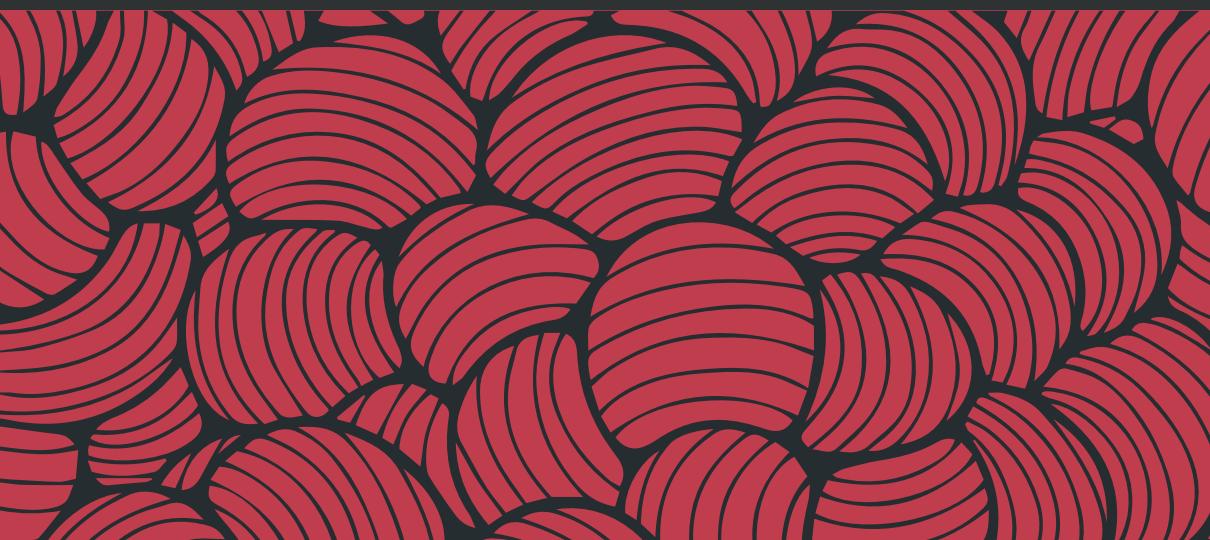

De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas

editado por
Jon Kortazar



Edizioni
Ca'Foscari



De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

25



Edizioni
Ca'Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México, México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizioncafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas

editado por
Jon Kortazar

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2022

De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas
editado por Jon Kortazar

© 2022 Jon Kortazar per il testo | for the text

© 2022 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: i saggi qui raccolti sono stati precedentemente pubblicati nel vol. 44, num. 115, giugno 2021 di *Rassegna iberistica* e in quell'occasione hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima condotto sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: the essays here collected were previously published in *Rassegna iberistica*, vol. 44, issue 115, June 2021 and in that occasion they received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process carried out under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizonicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione marzo 2022 | 1st edition March 2022

ISBN 978-88-6969-594-0 [ebook]

ISBN 978-88-6969-595-7 [print]



Este trabajo es fruto del proyecto de Investigación LAIDA (Literatura eta Identitatea/ Literatura e Identidad), que pertenece a la Red de Grupos Consolidados de Investigación del Gobierno Vasco con el número IT 1397/19 y de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (GIU 20/26).

De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas / editado por Jon Kortazar — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2022. — viii +122 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 25). — ISBN 978-88-6969-595-7.

URL <https://edizonicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-595-7/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-594-0>

De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas

editado por Jon Kortazar

Abstract

Between late 2018 and early 2020, in a short period of time, two events converged in the Basque literary system, that brought women writers from the periphery to the centre. Firstly, the Euskadi Award of Literature, the most renowned award of the Basque literary system, drew attention to the work of women writers. In 2018, Eider Rodríguez (1977) won the award with her book of short stories *Bihotz handiegia*. In 2019, Irati Elorrieta (1979) was the winner with her novel *Neguko argiak / Luces de invierno*. Moreover, the 2020 Award went for Karmele Jaio (1970) and her novel *Aitaren etxea*.

At the same time the aforementioned process was happening, a phenomenon of globalisation and translation of those works, and other works by women writers, was taking place. The translation into Spanish of those works was well received by readers and the book reviewers in magazines and newspapers. Katixa Agirre (1981) published in Spanish her work *Las madres* in 2019, and has been very well received, with the publication of five editions. In the same year *Un corazón demasiado grande* by Eider Rodriguez was published, which included a perspective on her work, and in 2020 *La casa del padre* by Karmele Jaio was brought to light. In addition, children's poetry by Leire Bilbao won the Award of the Booksellers Association.

This volume, conceived and written in 2020, analyses the narrative and sociological keys of the works of the four aforementioned writers. We have added an investigation on the work of Maixa Zugasti *L. A. A.*, because of the treatment of gender violence, and two interviews with Eider Rodriguez and Karmele Jaio that give an inside view into their work.

Keywords Basque Literature. Works of women writers. Sociology of Literature. Feminism.

De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas

editado por Jon Kortazar

Índice

Presentación

Jon Kortazar 3

Sobre la recepción de *Las madres no de Katixa Agirre*

Maternidad y narración en los sistemas literarios vasco y castellano

Santiago Pérez Isasi, Aiora Sampedro 7

Eider Rodríguez: cuerpo, enfermedad y narración

Jon Kortazar, Paloma Rodríguez-Miñambres 23

Una nueva ventana para *La casa del padre*

Análisis de la novela de Karmele Jaio

David Colbert-Goicoa, Jon Martín-Etxebeste 45

Leire Bilbao, el valor de la sencillez

Xabier Etxaniz, Karla Fernández de Gamboa Vázquez 57

El tratamiento de la violencia machista en la novela *L. A. A.*, de Maixa Zugasti

Itxaro González Guridi 77

DIÁLOGOS

Eider Rodríguez (1977), una escritora vasca

«Hasta hace poco no solo no estábamos escribiendo, sino que además, nos estaban escribiendo»

Miren Gabantxo-Uriagereka 101

Karmele Jaio (1970), una escritora vasca

Explorar la masculinidad feminista

Miren Gabantxo-Uriagereka 111

De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas

Presentación

Jon Kortazar

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

En el sistema literario vasco, como en otros sistemas ibéricos, se percibe la presencia y visibilidad de las escritoras en el conjunto de los elementos que componen el campo, creadoras, receptoras y mediadoras, sobre todo. En nuestro contexto social se han dado dos procesos culturales que han venido a confirmar la cada vez más continua presencia de las creadoras en el paisaje de la creación: la obtención del Premio Euskadi, el máximo galardón entregado por la Consejería de Cultura a la creación literaria, por escritoras, la recepción y la exportación a otros sistemas literarios de la obra producida por mujeres, tal como no se había dado en otro momento.

Aunque los procesos pueden ser cambiantes en un sistema literario débil, y lo que se afirme hoy puede ser diferente mañana, habría que observar con atención la serie de premios que han obtenido las escritoras. Es reciente, no muy larga, pero puede comprenderse como la revelación y consolidación de impulsos que se iban afianzando en el pasado reciente. En 2018 Eider Rodríguez ganó el Premio Euskadi por su obra *Bihotz handiegia* (2017) / *Un corazón demasiado grande* (2019). En 2019 recayó en Irati Elorrieta por *Neguko argiak* (2018) / *Luces de invierno* (2021), que se encuentra en su tercera edición en lengua vasca, y en 2020 Karmele Jaio consiguió el galardón por su novela *Aitaren etxea* (2019) / *La casa del padre* (2020). No eran las únicas. Antes de ellas habían conseguido el Premio autoras como Lourdes Oñederra (2000), Itxaro Borda (2002) y Amaia Iturbide con un libro de poemas (1994), y en ensayo Juana Atxabal en 1991, Arantxa Urretabizkaia en 2017, y Uxue Alberdi en 2020.

Estos tres premios rompían con una tendencia que valoraba el trabajo de las escritoras en el área de la Literatura Infantil y Juvenil en cuyo apartado habían ganado autoras tan reconocidas como Mariasun Landa (1991), Miren Agur Meabe (2002, 2007, 2011), Yolanda Arrieta (2015), Uxue Alberdi (2016), Leire Bilbao (2017), y, repitiendo, Eider Rodríguez en (2018).

Lo que distinguía a las tres autoras en su presencia en el Premio fue una circunstancia intensa, de forma que se producía una profunda visibilización de esas autoras: en el campo de la narrativa, lo que ofrece un mayor caudal de intensidad a su presentación. No hablamos de grupo, ni de escuela, pero sí de una presencia efectiva y notable dentro del campo.

Existe una segunda característica literaria que hace que el observador cultural ponga su atención en este fenómeno literario. La exportación de esta obra a otros sistemas literarios, si se quiere la globalización y el eco crítico que ha obtenido las obras de las narradoras vascas fuera de las fronteras de la lengua y específicamente en el sistema literario vecino, el español. Han publicado en editoriales de renombre y su recepción en los grandes suplementos culturales ha sido más que aceptable.

Este fenómeno no se superpone, no coincide del todo con el fenómeno cultural que se describe a través de la obtención del Premio Euskadi. Por un lado, existe el caso de Irati Elorrieta, que consiguió el Premio, pero que no ha tenido un recorrido de su obra en traducción, y por otro, está el caso de Katixa Agirre, que no obtuvo el Premio, pero su novela *Amek ez dute* (2018) / *Las madres no* (2019) ha conseguido un amplio reconocimiento entre lectores y crítica. No es el momento de dilucidar las razones por las que se ha retasado la traducción de la obra de Irati Elorrieta. Pueden dibujarse causas como mayor o menor facilidad para dedicarse a la literatura, mayor o menor ambición, presencia o ausencia de mediadores -agentes- literarios... En el momento en que redactamos el grueso de este estudio su obra no estaba traducida y por ello se escapa a nuestro análisis.

Lo cierto es que nos encontramos con dos fenómenos, Premios Euskadi y recepción de las traducciones al castellano, que se superponen, intercalan e interactúan, de manera que se produce un fenómeno literario que puede considerarse novedoso, rompedor y creador.

Si realizamos una pequeña cronología de las traducciones de la narrativa vasca y su edición en grandes editoriales de fuera del País Vasco, hay que detenerse en el nombre y la obra que le han dado empaque y fuerza. Nos referimos a Bernardo Atxaga, cuya obra ha sido traducida con éxito desde *Obabakoak* en 1989. Entre 1996 y 2002 se dieron a conocer las obras de autores como Ramon Saizarbitoria (entre 1998-2002), Anjel Lertxundi (entre 1996-2001) y Arantxa Urretabizkaia (1989). Más tarde ocurrió el lanzamiento de la obra de

Harkaitz Cano (desde 2004 hasta hoy), y Jasone Osoro (2002). A estos nombres se ha sumado el de Kirmen Uribe (en poesía desde 2004).

Pero nunca se había dado una concentración tan importante de escritoras que daban a conocer su obra con un amplio respaldo editorial y una recepción general. A través de esos dos procesos, premios y traducciones, la escritura de mujer ha pasado en el sistema literario vasco de la periferia a ocupar un lugar en la centralidad. Es un proceso lento y no concluido. Ahora puede decirse que algunas escritoras se encuentran cerca del centro, aún ocupado por escritores de larga trayectoria. Pero el panorama ha cambiado. Las dos caras de la moneda, acercarse al centro, no encontrarse en una posición hegemónica, están presentes, por ejemplo, en las entrevistas que presentamos en este libro. Las dos escritoras hablan de mejor posición, pero, a la vez, de posición aún no final. La frase de Eider Rodríguez lo deja suficientemente claro: «Ha salido de la periferia sí, que ocupa el centro no».

En los trabajos académicos suele ser común ofrecer un resumen de cada uno de los análisis que se editan. En atención a la brevedad de esta introducción prefiero ofrecer los criterios de selección de las investigaciones que aquí se reúnen. En primer lugar, resulta evidente que hemos primado la visibilidad de las escritoras a través de la traducción y de la obtención del Premio Euskadi, en la convicción de que se está produciendo un fenómeno nuevo y destacable en el sistema literario. Y en segundo, hemos seleccionado aquellas obras que han obtenido una recepción sobresaliente en las críticas literarias en el sistema de llegada de sus traducciones.

Por ello este libro monográfico parte del análisis de la obra de las tres narradoras que han obtenido un reconocimiento editorial y crítico a través de sus traducciones, sobre todo teniendo en cuenta al lector que accederá a esta publicación, realizada fuera del País Vasco, y al que suponemos poco familiarizado con la lengua vasca. Por ello, utilizaremos las versiones de los originales en castellano en el análisis de la obra *Las madres no* de Katixa Agirre, a cargo de Santiago Pérez Isasi y Aiora Sampedro, *Un corazón demasiado grande* de Eider Rodríguez, firmado por quien esto escribe y Paloma Rodríguez-Miñambres, y *La casa del padre* de Karmele Jaio, cuyo examen han llevado a cabo David Colbert y Jon Martín.

También atendemos a la obra de Leire Bilbao. Su caso no es muy diferente al que describimos arriba, porque su libro de poemas para niños *Xomorro poemak eta beste piztiak batzuk* (2016) obtuvo el Premio Euskadi en el apartado de Literatura Infantil y Juvenil (2017) y su difusión a través de la traducción, por medio de la red de la editorial Kalandraka, ha sido notable con versiones al castellano (*Bichopoemas y otras bestias*, 2019), al gallego (2019), al catalán (2019). Además su obra se ha dado a conocer al obtener el prestigioso Premio Kirico en 2019, galardón otorgado por las librerías espe-

cializadas en el género. Por ello Xabier Etxaniz y Karla Fernández de Gamboa Vázquez han descrito el desarrollo literario de Leire Bilbao.

En tercer lugar, hablaremos de una excepción. Se ofrece una investigación sobre la novela *L.A.A.* de Maixa Zugasti, aún no traducida, que firma Itxaro González Guridi, atendiendo a que el tema desarrollado, la violencia de género, completa las visiones temáticas que se abren en este libro.

Esta publicación surge del monográfico de *Rassegna iberistica* que se publicó en el volumen 44, número 115 de junio de 2021.¹ Este libro se completa con dos entrevistas que la investigadora y experta en comunicación Miren Gabantxo ha realizado a dos autoras contempladas en este estudio: Eider Rodriguez y Karmele Jaio. Estas dos conversaciones profundizan sobre la visión que estas dos autoras mantienen sobre su actividad creadora, pero incardinándola en el contexto social con agudos apuntes sobre su situación dentro del sistema literario vasco, con aproximaciones a una visión general. Esta mirada *desde dentro* enriquece de manera clara la aproximación que se ha realizado a su obra.

Estos cuatro avances buscan un objetivo común: poner en valor la calidad de la creación literaria vasca de las mujeres escritoras.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la generosidad amplia del profesor Enric Bou, siempre atento a las novedades en la literatura vasca, y sin la complicidad atenta de Antón Romo, Cristina Castro y Concepción García Cebrián del Vicerrectorado de Investigación de la UPV-EHU, de Rosa Sixto, bibliotecaria de la misma Universidad, y de la mirada y atención de Francesca Predevello, que facilitaron de manera impagable el trabajo previo para la redacción, construcción y publicación de esta visión de la escritura de mujer en la literatura vasca.

¹ En la presente edición se reportan las fechas del *peer review* de los artículos realizado en ocasión de la publicación de la *Rassegna iberistica*: <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2021/16>.

Sobre la recepción de *Las madres no* de Katixa Agirre

Maternidad y narración en los sistemas literarios vasco y castellano

Santiago Pérez Isasi

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Portugal

Aiora Sampedro

Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco, España

Abstract This article analyses the positive reception of Katixa Agirre's novel *Las madres no*. In order to contextualise these considerations, we will briefly present the writer's career up to this point, and we will offer a brief narrative analysis of the novel. Finally, we will trace some possible explanations for the favourable reception of the book *Las madres no* among Spanish-speaking readers and critics: the originality of the text and the chosen subgenre (the crime thriller); the recent boom of publications on the topic of motherhood in Spanish and Latin-American recent literatures; and also the role played by the publishing house, Tránsito Libros, an independent and fairly young company with a strong presence in social networks which has attracted some enthusiastic followers within the Spanish readership. The combination of these different elements may explain why *Las madres no* has received more attention than other works by the same author, and by other Basque writers who have been translated into Spanish.

Keywords Reception. Maternity. Basque Literature. Narrative. Feminism.

Índice 1 Trayectoria de Katixa Agirre. – 2 *Las madres no*: un análisis narrativo. – 3 Recepción de la obra en el sistema literario español. Recepción en la crítica, reseñas, reportajes y eventos. – 3.1 Literatura escrita por mujeres sobre la maternidad. – 3.2 La editorial Tránsito y el éxito de *Las madres no*. – 4 Conclusiones

1 **Trayectoria de Katixa Agirre**

La escritora Katixa Agirre conjuga su trayectoria literaria con una constante labor académica; actualmente, además de escritora, también es profesora en la Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación de la Universidad del País Vasco, universidad por la cual es doctora en Comunicación Audiovisual. Su obra literaria es fundamentalmente narrativa, con cuatro obras publicadas, si bien también ha colaborado en diversos medios de comunicación como columnista y en obras ensayísticas de carácter divulgativo (*Telezailak: nork esan zuen telesistak tontotu egiten duela?*, literalmente 'Teleseries: ¿quién dijo que la televisión atontaba?', Txalaparta, 2011; o su colaboración en el volumen colectivo *Vírgenes católicas, putas recalcitrantes*, Txalaparta, 2015). Esta última es, por cierto, la única obra publicada por su autora originalmente en castellano, mientras que el resto de sus obras aparecieron originalmente en euskera antes de ser, en algunos casos, traducidas (o autotraducidas) al español.

En lo que a la actividad literaria se refiere, en el año 2003 recibió el galardón Ernestina de Champourcín de poesía por la obra *Kapela berdea pianoaren gainean* (El sombrero verde sobre el piano), aunque este trabajo no ha visto la luz. El 2007 fue un año prolífico para Katixa Agirre, ya que publicó dos obras: por un lado, el libro de relatos para adultos *Sua falta zaigu* (Nos falta fuego) impreso en la editorial Elkar; y por otro, *Paularen seigarren atzamarra* (El sexto dedo de Paula), también en Elkar, en el ámbito de la literatura infantil y juvenil. Tras esto, publicó dos obras en el año 2009: de nuevo, un libro de relatos, *Habitat y Ez naiz sirena bat, ¿jeta zer?* (No soy una sirena y ¿qué?), de literatura infantil y juvenil, ambas en la editorial Elkar. La escritora siguió publicando libros para el público más joven hasta que en el año 2015, de nuevo de la mano de la editorial Elkar, llegó su primera novela, *Atertu arte itxaron* (literalmente 'Espera hasta que escampe', publicada en español como *Los turistas desganados*). Finalmente, en el año 2017, recibió la XVI Beca de Novela Agustín Zubikarai, para redactar una obra provisionalmente titulada *Amek ez dute idazten*,¹ y que se convertiría en *Amek ez dute* (Elkar, 2018), la versión original en euskera de *Las madres no* (Tránsito Libros, 2019).

