture of compensation, where all forms of injury are assumed to involve relations of innocence and guilt, and where it is assumed that responsibility for all injuries can be attributed to an individual or collective” (Ahmed 2014: 32). In *Patria*, Aramburu lays the blame

¹³ „Amona“ = grandmother in Euskara.

for the injuries caused quite clearly; but he also creates some characters which seem "deserving" and some "undeserving" of pain as well as compensation.¹⁴ Aramburu presents this "undeservingness" through the feeling of entitlement which Miren expresses, caused by her own suffering, even though she is shown to be exerting power (e.g. by manipulating the priest to ask Bittori not to return to the village). After all, Miren stands on the "right side" in the village, and as a consequence holds more power than the "other", i.e. Bittori. This entitlement is also shown through the way Miren laments her injuries throughout the novel, as she seems to fear that her status of "victimhood" will be taken away from her: "Somos víctimas del Estado y ahora somos víctimas de las víctimas" (Aramburu 2016: 79), or: "Ahora todo es hablar de proceso de paz y de que hay que pedir perdón a las víctimas. Perdón ni leches. ¿O es que nosotros no somos víctimas? Cada vez contamos menos, nos han dejado solos. Y si abres la boca, vienen y te llevan por apología del terrorismo" (Aramburu 2016: 454). This is a point where the author uses his narrative to politicize pain: "some forms of suffering more than others will be repeated" (Ahmed 2014: 32). The way Miren is presented, Aramburu does not concede the pain to her the same way he does to Bittori. Rather, it is as if she deserved her pain: the reader will lack empathy for the suffering she claims. But since she takes on the pain as the pain of the collective, of the Basque nation, as well, this also reflects back on the experiences of the *Abertzale* community as a whole.

3.5 ESCAPING PAIN THROUGH ESTRANGEMENT: GORKA

The single more sensitive character is that of Miren's younger son, Gorka. His "sensibility", however, is explained through a cliché: he is gay, which explains his "unmanliness". This is another gender stereotype Aramburu has woven through the novel: the intelligent, sensible boy, who sees the crimes of his brother more clearly, but can only be positioned away from his family. For him, too, Aramburu creates slightly greater empathy than for other members of the family: as a child, he had an accident which left him with a slightly deformed nose.

¹⁴ The other side employs the same strategy: In their communiqué, ETA accepted the full responsibility for the suffering caused in the course of their dissolution and asked for forgiveness; but this apology was only dedicated to one part of the Basque people: those who, in ETA's opinion did not participate directly in the conflict (EITB / ETA (2018). This relativization already shows clearly the differentiation between "deserving" and "undeserving", "innocent" and "guilty" victims.

His strategy of dealing with pain is that of estrangement and withdrawal: being taunted by his brother and his brother's nationalist clique for his bookishness, Gorka hides behind a protective wall of Euskara which allows him to preserve an *Abertzale* façade among the village youths, but at the same time enables him to escape to a career in town, leaving the village behind.

Gorka evades pain rather than facing it: "Tenía los ojos irritados, como de haber llorado, y la cara punteada de granos. [...] Y al retirar su plato con los huesos del pollo, le rozó una mano. Gorka la apartó al instante, decidido a evitar una posible caricia" (Aramburu 2016: 305).

He does not come out to his parents for a long time, not even inviting them to his wedding with his partner Ramuntxo, rather than see their disapproval (which eventually doesn't take place); he avoids visiting his home village out of fear that he will be pressured into participating in a political action he does not approve of (but also doesn't dare to disapprove of publicly).

But all in all, Gorka occupies very little space in the novel. He is a marginal figure, whom Aramburu uses mainly as a proxy to direct attention towards other characters' feelings, conflicts and pain. Gorka's sexual orientation is used to show the family's narrow-mindedness. His competence in Euskara is intended to illustrate the bigotry and simple-mindedness of the *Abertzale* youths: those who are considered "real" *Abertzale* are presented as hardly speaking correct Euskara and not having enough dedication (or intelligence) to learn the language. Joxe Mari himself first mocks his brother for his bookishness, but later asks him for advice and proofreading of propaganda materials. His self-confidence as an adult who grew up to become a successful radio host is used to show another step in the redemption story arc of his brother Joxe Mari.

This is one of the few scenes in which he faces the pain his brother has caused, and expresses his feelings in the visiting room to the brother, separated by a protective screen:

—No he hecho un viaje tan largo para empeorar nada. Tampoco para representar el papel de hermano pequeño. Y por supuesto que no apruebo lo que te ha traído a este lugar. No lo he aprobado nunca.

—¿Eres de los que creen que merezco estar aquí?