De entre esta trayectoria literaria, y particularmente narrativa, de Agirre, cabría destacar las dos colecciones de cuentos para adultos anteriormente mencionadas: *Sua falta zaigu* (Elkar, 2007) y *Habitat* (Elkar, 2009), con las que comenzó su colaboración con la influyente

¹ N. Bedialauneta, «Katixa Agirreren lanak irabazi du Ondarroako XVI. Augustin Zubikarai nobela beka» (La obra de Katixa Agirre ha obtenido la 16a beca de novela Agustín Zubikarai de Ondarroa), *Lea-Artibai eta Mutrikuko hitza*, 24-10-2016, t.ly/ljAA. Donde se publicó el anuncio de la incipiente publicación señalando el título original.

editorial Elkar, y con las que logró prestigio en el mundo de la literatura vasca. Ambas colecciones de cuentos tienen un marcado carácter autoficcional, ya que, sin ser textos autobiográficos, sí exploran las inquietudes de la generación de jóvenes a la que pertenece Agirre.

Tal y como se ha mencionado, prácticamente todo el recorrido literario de Katixa Agirre se desarrolla en euskera. Su primera novela, *Atertu arte itxaron*, fue la primera de sus obras traducida al castellano, con el título de *Los turistas desganados* (Pre-Textos, 2017) en autotraducción. Esta obra, que la crítica ha considerado una *road movie* a través de Euskadi, cuenta la historia de una joven vasca residente en Madrid, que viaja al País Vasco por primera vez con su compañero sentimental. El relato del viaje se combina también con la historia de los padres de la protagonista, en particular con la relación con su padre, preso por su relación con la violencia política en el País Vasco. La novela emplea diversos recursos que cabría denominar técnicas de distanciamiento, como el humor, el pastiche, la autoironía y autoconsciencia de la protagonista, o como la inclusión de un conjunto de episodios de la vida del compositor Benjamin Britten, sobre quien esta está escribiendo su tesis doctoral.

Vemos, así, que esta novela aborda un tema que la emparenta con otras obras de publicación reciente, en euskera y en castellano, como *Twist* de Harkaitz Cano (2011), *Martutene* de Ramon Saizarbitoria (2012), *La línea del frente* de Aixa de la Cruz (2017), *Mejor la ausencia* de Edurne Portela (2017) o *Como si todo hubiera pasado* de Iban Zaldua (2018), por mencionar solo algunos ejemplos. Por otra parte, entre la publicación de la versión original en euskera (2015) y la autotraducción en español (2016) tuvo lugar la publicación del fenómeno editorial *Patria*, de Fernando Aramburu (2016), algo que pudo tener un efecto positivo al atraer más lectores hacia la literatura enfocada en el llamado ‘conflicto vasco’, pero que al mismo tiempo vino a ser definido, desde los ámbitos cultural y político, como la narración preferente, si no única, de dicho conflicto, anulando así o imponiéndose a otras posibles narrativas alternativas y quizás más complejas.²

A pesar de este aparente interés editorial en la cuestión vasca, *Los turistas desganados* tuvo escasa repercusión en la crítica literaria en español, algo que contrasta con la acogida de la publicación original en el contexto vasco. Así, por ejemplo, *Atertu arte itxaron* obtuvo el premio de la 111 Akademia - Euskal Literaturzaleen Akademia «La academia de los amantes de la literatura vasca», imponiéndose a *Lili*

² Lorenzo-Arza 2020; A. Zurimendi, «Desmontando ‘Patria’, o cómo ganar la batalla del relato», *Hordago. El salto diario*, 20-10-2017, <https://www.elsaltodiario.com/conflicto-vasco/desmontando-patria-o-como-ganar-la-batalla-del-relato>.

eta biok de Ramon Saizarbitoria.³ En cambio, la versión en castellano no tuvo un gran recorrido crítico ni recibió ningún premio, quizás por falta de promoción o por ser publicada en una editorial, Pre-Textos, no especializada en la publicación de novela ni con una posición dominante en el mercado literario español (salvo, quizás, en el campo de la poesía, donde ocupa un lugar destacado).

Muy diferente ha sido la recepción de *Las madres no*, traducción española de *Amek ez dute*, que ha obtenido una repercusión crítica mucho mayor, como veremos en los apartados siguientes. Publicada en su versión original en euskera en 2018, la edición de la versión española en Tránsito Libros en 2019 fue negociada antes incluso de que la autora completase la (auto)traducción del texto⁴ y ha tenido, hasta ahora, cuatro ediciones, ha sido traducida también al catalán, está en proceso la traducción a otras lenguas, y hay también planes de realizar una adaptación cinematográfica, a cargo de la directora catalana Mar Coll.⁵ A continuación, ofrecemos un breve análisis de esta obra, antes de realizar una aproximación a los posibles motivos para esta diversidad en el ingreso de ambas obras en el contexto español.

2 ***Las madres no: un análisis narrativo***

Las madres no abre con una doble escena ligada a las dos madres que protagonizan la novela: en la primera de estas escenas, Jade/Alice Esplanet asesina a sus dos hijos sumergiéndolos en la bañera, y los tiene sobre la cama mientras espera a que la niñera llegue; en la escena siguiente, la narradora se presenta a sí misma en el momento de dar a luz, un acontecimiento descrito sin ninguna romantización y con una incidencia particular en el léxico de lo fisiológico. La historia de ambas madres alterna de forma constante a lo largo del texto: por una parte, se reconstruye la historia de Alice, desde el momento en que coincidió con la narradora (aún bajo el nombre de Jade) en una universidad de los Midlands ingleses, hasta el presente, en que está siendo juzgada por el infanticidio; pero también se reconstruye la propia historia de la investigación de la narradora, el proceso de documentación y escritura, así como los contrastes y conflictos que este caso, unido a su

³ G. Bereziartua, «Katixa Agirrearen Atertu arte itxaron liburuak irabazi du 111 Akademien saria» (El libro *Atertu arte itxaron*, de Katixa Agirre ha ganado el premio 111 Akademia), *Argia*, 25-04-2016, <https://www.argia.eus/albisteak/katixa-agirrearen-atertu-arte-itxaron-liburuak-irabazi-du-111-akademiaren-saria>.

⁴ Información obtenida de la entrevista con Sol Solama, realizada por email en diciembre de 2020.

⁵ M. Zamora, «Embarazos literarios», *La Vanguardia*, 12-12-2020, <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20201212/6112315/maternidad-literatura-feminista.html>.

reciente maternidad, le provocan. Se crea así una novela que comparte algunos rasgos con el *thriller* (como varias críticas han apuntado, y como también sucedía con *Los turistas desganados*), con la *non-fiction novel* (si bien en este caso el asesinato es ficticio, al igual que la narradora-protagonista) o con la autoficción, si bien también en este caso la identificación entre autora real y personaje ficticio es solo parcial.

Esta escisión entre ambas madres, entre ambas narrativas (la del asesinato, y la de su investigación), apuntan a dos modelos diferentes (uno más extremo, naturalmente) de 'malas madres'.⁶ Por una parte, el caso prácticamente inimaginable de la madre infanticida, un tabú que parece ir contra los instintos humanos y animales más básicos; por otra, la narradora representa aquello que en alemán se designa con el término derogatorio de *Rabenmutter* (mujer cuervo): aquella mujer que privilegia su vida profesional por encima del cuidado de los hijos, o que al menos se resiste a perder su identidad como mujer o como persona. La madre infanticida ejerce así un efecto de fascinación, atracción y rechazo sobre la narradora, ya que «la madre asesina es para la madre narradora una especie de espejo oscuro en el que se mira», en palabras de la propia autora.⁷

De hecho, son varios los momentos en los que la narradora reflexiona sobre los sentimientos encontrados que la maternidad le provoca. Es cierto que, por una parte, su hijo le proporciona momentos de placer o de amor que coinciden con la versión idealizada de la maternidad, como la «cúspide de la sensualidad humana» alcanzada por la narradora en ciertos momentos de la lactancia (Agirre 2019, 72), o la «vida, pura vida, energía y brillo sin mácula» del reencuentro entre madre e hijo a la salida de la guardería (79). Pero, por otra parte, también produce sentimientos que están menos prototípicamente enlazados con esta, entre los cuales destacan el cansancio, el aburrimiento y el miedo. La maternidad, además, supone una anulación de la personalidad de la narradora, una pérdida de cualquier otro matiz que no se corresponda con el epíteto de 'madre':

⁶ El sintagma «Mala Madre», presente ya en *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace* de Sara Ruddick (1989), ha sido reapropiado y resignificado en años recientes, con una carga de rebeldía y reivindicación, para oponerse a la imagen de la 'madre amantísima' (cuyo prototipo máximo sería la Virgen María), sumisa, abnegada y sufriente, y a la que no están permitidas la queja, el cansancio o la duda. Así, por ejemplo, el Club de las Malasmadres (<https://clubdemalasmadres.com/el-club/>) «[n]ace en 2014 [...] con el objetivo de desmitificar la maternidad y romper el mito de 'la madre perfecta' [...] con el fin de reivindicar un nuevo modelo social de madre. Madres que luchamos por no perder nuestra identidad como mujer y que nos reímos de nuestros intentos fallidos por ser madres perfectas. De un sentimiento individual a conectar con una necesidad social y convertirnos en un movimiento tendencia que, con mucho sentido del humor, rompe estereotipos».

⁷ D. Oliver, «Katixa Agirre: "No me identifico con la maternidad cínica que habla perreras de sus hijos», *El País*, 23-10-2019, https://elpais.com/elpais/2019/10/21/mas_papas/1571662105_193020.html.

Después de tres meses sin dormir más de tres horas seguidas, después de visitas primero semanales y luego quincenales a la enfermera para controlar el peso del recién nacido, después de un registro exhaustivo de los excrementos, vómitos, mocos y toses del bebé, la identidad de madre había terminado por devorar todas las demás y había mandado a todos mis yos pasados al exilio más remoto. [...] yo ya no era yo. (Agirre 2019, 33)

Una manifestación directa de este conflicto de las diversas identidades de la narradora es la oposición entre su yo de escritora y su yo de madre: percibe a su hijo (quizás de forma injusta, como ella misma reconoce) como un obstáculo que le impide avanzar, al menos al ritmo deseado, en la escritura de su novela. Este conflicto entre escritura y maternidad, recurrente en el texto, es, además, destacado por varios de los epígrafes que encabezan los capítulos, como la famosa cita de Cyril Connolly: «No hay enemigo más sombrío del buen arte que un cochecito de bebé en el vestíbulo». De hecho, el título provisional de la novela (*Amek ez dute idazten*, ‘las madres no escriben’), que incide precisamente en esta idea, proviene de una conocida frase de Susan Suleiman empleada como epígrafe del capítulo 2 de la primera parte: «Las mujeres no escriben, están escritas». La oposición entre madre y escritora es tal, a juicio de la narradora, que es objeto de una *checklist* de la «buena escritora», que termina con una frase contundente: «La buena escritora, en realidad, querría ser un hombre» (Agirre 2019, 170).

La escisión de la ‘Mala Madre’ en dos personajes diferentes (la asesina y la madre trabajadora) es una primera herramienta para el cuestionamiento de la imagen de la maternidad tradicional; existen en la novela, con todo, otros procedimientos que podemos denominar como *técnicas de distanciamiento*, en la línea brechtiana, que contribuyen a una aproximación más racional y menos emotiva al problema en cuestión, en este caso la maternidad. Es en este sentido destacable el humor (auto)irónico que impregna la obra (y que también estaba muy presente en *Los turistas desganados*), visible, por ejemplo, en el episodio en que la narradora ingiere (y después vomita) una docena de ostras, puntualmente indicadas en el texto, y que hacen que la náusea física se confunda con la náusea moral que provoca el infanticidio (y que también recuerda, tal vez, a las náuseas provocadas por el embarazo). También la acumulación de léxico específico de áreas como la medicina y la fisiología («meconio, lanugo, amniocentesis, progesterona, vérmix, pródromos, calostro», Agirre 2019, 48), o del Derecho («...el hecho. Homicidio, infanticidio, asesinato, ahogamiento doble», 2019, 52) contribuyen a alejar al lector de la historia narrada y hacerlo consciente de que se encuentra no solo ante un artefacto literario, sino ante un constructo verbal.

Entre estas técnicas de distanciamiento ocupan un lugar particularmente relevante las digresiones, de mayor o menor extensión, co-

mo las dedicadas a la clínica de inseminación artificial y su simbología como maquinaria productiva capitalista, a los procedimientos de una cesárea o a la relación histórica entre sexo y embarazo. Es especialmente notable el primer capítulo de la segunda parte, titulado «Matar niños» y dedicado al infanticidio y su conceptualización a lo largo de la historia, en el que la narradora se dirige explícitamente al lector o lectores, proclamándolos jueces del proceso (del judicial pero también del narrativo), y enfatizando aún más su capacidad de decisión ante las cuestiones planteadas en el texto.

El resultado de estas técnicas es un texto híbrido y con registros diversos, que juega con los límites de la autoficción y que se inscribe en una tradición de narrativas críticas con la imagen dominante de la maternidad, ya relativamente amplia como más adelante volveremos a mencionar, y que incluiría a algunas de las autoras mencionadas en el texto o en los epígrafes (Sylvia Plath, Doris Lessing, Adrienne Rich o Susan Suleiman, por ejemplo), pero también a otros nombres como Jane Lazarre, con cuyo *El nudo materno* ([1976] 2018) parece tener muchos puntos en común la narradora y protagonista de *Las madres no*.

3 Recepción de la obra en el sistema literario español. Recepción en la crítica, reseñas, reportajes y eventos

Una rápida búsqueda por entradas en Google muestra, como adelantábamos, la prevalencia de la segunda novela de Katixa Agirre sobre la primera. La búsqueda «Katixa+Agirre+Atertu+arte+itxaron» devuelve unos 30 000 resultados, mientras que, para «Katixa+Agirre +Los+turistas+desganados», el buscador nos devuelve solamente 1770 resultados, lo que evidencia la escasa repercusión de la novela en su versión castellana. Por otro lado, si atendemos de la misma forma a la búsqueda para la segunda novela, los datos que se generan resultan más llamativos: en euskera, la combinación de «Katixa+Agirre» con «Amek+ez+dute» ofrece en torno a 7810 resultados; en cambio para la misma búsqueda, realizada en español, el número de entradas que devuelve el buscador es mayor. Para los caracteres «Katixa+Agirre+Las+madres+no» los resultados son de cerca de 10 000 entradas. Si se comparan los números de resultados para las dos novelas en español, se evidencia que el interés de los internautas del ámbito hispánico por el tema de la maternidad multiplica, por mucho, el interés por la *road novel* con el trasfondo del conflicto vasco. En cambio, los datos para la versión eusquérica resultan ser totalmente antagónicos.

Lo cierto es que, atendiendo a las críticas que han recibido las obras tanto en euskera como en español, se remarcan características parecidas de ambas versiones, lo que muestra el consenso en su valoración. Cabe señalar que estos textos tienen, en general, un ca-

rácter divulgativo y, por tanto, el lector especializado no encontrará en estas páginas lecturas transversales sobre el alumbramiento ni estudios narratológicos de la obra. En general, las reseñas se realizan desde una perspectiva descriptiva, conformadas por una síntesis general de la trama y un resumen de las ideas principales que les despierta su lectura.

La mirada que se expresa sobre la maternidad es, efectivamente, la principal preocupación de los comentarios de la prensa en euskera; algunos, como Hasier Rekondo, del diario *Deia*,⁸ se preguntan si la relación materno-filial implica, por imperativo, que se genere un vínculo afectivo, relacionándolo con el infanticidio, mientras que Estibalitz Ezkerra, en *Gara*, reflexiona sobre la presión social con la que tienen que lidiar las mujeres: «Hay sobre la maternidad muchos mitos y tabúes, demasiados, que se han utilizado para silenciar, controlar y perseguir a las mujeres, como podrá comprobar de primera mano la narradora de la historia».⁹ Los comentarios en revistas y blogs electrónicos destacan, aún con más ahínco si cabe, el aspecto de la maternidad; por ejemplo, la escritora Alaine Agirre¹⁰ apunta a la concepción como hilo conductor de la obra, subrayando el carácter antagónico que representan las dos madres protagonistas, mientras que la reseña de la revista feminista *Pikara Magazine* lee la obra de la vitoriana como una reivindicación de la diversidad de las experiencias maternales en la historia de las mujeres: «¿Cómo unir en una misma historia La Llorona, Dingo, la psicosis postparto, el suicidio extendido, Alaska, Cenicienta, átomos, meningitis, múltiples hipótesis o la escultura de la araña de Louis Bourgois? Katixa Agirre tiene la respuesta».¹¹

El volumen de las críticas sobre la versión española de *Las madres no* representa todo un *boom* si lo comparamos con las críticas a la versión del libro en euskera. Baste señalar que prácticamente todos los periódicos de tirada nacional en España han publicado reseñas de la obra, o que la misma ha gozado de su espacio en Radio Televisión Española. Pero quizás el hecho diferencial de la cantidad de atención que ha recibido la autotraducción al castellano en comparación con la versión en euskera se debe a la mayor cantidad de bloqueros con los que cuenta el mercado literario español, algo que no

⁸ H. Rekondo, «Amatasunaren dikotomiak» (Las dicotomías de la maternidad), *Deia*, 17-11-2019, <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7674>.

⁹ E. Ezkerra, «Amen barruko bizitza» (La vida interior de las madres), *Gara*, 17-11-2018, <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7554> (trad. de los Autores).

¹⁰ A. Agirre, «Ispiluaren aurrean» (Frente al espejo), *111 Akademia*, 29-9-2018, <https://111akademia.eus/111-aldizkaria/gomendioak/2018/09/29/ispiluaren-aurrean/>.

¹¹ M. Unanue, «Amek ez dute, bizitzaren mirari gordina» (Las madres no, el crudo milagro de la vida), *Pikara Magazine*, 21-11-2018, <https://www.pikaramagazine.com/2018/11/amek-ez-dute-bizitzaren-mirari-gordina/> (trad. de los Autores).

tiene equivalente en el mercado literario en euskera. De hecho, en el caso de las críticas en euskera a *Amek ez dute*, aparte de las entradas ya comentadas párrafos antes (la escritora Alaine Agirre para el blog de la asociación de lectores Akademia 111 y el artículo de la revista *Pikara*), no se han encontrado prácticamente referencias en blogs de fans. En castellano, en cambio, se han identificado más de una veintena de reseñas al respecto: desde comentarios en blogs especializados, como *Un libro al día* o *Colofón. Revista Literaria*,¹² a reseñas en webs personales.

Un elemento que puede ser interesante mencionar es que, de entre las reseñas publicadas en prensa y en blogs literarios, cerca de la mitad de ellas señalan la versión inicial en euskera; en cambio, hay quienes tratan el texto como un artefacto originado directamente en lengua española. Cabe por ello plantearse hasta qué punto los lectores de *Las madres no* en su versión española son conscientes de que se trata de una obra originariamente publicada en euskera; obviamente, esta información, junto con el nombre de la traductora (que es la propia autora) aparece en la página de créditos del libro, y de acuerdo con la propia autora, es algo frecuentemente mencionado en entrevistas y presentaciones. Con todo, tal y como la propia editora confirma en entrevista, esta cuestión, que fue mencionada y remarcada en las presentaciones iniciales, ha ido desapareciendo con el tiempo hasta convertirse en una referencia puntual. Es posible, por lo tanto, que *Las madres no* se haya convertido en lo que Dasilva (2015) denomina «autotraducción opaca», es decir, aquella en la que la traducción es recibida como si se tratase de un original.

Si bien, como se aprecia, la literatura de la vitoriana ha cosechado una importante dosis de éxito, se atisba una suerte de contrapartida de las críticas periodísticas en español, y es que dejan entrever que el interés en la materia sigue estando reservado a las mujeres. Las firmas de los comentarios al libro son casi en su totalidad femeninas. Esto puede incidir en la queja frecuente (muy presente en *La mejor madre del mundo* de Nuria Labari, por ejemplo) de que ciertos temas de la escritura femenina son exclusivamente femeninos (destinados a «la balda de las compresas», metafóricamente hablando), mientras que los temas tratados por los hombres no son masculinos, sino universales (Labari 2019, 16).

Además de las reseñas en prensa y blogs, también han surgido una amplia serie de artículos y entradas en las que, si no se analiza directamente la obra de Katixa Agirre, sí se habla del tema de la maternidad y su representación literaria o artística, poniendo como ejemplo, entre varias, a la escritora vitoriana. Así, en el artículo para el diario *La Vanguardia* «Embarazos literarios», la periodista Mey Zamora re-

¹² <http://unlibroaldia.blogspot.com>; <http://www.colofonrevistaliteraria.com>.

copilaba una lista diversa de artefactos literarios de reciente publicación que trataban la temática de la maternidad, entre los que se destacaba la novela de Agirre.¹³ Del mismo modo, la novela ha despertado interés en otros espacios, incluso en varias publicaciones de ámbitos específicos: en el portal web del Instituto Europeo de Salud Mental Perinatal;¹⁴ en el espacio Mujer y Políticas Sociales del sindicato FeSP-UGT, donde han desarrollado lecturas del libro desde la perspectiva específica correspondiente;¹⁵ o el portal web del Centro Educativo Eduka Nature.¹⁶

Del mismo modo, esta obra también ha traído consigo un aumento significativo de la presencia de la autora en prensa, mediante entrevistas y coloquios de los que ha sido protagonista: así, por ejemplo, muy recientemente, el Centro de Cultura Contemporánea Conde duque de Madrid ha organizado un encuentro entre las escritoras Katixa Agirre, Brenda Navarro y Carolina del Olmo, todas ellas autoras que han desarrollado parte de su obra bajo el influjo de la maternidad.¹⁷ También ha obtenido visibilidad internacional a raíz de la publicación de la novela: participó, por ejemplo, en el Hay Festival of Literature & Arts de Gales, en una conversación con la periodista y escritora Andrea Abreu.¹⁸

3.1 Literatura escrita por mujeres sobre la maternidad

Si bien otros factores pueden haber contribuido a su favorable recepción en el mercado y la crítica española, tanto la autora como la editora de Tránsito Libros, Sol Salama, coinciden en que el interés reciente en publicaciones sobre la maternidad puede haber contribuido a su éxito. En la reciente entrevista personal con la editora, realizada con motivo de este artículo, la editora madrileña apuntaba a este aspecto como reclamo para la obra de Agirre:

¹³ <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20201212/6112315/maternidad-literatura-feminista.html>.

¹⁴ P. Fernández Lorenzo, «*Las madres no*, de Katixa Agirre. Reseña», 04-06-2020, <https://saludmentalperinatal.es/2020/06/04/las-madres-no-de-katixa-agirre-reseña/>.

¹⁵ N. Tomás, «Katixa Agirre: "La maternidad es antilibertad". Entrevista», *El Diario*, 02-10-2020, https://www.eldiario.es/catalunya/cultura/katixa-agirre-maternidad-antilibertad_1_6231009.html.

¹⁶ «Katixa Agirre 'Amezketa ez dute'», *Eduka & Nature*, 25-10-2020, <https://edukanature.com/katixa-agirre-amek-ez-dute/>.

¹⁷ «Todas las madres», *Conde duque*, 15-04-2021, <https://www.condeduquemadrid.es/actividades/todas-las-madres>.

¹⁸ «Andrea Abreu y Katixa Agirre en conversación con Jorge Turpo. El oficio de escribir», *Hay Festival*, 02-11-2020 (<https://www.hayfestival.com/p-17081-andrea-abreu-and-katixa-agirre-in-conversation-with-jorge-turpo.aspx?localesetting=es-ES>).

Se enmarca justo en un momento en el que hay una pequeña avalancha de novelas sobre maternidad porque se está escribiendo sobre esta con menos tapujos y menos pelos en la lengua. La están escribiendo las mujeres, desde un punto no visibilizado hasta ahora. Eso ha pasado, creo, con estas novelas (Nanclares también, Labari, etc.).

Naturalmente, había ya una trayectoria anterior de publicaciones sobre el tema, también en lengua vasca: desde el canónico *Zergatik, panpox* (1979) / *¿Por qué, panpox?* (1986) de Arantxa Urretabizkaia, muchas han sido las escritoras que han puesto voz a las madres vascas. De hecho, la profesora Gema Lasarte abordó esta línea de escritura en su tesis doctoral (2011, 181) y concluyó que la maternidad es y ha sido una preocupación central en la obra de las escritoras en lengua vasca. En su mayor parte las experiencias maternales están contadas por voces en primera persona, en obras que desde los inicios de la novela moderna han surgido de plumas de diversas escritoras. En estos textos, indicaba Gema Lasarte, prevalecían las madres trabajadoras, con obligaciones profesionales y que desarrollaban sus actividades en entornos urbanos (2011, 233).

De hecho, la primera obra de la modernidad vasca, *Egunero hasten delako* (1969) / *Porque empieza cada día* (2020), de Ramón Saizarbitoria, aunque, paradójicamente, de autoría masculina, aborda ya esta problemática: una joven estudiante francesa, Gisèle, viaja en Suiza de un cantón a otro para realizar un aborto tras haberse quedado embarazada con un compañero de estudios. El texto, si bien situado en Europa central, interpela a la sociedad franquista española, en referencia al control represivo sobre el cuerpo de las mujeres en la época. El ya nombrado *Zergatik panpox* de la consagrada escritora Arantxa Urretabizkaia es otra obra canónica en este sentido. Originalmente publicada en el año 1979, supuso un relato rompedor en la época, ya que la escritora donostiarra daba voz a una mujer separada, madre y responsable de un menor. La narración, construida a modo de monólogo interior, relata veinticuatro horas del día de esta mujer, desde que se levanta hasta que se acuesta, en los que, a menudo a modo de corriente de conciencia, cuenta aspectos de la crianza del niño. Escrito con perspectiva feminista, la autora no esconde su naturaleza reivindicativa. Años más tarde, autoras de nuevas generaciones han seguido tratando el tema y añadiendo nuevas perspectivas; así, por ejemplo, los textos de Itxaro Borda, reflexionan sobre la maternidad y la mujer lesbiana. Más recientemente, escritoras contemporáneas de Agirre, como Uxue Alberdi, Eider Rodríguez, Karmele Jaio... han continuado la estela de sus predecesoras en el tratamiento de este aspecto.

Del mismo modo, la literatura sobre la maternidad ha sufrido un importante auge en estos últimos tiempos dentro del ámbito castellano, tanto por parte de autoras españolas (Nuria Labari, Noemí López

Trujillo, Eva Baltasar...) como por parte de escritoras latinoamericanas de mediana edad (Brenda Navarro, Guadalupe Nettel...). En este caso, la obra de la escritora vasca, que coincide en edad e interés con las autoras hispanoamericanas, concuerda en el tratamiento del acontecimiento de la maternidad.

En este sentido, un rápido repaso a las publicaciones más exitosas en este ámbito nos permite identificar características transversales para unas y otras obras: en general, aspectos como la relación de las mujeres con la sombra de la familia tradicional, la violencia, de una forma u otra, están presentes en muchos de los trabajos, pero también son notables, la preponderancia de la cercanía de las narradoras y narratarias con los hechos contados, la voz íntima de la primera persona y la relación entre pareja-mundo laboral-maternidad son las perspectivas de las que beben muchos de estos textos (Gallego Cuiñas 2019; Maradei 2016). Otra posible semejanza es la escisión o multiplicación de los diferentes modelos de madre, siempre huyendo del modelo de la madre perfecta y sumisa: en *Casas vacías*, una mujer que no puede ser madre desea serlo hasta el punto de la locura, y otra que sí es madre se cuestiona si realmente quería o estaba preparada para serlo y en *La hija única* conviven una mujer que reniega de la maternidad, una madre encadenada a un hijo enfermo y otra superviviente de malos tratos que ahora sufre los ataques violentos de su hijo. Esta multiplicación de modelos maternos permite la contraposición, no siempre explícita, con el modelo hasta hace poco dominante de la madre estoica y sacrificada.

Y como decíamos, la cercanía para con el tópico, sin llegar a generar un tono intimista, supone la punta de lanza para el formato en el que entroncan todos estos textos; porque como adelantamos algunos párrafos atrás, estas características dan pie a textos ficcionales con aire ensayístico. Quizás sea en *La mejor madre del mundo*, de Nuria Labari, donde más claramente se observa esta combinación de narración y reflexión, ya que en este texto la tenue trama narrativa parece ser, en realidad, una excusa para la exposición de las reflexiones de la autora/narradora sobre la maternidad y la escritura en un mundo patriarcal.

3.2 La editorial Tránsito y el éxito de *Las madres no*

Tampoco puede olvidarse, entre los motivos de la buena aceptación de *Las madres no*, la labor de la editorial Tránsito, fundada y dirigida por Sol Salama, que, con arreglo a sus palabras, le da un tono reivindicativo a la firma. Nacida en 2018, cuenta actualmente con un catálogo de trece libros de autoras de diferentes orígenes geográficos y culturales, y con diversidad de formatos y géneros, aun con una cierta predominancia de la narrativa de ficción. A pesar de es-

ta corta andadura y de tener un catálogo todavía reducido, la editorial ha logrado construir un alto prestigio por la calidad de las obras publicadas, y crearse un *fandom* (la expresión es de la propia Katixa Agirre, en entrevista con el periódico *Pérgola*)¹⁹ que sin ser mayoritario sigue con atención cada nuevo libro publicado por la editorial. A modo indicativo, la editorial Tránsito tiene más de 10 500 seguidores en Twitter (en su perfil @transito_libros), mientras que su editora, Sol Salama (@solsalama), ronda los 10 700, números inferiores, por supuesto, a los de editoriales más establecidas o veteranas, pero nada desdeñables para una con solo dos años de vida.²⁰

Así pues, Tránsito Libros ocupa un lugar relevante en la aparición en la escena literaria española de escrituras de autoras, y en concreto de narrativas sobre la maternidad. En paralelo con las demás obras de la editorial, el texto concuerda a la perfección con la línea de Tránsito, que ha publicado títulos como *La azotea* de Fernanda Trías, *Primera persona* de Margarita García Robayo o, más recientemente o *El libro de las lágrimas* de Heather Christle. La editora, por otra parte, no renuncia a publicar nuevos libros sobre este tema en un futuro próximo, ya que, en palabras de Salama, «me han mandado manuscritos, el tema estaba ahí, y han sido libros que me han movido las entrañas, salvajes, tremendos»; en todo caso, aclara, «la maternidad no es mi línea editorial, me interesa como me interesa la familia, la soledad, la precariedad, la transexualidad, los juicios, la muerte».²¹

Es interesante destacar que, incluso en el contexto de un catálogo tan selecto y con un seguimiento relativamente fiel por parte de los lectores, que incluye a escritoras establecidas y reconocidas como Fernanda Trías o Cristina Rivera Garza, la novela de Katixa Agirre destaca por su buena aceptación por parte de crítica y ventas. De acuerdo con lo indicado por la propia editora, «es sin duda el [libro] que mejor recepción ha tenido. [...] Para una casa editorial que no tiene la envergadura suficiente para hacer las giras y la promoción que hubiésemos querido hacer, el resultado es que el libro ha funcionado igualmente, y que a día de hoy casi quince meses después, se vende y se lee semanalmente».²² Esta recepción positiva se tradujo en la rápida venta de la tirada inicial de 1200 ejemplares, y en una venta acumulada hasta el momento de unos 3000 ejemplares, de acuerdo con la propia editorial.

En definitiva, parece haberse producido una conjunción de varios elementos que han ayudado a la buena difusión de la obra: una edito-

¹⁹ T. Rodriguez, «Katixa Agirre, escritora: "La idea que mejor define la maternidad es la ambivalencia"», *Pérgola Bilbao*, 06-12-2019, <https://www.bilbao.eus/periodicobilbao/201912/html5forpc.html?page=0>.

²⁰ Datos recogidos a 19 de mayo de 2021.

²¹ Entrevista realizada con Sol Salama por email, en diciembre de 2020.

²² Entrevista realizada con Sol Salama por email, en diciembre de 2020.

rial joven, con espíritu feminista y reivindicativo, que a pesar de su corto catálogo se ha creado rápidamente un prestigio y una visibilidad en el contexto del mercado español; y una novela de una autora periférica en este sistema, pero que ha conseguido conectar con un tema actualmente candente.

4 Conclusiones

Tal como se mencionaba al inicio del artículo, el objetivo de este trabajo es estudiar posibles explicaciones a la buena acogida que la obra de Katixa Agirre, *Las madres no*, ha obtenido en el mercado y en la crítica literaria española. Hemos apuntado, así, al menos dos aspectos que nos parecen relevantes: el tema escogido y la editorial en que apareció la traducción.

En efecto, hemos indicado ya que el libro de Katixa Agirre coincide con el auge de la literatura hispánica sobre el tema, e incluso, con un auge general del feminismo tanto en España como a nivel internacional que puede contribuir, por otra parte, no solo a un mayor número de publicaciones, sino a un mayor interés o atención por ellas. *Las madres no* enlaza, efectivamente, con el grueso de las obras sobre maternidad que encontramos en la literatura vasca y española, puesto que en el libro de Katixa Agirre se sigue poniendo en tela de juicio la conciliación laboral y familiar, o los estereotipos sobre la maternidad. Pero, al mismo tiempo, lo hace desde una perspectiva poco explorada hasta el momento, ya que, como se ha advertido, lo hace haciendo uso del género negro.

Por otra parte, el hecho diferencial que inspira este texto se manifiesta en el carácter nacional de la editorial en la que se publica *Las madres no*. Y es que, los autores vascos tienden a traducir al español el grueso de sus obras publicadas en euskera, pero, salvo contadas excepciones, muchas ven la luz en las líneas hispánicas de las mismas editoriales vascas que publican las obras originales en euskera. La editorial Tránsito, que publica la versión castellana de la obra que nos ataña, es una editorial joven, reivindicativa y con fieles seguidores, lo que también puede haber ayudado al posicionamiento de la novela de Katixa Agirre entre los lectores en castellano. No se debe obviar, con todo, el contraste entre la editorial que ha comercializado el libro en euskera, Elkar, que cuenta con gran peso y tradición entre los lectores vascos, y la editorial Tránsito, independiente y, por lo tanto, periférica en el sistema editorial español. Así, podría decirse que, si bien la escritora ha dado su salto al mercado hispánico con éxito, en el tránsito entre un sistema literario y otro ha abandonado una situación más próxima del centro, para situarse en otro punto más alejado o periférico. Es este un movimiento (del centro del sistema literario vasco, a la periferia del sistema literario español o ibérico) común

para muchos escritores vascos, incluso algunos tan canónicos como Ramon Saizarbitoria o Anjel Lertxundi, mientras que otros como Bernardo Atxaga, Harkaitz Cano o Kirmen Uribe, o también las escritoras Eider Rodriguez o Karmele Jaio, han sido publicados por editoriales dominantes en el mercado español, tales como Destino, Seix Barral o Random House. En el caso que nos atañe, la temática de la obra, pero también el género y edad de la autora, parecen ser las características que facilitan el hecho de que la obra se publique en ese tipo de editorial con una marcada línea reivindicativa y feminista.

En definitiva, son varios los motivos que pueden explicar el buen resultado de ventas y, sobre todo, la buena acogida crítica de la novela de Katixa Agirre en su versión española, si bien esos mismos rasgos son los que relegan la obra a un lugar en cierto modo secundario dentro del mercado literario hispánico.

Bibliografía

- Agirre, K. (2018). *Amek ez dute*. Donostia; San Sebastián: Elkar.
- Agirre, K. (2019). *Las madres no*. Trad. de K. Agirre. Madrid: Tránsito Libros.
- Dasílva, X.M. (2015). «La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas». *TRANS: revista de traductología*, 2(19), 171-82. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2015.v2i19.2070>.
- Gallego Cuiñas, A. (2019). «Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza». *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 20. <https://doi.org/10.4000/lirico.8554>.
- Labari, N. (2019). *La mejor madre del mundo*. Barcelona: Literatura Random House.
- Lasarte, G. (2011). *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugarriak eta bilakaera euskal narratiba garaikidean* (Características y evolución de las protagonistas femeninas en la narrativa vasca contemporánea) [tesis doctoral]. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. <http://hdl.handle.net/10810/7847>.
- Lazarre, J. [1976] (2018). *El nudo materno*. Barcelona: Las afueras.
- Lorenzo-Arza, M. (2020). «La narrativa del conflicto vasco en *Patria* (2016)». *Sancho el Sabio*, 43, 96-114. <https://revista.sanchoelsabio.eus/index.php/revista/article/view/296>.
- Maradei, G. (2016). «Cuerpos que insisten: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década». *Chasqui*, 45(1), 1-31. <https://bit.ly/3tVvCJ5>.
- Navarro, B. (2020). *Casas vacías*. Madrid: Sexto Piso.
- Nettel, G. (2020). *La hija única*. Barcelona: Anagrama.
- Ruddick, S. (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Boston: Beacon.
- Saizarbitoria, R. (1969). *Egunero hasten delako*. Donostia; San Sebastián: Lur.
- Saizarbitoria, R. (2020). *Porque empieza cada día*. Donostia; San Sebastián: Erein.
- Urretabizkaia, A. (1979). *Zergatik panpox?*. Donostia: Hordago.
- Urretabizkaia, A. (1986). *¿Por qué Panpox?*. Trad. de A. Urretabizkaia. Barcelona: Ediciones del Mall.

Eider Rodríguez: cuerpo, enfermedad y narración

Jon Kortazar

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Paloma Rodriguez-Miñambres

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract In this article we address the interpretive and narrative keys of *Un corazón tan grande*, a book of short stories by Eider Rodriguez, where women come into focus. The writer emphasises the importance of the body and the presence of scars, a recurring symbol. Under an apparent normality, conflicts about love, death, pain, (lack of) understanding – agreements and disagreements – beat at the heart of any relationship with family, a partner and one's neighbours. The narrative ability of Eider Rodriguez reveals the mutable and contradictory nature of human beings, the ephemeral values of today's society, and the visible and the invisible that underlie in human relationships, and in unsolved conflicts.

Keywords Reception. Maternity. Basque Literature. Narrative. Feminism.

Índice 1 Presentación de la autora y de su obra. – 2 Resumen de los relatos de *Un corazón demasiado grande*. – 3 Cicatriz y Cuerpo. – 4 La Enfermedad. – 5 Narración. – 6 Conclusión.

1 Presentación de la autora y de su obra

Eider Rodríguez (Rentería, País Vasco, 1977) ha llevado una carrera literaria ampliamente reconocida desde su aparición en el sistema literario vasco. Esta autora ha definido su trabajo creativo en un género literario específico, el relato, lo que le concede una singularidad especial, puesto que habitualmente el relato suele ser considerado

un género menor, lugar de aprendizaje necesario, un entrenamiento previo para transitar después al género mayor que es la novela. Sin embargo, Eider Rodríguez se ha mantenido fiel a su proyecto creativo, quizás por los resultados obtenidos, quizás por las claras referencias de intertextualidad -Alice Munro (1931), destacadamente- que pueden observarse, aquí y allá, en su obra.