—Eso pregúntaselo a tus víctimas.

—Me han arreado muchas hostias desde que me detuvieron. Ninguna me ha dolido tanto como esto que dices. Mi propio hermano, manda narices.

—Precisamente porque soy tu hermano te digo lo que pienso. ¿Prefieres que te mienta, que te felicite por el dolor que has causado vete tú a saber a cuántas familias? ¿Y para qué? (Aramburu 2016: 581).

But even in this scene, Gorka is but a vehicle for Aramburu to direct the gaze towards someone else: in this case, Joxe Mari and his refusal to confront the pain he has caused, as well as the weakness of his excuses and convictions.

3.6 NOT EVEN DOING PAIN RIGHT: JOXIAN

Joxian, Joxe Mari's father and Miren's husband, could be seen as a character in opposition to the aggressive Miren. However, he plays a very minor role in comparison to her, and as a character is not very fleshed out. Nor is the reader prompted to develop empathy for him. He is depicted crying more than once – and frequently criticized for his sentimentality. For example, this is his daughter Arantxa talking about him:

A mi viejo no se le ocurrió mejor idea que ponerse sentimental. Yo no sé si sería por el cava, que no le sienta bien. Va y de repente se acuerda de Joxe Mari. Se le mete en la cabeza que no estamos todos y se pone a llorar como un chiquillo (Aramburu 2016: 265).

Despite this expression of pain, he is not shown as emotional in other instances. Rather, he is depicted as passive, taciturn, and cowardly; unable to deal with his wife, to support his family or manage the pain of losing his son, and incapable of standing up to defend his friend Txato. It is his inability to fulfil his assigned roles, as a father, husband and friend, which makes him such a debilitated character.

3.7 THE QUESTION OF PAIN AND GUILT: ARANTXA'S UNDESERVED SUFFERING

There is an exception in the *Abertzale* family: Arantxa, the daughter of Miren, who Aramburu introduces as a character the reader simply *has* to empathize with. She lives in an unhappy marriage that she can't get out of due to financial restraints, dedicated to her children, then suffers a terrible accident which leaves her severely disabled: she is an example of a "martyr" character who holds up bravely despite all adversities. Not surprisingly, Arantxa is the sole member of the family who openly opposes ETA and its goals. She also becomes a close friend to Bittori in the course of the novel and actively tries to mediate between her and her brother, working towards an act of forgiveness and apology more actively than any other character in the text.

Arantxa, too, raises the question of deserved and undeserved pain. As she writes to her brother Joxe Mari:

Tú tienes tu cárcel, yo tengo la mía. La mía es mi cuerpo. Me ha caído cadena perpetua. Tú saldrás un día de tu cárcel. No sabemos cuándo, pero saldrás. Yo no saldré nunca de la mía. Hay otra diferencia entre tú y yo. Tú estás allí por lo que hiciste. En cambio, ¿qué he hecho yo para merecer mi condena? (Aramburu 2016: 626)

It is one of the few instances when the reader recognizes her suffering through her own words (most of the time, her disability is described through the eyes of others). Her words are among the strongest catalysts for Joxe Mari's narrative arc of redemption. It is the most explicit narrative of the individuality of pain and injury, and how this experience "is bound up with what cannot be recovered, with something being taken away that cannot be returned" (Ahmed 2015: 39). The words of Arantxa, that she, too, has her prison, but hers, unlike Joxe Mari's, is undeserved, raises the question of pain and justice more explicitly than the rest of the novel. This instance adds to the change that takes place in her brother, by confronting him with the reality of suffering and its arbitrariness.

3.8 REDEMPTION THROUGH THE PAIN OF LOSS: JOXE MARI

Joxe Mari, son of Miren and convicted terrorist who, as the reader learns along the way, was complicit in the assassination of "Txato", his parents' friend and father of Joxe Mari's own childhood friends, plays an increasingly large role during the course of the novel. His character is indispensable for the narrative arc of redemption and reconciliation Aramburu is developing. He, too, is depicted with certain stereotypes: as having always been difficult, with an early tendency towards violence, exhibiting toxic masculine behavior (taunting his brother for his sensibility and interest in literature, threatening his father physically), and little empathy. While the reader receives a lot of background information on Joxe Mari – mainly on how he became member of ETA and regarding his life in an underground commando – the information on the "why" is scarce. This means, in turn, that Joxe Mari evokes little empathy. He remains a distant figure even though the reader follows him relatively closely, as he takes up a significant portion of text. However, his textual parts consist mainly of memories and contain very little emotionalizing content.