Su primera publicación vio la luz en el año 2004, *Eta handik gutxira gaur / Y poco después ahora* (2007a). En ella destaca el cuento del mismo nombre, una narración en torno a una historia de la guerra civil, en la que el protagonista regresa acompañado de su nieto al pueblo que ya no le reconoce, y a un pasado lleno de represión y violencia, no exento de una sugerencia a la homosexualidad. En 2006 se publicó una selección de relatos de este libro con el título de *Cuatro cicatrices*, que la autora quisiera olvidar porque surgieron discrepancias con la editorial, pero que resulta importante por la elección del título y porque contiene un prólogo clarividente de Juan Kruz Igerabide (2006), Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 2018 que estudia los temas utilizados por la escritora.

Tres años más tarde, editó la traducción completa de ese libro coincidiendo con la aparición del segundo, *Haragia* (2007b), que fue rápidamente vertido al castellano con el título de *Carne* (2008) en una editorial que en aquel momento despuntaba (451 editores). La obra de la autora encontraba un canal de distribución en el mercado nacional, ya fuera de las fronteras de la lengua vasca, y se conocía en un panorama más extenso.

Su tercera colección de relatos, *Katu jendea* (2010), había obtenido en 2008 una de las becas de creación más importantes en el panorama vasco, la llamada Igartza Saria, una iniciativa dedicada al impulso a la creación de autores jóvenes menores de 35 años, dotada con 6000 euros. Por esa razón, la escritora cambió de editorial ya que el libro se publicó en Elkar, que edita y patrocina la beca. En ese momento sucede un hecho que influye en su trayectoria. En el año 2011 publica *Tiroa kontzertuaren erdian*, la traducción de la obra *Un pistoletazo en medio de un concierto: acerca de escribir de política en una novela* de Belén Gopegui, cuya importancia evaluaremos más adelante, pero que ilustra una nueva corriente de relaciones literarias de la escritora vasca. Precisamente, la traducción de su tercera obra, *Un montón de gatos* (2012), se publicó en la colección Caballo de Troya que dirige Constantino Bértolo, cuya relación con Belén Gopegui es conocida.

La obra que ha catapultado a Eider Rodríguez, *Bihotz handiegia*, apareció en 2017 en su editorial de siempre, Susa, y recibió el Premio Euskadi en 2018. Se tradujo prontamente con el título de *Un corazón demasiado grande y otros relatos* (2019) en Random House, la casa editorial que controla Caballo de Troya, pero, en este caso, en su colección mayor. El hecho de que transcurra muy poco tiempo entre la aparición de la versión original en euskera y la traducción al caste-

llano pone de relieve el interés que suscita su obra entre los lectores y su recepción en el ámbito de la crítica. Aun así, Eider Rodríguez ha tenido una fortuna desigual en la consideración de su obra traducida, puesto que las editoriales responsables de sus dos primeros libros han desaparecido, tanto Ttaratalo, de Donostia, como 451 editores, de Madrid. Por otro lado, desde la obra *Un montón de gatos* Eider Rodríguez se ayuda en la difusión de su obra del apoyo de una agencia literaria, SalmaiaLit, que afirma: «Nos fijamos en nuevas voces y potenciamos aquellas que ya han conseguido encontrar su hueco».¹

Por razones prácticas, su último libro se conoce como *Un corazón demasiado grande*, pero merece la pena que nos fijemos en el añadido *y otros relatos* que completa el título en español ya que ofrece una mirada global aclaradora de su obra, al editar el último libro completo y facilitar, en el mismo volumen, el conocimiento de la obra anterior con una atinada antología de su propia elección. De esa forma, podemos percibir las diferencias entre los relatos de las primeras obras y los de *Un corazón demasiado grande*. Nuestro trabajo se centrará en el análisis e investigación del libro *Bihotz handiegia / Un corazón demasiado grande*, y citará, cuando lo veamos necesario, cuentos que se encuentran en la segunda sección del libro.

La autora ha recibido los siguientes premios literarios: la beca de creación literaria Joseba Jaka (2002) para escribir *Eta handik gutxira gaur*; la beca Igartza Saria (2008) por el proyecto de escritura de *Kantu jendea / Un montón de gatos*; el Premio Euskadi de Plata (2018), que concede el Gremio de Libreros de Gipuzkoa en el día del libro; el Euskadi de Literatura (2018), que ganó en dos modalidades ese mismo año: en el de Literatura por *Bihotz handiegia / Un corazón demasiado grande* y en el de Literatura Infantil y Juvenil por el cómic *Santa familia*; y el de Traducción Etxepare (2019) por verter al español la obra que comentamos en colaboración con Lander Gárrido. Al hilo de todo una encuesta realizada en el diario *El País* a un grupo de críticos literarios *Un corazón demasiado grande y otros relatos* fue considerada como una de las mejores cincuenta publicadas en 2019 en España.

Habría que prestar atención a dos trabajos literarios que se encuentran al margen de su obra narrativa. Nos referimos a la traducción del libro de Belén Gopegui, mencionada anteriormente, y a la publicación de un volumen de entrevistas a escritoras vascas, aún no traducido, que se titula *Idazleen gorputzak* (Los cuerpos de las escritoras) (2019b).

Las dos obras ponen de manifiesto algunas de las preocupaciones básicas en la narrativa de la autora. En primer lugar, la permanencia del componente político. El subtítulo de la obra de Gopegui, *acerca de*

¹ <http://www.salmaialit.com/espanol.htm>.

escribir de política en una novela, deja entrever la importancia del elemento de compromiso en la obra de Eider Rodríguez, compromiso que se condensa en tres puntos evidentes en su narrativa. En primer lugar, una instancia utópica que se formula de forma calmada en su discurso narrativo. En segundo lugar, una capacidad más que notoria para mostrar la situación de la mujer, puesto que la autora lleva a cabo una escritura feminista que despliega en los relatos sin estridencias. Sus historias hablan de relaciones entre madres e hijas, fundamentalmente, una relación familiar que acentúa sus tensiones y desequilibrios en la sociedad y en el entorno más cercano. En tercer lugar, existe una mirada crítica en algunos personajes sobre sus contradicciones, que incluye también a personajes que se definen en política en la izquierda nacionalista; así, se ha destacado el relato «Actualidad política» (Rodríguez 2019a, 197-205) por presentar la situación de la mujer que queda en un segundo plano frente a un compromiso político que abandona a las personas queridas. Se trata de una posición literaria que tenemos que valorar dentro de una ‘postmodernidad política’, tal como la define Lozano Mijares (2007, 313-17), es decir, una posmodernidad que critica la sociedad de consumo y que no renuncia a una visión utópica.

Es fundamental para el conocimiento de la autopoética de Eider Rodríguez el libro *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezaian literaturaren joko zelaian* (El cuerpo de las escritoras. La autoría a debate en el campo de juego de la literatura) (2019b) que reúne las entrevistas a cinco escritoras vascas que ocupan un arco histórico completo en la escritura de mujer: Arantza Urretabizkaia (1947), Laura Mintegi (1955), Miren Agur Meabe (1962), Karmele Jaio (1970) y Uxue Alberdi (1984). El libro cumple una función canonizadora a la vez que incluye autoras consagradas y de las nuevas generaciones. Dos ejes convergen en los intereses que la entrevistadora les plantea: una visión crítica de la representación cultural (Butler 1999) y una atención a la presencia del tema del cuerpo en la obra de esas cinco escritoras. Y no es de extrañar, porque el cuerpo significa en la literatura de Eider Rodríguez un síntoma, una metonimia de la identidad personal y social como mujer. En el libro se trasluce que es una opción personal, porque a veces da la impresión de que las entrevistadas no entienden las preguntas que responden a una posición de la autora pensada previamente, pero que algunas de las interlocutoras no han elaborado o interiorizado de igual manera. En la representación del cuerpo de la mujer que sustenta la visión estética de Eider Rodríguez tiene importancia la obra de Mari Luz Esteban, una de las teóricas del feminismo más importantes en el País Vasco, con su libro *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios personales, identidad y cambio* ([2004] 2013) y con el artículo «Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: apuntes teóricos y metodológicos» (2008), dos hitos en el pensamiento de la antropóloga vasca, que no habría que olvidar, también es licenciada en Medicina.

2 Resumen de los relatos de *Un corazón demasiado grande*

El libro de relatos que comentamos consta de seis narraciones. En la primera, que da título al libro, Ixabel debe cuidar de su exmarido enfermo por tener una grave dolencia cardíaca (un corazón demasiado grande) en los últimos días de su vida, a sugerencia de su hija Madalen. Esa dedicación le produce una durísima reacción, un estrés extremo por el esfuerzo de un cuidado que no sabe si debe -ni si quiere, nadie le ha preguntado- realizar o no. En «Hierba recién cortada» se cuenta la historia de dos amigas, Arantza y su vecina, la voz narradora, quien, a petición de Arantza, acude a su casa y ve algo que no debía: su amiga se acuesta con su suegro. A su vez, se revela la actitud condescendiente y de superioridad de Arantza hacia ella, de la que consigue liberarse a través de una pequeña venganza. «El cumpleaños» relata la velada de una madre que ha sido invitada al cumpleaños de la amiga de su hija. En la casa encontrará a una familia que ha sufrido un accidente -un incendio en su anterior casa-, y que se ha mudado a Hendaya en busca de una situación tranquila que calme y repare las heridas. Esta historia, otra más sobre las relaciones familiares, podría representar un cuento carverriano donde se da cuenta de corrientes subterráneas que no terminan de aflorar. «Paisajes» se abre con una visita de la protagonista a la consulta de su nueva ginecóloga; sufre de un mioma uterino, que debe operarse, y que guarda en un tarro de agua; sin embargo, el mioma vuelve a reproducirse y el personaje lo guarda una y otra vez, hasta que se convierte en una especie de ser enano que vuela y se escapa, en un trasunto, en una imagen evocadora del hijo que no tendrá. El personaje principal de «Lo que se esperaba de mí» es una joven que realiza un breve y fragmentado recorrido por su vida; hija de clase trabajadora, sus padres le han dado una carrera universitaria y un interés por el atletismo. Encarna el afán de los padres por dar lo mejor a los hijos y las altas expectativas depositadas en ella. El cuento refleja la diferencia entre madre e hija y destaca por su visión de un solo tono que comprende el punto de vista de esa joven desde el inicio de la pubertad -el extrañamiento con los cambios del cuerpo y su despertar sexual- hasta hacerse adulta. El último relato se centra también en la relación entre madre e hija. Además de los pequeños roces y discrepancias en gustos y estilo de vida patentes entre ambas, la protagonista recalca su sorpresa ante una madre que insiste en que le crecen las manos. La cena de Navidad se define como el contexto en que la protagonista muestra su incertidumbre hacia una madre a la que quiere pero que siente que ha empezado a perderse en los meandros de una enfermedad senil.

3 Cicatriz y Cuerpo

Hay varios hilos que unen los seis relatos de este libro. Como comentamos más arriba, el cuerpo es uno de los principales elementos que sirve como aglutinador de los temas tratados. Para Eider Rodríguez el cuerpo significa la materialización de las corrientes ideológicas y, como diría Pierre Bourdieu (1998; 2016) de los *habitus* de una sociedad, en este caso, de nuestro ámbito social capitalista postindustrial y su deriva consumista. El cuerpo es, también, desde un punto de vista literario, la metonimia donde se producen los significados y las revelaciones que nos comunican las protagonistas de estos relatos.

Desde el comienzo de su andadura literaria, Eider Rodríguez ha dibujado y perfilado personajes que sufren una suerte de ruptura interior e insatisfacción ante la realidad, un dolor que deja una cicatriz en el cuerpo y que se puede reavivar en cualquier momento. En este sentido, resulta significativo que titulara con el rótulo *Cuatro cicatrices* la primera traducción de su obra. El dolor interior de los personajes aparece en el cuerpo como cicatriz.

Buscar lo que esconde un entorno burgués -una situación económica holgada, estable, y en apariencia feliz que incluye una casa con jardín-, es lo que se ha propuesto como objetivo de su narrativa la autora de este libro de relatos para criticar la sociedad pero sin hacerlo ostensible, sino desde una propuesta más irónica, poniendo de relieve lo endeble de nuestros planteamientos vitales. Y requiere lectores inteligentes que lleguen hasta los últimos recovecos y plenos subyacentes en cada historia.

Todos los personajes expresan en su cuerpo las heridas producidas por su situación, su dolor, su silencio, su sorpresa ante el mundo, su decepción, su abandono y su caída en los abismos. Heridas que han dejado cicatrices. Cicatrices en un cuerpo de mujer. La protagonista de la primera narración, Ixabel, reflexiona en torno a esa metáfora de la cicatriz, y se nos dice: «Ixabel ni siquiera tenía una cicatriz en la que hurgar en busca de todo lo que había sucedido» (2019a, 14), en referencia a la huella que ha dejado su exmarido en ella.

En las narraciones puede observarse la plasmación estética de algunas tesis antropológicas de Mari Luz Esteban, quien en su obra *Antropología del cuerpo* ([2004] 2013), pone en claro el concepto de itinerario corporal como una forma de acción y de reflexión. Afirma lo siguiente sobre esta cuestión:

El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales. ([2004] 2013, 58)

Las mujeres protagonistas de los relatos se encuentran en esa tesitura. Viven el deseo, el cambio, tienen problemas con su condición por las fracturas emocionales, debatiéndose entre los valores que sustentan la sociedad (los convencionalismos sociales) y el contrapunto con lo que ellas son, sienten en su fuero interno. Se mueven en un lugar en el mundo en el que han tomado sus decisiones, como ser madre sola en «El cumpleaños», o toman conciencia de la singularidad y la fragilidad humana en «¿No notas nada raro?», cuando el personaje es consciente de la proximidad de la muerte de su madre. Pueden ser víctimas de una condición social, como Ixabel, la protagonista del cuento que da título al libro. No obstante, aun sabedoras de sus propios claroscuros o zonas de penumbra, son capaces de construir su identidad, como en «Lo que se esperaba de mí».

Todas ellas atienden a la reflexión que realiza Mari Luz Esteban sobre los términos en los que el cuerpo se presenta como un espacio social, más que individual, como una intersección en la que se comparten prácticas personales y soportes ideológicos que responden a los valores imperantes en nuestro modelo de sociedad actual.

Connell (1995) subraya una y otra vez que hay una experiencia corporal irreductible en la experiencia y en la práctica, [...] las prácticas corporales no son internas o individuales, sino interactivas y reflexivas en la medida que conllevan relaciones y simbolismos sociales, incluyendo también instituciones sociales a gran escala, como es el caso del deporte. A través de las prácticas corporales se conforman vidas individuales, pero sobre todo un mundo social. (Esteban [2004] 2013, 66)

En este sentido, muchas, sino todas, de las mujeres de estos relatos se muestran insatisfechas con su rol. Aparecen a ojos del lector escindidas en el conflicto entre lo interno y lo externo, y aunque esas dos mitades, realidades no coinciden, tampoco caen en el autoengaño o la autocoplacencia, excepto en el caso de Arantza en el cuento «Hierba recién cortada»; pero, recordemos que ella no es la protagonista, sino la otra mujer, la voz que nos lo narra. El personaje de Arantza es la excusa que utiliza la autora para elaborar la crítica a la sociedad bienpensante; detrás de la fachada de amabilidad artificiosa y supuesta benevolencia de Arantza, late el vacío de esa apariencia perfecta y la hipocresía que quiere denunciar la escritora. Ixabel debe cuidar de su exmarido enfermo, volver a una práctica 'bien vista' socialmente, acorde con una posición conservadora que asigna el cuidado de los enfermos a las mujeres. Su hija, que suponemos que se trata de una chica moderna que apoya o milita en el feminismo, es la que le pide que cuide al padre, sin importarle demasiado los sentimientos encontrados que esa petición le va a generar a la madre. La joven deportista que se interroga sobre su cuerpo y su interrelación con el género

masculino, sobre su identidad, está ansiosa por recorrer el trecho de la adolescencia a la madurez. Es el 'hambre' por la experiencia total: sexo, drogas, flirtear con el peligro... y descubrirse viva. Tampoco le importa escandalizar a los que la rodean y buscar el placer transgressor de lo prohibido porque se siente 'enferma' de aburrimiento, de las normas de los padres, de cumplir lo que se espera de ella. La hija de «¿No notas nada raro?» debe aprender a situarse ante una nueva realidad que la enfrenta al rápido deterioro de la enfermedad de su madre. Ese descubrimiento hace que la mire con otros ojos, se vuelven más insignificantes los desacuerdos y desavenencias sobre el estilo de vida que cada una tiene de la otra. Al observar cómo se comporta su madre con la nieta, se retrotrae atrás en el tiempo, cuando ella era la hija a la que había que cuidar. Precisamente, la historia transcurre en Navidad, lo que subraya esa sensación de desamparo ante la inexorabilidad de la muerte.

El discurso de Mari Luz Esteban preserva las cuatro grandes áreas donde se visibiliza la importancia del cuerpo desde el punto de vista social. Plantea que la sociedad occidental pide a la mujer una perfección a través de un doble relato: potencia el consumo, pero, a la vez, solicita disciplina y sometimiento a la imagen instituida histórica y tradicionalmente en áreas concretas de la acción diaria de las mujeres:

Consumo y control que se ejercen específicamente en relación a cuatro grandes áreas: alimentación, ejercicio físico y deporte, cuidado estético y sexualidad. ([2004] 2013, 72)

Esas cuatro áreas están excelentemente representadas en el mundo narrativo de Eider Rodríguez. Hay muchas notas sobre la alimentación, descrita en «Un corazón demasiado grande», en «Hierba recién cortada», por supuesto, en «El cumpleaños» y en el último relato que se estructura en torno a la cena de Nochebuena. El deporte se encuentra en primer plano en «Lo que se esperaba de mí», más matizado en el primer relato con los largos paseos por el monte, y en «El cumpleaños», en las referencias a las clases de piragüismo de las niñas. El cuidado estético es uno de los puntos en los que coinciden en mayor o menor medida las mujeres que pueblan el libro, especialmente notorio en Arantza: «Arantza era muy coqueta» (2019a, 45); «Trabajaba en una tienda de ropa que yo jamás compraría» (45); «Mientras hablaba, tenía la costumbre de enroscarse la cadena de oro en el dedo índice» (46).