Even his pain is not described as being within him, rather, Aramburu uses an externalizing metaphor to approach it: "En cuanto nota, barrunta, huele que se levanta del suelo el polvillo de la pena, se pone a silbar su melodía predilecta" (Aramburu 2016: 504). His pain is not located within, as is the case, for example, with Bittori and Nerea, or even Xabier, it is something outside of him that he can

only notice or smell, something that resembles "dust". This is not a metaphor which would make us believe he does *feel* the pain at all. This becomes even more striking when Aramburu goes on, in the same chapter, to describe Joxe Mari being tortured after his arrest. While the description itself could be seen as a balancing factor, trying to show both sides and the pain they both inflicted on their victims, the textual strategies applied here do not serve this aim. Rather, the description is strangely detached. Instead of using this possibility to create empathy for the character of Joxe Mari during this part, the description of torture and questioning is almost clinical:

De repente le llovieron seis, siete, ocho golpes seguidos en la cabeza. Alguien le vociferaba cerca del oído. Sólo entendía palabras sueltas: paciencia, niegas, cansando, colaborar. Todo gritado. Y amenazas. Y más golpes. E insultos. Se cayó, ¿lo derribaron?, de la silla. Tumbado en el suelo, le arrearón, asesino de mierda, una tanda de patadas por todas partes, sin que él, las manos a la espalda, se pudiera proteger. [...] Le metieron la cabeza en una bolsa de plástico. La falta de aire lo ponía frenético. Se resistía de pura angustia. Y, robusto como era, se necesitaron varios agentes para reducirlo. Dos, tres, sentados sobre él mientras otro se encargaba de cerrarle la bolsa en torno al cuello. La muerte estaba en esa bolsa. Hay un punto a partir del cual ya caes del otro lado. Entonces no hay oxígeno que te devuelva a la vida y habrían tenido que desprenderse del cuerpo. La boca abierta intentaba a toda costa aspirar una porción, por pequeña que fuera, de aire. Pero todo lo que entra es el plástico. Ellos conocen el punto crítico. Joxe Mari siente que le van a estallar los pulmones. A punto de perder el sentido, le permiten una toma de aire antes de ponerlo de nuevo al borde de la asfixia. Así en ocho, nueve ocasiones. Y al final, sí, perdió el sentido. [...] La segunda, ¿o fue la tercera noche?, lo sometieron a descargas eléctricas. Desnudo, con el pasamontañas, tirado en el suelo áspero, le aplicaban los electrodos en las piernas, en los testículos, detrás de las orejas. Se contrae, bota, grita. A veces su cuerpo experimenta una violenta sacudida cuando ellos hacen chisporrotear los electrodos a corta distancia para asustarlo. Y más preguntas y más golpes, palazos en la frente y en la espalda y en los hombros (Aramburu 2016: 506–509).

There is none of the strong physicality that could be found in descriptions of other characters' suffering, and very few emotionalizing phrases. Even though torture is considered such a debilitating experience that it is difficult to put into words: "it is almost certainly true in these cases [torture and war] that language disintegrates, that nothing can be said from such extremity of pain" (Bending 1997: 96). Assuming this, the examples of torture could be read as clinical and dispassionate exactly because the intensity of pain is indescribable. However, Aramburu chooses to sprinkle in a few allusions to the pain, e.g. in Joxe Mari's physical reactions (his body twitching) or the description of the feeling that his lungs were about to burst. Aramburu does find words for the pain, and so does Joxe Mari's internal

voice. The pain of torture is not indescribable, therefore, its pure detachedness is a rhetorical device. In Aramburu's text, it is told exactly as another memory. However, the text emphasizes Joxe Mari's strength instead of his weakness or pain. Thus, while the choice of illustrating the experiences through Joxe Mari's internal memory monologue would usually be a means of creating closeness between a character and the reader, these rhetorical devices of pure descriptiveness still establish a certain distance, preventing excessive sympathy even in such extreme circumstances as the description of experiencing physical torture.

But in the end, it is a kind of pain which introduces the final redemption for Joxe Mari: the pain of loss, and the recognition of what has been lost. Aramburu uses a stereotypically Basque metaphor for the moment in which the loss of a girlfriend makes Joxe Mari's convictions crumble:

De nuevo Joxe Mari, a solas, notó que algo en su interior pugnaba por tumbarlo, que el mástil empezaba a doblarse y toda la nave a irse a pique. Tiempo después, Aintzane dejó de escribirle. Bueno, supongo que encontró a otro. Son cosas que pasan. Lo único es que en la cárcel duelen más (Aramburu 2016: 618).