Queda la referencia al sexo, que está siempre presente en la vida de estas mujeres, tanto en la de Ixabel, con su marido Iñaki, con el que hace el amor (2019a, 29), y también con una referencia al erotismo y sus pechos en su relación con Ramón, su exmarido (31). En el relato «Lo que se esperaba de mí» se aborda el descubrimiento del

sexo, esa plenitud de las primeras experiencias sexuales. El sexo se convierte el motor de «Hierba recién cortada» cuando la narradora ve la infidelidad de su amiga y ella mantiene relaciones sexuales con su pareja (2019a, 48). Está sugerida en «El cumpleaños», como luego describiremos, y muy clara en «Paisajes», con esa referencia a la edad del amante de la médica ginecóloga:

- Mi compañero me contó que [los delfines] se quedan varados porque quieren morir [...].
- Tú miraste al monitor con una ligera sonrisa.
- ¿Es biólogo?
- No, es diecisiete años más joven. (2019a, 79)

En un trabajo de 2012 Meri Torras Francés resumía su tesis sobre el cuerpo y apuntaba algunos de los rasgos visibles que sirven de punto de partida y soporte a la literatura de la autora que analizamos:

Gorputza ezagutzaren eremura bueltarazteak Mendebaldeko pentsamenduaren historia zeharkatzen duen ezabaketa, ezkutaketa eta ordezkapen praktikaren kontra joatea ekarri du. Nagusi den binarismo sisteman dauden eta elkarren osagarri diren edozein aukako bezala, gorputzak izpirtuaren edo arimaren aurrez aurre, gorputzak gehigarri funtzioa bete (izan) du, kampoko osagai gisa jardun du, hegemoniaren sostengatzaile. (Torras Francés 2012, 17)

Volver al campo del reconocimiento del cuerpo implica situarse en contra una práctica de la negación, del ocultamiento y de la sustitución que recorre la historia del pensamiento de Occidente. Como cualquier elemento negativo que se encuentra en un sistema binario hegemónico, el cuerpo frente al espíritu o el alma, el cuerpo ha cumplido una función de complemento, ha funcionado como un elemento exterior, como un soporte de la hegemonía. (trad. de los Autores)

En ese espacio donde el cuerpo es un campo de lectura se proyectan las tensiones y desavenencias del modo de vida actual, del sometimiento a los imperativos estéticos y sociales que son asumidos por las protagonistas de los relatos. Las imperfecciones, las cicatrices - sean a plena luz u ocultas-, no se curan, y tampoco acaban de cerrarse. Cuando el lector pasa las páginas, tiene esa sensación de incertidumbre, de qué va a suceder con esas mujeres, cuál será su siguiente paso. Así, las narraciones de Eider Rodríguez buscan que el lector lleve a cabo su propia interpretación por medio de los signos y los gestos mínimos de los personajes que vienen cargados de significado.

4 La Enfermedad

Muchos de los personajes de *Un corazón demasiado grande y otros relatos*, sobre todo los que pueblan las narraciones del libro que examinamos aquí, están enfermos o muestran algún síntoma de anomalía física. Así, Ramón, el exmarido de la protagonista Ixabel, tiene un corazón demasiado grande que lo está matando poco a poco: «El hombre al que cuidaba sufría una miocarditis hipertrófica» (2019a, 30).

Ese es, en una referencia doble, el corazón demasiado grande del enfermo y el de la protagonista, que se ve obligada a cuidarlo por una exigencia y ruego de su hija, frente a la defunción que se avecina.

En «Hierba recién cortada» la presencia de la enfermedad es menor, puesto que solo le sucede a un personaje de segundo nivel: el suegro de Arantza, la vecina de la protagonista narradora, que sufre un mareo.

Esa inoportuna indisposición constituye el desencadenante de la acción. Es un *mcguffin* que fuerza la lógica o la verosimilitud de la historia -¿para qué le pide Arantza a la vecina que vaya a su casa si va a tener sexo con el suegro y, lógicamente, no querrá que la pillen?- . Como ya hemos comentado antes, a Eider Rodríguez le interesa intensificar el contraste entre la apariencia perfecta de Arantza y la realidad que oculta. La ironía es demoledora y, francamente, resulta un personaje bastante ridículo con el que la escritora parece ensañarse con crueldad paródica, acercándose a la caricatura. La protagonista promete que acudirá a la casa de Arantza a ocuparse del suegro y del niño en hora y media, pero cambia de opinión porque se siente culpable por un supuesto sentido de lealtad hacia Arantza y llega en un cuarto de hora, siendo testigo de que el suegro y Arantza se acuestan.

Los tres miembros de la familia que se ha mudado de Bilbao a Hendaya en busca de una nueva vida muestran profundas marcas de las quemaduras que sufrieron en el incendio de su antigua casa. Claudia, la niña; la madre, que oculta con su peinado las cicatrices de las quemaduras: «Llevaba un peinado a lo Rita Hayworth, muy bien pensado» (2019a, 57).

Cuando el padre llega por la tarde a su casa, muestra:

Tenía toda la cara quemada, y, curiosamente, me impresionó menos que si la hubiera tenido quemada solo en parte. Tenía los bordes de los ojos como derretidos, por lo demás la quemadura era uniforme, llena de texturas y distintas y suaves tonalidades. Me estrechó la mano. También la tenía quemada. (2019a, 66-7)

Sí, tienen cicatrices, pero no en el interior, porque se comportan de forma afectuosa y cariñosa entre ellos; en cambio, la familia 'monoparental', a pesar de la perfección exterior, sí tiene cicatrices que no se ven a simple vista; la relación madre-hija no atraviesa por sus mejores momentos -nunca parece haber sido buena-; se sugiere, ade-

más, que no es algo puntual, sino que la maternidad le viene grande a esa mujer que eligió ser madre en solitario.

Las referencias a la enfermedad son constantes y se constituyen en uno de los hilos conductores en las narraciones cuarta, «Paisajes», y sexta, «¿No notas nada raro?». En la primera de ellas, el mimo de la protagonista nace una y otra vez, aunque se lo extirpen. En esta narración se produce una metonimia que más tarde estudiaremos en detalle. Se promueve un desplazamiento de lo inmaterial y espiritual a lo fisiológico. La voz narradora se dirige en segunda persona a esta mujer que sufre dos insatisfacciones; en primer lugar, lleva una vida afectiva y sexual poco plena con su pareja Urko: «No podíais enfadaros, también estaba eso. Nunca llegasteis a formularlo explícitamente, pero os parecía de mal gusto. En todo caso, uno se *no enfadaba* más que el otro» (2019a, 76); en segundo lugar sufre una inseguridad en su deseo de ser madre y en su incapacidad de lograrlo.

Con respecto a su vida afectiva y sexual llama la atención cómo se caracteriza a Urko, el tono crítico, más de sarcasmo que de ironía: «Aunque era de secano vestía de marinero» (2019a, 73). En todo el libro los personajes masculinos no tienen suficiente entidad frente a los femeninos, solo existen en función de ellas, para subrayar quiénes son, cómo son, reaccionan, viven, respiran estas mujeres. Volviendo al relato que estamos analizando, la relación de esa pareja se define por medio de dos metonimias. La primera se refiere a la botella de vino que él lleva a cada encuentro, cada vez más barata, de manera que la voz narrativa hace que la protagonista reflexione: «Te atravesó la duda de si la devaluación tenía que ver contigo, con él o con la relación» (73). Esa sensación de fracaso se agranda cuando comprueba que su ginecóloga parece tener una relación con un hombre más joven que ella: «Agarrada del brazo de un hombre llamativamente más joven que ella, la señora Pommadere» (77). La segunda metonimia se concreta en una pecera que la protagonista limpia, mientras se informa al lector de sus pensamientos: «Lavaste bien la pecera del pez que te había regalado Urko, y que es una metáfora de lo que eres tú, o lo que era él, o lo que era la relación, había muerto porque le habías dado demasiada comida» (75).

Sobre su deseo de ser madre, la protagonista parece no sentirse bien porque no tiene un hijo; y esa carencia revolotea como una sombra en forma de pregunta una y otra vez en el texto, lo que denota la ambivalencia de la protagonista, como se ve en esta conversación con la doctora:

- Tendrá usted muchos hijos.
- No.
- ¿Dos?
- Ninguno. (2019a, 72)

Cuando su pareja, Urko, le pregunta: «— ¿Te gustaría tener hijos?», ella contesta: «La verdad es que no he pensado en ello» (74). Pregunta que en su repetición, en su insistencia, indica que la protagonista no tiene clara su decisión. De hecho, pide una parte del mioma para llevárselo a casa:² «Antes de la operación le dijiste al cirujano que querías guardar el desecho galáctico para ti» (74). El mioma, que al principio es feo y desagradable (como la situación afectiva de la protagonista), se convierte en un ser que vuela. La adición de ese elemento onírico y fuera de lógica (son relatos de corte realista) aunque inquietante, sugiere el contraste entre la carne -el mioma- como objeto inservible y la carne como algo vivo, palpitante -el sueño de algo que no puede tener y se le escapa: ser madre-.

La madre de la protagonista y voz narradora de «¿No notas nada raro?» empieza a manifestar los síntomas de una enfermedad senil que le lleva a pensar que sus manos no son suyas. La obsesión con las manos la percibimos como una señal de algo ominoso. Despierta el interés del lector, que se pone en guardia:

- «— ¿No notas nada raro?
- No.
- Fíjate bien. [...]
- ¿Qué?
- No son mías.
- El qué
- Las manos.
- ¿Qué?
- No son mías. Aún no le he dicho nada a papá; sucedió la semana pasada, me desperté así. Ya sé que es difícil de creer, pero es así, no me digas que no lo notas. (2019a, 100)

El desconcierto de la hija es similar al de Ixabel en el primer relato del libro, apuntando a un doble plano: por un lado, el del rechazo a su madre y la incredulidad ante sus afirmaciones; por otro, el de la ternura, porque comprende que su madre no tiene mucho tiempo de vida. Cambia su mirada, ahora más cercana al desamparo que siente y, por tanto, más compasiva. Se mueve en esa ambigüedad, consciente de que su madre se va y nos hace partícipes de ello: «Suje que iba a perder a aquella mujer para siempre, siempre, siempre» (117).

² Debemos a la doctora Dana Demianiuk la indicación de que en la práctica médica real esto no es posible. El mioma extirpado debe analizarse completo en el laboratorio. Si se diseccionase, como ocurre en el relato, podría ocurrir que las células cancerígenas estuvieran en la parte que se lleva la paciente y no en las que se envían al laboratorio. Por lo que la prueba podría propiciar un dictamen errado, por eso siempre se envía el mioma completo.

Todos estos signos de la enfermedad vuelven a subrayar la importancia del cuerpo. El cuerpo es un signo de escritura de la sociedad en la que se desarrolla y se define el sujeto. Como apunta Mira Torras Francés:

Gorputzaren galdera, beraz, subjektuen desioa eta hauen bilakaera kontrolatzen duten araututako irakurketei egin zaien zuzenean eta zantzan ipini ditu, hauen naturalizazioari erronka bota dio. (2012, 24)

Por tanto, la pregunta del cuerpo se dirige directamente a las lecturas normalizadas que controlan el deseo del sujeto y su evolución y las pone en cuestión y retan a su naturalización. (trad. de los Autores)

Por eso, el cuerpo enfermo presenta en su *pathos*, en su tendencia a la compasión por los personajes, una duplicidad que sirve a la autora para explorar realidades de nuestra sociedad. Como ha hecho notar Paloma Rodriguez-Miñambres, Eider Rodríguez dibuja personajes:

Que se mueven entre el desencanto, las paradojas y las contradicciones del día a día -el deseo de libertad que choca con la realidad circundante-, sometidos a los convencionalismos sociales, al juicio y la mirada ajena. Eider Rodríguez ahonda en la construcción de la identidad, en los mecanismos que operan en ella y eso tiene resonancias éticas y morales, de tal manera que sus ficciones se erigen en un fiel reflejo del *zeitgeist*, el clima socio-cultural que nos ha tocado vivir. Son personajes con lo que sentimos afinidad, pero que también provocan desasosiego o incomodidad puesto que los relatos nos devuelven un retrato poco favorecedor de nuestra sociedad. El lector se reconoce en los personajes y en las cuestiones que se les plantean: la soledad, las transformaciones que sufre el cuerpo, la precariedad económica, la asfixia causada por la monotonía, los sinsabores de la maternidad -deseada y temida a la vez-, el paso del tiempo, el deseo sexual, las relaciones familiares y de pareja. (2020, 43)

Gonzalo Navajas (2013) ha presentado la enfermedad en la sociedad posmoderna como una forma de ironía crítica sobre la sociedad. De la lectura de los relatos de Eider Rodríguez puede extraerse una conclusión parecida. La enfermedad es el lugar *otro* desde el que se vislumbran las fracturas, las grietas que provocan las convenciones sociales. Los personajes quieren encajar, hacen lo que se espera de ellos pero, al mismo tiempo, sienten rechazo -¿o es más bien desapego?- hacia ese papel que se espera que desempeñen correctamente. Se contentan, o disimulan con lo que tienen, a pesar de no sentirse plenamente a gusto. No saben cómo sobrellevar, acallar su permanente insatisfacción vital.

5 Narración

El afilado estilo de la autora lleva a describir los dramas íntimos de unas protagonistas que disfrutan –más o menos, claro está– de ambientes apacibles en los que, en la superficie, no sucede nada. Para corroborar esta afirmación podemos acudir a lo que el crítico Nadal Suau dijo de esta colección, a la que describió como «seis relatos en voz baja y registro realista, cuya superficie invita a citar a Carver, Cheever y otros maestros de la insinuación en el detalle».³

Desde luego, la insinuación en el detalle es una característica de otros autores; por ejemplo, aparece en la obra de Alice Munro, una referencia que nos parece ineludible si hablamos de la intertextualidad de Eider Rodríguez. Sin embargo, en los primeros relatos publicados la autora se mostraba más cruel con los personajes y, en ciertos momentos, se acercaba al *body art* y a la escritura de Elfriede Jelinek y su estética de la violencia vienesa. No obstante, en «Hierba recién cortada» el personaje de Arantza responde a ese patrón y tiene ecos de esos primeros cuentos. La inclusión de relatos de sus primeros libros en esta edición de *Un corazón demasiado grande* resulta esclarecedora para el lector, ya que le permite conocer matices anteriores de la obra de la autora y acceder a lecturas más complejas.

A las narraciones anteriores a esta colección se ha referido el crítico Carlos Pardo para puntualizar lo siguiente sobre la evolución de los personajes en la obra de esta escritora:

El humor se ha afinado hasta convertirse en una especie de microcaricatura, más eficaz cuanto menos perceptible. La carga política se ha difuminado a la vez que la identidad de los personajes. Si en *Y poco después ahora* y *Carne* aún es posible distinguir los límites de un personaje, su parodia e incluso un hastío monocorde respecto a su vida, desde *Un montón de gatos* hasta su último libro los personajes acentúan su misterio, su imprevisibilidad: son fríos a ratos, autocoplacientes, levemente disparatados y con una punzante lucha moral...⁴

En un trabajo anterior (Kortazar 2020, 140-2) hemos descrito la obra de Eider Rodríguez estableciendo tres características que nos parecen fundamentales a la hora de definir su obra. La primera consiste en una metonimia que lleva a un desplazamiento del malestar psicológico y físico de los personajes a un elemento exterior. Se trata de un acto donde lo subjetivo se convierte en material y se concreta aquella hipótesis de trabajo de Mari Luz Esteban en la que estable-

³ N. Suau, «Un corazón demasiado grande», *El Cultural*, 13-09-2019, 15.

⁴ C. Pardo, «Pensar en cuento», *Babelia*, 14-09-2019, 4.

cía que el cuerpo (lo físico) es también un espacio pensante (subjetivo). Esta técnica de desplazamiento -si se quiere de magia simpática- puede observarse sin problemas en los dos primeros relatos. Ixabel, que se ve impelida por su hija a cuidar a su exmarido, alude en varias ocasiones a la ira y la rabia que le produce la situación: «La ira contenida hizo que a Ixabel se le enrojecieran las mejillas» (Rodríguez 2019a, 18); «Pasó días rabiosa con aquella herencia de Ramón» (38). Ante esa impotencia, no sabe cómo hacer aflorar su insatisfacción -se siente acorralada- ni cómo dar rienda a esos sentimientos contradictorios y, así, su estallido de violencia se presenta de forma subrepticia en la narración, cuando se nos da a entender que va a matar al perro del exmarido. La protagonista del segundo relato es testigo sin querer de la infidelidad de su amiga Arantza. Existe la duda en el lector de si realmente eran amigas; más bien, cabe hablar de un modelo representativo de la jerarquía en las relaciones sociales: ser buenos vecinos -vivimos constreñidos por los convencionalismos-. Arantza tiene un afán de perfección que resulta impertinente e invasiva. Se siente superior y le hace sentirse mal a la protagonista por no ser como ella. En la comparación con Arantza la narradora sale siempre perdedora. Sin embargo, el desencadenante inicial -ser testigo de la infidelidad- pone la lupa en el contraste entre esos dos modos de vida: una llena de mentiras -Arantza y su esfuerzo por aparentar ser perfecta- y otra que sí contempla y es consciente de sus flaquezas y defectos. Aquí radica el elemento crítico a la sociedad bienpensante, a la hipocresía. Al mismo tiempo, en vez de sentir rechazo por Arantza, le resulta fascinante, le provoca morbo ver a esa persona de apariencia tan intachable haciendo algo reprochable. La imagen se le queda grabada en la memoria durante días. Al final, consigue cortar amarras cuando su pareja corta los esquejes que Arantza le había regalado y que simbolizaban la unión y la relación de buenas vecinas que mantenían. El trozo de mioma que guarda la protagonista de «Paisajes» encarna de alguna manera su frustración por no haber tenido hijos, de modo que el malestar se vuelve metonimia en un pequeño pedazo de su cuerpo.

La segunda característica recorre toda la obra de Eider Rodríguez, pero se observa nítidamente en esta colección. Los dramas de los personajes aparecen en ambientes discretos, apacibles, en una Hendaya (o Donostia, San Sebastián) a veces idílica y cuya función como lugar de frontera y representación simbólica no podemos describir en este trabajo, por lo que queda para un análisis posterior, de manera que los cuentos relatan una situación en la que, supuestamente, no sucede nada. Esa contraposición entre el paisaje exterior y el interior ofrece una visión poliédrica y también de puntos 'ciegos' en el relato, entre lo no dicho y lo sugerido, la ambigüedad -marca de la casa, podríamos decir-, y tenemos que recurrir a la lectura entre líneas, respecto a lo que ha ocurrido o creemos haber entendido. La atención de Ei-

der Rodríguez a esos aspectos hace pensar en la importancia capital de la interpretación de los detalles.

Eider Rodríguez hace gala de una ambición narrativa en la que destacan la precisión y la atención al detalle. Son historias en las que las miradas y los silencios ponen de relieve los secretos de los personajes; en la mayor parte de sus historias se produce una inversión en el relato: lo oculto cobra fuerza y resulta revelador de lo que no se dice, mientras que lo que parecía «real», lo que se ve, se diluye. Surge, de esa manera, una sensación de distanciamiento o extrañamiento. (Rodríguez-Miñambres 2020, 44)

De aquí surge la necesidad de un lector atento que reclama la escritora:

En muchos de los relatos he querido contar una realidad compleja. Es decir, intento contar más de una capa de realidad, y en esa complejidad necesito la complicidad de quien me está leyendo para que vaya poniendo de su parte. Al ser tan compleja la realidad en sí misma y al buscar la complejidad del lector, no puedo cerrar los relatos porque le quitaría la lectura. Necesito la interacción de quien me está leyendo; es lo que enriquece los relatos.⁵

Para exemplificarlo, seleccionaremos dos de los relatos que no suelen citarse de manera destacada al hablar del libro. Nos referimos a «El cumpleaños» y a «Lo que se esperaba de mí». En el primero, una mujer que ha tenido a su hija por inseminación entra en la intimidad de una familia que se ha trasladado a vivir a Hendaya después de haber sufrido un incendio en casa que le ha dejado terribles marcas en la piel. En este relato todo lo que sucede parece corriente, todo fluye con naturalidad, sin ser forzado: la invitación de una amiga de la hija para que asistan a la fiesta de cumpleaños, la merienda, la llegada de marido, y la despedida, que recuerda a un «fuese y no pasó nada». Sin embargo, en un momento el marido: «Se acercó y me colocó un mechón de pelo detrás de la oreja, con naturalidad. Nieves cerró los ojos, expresando su acuerdo» (Rodríguez 2019a, 70), lo que sugiere la posibilidad de una relación triangular. Además, la entrada en la intimidad de esa familia le produce a la madre soltera un sentimiento dulce y apacible, de algo que no sabía que echaba en falta en su vida.