The metaphor is not exactly suitable for Joxe Mari, since neither he nor his family have any naval background as far as the reader knows. Nevertheless, Aramburu employs this metaphor three times. Once for a description of Joxe Mari: "Joxe Mari se mantenía firme, piedra dura, mástil erguido en la tormenta" (Aramburu 2016: 615). For the second time to show his initial insecurity: "Pero un hombre puede ser un barco. Un hombre puede ser un barco con el casco de acero. [...] Y así el hombre, ya barco agrietado, se irá a pique en cualquier momento" (Aramburu 2016: 455). In consequence, it can be surmised that since Joxe Mari was drafted as a stereotypically *Abertzale* figure, Aramburu used the device to once again emphasize Joxe Mari's "Basqueness": since the Basque people were traditionally sailors and fishermen, it would be a typically Basque thing to do to choose a naval metaphor to characterize the tipping point of Joxe Mari's convictions. He finally makes up his mind upon seeing the photo Arantxa sent him, turning his knowledge of her disability into painful reality: "Y de pronto le llegó aquella fotografía, la primera que vio de su hermana en silla de ruedas: el hachazo decisivo que derribó el árbol. O el mástil de la nave, qué más da" (Aramburu 2016: 625). Joxe Mari's almost painfully stereotypical Basqueness is emphasized here yet again: next to naval endeavours, wood-cutting was an important part of Basque daily life, and Basque folk festivals often involve contests of the so-called *Aizkolariak*, professional woodcutters.

3.9 GENDER DISPARITIES IN THE APPROACH TO PAIN

With the exception of Joxe Mari, the convicted terrorist whose thoughts and final renunciation of ETA form an essential part of the novel's plot and are thus indispensable, other male voices are of lesser significance within the novel. Even though they might be considered as just as affected by the assassination of the father or the crimes of the son and brother, and even including the significant part of Joxe Mari, female characters are featured in three times as many chapters as male characters.¹⁵

As demonstrated before, Aramburu presents the male figures and their feelings in a quite stereotypical way: mostly as unable to deal with emotions and pain – each in their own way. This shows a strong gender disparity and a very conservative view of gender roles (cf. Locke 2002). Aramburu lets his figures experience pain in a contrastive and gendered way (cf. Banaji & LaFrance 1992): for example in the opposition between Xabier, the rational male figure, who breaks down for a brief moment, but then suppresses and internalizes his pain, and Nerea, whose reaction is purely physical and whose actions – she takes a boy home, demanding him to have sex with her – seem irrational. Aramburu even puts this into the thoughts of Xabier: “los maridos suelen ser más fáciles de llevar. Por lo general, se derrumban hacia dentro; ellas (las más jóvenes puede que no), hacia fuera, derramando emociones sin contención” (Aramburu 2016: 294).

The depictions could be read as critical – but if it is intended as a critique of toxic masculinity and gender norms, which inhibit healthy emotional development rather than enable it, the critique is not stringent. In the novel itself, characters who act outside of their assigned gender roles – mainly depicted as men crying or as women perceived as emotionally “cold” – are criticized by other characters (in the case of Nerea or Gorka), or this behavior is exhibited by characters who do not evoke a lot of empathy in the reader (such as Miren or Joxian). Additionally, there is no clear criticism towards toxic masculinity e.g. in the cases of Joxe Mari or Xabier. They do not act the way they do out of fear of appearing unmanly – even though, at the same time, they seem unable to escape the expectations society holds for their gender. For the female characters, this kind of criticism is even fuzzier, even though they play more significant roles in the novel. Rather, there is a toxic conception of motherhood, among other notions, which seems to mirror the opinion of the author on the importance of mothers and family in the raising

¹⁵ Male characters are featured in 70 of the chapters; female characters in 99 of the chapters.

of persons with a certain attitude towards nationalism and terrorism.¹⁶ In this case, he almost exaggerated “bad” mother who, obviously, raises a terrorist – and even prefers him over her other kids; she is then “punished” with a broken family, one child severely disabled, one child a homosexual (for of course, the parents are also homophobic, even though they rectify this attitude towards the end of the novel as part of a narrative arc of “redemption”). She is the one, as has been elaborated before, who “deserves” the pain. In contrast, the “better” mother raises the more successful children – one a doctor, one with a law degree – who, if they fail, do so only because of the pain they suffered.

4. CONCLUSIONS

In his novel, Aramburu often employs stereotypes to characterize the different parties of the conflict. Not surprisingly, this strategy did not detract from the success of the novel: per Mellmann’s interesting note, “a more realistic portrayal is not necessarily the emotionally more effective one”, since the novel serves as an “emotional dummy” (Mellmann 2012: 119, translation by the author).

As demonstrated in the present text, the characters themselves are portrayed in a highly stereotypical manner, especially with regard to gender. Pain in particular, one of the feelings most strongly associated with physicality, is a very gendered emotion in Aramburu’s novel. The inability of a straight man to express his emotions; the use of gender-stereotypical metaphors to describe a prisoner’s pain; the victimization of (most of) women through pain – many examples can be found in *Patria*. Most importantly, through the stereotypical portrayal of the mother as a passive, suffering victim, Aramburu emphasizes a strong stereotype abundant in mainstream discourse on Basque terrorism, which states that “idealizaron la fortaleza de estas mujeres ante el sufrimiento, imágenes, en definitiva, de su sacrificio maternal” (Olaziregi 2018).

Through this stereotypical portrayal, he politicizes the text by clearly taking a side. He seems to use the text to give voice to those who had to live with “closed windows” and were not able to make their narratives heard within their own communities. However, he also in a way silences another narrative that, in the Spanish society as a whole, was not a hegemonic one: that of the victims of the so-called

¹⁶ As Aramburu explains in an interview with the German TV station *ARD*, he believes he escaped ETA-ideology because he received love from his parents and had access to “culture and books” (Aramburu 2018).

"war on terror". Thus, the author's extremely binary picture emphasizes a social division between stereotypical groups of *Abertzales* and non-*Abertzales*. By perpetuating this confrontational otherness, he reinforces a mainstream discourse coming from political institutions, especially the central Spanish government.

Instead, Aramburu supports in his novel what Ahmed calls the "culture of compensations", centring the conflict between both families on issues of justice, deserved and undeserved suffering, and (re-)compensation of injury. Part of this culture is that "the suffering of some others (the »deserving« poor, the innocent child, the injured hero), is also to be elevated into a place that remains untouched by other others" (Ahmed 2015: 192). This creates a distinction between "undeserved" and "deserved" suffering, hence recreating a differentiation between lives that are necessary "if the »war on terrorism« is to be justified as a recovery from terror, rather than a repetition of terror" (Ahmed 2015: 191). Therefore, if Aramburu's intention was to bring about the "defeat of ETA" through writing, it could only be done by legitimizing the "war against terror", at least in part, and by delegitimizing the *Abertzale* movement to recover from terror. This means creating a qualitative difference between the different forms of pain, which is transferred into the use of textual strategies and the characterization of protagonists. Effectively, this causes a differentiation between lives that matter and those that do not (Butler 2009). This way, Aramburu takes a polarized narrative of "otherness" to extremes. In doing so, he mirrors a polarized mainstream narrative which focuses on (ETA's) victims and perpetrators, rendering suffering which does not fit the narrative practically invisible. Through this, while seemingly creating a balanced view on the conflict by presenting both sides (that of the victims and of the perpetrator), the author politicizes the narrative quite highly. The different forms of pain and injury are measured against each other, creating a zero-sum game in which the types of suffering of different groups cannot coexist.

REFERENCES

- Ahmed S. 2014. *The cultural politics of emotion*, Routledge, New York.
- Anz T. 2012. *Gefühle ausdrücken, hervorrufen, verstehen und empfinden. Vorschläge zu einem Modell emotionaler Kommunikation mit literarischen Texten*, [In:] *Emotionen in Literatur und Film*, ed. Poppe, S., Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 155–170.
- Aramburu F. 2016. *Patria*, Tusquets Editores, Barcelona.
- Aramburu F. Interviewed by Scheck, D. 28.01.2018. *Fernando Aramburu: Patria*, Das Erste. <https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/druckfrisch/videos/fernando-aramburu-patria-video-100.html>.