⁵ M. Camps, «Eider Rodríguez: 'Usamos la lengua para ocultar lo que somos'», *La Vanguardia*, 24-09-2019. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190924/47597338304/usamos-la-lengua-para-ocultar-lo-que-somos.html>.

Sentía que aquella tarde había encontrado algo especial, un hechizo como el que sentía cuando reunía conchas en la playa, y qui-se retenerlo, atraparlo para que no escapara. (70)

Solo ha sido un momento de prodigo y gozo mientras que en su vida la relación con la hija hace aguas y tampoco sabe cómo recomponerla. Se trata de una madre controladora (se empeña en hacer un bizcocho integral a pesar de las protestas de la hija y obliga a la hija a hacer piragüismo), que se siente superada por las circunstancias: «Al acabar me acerqué a abrazarla, pero me rehuyó. Una vez más, querer hacer algo bonito y acabar mal. Éramos como alquimistas que convertían el oro en basura» (2019a, 56).

La misma acción, aunque exprese distinta emoción, aparece en «Un corazón demasiado grande», pero allí Ixabel experimenta una sensación extraña:

En la empresa en que trabajaba Ixabel intentó en vano quitarse de encima las huellas de aquel alud de intimidad, y como el que va a comer a casa de la familia política tras haber estado con el amante, inspeccionó su ropa y sus manos en busca de algún olor prohibido. (2019a, 22)

«Lo que se esperaba de mí» es un relato de iniciación, de interrogación sobre la identidad, el sexo y de la aceptación del cuerpo. La narradora, en una época de cambios como es la pubertad, traslada la falta de aceptación en sí misma a la cobaya que muere en el parto. Es el único relato de la colección del libro en que el personaje practica un deporte, atletismo. Quiere «comerse» el mundo, ser transgresora -quiere actuar «mal», equivocarse deliberadamente, ir contra lo establecido-. Está, asimismo, la idea de lo físico -los olores, el sudor, los fluidos corporales, la regla-. En definitiva, encontrar su lugar en el mundo y algún atisbo de libertad, de ahí el llevar la contraria a la madre. Como ya hemos dicho anteriormente, el núcleo de la historia se sustenta en la relación entre una hija y su madre, una historia de encuentros y desencuentros. En el fondo del relato se sustancia la pregunta de si lo que se esperaba de ella era que fuera diferente a sus padres o que terminara en un equilibrio con su entorno, con su historia y con su madre. Sus padres quieren que su hija prospere, que no tenga que limitarse a ese mundo de clase trabajadora en el que ha sido criada. Depositan en la hija las esperanzas de que ascienda en la escala social a través de los estudios superiores (la universidad). Es lo que sus padres le han transmitido. Esa chica que empieza dudando de su cuerpo fue educada para alejarse del ambiente de clase obrera donde nació:

No sé qué hacer fuera del colegio. Estudiar, no me exigen nada más. Son de clase trabajadora, y no quieren que yo también lo sea, formal, humilde, leal. (Rodríguez 2019a, 81)

Pero su destino, que pasa por salir del territorio familiar y estudiar en el campus universitario de Vitoria, termina al final del relato al lado de su madre en el piso familiar fumando un cigarrillo. Se trata de la idea del círculo de la vida, pero no en un sentido gozoso o de plenitud. No hay nada especial en ello -ninguna epifanía es revelada-. La hija ha dejado atrás a la niña-mujer incómoda con los cambios que experimentaba su cuerpo. Se percibe cierto desencanto y conformismo en la transición a la etapa adulta, mientras que la madre se da cuenta de la transformación de su hija y la trata como la mujer que es ahora. El relato es la constatación de los cambios en la adolescencia hasta lo que puede ser considerado una madurez imperfecta, el conjunto de experiencias típicas acumuladas (sexo, emborracharse, drogas) para comprobar las posibilidades limitadas (no era para tanto) que ofrece la vida.

La tercera de las claves de la narrativa de Eider Rodríguez tiene que ver con un uso del lenguaje que une, a la vez, sugerencia y ocultamiento; un mundo expresivo en que los gestos, comunicados como de pasada, dejan constancia del mundo íntimo. Nos encontramos, de nuevo, ante una metonimia donde lo material hace referencia a lo que se encuentra dentro de la sensibilidad del personaje. Noelia Ramírez lo ha descrito de esta manera en una entrevista que realizó a la autora:

La cáustica, tierna y feroz mirada de Rodríguez disecciona las rutinas de una agónica clase media para revelar todo lo que se esconde bajo la alfombra de una aparente y a ratos asfixiante normalidad: una madre está convencida de que sus manos ya no le pertenecen y se las han cambiado de un día para otro.⁶

Se trata de acercarse de manera indirecta a los personajes y dejar al lector en la posición de encontrar una lectura de lo que sucede en su mundo interior. Todos esos gestos, esos pequeños signos de tragedias interiores:

Son personajes con lo que sentimos afinidad, pero que también provocan desasosiego o incomodidad puesto que los relatos nos devuelven un retrato poco favorecedor de nuestra sociedad. El lector

⁶ N. Ramírez, «Eider Rodríguez: 'La precariedad es la condena de la mujer soltera'», *S Moda. El País*, 13-09-2019, <https://smoda.elpais.com/placeres/entrevista-eider-Rodríguez-un-corazon-demasiado-grande/>.

se reconoce en los personajes y en las cuestiones que se les plantean: la soledad, las transformaciones que sufre el cuerpo, la precariedad económica, la asfixia causada por la monotonía, los sabores de la maternidad -deseada y temida a la vez-, el paso del tiempo, el deseo sexual, las relaciones familiares y de pareja, ocupan gran parte del universo narrativo de Eider Rodríguez. (Rodríguez-Miñambres 2020, 43)

6 **Conclusión**

La investigadora Iratxe Esparza, buena conocedora de la obra de Eider Rodríguez, resume así los ejes de su obra narrativa que pueden verse en la obra que analizamos:

- Genero identitatea.
 - Hitzarmen soziala eta heteronormatibitatea.
 - Emakumearen gorputza: amatasuna, edertasuna, sexua eta bortizkeria.
 - Bikote harremanak. (Esparza 2019, 169)
-
- Identidad de Género.
 - La atención a los códigos sociales y a la heteronormatividad.
 - El cuerpo de la mujer: maternidad, belleza, sexo y violencia.
 - Las relaciones de pareja. (trad. de los Autores)

Estos cuatro ejes vertebran el mundo narrativo de Eider Rodríguez, un campo de juego donde se desarrollan las tramas de sensaciones, sentimientos, pensamientos de los personajes. Es un reflejo de nuestros modos de vida y de la carga oculta de lo que hacen y dicen y que no siempre coincide con lo que sienten. Los personajes, superados por su circunstancias, no consiguen romper las inercias, las dinámicas de pareja, de familia, de vecindad en las que se encuentran instalados. Eider Rodríguez los deja en suspense, sin que sepamos si van a arreglar las grietas. Es la imprevisibilidad de vivir. De esa forma, los relatos constituyen valiosos retazos de la vida actual y actúan a modo de espejo de nuestra sociedad.

Bibliografía

- Arnedo, M.; Rota, G. (2012). «Eider Rodríguez: *Eta handik gutxira gaur*» (Eider Rodríguez: *Y poco después ahora*). Kortazar, J. (ed.), *Euskal prosa aztertuz. Kritiko berrien ahotsa* (Investigand la posa vasca. La voz de los nuevos críticos). Donostia: Utriusque Vasconiae, 75-151.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2016). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butler, J. (1999). «Sujetos de sexo/género/ deseo». Carbonell, N.; Torras, M. (eds), *Feminismos literarios*. Madrid: Arco libros, 25-76.
- Esparza, I. (2019). *Identitatearen eraldatzea subjektu literario postmodernoan* (El cambio de la identidad en el sujeto literario posmoderno) Bilbao: Servicio Editorial de la UPV-EHU.
- Esteban, M. (2008). «Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: apuntes teóricos y metodológicos». Imaz, E., *La materialidad de la identidad*. Donostia: Hariadna, 135-58.
- Esteban, M. (2012). «Generoa, gorputza eta kultur identitate bizituaren analisia, euskaltasuna berrirakurtzeo ahaleginean» (El género, el cuerpo, el análisis de la identidad cultural vivida, en un intento de releer la identidad vasca). Álvarez, A.; Lasarte, G., *Gorputza eta Generoa euskal kulturan eta literaturan* (Cuerpo y género en la cultura y literatura vascas). Bilbao: Servicio Editorial UPV-EHU, 29-47.
- Esteban, M. [2004] (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios personales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Igerabide, J.K. (2006). «Épica nebulosa, herida nítida». Rodríguez 2006, 8-15.
- Kortazar, J. (2020). «Ocho instantáneas sobre las escrituras de mujer». Jodra, S.; Benito del Valle, A., *Arte, Literatura, Feminismos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 117-62.
- Lozano Mijares, M.P. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco libros.
- Navajas, G. (2013). *El paradigma de la enfermedad y la literatura del siglo XX*. Valencia: Universitat de València.
- Rodríguez, E. (2004). *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2006). *Eta handik gutxira gaur / Cuatro cicatrices*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- Rodríguez, E. (2007a). *Y poco después ahora*. Donostia: Ttarttalo.
- Rodríguez, E. (2007b). *Haragia*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2008). *Carne*. Madrid: 451 editores.
- Rodríguez, E. (2010). *Katu jendea*. Donostia: Elkar.
- Rodríguez, E. (trad.) (2011). B. Gopegui, *Tiroa kontzertuaren erdian*. Tafalla: Txalaparta. Trad. de: *Un pistoletazo en un concierto*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.
- Rodríguez, E. (2012). *Un montón de gatos*. Barcelona: Caballo de Troya.
- Rodríguez, E. (2013). *Ortigas. Antología de relatos*. Pamplona: Pamiela.
- Rodríguez, E. (2017). *Bihotz handiegia*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2019a). *Un corazón demasiado grande y otros relatos*. Barcelona: Penguin Random House.
- Rodríguez, E. (2019b). *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* (El cuerpo de las escritoras. Un debate sobre la autoría en el campo de juego de la literatura). Zarautz: Susa.

Rodríguez-Miñambres, P. (2020). «Narrativa y recepción de la obra de Eider Rodríguez». *Ínsula*, 883-884, 42-4.

Torras Francés, M. (2012). «Gorputzaren (hitz) gakoa(n). Ekintza eta pentsamendurako paradigma bat» ([En] el centro de [la palabra] cuerpo. Un paradigma de acción y pensamiento). Álvarez, A.; Lasarte, G., *Gorputza eta Generoa euskal kulturan eta literaturan* (Cuerpo y género en la cultura y literatura vascas). Bilbao: Servicio Editorial UPV-EHU, 17-25.

Una nueva ventana para *La casa del padre* Análisis de la novela de Karmele Jaio

David Colbert-Goicoa
Sewanee: The University of the South, USA

Jon Martín-Etxebeste
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This article analyses the novel *Aitaren etxea* (lit. ‘The Father’s House’, self-translated into Castilian Spanish as *La casa del padre*), by Karmele Jaio. The book, which is dedicated to “all new men”, explores the gender dynamics underlying family relations, professional advancement in the cultural field, and the Basque national struggle. As a thesis novel, it calls on men to take stock of the ways in which they have perpetrated patriarchal structures so that they may be open to new attitudes.

Keywords Literature. Basque literature. Karmele Jaio. Feminism. New masculinity.

Índice 1 Un cambio de rumbo. – 2 La acogida de la crítica. – 3 Delicada y dedicada. – 4 Masculinidad en cuestión. – 5 Relaciones de poder. – 6 Resolución de una guerra para poder contar. – 7 La masculinidad revisada.

1 Un cambio de rumbo

En una de las imágenes significativas de *Aitaren etxea* (Jaio 2019, auto-traducida al castellano en 2020 en Ediciones Destino con el título *La casa del padre*) el narrador principal observa una bandada de estorninos. Trata de entender cómo el grupo numeroso logra volar como unidad y qué es lo que provoca sus cambios de dirección. El narrador

de la última novela de Karmele Jaio al final descubre que «siempre hay uno que decide cambiar de rumbo, y que luego lo siguen los demás por detrás» (Jaio 2020, 221).¹ La frase refiere al proceso de escritura del narrador-autor, el rumbo nuevo de su novela que le permitirá sacar afuera lo que lleva dentro. Sin embargo, ejemplo de riqueza lírica de la novela, la metáfora contiene múltiples resonancias, sobre las relaciones entre los géneros, el contraste entre el masculinizado mundo de los cazadores de aves y la relativa libertad de las bandadas de pájaros en una constante que sirve para describir estados de ánimo. Además, la metáfora de las bandadas de pájaros, caóticos pero sincronizados, habla de la importancia del grupo en las decisiones individuales. En concreto, en este final, la imagen habla de la necesidad del protagonista de aprender a ser uno de los «hombres nuevos» a quienes la autora dedica el libro, de dar un paso en cambio más amplio que romperá con las estructuras patriarcales hegemónicas.

La autora del libro, Karmele Jaio Eiguren (Vitoria-Gasteiz, País Vasco, 1970) es una escritora vasca con una amplia carrera literaria. Forma parte de una generación de escritoras a la que el final de la última década está consolidando; de 2018 al 2020 han sido galardonadas con el premio Euskadi Saria Eider Rodriguez, Irati Elo-rieta y la propia Jaio. Licenciada en Ciencias de la Información en UPV-EHU, ha trabajado como periodista en varios medios de comunicación y es miembro de Euskaltzaindia desde 2015. Ha escrito tres novelas: *Amaren eskuak* (2006) / *Las manos de mi madre* (2008), *Musika airean* (2010) / *Música en el aire* (2013) y *Aitaren etxea* (2019), además de otros tres libros de narraciones: *Hamabost zauri* (2004) / *Heridas crónicas* (2010), *Zu bezain ahul* (2007) (Tan débil como tú) y *Ez naiz ni* (2012) (No soy yo). También ha publicado un libro de poesía titulado *Orain hilak ditugu* (2015) (Ahora es tiempo de muerte). Todas estas publicaciones han visto la luz con la editorial Elkar. Su primer trabajo, *Amaren eskuak*, que publicó tras imponerse en el certamen de Igartza, había sido el que más premios y traducciones le había otorgado. *Aitaren etxea* la ha consolidado como una de las mejores escritoras del país.

2 La acogida de la crítica

Las reseñas de este libro, generalmente elogiosas, han hecho hincapié en los temas relacionados con el género en los que se centra el libro. Karmele Beobide afirma en su crítica de *Begitu* (2020) que la autora describe el proceso de descubrimiento de la importancia que

¹ Las citas de la novela en el presente trabajo provienen de la traducción al castellano realizada por la autora (Jaio 2020).

tiene el género en su vida y cómo ha vivido preguntándose a sí misma si estaba cumpliendo con las expectativas que pesaban sobre ella. De este modo, Jaio logra que el/la lector/a se haga a sí misma la misma pregunta. Alaitz Andreu, en *Aizu!* (2020) enfoca el protagonismo en su marido y en su proceso de deconstrucción. Mikel Asurmendi (2020) rescata la frase «hau gerra bat da» (esto es una guerra) ya que en su opinión este lema representa el *leitmotiv* de la novela. También subraya en la revista *Argia* que la persona lectora tendrá que averiguar lo que piensa Ismael ya que es el personaje que más calla, así señalando la importancia de los silencios y del uso de la voz en el libro. Javier Rojo, que califica la novela de admirable en *El Diario Vasco* (2020), comparte la opinión de que la novela es exigente con el lector/a ya que la novela se abre en muchas direcciones. Rojo denomina la escritura de Jaio como expresiva y sutil; y añade que gracias a ese estilo es capaz de indagar en el alma de los/as personajes.

Otros críticos han señalado los nexos con obras de la misma temática: Amaia Alvarez (2020) la enlaza con el libro *El último patriarca* de Najat El Hachmi, donde la protagonista también observa a su padre como representante del patriarcado ya no tan hegemónico. La diferencia es que esta vez es el hijo, no la hija, quien lo observa. Aritz Gorrotxategi (2020), en cambio, encuentra paralelismos con la película *Historia de un matrimonio* de Noah Baumbachen.

Más reservada que otros críticos a la hora de alabar la obra, Aiora Sampedro la califica como literatura «moralista» en el periódico *Berria* (2019) ya que la novela marca el camino que deben recorrer los/as personajes para llegar a la felicidad con la que culminará el final del libro. La crítica señala que resulta paradójico que el libro sea un grito a la autorrealización pero al mismo tiempo marque claramente unas pautas de comportamiento.

3 Delicada y dedicada

Señalamos por nuestra parte la riqueza de las imágenes, polisémicas y abiertas a distintas lecturas, que emplea Jaio. Característico de los trabajos de Jaio también es su manera de escribir delicada y vaporosa. La voz de la escritora no adquiere protagonismo en ningún momento sino que es siempre comedida. Se podría afirmar que es una prolongación de la exigencia histórica que se le ha supuesto al rol femenino: necesario y laborioso; pero, a poder ser no público.

Lo cierto es que la novela, dentro de su riqueza lírica, si no es moralista, mantiene una línea ensayística, en la que los personajes representan distintos papeles sociales, sexuales e ideológicos. La novela defiende la necesidad de tomar conciencia de los mecanismos que perpetúan la desigualdad sexual, tanto por parte de los hombres como de las mujeres, mecanismos limitadores para todos, aunque evi-

dentemente no en igual medida. En la novela, el acto de escribir sirve de herramienta de conocimiento para comprender lo que se describe repetidamente como «guerra» en contra del machismo y los efectos que ha tenido sobre el individuo. De los tres narradores, dos son autores, y la escritura ocupa un papel central como forma de investigación, pero también instrumento para ganar capital económico, artístico y profesional. La voz, es decir, el derecho de contar, se convierte en objetivo de batalla entre los protagonistas escritores dentro de la «guerra» de sexos. Ya que *Aitaren etxea* se sitúa en el contexto específico geográfico y cultural, la novela traza las relaciones entre esa guerra y la otra: el conflicto nacional vasco. Según el argumento de Jaio, el conflicto vasco sirvió para reforzar los papeles de género. La lucha por la libertad ensalzó algunos atributos asociados a la masculinidad como la fuerza física, la violencia y la valentía. Estas cualidades están enteramente personificadas en el personaje de Aitor; y, parcialmente, en Libe. Ella es idealista y está asociada a la misma lucha pero, a pesar de encarnar la valentía y la libertad, no opta por vías violentas.

4 **Masculinidad en cuestión**

La casa del padre se narra sobre el eje de Ismael, un escritor de cierto éxito que se encuentra en un prolongado bloqueo creativo. Una de las tramas principales es el esfuerzo constante de Ismael para sacar adelante su libro. Su bloqueo es producto de dos factores: por un lado, experimenta los problemas de ser escritor en lengua no hegemónica como la vasca. Por otro lado, y sobre todo, su falta de habilidad para desentrañar sus ideas sobre la violencia masculina y de comprender las formas en que se ha beneficiado del patriarcado y a su vez ha sufrido debido a ello, perpetuando así el sistema.