- Arzoz I, et al. 2007. *Gutun irekia ETAr*. <https://gara.naiz.eus/paperezkoa/20070720/29583/eu/Gutun-irekia-ETAr> [13.09.2021].
- Baby S. *Estado y violencia en la transición española*, [In:] Baby, S., Compagnon O., González Calleja, E. (eds.) 2009. *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid.
- Baeza L.Á. 1996. *GAL, crimen de estado, 1982–1995*, ABL Press, Madrid.
- Banaji M. and LaFrance M. 1992. *Toward a Reconsideration of the Gender-Emotion Relationship*, [In:] *Emotion and social behavior*, Sage, ed. Clark, M. S., Newbury Park, Calif., pp. 178–201.
- Bending L. 1997. *The Representation of Bodily Pain in Late Nineteenth-Century English Culture*, Dissertation. University of Oxford, Hilary.
- Beorlegui Zarranz D. 2016. *La experiencia del desencanto en el País Vasco (1976–1986): memoria, subjetividad y utopía*, Dissertation. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Leioa.
- Butler J. 2009. *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, London.
- Castells Artech L. 2017. *La sociedad vasca ante el terrorismo. Las ventanas cerradas (1977–2011)*, “Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales”, nr 38, pp. 347–382.
- Chapman C.R. 1986. *Pain, Perception, and Illusion*, [In:] *The psychology of pain*, ed. Sternbach, R. A., Raven Press, New York, pp. 153–179.
- Coplan A. 2004. *Empathic Engagement with Narrative Fictions*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, nr 62 (2), pp. 141–152.
- EITB / ETA 2018. *ETA al Pueblo Vasco: Declaración sobre el daño causado*. <https://www.eitb.eus/es/noticias/politica/detalle/5540260/comunicado-eta-20-abril-2018-declaracion-integra-dano-causado/> [10.05.2020].
- El País / ETA 2018. *Comunicado íntegro de ETA en el que anuncia su disolución*. https://elpais.com/politica/2018/05/03/actualidad/1525349964_905287.html [10.05.2020].
- E.P. 2021. *Fernando Aramburu publicará en septiembre la novela ‘Los vencejos’*. <https://www.diariavasco.com/culturas/libros/fernando-aramburu-publicara-20210427164929-nt.html> [10.05.2020].
- Etxeberria F., Beristain C. M., Pego L. 2017. *Proyecto de investigación de la tortura y malos tratos en el País Vasco entre 1960–2014: Conclusiones y recomendaciones*. https://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/10774/CONCLUSIONES_-_Investigacion_tortura-malos_tratos_18-12-2017.pdf [10.05.2020].
- Euskadi Ta Askatasuna 2011. *Declaración de ETA*. https://e00-elmundo.uecdn.es/documentos/2011/10/20/comunicado_eta.pdf [10.05.2020].
- Etxeberria X. 2009. *Identidad como memoria narrada y víctimas del terrorismo*. http://www.fundacionfernandobuesa.com/pdf/identidad_libro.pdf [10.05.2020].
- Fernandez J. 2008. *Ser humano en los conflictos: Reflexión ética tras una vivencia directa en el conflicto vasco*, Alianza, Madrid.
- Fundación Salvador Seguí-Madrid. *Las otras protagonistas de la Transición. Izquierda radical y movilizaciones sociales*, FSS Ediciones, Madrid.

- Goldstein T.R. 2009. *The pleasure of unadulterated sadness: Experiencing sorrow in fiction, nonfiction, and "in person"*, "Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts", nr 3 (4), pp. 232–237.
- Habermas T. 2012. *Emotionalisierung durch traurige Alltagserzählungen: Die Rolle narrativer Perspektiven*, [In:] *Emotionen in Literatur und Film*, ed. Poppe S., Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 65–87.
- Hartmann M. 2005. *Gefühle: Wie die Wissenschaften sie erklären*, Campus Verl., Frankfurt am Main [u.a.].
- Irwin-Zarecka I. 2007. *Frames of remembrance: The dynamics of collective memory*, 2. Auflage, Transaction Publ, New Brunswick.
- Izquierdo J.M., Rodríguez Aizpeolea L. 2017. *El fin de ETA: Así derrotó la democracia al terror*, Espasa, Barcelona.
- Jelin E. 2002. *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI de España, Madrid.
- Keen S. 2006. *A Theory of Narrative Empathy*, "Narrative", nr 14 (3), pp. 207–236.
- Knaller S. 2018. *Emotions and the Process of Writing*, [In:] *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Tockner G., Jandl I., Knaller S. & Schönfellner S. (eds.), transcript-Verlag, Bielefeld, pp. 17–28.
- Laub D. 1992. *An Event without a Witness: Truth, Testimony and Survival*, [In:] *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, Felman, S. & Laub, D. (eds.), Routledge, New York, NY, pp. 75–92.
- Locke A. 2002. *Gendered emotion: Personal, cultural or discursive?*, "Feminism and Psychology", nr 12 (1), pp. 97–104.
- López Romo R. 2015. *Informe Foronda. Los contextos históricos del terrorismo en el País Vasco y la consideración social de sus víctimas*, La Catarata, Madrid.
- López Romo R. 2018. *Memories del terrorismo en España*, La Catarata, Madrid.
- Mellmann K. 2012. *Schemakongruenz. Zur emotionalen Auslöserqualität filmischer und literarischer Attrappen*, [In:] *Emotionen in Literatur und Film*, Poppe, S., ed., Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 109–125.
- Mira Benavent J. 2013. *El Derecho penal ante el fin de ETA: la cuestión de la criminalización de su entorno político e ideológico*, "Hermes: pentsamendu eta historia aldizkaria = revista de pensamiento e historia", nr 45, pp. 4–15.
- Moreno I., Rivera Blanco, A. 2018. *Euskal gizartea terrorismoaren aurrean: La sociedad vasca ante el terrorismo*, Fundación Sancho el Sabio Fundazioa: Fernando Buesa Blanco Fundazioa, Vitoria-Gasteiz.
- Niebel I., Mintegi L. 2012. *Schreiben für das Baskenland: Journalisten gegen Madrider Lügen, Medienverbote, Folter und Haft*, Pahl-Rugenstein, Bonn.
- Nünning V. 2018. *The Affective Value of Fiction: Presenting and Evoking Emotions*, [In:] *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Tockner, G., Jandl, I., Knaller, S. & Schönfellner, S. (eds.), transcript-Verlag, Bielefeld, pp. 29–54.
- Nussbaum M. 1988. *Narrative Emotions: Beckett's Genealogy of Love*, "Ethics", nr 98 (2), pp. 225–254.

- Nyholm K. 1988. *Literarische Textstrategien und Textlinguistik*, "Neuphilologische Mitteilungen", nr 89 (4), 591–610.
- Olaziregi, M.J. 2018. *A vueltas con la madre patria*. "Politika", <https://www.politika.io/fr/notice/a-vueltas-con-madre-patria> [10.05.2020].
- Ormazabal M. and Aizpeolea L.R. 2018. *ETA anuncia su disolución: La banda comunica el "final de su trayectoria" y que "ha desmantelado totalmente sus estructuras"*, "El País", https://elpais.com/politica/2018/05/03/actualidad/1525336524_523980.html [10.05.2020].
- Poppe S., ed. 2012. *Emotionen in Literatur und Film*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Portela E. 2016. *El eco de los disparos: Cultura y memoria de la violencia*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Prinz J.J. 2006. *Gut reactions: A perceptual theory of emotion*, Oxford Univ. Press, Oxford.
- Ricoeur P., Blamey K. and Pellauer D. 2006. *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, Chicago.
- Rioja Andueza I. 2018. *Las víctimas piden memoria: "El pasado para nosotros es presente. Es nuestra vida"*, "El Diario Norte", https://www.eldiario.es/norte/euskadi/victimas-piden-memoria-pasado-presente_0_834316708.html [10.05.2020].
- Rodríguez M.P., ed. 2015. *Imágenes de la memoria: Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Sarbin T.R. 1989. *Emotions as narrative emplotments*, [In:] *Entering the circle: Hermeneutic investigation in psychology*, eds. Packer M. J., Addison R. B., State University of New York Press, Albany, NY, US, pp. 185–201.
- Sartre J.-P. 1993. *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology*, Washington Square Press, New York.
- Scarry E. 1987. *The body in pain: The making and unmaking of the world*, Oxford Univ. Press, New York.
- Spencer A.T. and Croucher S.M. 2008. *Basque Nationalism and the Spiral of Silence*, "International Communication Gazette", nr 70 (2), pp. 137–153.
- Torrealdai Nabea J.M. 2018. *Asedio al euskera. Más allá del libro negro*, Txertoa, Donostia.
- Varona G., Luis De La Cuesta J. and Echeburúa E. 2016. *Victims of terrorism in the Basque Country: Paradoxes of their expectations and demands in the end of ETA*, "Revista de Victimología Journal of Victimology", nr 3, pp. 65–84.
- Vincent-Buffault A. 2014. *Sensibilité et insensibilité des larmes à l'indifférence*, <http://www.fabula.org/colloques/document2322.php> [5.05.2020].
- Voss C. 2015. *Narrative Emotionen: Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*, de Gruyter, Berlin, Boston.
- Williams B. 2000. *Scham, Schuld und Notwendigkeit: Eine Wiederbelebung antiker Begriffe der Moral*. de Gruyter, Berlin.
- Winko S. 2002. *Emotionskodes und ihre Vermittlung. Zur pragmatischen Basis von Literatur und Film* "montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation", nr 11 (2), pp. 122–128.
- Woodworth P. 2001. *Why Do They Kill? The Basque Conflict in Spain*, "World Policy Journal", Vol. 18 (1), pp. 1–12.