Una de las preocupaciones de Ismael es que su novela será traducida al castellano, lo cual supone una presión nueva para él. Jauregi, el editor de Ismael, refleja el temor analizado por el poeta y teórico gaélico Christopher Whyte (2002): que la traducción a un idioma dominante borre la lengua original minoritaria. Tiene «miedo [...] a que la edición en castellano pueda hacer sombra al original en euskera» (Jaio 2020, 30). Para Ismael, la colonización del euskera por el castellano va más allá del riesgo de que el original sea eclipsado y suplementario a la traducción; supone además la necesidad de hacer un *performance* étnico para la cultura dominante. «Pensaste que la editorial madrileña iba a gustarle más si le añadías ese ingrediente genuino, el conflicto vasco visto desde dentro», se dice el narrador, que se habla siempre en segunda persona (17). Pero Ismael se arrepiente de la decisión ya que ve imposible escribir otra cosa que «decorados de cartón piedra» sobre un tema al que no se ha querido «acer-

car nunca en la vida real» (17). A diferencia de otros en su familia, como su primo Aitor y hermana Libe, Ismael no había sido activista político y había tratado de distanciarse del conflicto vasco. Aunque pueda parecer que para el público externo el conflicto nacional es el único tema de interés Jaio apunta en otra dirección. Toda una declaración, que se repetirá a lo largo de la novela, que ha llegado la hora de resolver otros problemas.

La materia sobre la que realmente quiere escribir Ismael es la violencia contra las mujeres que aparece en las noticias y le causa pesadillas: «esa chica a la que violaron y dejaron abandonada en el monte. [...] [n]o puedes quitártela de la cabeza, como cuando ocurrió lo de Pamplona», se narra a sí mismo, en referencia a una violación y asesinato ficticios y a la violación por un grupo de hombre de una joven mujer en los sanfermines de 2016 (14), incidente conocido como 'el Caso de La Manada'. Ismael es consciente de la parte más sanguinaria del patriarcado, pero se autoexcluye de la rueda que aplasta a la mitad de la población.

Sus intentos de escribir sobre este tema fracasan ya que, como se narra, «se te está haciendo imposible meterte en la piel de esa mujer de tus pesadillas» (106). El problema, según la otra escritora de la novela, Jasone, la esposa de Ismael, es la perspectiva desde la que escribe este (57). Ismael, según aquella, sí sufre sinceramente por la violencia o las amenazas que padecen las mujeres, incluidas sus dos hijas. Sin embargo, aunque a Ismael le moleste que su esposa hable de una «guerra» entre los sexos con un nosotros y un vosotros, Jasone afirma que «[e]l dolor [...] no es realmente vuestro» (57). El desarrollo psicológico de Ismael consistirá en el proceso de autorrealización que le permita saber cuál es su papel en esta «guerra». Ismael encarna a los hombres que intelectualmente defienden el feminismo, pero no son capaces de empatizar a nivel emocional y actitudinal.

5 Relaciones de poder

La relación entre Jasone e Ismael, expuesta a través de las memorias de los narradores, se ofrece como ejemplo de cómo las estructuras machistas limitan las mujeres a un papel secundario. Ismael no se pregunta a sí mismo, por ejemplo, por qué desconoce la obra de mujeres escritoras, y trata de evitar este tema de conversación con Jasone (55). La relación de pareja se define por el sacrificio de Jasone y su apoyo completo a Ismael.

Los dos escritores se habían conocido en la época universitaria; la amistad entre Jasone y Jauregi, el encargado de una revista literaria, abre el camino inicial de Ismael como escritor cuando Jauregi lee un cuento de Ismael como favor a ella. Esta dinámica se reproduce a lo largo de su relación. Jasone lee y corrige los primeros borra-

dores de su marido, pero vive a su sombra reprimiendo sus verdaderos deseos, ya que le falta valor y apoyo para emprender su camino. El trabajo de Jasone como editora de los textos es menoscambiado como tanta labor doméstica realizada tradicionalmente por mujeres. Ismael la considera como «fina correctora», ignorando su talento como editora (45). Estos roles están fosilizados en su relación de pareja. Ismael es inseguro en la intimidad y necesita la aprobación de Jasone para enfrentarse a la crítica pública. En cambio, Jasone se enfrenta a la autoexigencia castradora sin ningún apoyo.

Otra muestra de las relaciones de poder vigentes es la que existe entre euskaldunes que han adquirido la lengua y los que la han aprendido. Se exemplifica al decirle Ismael a su esposa que «los *nuevos euskaldunes* sois muy habilidosos en esto», como si el trabajo de editar un texto narrativo consistiera solo en encontrar errores gramaticales, y como si un hablante no nativo solo pudiese dominar la vertiente mecánica pero no la artística del idioma vasco (45; cursivas en el original).

Jasone construye un «muro» que reduce el radio en que actúa como escritora y como mujer a causa de la falta de aprecio y apoyo por parte de Ismael. Su autoconfianza se resiente y se siente deserotizada e infravalorada. Según Ismael, y por lo tanto ella, sus «temas eran menores» y sus «palabras [...] no olían a la tinta de los grandes libros [...]», sino a bizcocho de yogur y a cacao de labios» (45). Es común a muchas autoras la constatación de que sus textos no despertan interés ni reciben elogios más allá de los temas considerados femeninos. Una vez casados, Jasone ve imposible encontrar tiempo para escribir: cuida de las hijas para que no molesten al escritor en su esfuerzo de crear una gran obra y se limita a corregir los textos de su marido; incluso, llega a conformarse con que su mano se perciba a través de su obra.

Jauregi, el personaje que representa la autoridad artística y económica en la novela, la que tiene que dar el visto bueno para que un libro salga adelante, refuerza la dinámica de poder entre Jasone e Ismael. No parece casual el significado de su apellido (palacio). Jauregi simboliza un hombre que ocupa un espacio de decisión (al principio parece que con buen criterio), que no tiene escrúpulos para utilizar una buena obra de la autoría de otra persona para beneficiarse. En la época universitaria existía entre Jasone y Jauregi una «tensión física, pero también intelectual» (48), es decir la posibilidad de una relación sexual o de trabajar juntos. La novela sugiere que Jauregi se beneficia de la autoridad que se le otorga para alimentar esa tensión, aprovechándose de que Jasone tiende a buscar la aprobación de los hombres. La inercia la arrastra a tratar de seducirlos física o intelectualmente. A Jasone le cuesta separar amor, deseo y aprobación en su relación con el editor y se siente halagada cada vez que este alaba su potencial; a su vez, siente envidia de Libe por saber desligarse de las ataduras del

amor romántico. Con la carrera literaria de Ismael, la relación entre escritora y editor se difumina. En palabras de Jasone, «dejó de hablar-me a mí [...] y pasó a hablar a la pareja de Ismael» (48).

Una oferta tardía de trabajo a Jasone por parte de Jauregi, en el presente de la novela, que ella acepta, pone al desnudo la jerarquía de poder en el matrimonio de Jasone e Ismael. Ismael, que había parecido un hombre relativamente comedido, se enfada con su esposa por haber aceptado un trabajo sin habérselo consultado antes. Más aún, muestra Ismael una falta de comprensión total al quejarse a sí mismo, ante la relación de su esposa: «No entiendes por qué se tiene que enfadar. No le has dicho nada como para que se enfade» (128).

6 Resolución de una guerra para poder contar

El clímax de la novela termina de poner en juego las estructuras de género que rigen la relación entre estos dos protagonistas. Alentada por el elogio de parte de Jauregi (que se nota su mano en los textos de Ismael), y por su oferta de trabajar con él (83-92), Jasone vuelve a escribir. Sus escritos, precisamente una novela que cuenta en primera persona la violación de una protagonista femenina, vienen a ser la expresión metafórica de su reducción a un rol secundario, junto con el miedo físico al abuso sexual al que se ha visto siempre sometida, y que comparte con todas las mujeres. Puesto que Ismael se ve bloqueado, tras haber sido humillada al mostrar el texto a Jauregi, que la toma por obra de Ismael, Jasone le ofrece el texto a su esposo para ayudarle con su proyecto. El texto, como explica Libe, la hermana de Ismael y amiga de Jasone, representa la «voz» de Jasone (177). Sin embargo, al entregárselo a Ismael, Jasone lo rebaja en su descripción como unos «apuntes» (178). La entrega representa, de forma explícita, una violación: «Dejarse hacer, sin pensar que estás siendo violentada, como tantas chicas en tantos coches» (176). La negativa de Ismael en última instancia de publicar la novela bajo su nombre, tras considerar el hurto intelectual bajo presión de Jauregi, permite una resolución positiva a la novela: el reflorecer del amor entre Jasone e Ismael y el autodescubrimiento y desbloqueo mental del autor.

La misma estructura colectiva de la novela de Jaio ofrece un contrapunto a la jerarquización de voces que le permite a la voz masculina usurpar la femenina. *Aitaren etxea* está dividida en catorce partes, contadas entre tres personajes. La narración de Ismael es la más extensa (seis partes), después está la de Jasone (cinco) y hay tres capítulos de Libe. Por lo tanto, la novela se realiza como un coro de voces en que no domina por completo la masculina, y en que Jaio, como autora, muestra su capacidad de ponerse dentro de la piel de un protagonista del otro sexo. Un recurso expresivo que roza la genialidad es la elección de la segunda persona para la narración de Is-

mael y la tercera persona para las demás narradoras. De esta manera, se ensalza el egocentrismo masculino y se matiza el cuidado por el prójimo, tradicionalmente ligado al rol femenino.

7 **La masculinidad revisada**

La novela que Ismael consigue escribir no logrará entrar en la piel de una mujer y contar desde su perspectiva, tal como se proponía el narrador. En su lugar, la novela será fruto de los descubrimientos que hace Ismael sobre su propio pasado como hijo de un matrimonio tradicional, y ser un varón obligado a asumir roles masculinos. *La casa del padre* se centra no solo en el matrimonio Ismael/Jasone sino también en la vida familiar e infancia de Ismael. El título alude implícitamente al poema de Gabriel Aresti «La casa de mi padre» (1964), tal vez la composición más conocida de la poesía vasca, que dota de simbolismo la casa familiar: «Defenderé | la casa de mi padre. | Contra los lobos, | contra la sequía, | contra la usura, | contra la justicia, | defenderé | la casa | de mi padre [...]» (Aldekoa 1991, 73). Y, también, se refiere literalmente a la casa en que se criaron Ismael y su hermana, Libe, en que todos cumplen con los papeles rígidos determinados por un patriarcado tradicional. La madre ejerce aún de cuidadora de Ismael, guardando los recortes de sus entrevistas y trayéndole comidas en *tppers*. El padre de Ismael -ahora afectado por demencia- había tratado a la madre, que en el presente se ve hospitalizada con una fractura de cadera, como una sirviente. En las memorias de Ismael, abundan los recuerdos del padre obligando a la madre de mala manera a limpiarle las botas de caza, o de prepararle comidas a su gusto. El proceso de descubrimiento que realiza Ismael, sin embargo, le obliga a cuestionar si el trato del padre había entrado de pleno en el maltrato. En un momento, el padre, en referencia a la lesión de la madre, le declara a Ismael «Yo no he sido» (109). La declaración, que Ismael atribuye a la demencia de su padre, le provoca «una terrible visión. Te has imaginado a tu padre golpeando a tu madre, tirándola al suelo [...]» (109). Ismael se niega a creer la visión, culpando a Jasone por «esa mierda que te mete en la cabeza» (109). Sin embargo, a lo largo de la novela, a través de sus memorias y las de Libe, se obliga a reconsiderar las pruebas: el aislamiento que el padre había impuesto a la madre tras hacer una mudanza de Eibar a Vitoria al prohibirle la participación en un club de costura; el miedo que sintió la familia cuando volvía el padre bebiendo del *txikiteo* con amigos; el robo de unos ahorros que tenía la madre para comprarse un abrigo por parte del padre, que usa para comprarse una escopeta nueva.

La escopeta llega a ser símbolo de la masculinidad atávica, violenta y destructiva, al que suscribe el padre y con la que cumple Aitor, primo de Ismael. Ismael rememora sus excursiones de caza con su

padre y su tío donde tanto él como su primo eran sometidos a pruebas de hombría que el narrador siempre suspendía debido a sus escasas habilidades cinegéticas (76). Estos episodios sobre la virilidad muestran las exigencias sociales que existen hacia los hombres y por los cuales muchos adolescentes sufren. El vínculo entre la caza y la violencia sexual se hace explícita desde la primera página de la novela, ya que Ismael, recordando el sonido de los disparos en el monte, describe cómo «los perdigones se expanden velozmente, como espermatozoides malignos» (13). A diferencia de Ismael, Aitor es cazador hábil, no solo por sus atributos físicos, sino también por su carácter violento, como se ve en el momento en que cumple el pedido del padre de sacrificar a Mendi, un perro inútil para la caza, a pesar de las súplicas de Ismael.

Ismael sufre la humillación de no poder cumplir con el papel que se le designa, pero también perpetúa la violencia masculina, y no solo al silenciar la vocación literaria de Jasone o aprovecharse de los cuidados de su madre. El recuerdo más traumático de Ismael consiste en el trastorno mental que sufre Aitor tras caerse en el monte y pasar un prolongado periodo inconsciente antes de ser rescatado. Ismael, que participa en la búsqueda, se siente responsable de su fracaso inicial ya que, por miedo a caerse, no examina la zona de cuevas donde se encontraba Aitor, mintiendo a su padre al decir que lo ha hecho. Esta es por lo menos la versión de los hechos que narra inicialmente Ismael. Según avanza la novela confiesa al lector y a sí mismo el deseo que sintió de que muriese su primo, antes de admitir, al final, que en realidad había visto las llaves de Aitor y aun así había mentido a su padre, convirtiéndolo en cómplice deliberado de las lesiones de su primo.

La masculinidad hegemónica que simboliza Aitor se representa en la novela como inseparable de las versiones violentas y tradicionistas del nacionalismo vasco. Así lo indica el título alusivo al poema de Aresti, canto a la resistencia sin tregua. Aitor es activista político desde niño, el que demuestra tanto su valentía como su dogmatismo al hacer pintadas pro-ETA, antes de hacerse, al parecer, integrante del bando o por lo menos apoyarlo de forma activa. Como el apellido de Jauregi, el nombre de Aitor tampoco parece casual, si recordamos su origen como invención de Augustin Chaho, el escritor romántico y creador de mitología nacionalista, sobre todo teniendo en cuenta su posible calco de la expresión «aitonen semeak» (hijos de padres o hijos de nobles). Aitor es el hijo de buenos padres que hereda los valores tradicionales masculinos. Por contraste, Ismael siempre ha rehuído el conflicto vasco al igual que cumple mal con las tareas masculinas como la caza. Es incapaz incluso de realizar el pedido de Aitor de llevar en secreto un paquete desde Eibar y entregarlo en Vitoria, por miedo. Libe, por otra parte, a pesar de que su dedicación a causas radicales, se ve excluida de la lucha independentista por su

homosexualidad. Tras ser detenida y pasar unos días incomunicada, acaba por dejar el País Vasco para mudarse a Alemania: «El pueblo necesitaba héroes, no tortilleras», se dice (99).

La conexión entre nación y patriarcado se explora en la novela también a través de las alusiones a la música. Ismael recuerda con gusto los tiempos de adolescente en que cantaba con su hermana canciones del grupo Itoiz (61), el superlativo conjunto musical de estilo versátil y letra apolítica en euskera, muy conocido en los años ochenta. Pronto, sin embargo, el padre le enseña a Ismael y le obliga a cantar «nuestras canciones de toda la vida», empezando por la «San Ignazioren martxa» (62), himno al santo patrón vasco con letra de tinte bíblica. Libe queda excluida de estas lecciones, al igual que había quedado excluida de la búsqueda de Aitor, a pesar de ser mejor dotada para esta tarea que su hermano. El padre limita a sus hijos a papeles tradicionales, como ilustra la mención del gusto de Ismael por jugar a las cocinas junto a Libe, juego que tiene que hacer a escondidas. Los cantos obligados le hacen a Ismael perder el interés por la música, mientras que Libe empieza a escuchar a grupos internacionales y después integrantes en el rock radical vasco como Korroskada (1986-90), Hertzainak (1981-93) o Barricada (1982-2003). Así, el territorio mutuo que había sido Itoiz queda abandonado y «la puerta de la habitación de Libe se cerró» para Ismael (62).

Desde la perspectiva de Libe, el distanciamiento entre su hermano y ella ocurre, se dice a sí misma, «porque tu hermano ya no tenía nada que ver contigo, cada uno pertenecía a un equipo. Seguro que todo hubiese sido diferente si hubieseis sido dos chicos, o dos chicas» (208). La negativa de Ismael de apoderarse de la novela de Jasone abre el camino a una reconciliación implícita entre los hermanos (208). Los detalles como estos indican el compromiso político y fin ensayístico de la novela, su enfoque en explicar las relaciones de género. Las relaciones humanas (marido/mujer, padre/hijo, madre/hijo, primo/primo, hermano/hermana) en la novela se basan, fundamentalmente, en los roles de género. La decisión de Ismael también abre camino a una reconciliación entre Ismael y Jasone, cuyo matrimonio había perdido ardor hace tiempo. Los protagonistas acaban cogidos de las manos como en sus tiempos universitarios, con la expectativa de recuperar un amor físico abandonado. Se puede afirmar que otros aspectos de las relaciones personales y experiencias vitales se eclipsan, lo que sitúa la obra en el terreno de novela de tesis.

Sin embargo, la tesis de la novela es de mérito difícilmente discutible, «que es posible sentir[se] víctima y culpable al mismo tiempo sin que [...] suponga una contradicción» (219), y que se puede volver atrás, mentalmente, y examinar hasta qué punto uno ha habitado los dos papeles. A lo largo de la novela, Ismael se da cuenta de las estructuras que han regido su familia, por ejemplo cuando se enfada con su hermana porque considera que cuidar de sus progenitores ancianos

es trabajo para ella y no para él (74). O, cuando recuerda que su madre le daba respuestas a los crucigramas del padre que él rellenaba «satisfecho, convencido de que la palabra se le había ocurrido a él» (195). Y se da cuenta que hace lo mismo con Jasone, a quién no considera escritora como él hasta el final de la novela (218). Sin embargo, Ismael también se ha considerado empequeñecido por su padre al no poder cumplir con sus expectativas. Todavía pone «voz de hombre» para hablar con él (60) y siente orgullo al ser el único a quien su padre permite bañarlo, al ser «la primera vez que [se ha] sentido elegido» por él (151). La llave de Aitor será la llave simbólica que le permite a Ismael descubrir su pasado y decidir cuidar de su padre, volver a la casa de su niñez y escribir, de forma literal y metafórica, «Desde mi habitación. Desde el que ha sido mi lugar en la casa durante mucho tiempo» (207). Dejar atrás antiguos dogmas masculinos no será posible sin un examen de lo que es la casa del padre. Ismael se enfrenta a la visión de los cimientos de un edificio que toca remodelar.