"MY ENTIRE BODY IS A WOUND": PAIN, CORPOREALITY AND THE "OTHER" IN *Patria* BY FERNANDO ARAMBURU

Abstract: In Fernando Aramburu's novel *Patria*, pain is presented as twofold: an individual as well as a social emotion. As the former, it is shown in its intruding physicality, breaking individual boundaries and thus making them more palpable. But as a social emotion, the novel shows how pain enforces or breaks social relationships, how it "others" persons. The author also politicizes pain through the characterization of figures and the use of textual strategies: the pain caused during the Basque conflict becomes a question of power of narratives. At the same time, pain is a gendered phenomenon in the novel, focusing strongly on the pain of women and its use as a catalyst, submitting the pain of men to stereotypical limitations of their gender and its social expectations. That way, the novel becomes a political statement in itself – portraying the still experienced pains of a nation.

Keywords: ETA, pain, gender, corporeality, patria

"TODO MI CUERPO ES UNA HERIDA": DOLOR, CORPORALIDAD Y EL "OTRO" EN *Patria* DE FERNANDO ARAMBURU

Resumen: En la novela *Patria* del escritor Fernando Aramburu, el dolor se manifiesta de dos formas: como emoción individual y social. La emoción individual se refleja en su fisicalidad intrusa, rompiendo los márgenes individuales y haciéndoles así más palpables. Sin embargo, como emoción social, se muestra el modo en el que el dolor refuerza o rompe las relaciones sociales, cómo determina la "otredad" de las personas. El autor además politiza el dolor a través de la caracterización de las figuras y el empleo de estrategias textuales: el dolor experimentado durante el conflicto vasco se convierte en una cuestión de poder de las narrativas. Al mismo tiempo, el dolor constituye un fenómeno de género en la obra, centrándose principalmente en el dolor de las mujeres y su papel como catalizador, sometiendo el dolor de los hombres a las limitaciones estereotipadas de su género y sus expectativas sociales conectadas. Así, la novela se convierte en una declaración política en sí misma – retratando los dolores de una nación que sigue sufriendo.

Palabras clave: ETA, dolor, género, corporalidad, patria

LOS EDITORES

Los editores son miembros del Grupo de Investigación “(Otra)Iberia. Otras representaciones, culturas e identidades en la Península Ibérica” que centra su actividad en la docencia, la investigación y la difusión cultural de las lenguas minorizadas de la península ibérica. La doctora Ana Garrido González es Licenciada en Filología por la Universidad de Santiago de Compostela y trabaja en la Universidad de Varsovia desde 2010. Su investigación se enfoca en la representación de la emigración y el exilio en la literatura, la teoría de las emociones, los estudios de género y la crítica feminista. Es la presidenta de la AIEG y la responsable del Centro de Estudios Gallego de la UW. En 2020 recibió el Premio de Ensayo Xohana Torres por *Da viúva de vivo á muller navegante*. Aitor Arruza Zuazo es licenciado en derecho por la Universidad de Deusto y es acreditado por la Escuela Oficial de Idiomas de Bilbao como profesor de euskera. Desde 2001 trabaja en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia como lector de Lengua y Cultura Vasca, así como de profesor de Lengua Española. Desde el 2019 realiza los estudios de doctorado investigando la visión desde la antropología polaca de los vascos y su cultura. Magdalena Anna Gajewska es doctoranda en la Universidad de Varsovia (Facultad de Lenguas Modernas) con estudios previos en Filología Ibérica y Etnología y Antropología Cultural, ambos por la Universidad de Varsovia. Su investigación se centra en las reinterpretaciones del folclore vasco en el cine contemporáneo.

Este volumen pretende investigar cómo la literatura, el cine y el arte catalán, gallego, vasco y mirandés conceptualizan, desde un enfoque corporal, la alteridad. Los artículos que en él se recogen estudian cómo se construye al Otro desde la perspectiva de las culturas minorizadas y cómo en referencia a este Otro se crean identidades propias. Por otra parte, también se reflexiona sobre cómo las culturas dominantes (la española y la portuguesa, respectivamente) inscriben la otredad en las culturas minorizadas. Asimismo, se examinan los valores que se atribuyen al Otro y cómo se manifiestan a través del cuerpo desde ambas perspectivas y qué áreas de alteridad se enmarcan en las identidades catalana, gallega, vasca y mirandesa, sus posibles variantes y su carácter pluridimensional.

This volume aims to research how Catalan, Galician, Basque and Mirandese literature, cinema and art conceptualize alterity with a focus on the corporeal. The articles explore how the Other is constructed from the perspective of minority culture and how their own identities are created in reference to this Other. Furthermore, the authors reflect on how the dominant cultures (Spanish and Portuguese, respectively) inscribe otherness in minority cultures. They also examine the values attributed to the Other and how they manifested themselves through the body from both perspectives; they look at areas of alterity framed in the Catalan, Galician, Basque and Mirandese identities, their possible variants and their multidimensional character.