Bibliografía

- Aldekoa, I. (1991). *Antología de la Poesía Vasca*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Alvarez, A. (2020). «Arropa estuei tamaina hartzen» (Tomando la medida a las ropas ceñidas). *Argia aldizkaria*, 09-02-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7954>.
- Andreu, A. (2020). «Aitaren etxea». *Aizu aldizkaria*, 01-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7919>.
- Asurmendi, M. (2020). «Gizonok berritu beharra dugu, kafe-makina zaharrak legez» (Los hombres debemos renovarnos, con las máquinas de café anti-guas). *Argia aldizkaria*, 13-03-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7981>.
- Beobide, K. (2020). «Aitaren etxea». *Beitu*, 01-10-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=8164>.
- Gorrotxategi, A. (2020). «Aitaren etxea». *El Diario Vasco*, 22-10-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7947>.
- Jaio, K. (2019). *Aitaren etxea*. Elkar: Donostia.
- Jaio, K. (2020). *Las casa del padre*. Trad. de K. Jaio. Barcelona: Destino.
- Rojo, J. (2020). «Esan gabekoak» (Las cosas no dichas). *El Diario Vasco*, 29-02-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7970>.
- Sampedro, A. (2019). «Nor beretik idazteaz» (Escribir desde una misma). *Berria egunkaria*, 01-12-2019. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=7890>.
- Whyte, C. (2002). «Against Self-Translation». *Translation and Literature*, 11(1), 64-71.

Leire Bilbao, el valor de la sencillez

Xabier Etxaniz

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Karla Fernández de Gamboa Vázquez

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This article reviews the work of Leire Bilbao, a writer belonging to a new generation of Basque authors who has managed to cross the borders of the Basque language. Since she published her first book in 2006, she has combined her poetry books for adults with children's literature. Throughout this period, she has also made a more than interesting foray into picturebooks in collaboration with the illustrator Maite Mutuberria. Her children's books, which range from critical realism to magical realism, are apparently simple narratives that can be read on several levels and that have a great poetic charge. Nevertheless, her two poetry books for children are, without any doubt, the most remarkable interaction between the author's poetics and her production for children.

Keywords Basque literature. Poetry. Children's literature. Picturebook. Leire Bilbao.

Índice 1 Una autora galardonada. – 2 Primeros pasos: entre *bertsos* y columnas periodísticas. – 3 Poemarios para adultos. – 4 Literatura infantil y juvenil. – 5 *Xomorropoemak y Bichopoemas*. – 6 Obras de Leire Bilbao

1 Una autora galardonada

Leire Bilbao Barruetabeña (Ondarroa, 1978) pertenece a una nueva generación de autoras vascas que ha conseguido traspasar las fronteras de la lengua vasca y lograr que muchas de sus obras se puedan leer en otros idiomas. No solo ha sido ampliamente galardonada en el ámbito vasco con premios como el Premio Etxepare, el Premio Li-

zardi y el Premio Euskadi de Literatura, sino que además, tras ser finalista durante dos años seguidos en el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, ha conseguido con la versión en castellano del poemario *Xomorropoemak eta beste piztia batzuk* (Pamiela, 2016), *Bichopopoemas y otras bestias* (Kalandraka, 2019), prestigiosos premios como el Premio Kiriko otorgado por el Grupo Kiriko (organización perteneciente a la Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros y que agrupa a más de cien librerías) a la mejor obra infantil escrita en cualquiera de las lenguas oficiales del estado español y el tercer Premio Nacional a los Libros Mejor Editados en 2019 en la categoría de libros infantiles y juveniles.

2 Primeros pasos: entre *bertsos* y columnas periodísticas

La vinculación de Leire Bilbao con la literatura y los versos comenzó mucho antes de la publicación en 2006 de su ópera prima. En 1994 subió por primera vez a un escenario a cantar *bertsos* y tan solo dos años después se proclamó campeona del Euskal Herriko Eskolarteko Bertsolari Txapelketa (Campeonato Escolar de Bertsolaris de Euskal Herria). Desde entonces hasta el año 2000 participó en numerosos campeonatos, festivales y certámenes de bertsolarismo¹ e, incluso después de retirarse de la competición, colaboró en varias ocasiones como conductora en el Bizkaiko Bertsolari Txapelketa (Campeonato de Bertsolaris de Bizkaia) proponiendo los temas sobre los que los bertsolaris debían improvisar.

A su vez, ha sido colaboradora y columnista en varios medios de comunicación vascos como en Euskadi Irratia (Radio Euskadi), en los diarios *Deia* y *Berria*, y en revistas como *Karmel*, *Bolo Bolo* y *Linterna gorria*. No obstante, tras licenciarse en Derecho Económico, trabaja desde 2001 en una entidad bancaria. A pesar de lo peculiar que pueda parecer esta combinación, la autora explica así la relación que existe para ella entre poesía y economía:

Ekonomian poesia bilatzen dut, eta poesian ekonomia. Poesian ahalik eta hitz gutxiengoskin gehiena esaten saiatzen naiz, eta banketxe baten eguneroko lanean tarteka egoten diren une poetikoak bilatzen.²

¹ El bertsolarismo, considerado como un subgénero de la literatura popular vasca (Garzia, Sarasua, Egaña 2001), es el arte oral de improvisar versos sobre un tema concreto.

² I. Ugarte, «Leire Bilbao: “Poesia da nire genero naturala”» (Leire Bilbao: ‘La poesía es mi género natural’), *111 Akademia*, 05-02-2018, <https://111akademia.eus/albisteak/2018/02/05/leire-bilbao-poesia-da-nire-genero-naturala/>.

Busco poesía en la economía y economía en la poesía. En la poesía intento decir con pocas palabras lo máximo posible, y en el trabajo diario de un banco intento buscar los momentos poéticos que de vez en cuando se encuentran. (trad. de los Autores)

3 Poemarios para adultos

Leire Bilbao ha publicado obras de poesía para adultos y libros (sobre todo narrativa, pero también álbumes y poesía) para el público infantil y juvenil. Sus primeras obras datan de 2006, año en el que publicó su primer poemario para adultos, *Ezkatak* (Escamas) (Susa, 2006), y su primera obra narrativa de literatura infantil y juvenil (LIJ), *Amonak nobioa du, eta zer?* (La abuela tiene novio, ¿y qué?) (Elkar, 2006). En el ámbito de la literatura para adultos, tal y como subraya Borda (2013), Leire Bilbao se inscribe, junto a autoras como Miren Agur Meabe, Ana Urkiza, Katixa Agirre, Beatriz Urruspil, Eider Rodríguez y Jasone Osoro, en una nueva generación de autoras vascas que, en palabras de Itxaro Borda:

No temen a su cuerpo y aún menos, a lo que pueda decir la gente; levantan acta con claridad de las cosas de la vida cotidiana: la regla, los abandonos, las opciones para ser madre... Abren un abismo entre su obra y su personalidad, una distancia salvable que resulta beneficiosa para la literatura. (2013, 49)

Ezkatak, como acertadamente apunta Jon Kortazar,³ refleja la búsqueda de la imposibilidad de la poesía expresada por Jean-Michel Maulpoix y el deseo, mencionado por Joseba Sarrionandia, de desentrañar lo que nuestra vida cotidiana esconde. Tanto es así, que Leire Bilbao abre el poemario con dos citas de dichos autores. El libro está dividido en cuatro partes y la autora refleja lo cotidiano con un detalle, una bella imagen, un brillo especial que hacen que esta ópera prima, con poemas elaborados, sencillos y minimalistas, vaya dando pistas de lo que luego vendrá, una autora de gran calidad que bebe de muchas fuentes (en esta primera obra se mencionan, entre otros la escritora polaca Wislawa Szymborska, John Berger o Elfriede Jelinek).

Junto con el reflejo del quehacer diario y la descripción brillante de la cotidianidad, desde sus inicios Leire Bilbao ha dado mucha importancia al cuerpo y a la lucha de la mujer, por el hecho de serlo, día a día. Todo ello con una gran carga metafórica e imaginativa, como se puede apreciar en estos dos poemas publicados en su primer libro, *Ezkatak*, recibido con gran acogida por parte de la crítica.

³ J. Kortazar, «Txikitasunaren isladak» (Reflejos de la pequeñez), *El País*, 07-08-2006.

Odoletan 1

«Odoletan nago» zikindu dut atzamarrekin ispluan.
Odoletan nago baina ez naiz emeago sentitzen.
Kalez beterik daude usainak,
kea ari du harripetik.
Sutu egin dira teilatuak,
masail gorritu bat da zerua albotik pasatzean,
orratzetatik tantaka ari dira segundo odolkarak,
lotsaturik erori dira hostoak ukitu orduko.
Odoletan dago oinez naraman lurra ere,
sortu zuen sabeletik isuriz doa
barrunbeek onartu nahi ez didaten jarioa.
Eta ez dakit zergatik ukatu behar dudan
naizena: emakume bat odoletan. (Bilbao 2006, 29)

Sangro I

«Sangro», mancho el espejo con mis dedos.
Sangro mas no me siento más hembra.
Se pueblan de calles los olores,
Humea bajo las piedras.
Arden los tejados,
El cielo es una mejilla encarnada al pasar a su lado.
Las agujas gotean segundos sanguinolentos
Las hojas caen, púdicas, al ser tocadas.
sangra la tierra sobre la que camino
El fluido que no cabe ya en mis entrañas
se derrama desde el vientre en que fue creado.
Y no sé por qué debería negar
lo que soy: una mujer que sangra.

Odoletan 2

Odolez zikindu ditut atzamar puntak
eta ahora eraman zalantzati.
Nire gorputzak nahi ez duen odol honek
ez du zapore mikatzik.
Min egiten didate titiburuek
ezpain eske baleude bezala.
Ez ditut zureak gura,
ez ditut inorenak gura,
niretzat ondo gordeak dauzkat.

Taupadaka daukat barrua, erantzun eske,
eta esku bat pausatu dut bularrean.
Galdetu didazu zergatik batzuetan zuri baino
hobeto ulertzen diodan lehoi eme bati.
Orain badakizu bularrak taupadaka ditudanean
zergatik ez dizkizudan uzten ukitzeko,
zergatik gordetzen ditudan neuretzako. (Bilbao 2006, 31)

Sangro II

Mancho de sangre las puntas de mis dedos
y los llevo dubitativamente, a la boca.
Esta sangre que mi cuerpo no desea
no sabe amargo.
Me dueLEN las mamas
como si pidieran labios.
No quiero los tuyos
de nadie los quiero
los guardo solo para mí.

LATE mi cuerpo pidiendo respuestas
y poso una mano sobre el pecho.
Me preguntas porqué a veces entiendo
mejor a una leona que a ti,
Ahora ya sabes, cuando me laten los pechos
Por qué no te los dejo tocar
por qué los guardo solo para mí.

Posteriormente, como ya se ha mencionado, Leire Bilbao ha publicado otros dos poemarios para adultos que han continuado en la línea de la reivindicación de lo cotidiano, la feminidad, el cuerpo (de la mujer) y la maternidad, teniendo en cuenta tanto las raíces de la literatura vasca (no hay que olvidar los orígenes de la autora en el mundo del bertsolarismo) así como la literatura moderna mundial. En este sentido, podemos indicar que Leire Bilbao ha traducido a Nijole Miliauskaite, por ejemplo, y además de las anteriormente mencionadas, es notoria la influencia en sus poemas de Anne Sexton (ahí está, por ejemplo el poema «En alabanza a mi útero» de la autora estadounidense), Philip Larkin (sin llegar al pesimismo de este, pero mostrándonos también el lado doloroso de la vida) o Raymond Carver, al igual que la de poetas vascos como Bernardo Atxaga, aunando tradición y modernidad o Gabriel Aresti en su estilo directo, entre otros, tal y como hace referencia la autora en su segundo poemario, *Scanner* (Susa, 2011) indicando sus fuentes y aquellos autores que han marcado su estilo, su tono. Hecho que corrobora el crítico Iban Zaldúa:

Bigarren atala, liburuko laburrena da. Badirudi erreferentzia zerrenda bat eman nahi diola Leirek irakurleari, bere iturri izan diren izenak aipatzen ditu.⁴

El segundo capítulo es el más breve de la obra. Parece que Leire quiere darle una lista de referencias al lector mencionando aquellos autores que han sido su fuente de inspiración. (trad. de los Autores)

Igualmente, ejemplo de ello son los poemas «Ni ez naiz Lili Brik» y «Poeta hilak» publicados en *Scanner*.

Ni ez naiz Lili Brik

Ni ez naiz Lili Brik
ez diot Stalin gutunik idatziko
Maiakovskiren poesia goratzen.
Ni ez naiz Anna Akhmatova
ez ditut poemak erreko semea kartzelatik ateratzearen.

Ez naiz Simone de Beauvoir
bainugelako ispiluan bere gorputz biluzia argazkiratzen.
Ez naiz Rosario Castellanos
indigenen ahotsa goratzen.
Ez naiz Irene Nemirovski
Auschwitzten 1942an.
Ez naiz...

Ez naiz Frida Kahloren bizkarrezurra.
Ez naiz Francesca Woodmanen argazki hautsia.
Ez naiz Louise Bourgeoisen armiarma.
Ez dakit Marguerite Duras bezala *suntsitu* esaten.

Nire iraultzak nire izena darama
XXI. mendeko gaitzak kutsatuta idazten dut
hauxe da
neure buruaren kontra dudan
erresistentzia ekintza bakarra. (Bilbao 2011, 17)

⁴ I. Zaldua, «Scanner», *Gara*, 10-12-2011, <https://kritikak.armiarma.eus/?p=5326>.

Yo no soy Lili Brik

No soy Lili Brik,
no le voy a escribir cartas a Stalin
alabando la poesía de Maiakovski.
No soy Anna Akhmatova,
no voy a quemar poemas con tal de que mi hijo salga de la
cárcel.
No soy Simone de Beauvoir
fotografiando su cuerpo desnudo en el espejo del baño.
No soy Rosario Castellanos
reivindicando la voz de los indígenas.
No soy Irene Nemirovski
en Auschwitz, hacia el año 1942.
No soy...

No soy la columna vertebral de Frida Kahlo.
No soy la foto hecha trizas de Francesca Woodman.
No soy la araña de Louise Bourgeois.
No sé decir destruir a la manera de Marguerite Duras.

Mi revolución lleva mi nombre
y escribo contaminada por los males del siglo XXI,
es decir,
el único acto de resistencia
es el que tengo contra mí misma.

Poeta hilak

Deia egin dut, baina ez dago
erantzungo duen inor.
José Emilio Pacheco.

Gaur Blanca Varela hil dela irakurri dut egunkarian.
Apalera joan naiz haren poema liburuaren bila;
Ana Akhmatova eta Marina Tsvetaieva aurkitu ditut
bere gainean, hautsez beteta kantuan.
Sylvia Plath zeukaten labetik begira,
Philip Larkin leihoko altuetatik.

Nire idazmahaia poeta hilez beteta dago
esan diot Wislawa Szymborskari;
eta Mahmud Darwish seinalatu dit, hilobia heze,
Dylan Thomasen gainean zetzala.

Orduan, burua jiratu eta balantza koadratzen
aurkitu dut Gabriel Aresti,
atalasean gogoetan Rosario Castellanos.

...eta telefonoz deitu dizuet
bizirik zaudetela ziurtatzeko bakarrik. (Bilbao 2011, 18)

Poetas Muertos

He llamado, pero no habrá nadie que responda.
José Emilio Pacheco.

Hoy he leído en el periódico que ha muerto Blanca Varela.
He ido a la estantería en busca de su libro de poemas;
He encontrado a Ana Akhmatova y a Marina Tsvetaieva
encima suyo, con el canto lleno de polvo.
Tenían a Sylvia Plath mirándolas desde el horno,
a Philip Larkin desde las altas ventanas.

Le he dicho a Wislawa Szymborska
que mi escritorio está lleno de poetas muertos;
Mahmud Darwish me ha señalado, desde su húmedo sepulcro,
que tenía a Dylan Thomas echado sobre él.

Entonces, al cuadrar el balance, me he dado la vuelta
y he visto a Gabriel Aresti,
en el umbral, pensando en Rosario Castellanos.

...y os he llamado por teléfono
para comprobar que estáis vivos, nada más.

Tal y como venimos apuntando, las obras de Leire Bilbao hablan de la cotidianidad, de las pequeñas cosas de la vida, de los sentimientos y sensaciones de la autora. Pero también, como veremos en el siguiente apartado, del mundo del mar. Esos sentimientos y sensaciones, esa visión del mundo se acentúa en su tercer poemario, *Etxeko urak* (Las aguas de casa) (Susa, 2020), que hace referencia al líquido amniótico, a romper aguas, pero también a compartir, a la vida familiar y colectiva en torno al agua; sin embargo, es sobre todo una obra en la que la maternidad es el eje central, tal y como se aprecia desde la misma introducción:

Ama harriak, ama izarak, ama leihoa, ama izarrak, ama aingurak, ama begiak, ama zakatzak, ama ogiak, ama baratzak, ama ahotsak, ama kolarak, ama laiotzak, ama basoak, ama hariak, ama usoak, ama zauriak, ama oharrak, ama oihuak, ama aiztoak, ama mailuak, ama labeak, ama masailak, ama ateak, ama mirailak.

Ama arraina bezain ama zuhaitza bezain ama txoria neu ere.
Denok gara erabat ezagutuko ez dugun ama baten seme-ala-
bak. (Bilbao 2020, 4)

Madres piedras, madres sábanas, madres ventanas, madres estrellas, madres anclas, madres ojos, madres branquias, madres panes, madres huertas, madres voces, madres cucharas, madres sombrías, madres bosques, madres hilos, madres palomas, madres heridas, madres avisos, madres gritos, madres cuchillos, madres martillos, madres hornos, madres mejillas, madres puertas, madres espejos.

Soy tan madre como la madre pez, la madre árbol, la madre pájaro.
Todos somos hijos e hijas de una madre que no conoceremos completamente. (trad. de los Autores)

Bilbao no pretende mostrar la maternidad como una realidad idílica ni tampoco la rechaza, ya que como ella misma afirma: «reivindico las alegrías y los pesares, momentos felices y amargos. Esto es lo que hay, así que construyamos. Existe otra manera de edificar la maternidad, sin necesidad de esconder nada».⁵ En la obra se reflejan los gozos y penas, las alegrías y momentos de dolor que se dan en toda maternidad, y esa es la intención de la obra: mostrar, reflexionar

⁵ N. Velez, «Leire Bilbao: Un libro tiene que latir», *EITB.eus*, 30-10-2020, <https://www.eitb.eus/es/cultura/literatura/detalle/7599490/entrevista-escritora-leire-bilbao-poemario-etxeko-urak->.

sobre la maternidad a través de la experiencia de la autora para intentar comprender qué es ser madre. La relación de la madre con el hijo o hija que hará que nos planteemos, tal y como dice Rojo cómo es la relación con nuestra madre:

Orduan norberaren amatasuna, amatasun propioa, hari handiago baten zatia besterik ez da, non belaunaldiz belaunaldi keinu eta gertakari berberak errepikatzen diren etengabeko gurpil batean. Umearekiko harremanak bere ama hobeto ulertzera eta beste begi batez begiratzera eramatzen du subjektua azken finean.⁶

Así, la maternidad de cada una, la maternidad propia, no es más que una parte de un hilo mayor en el que de generación en generación se han repetido sin parar los mismos gestos y sucesos. La relación con la criatura lleva, a fin de cuentas, a comprender mejor y a ver con otros ojos a tu madre. (trad. de los Autores)

Los libros de Leire Bilbao son muy personales, hablan de su experiencia, de sus vivencias, de su madre, su abuela, su mundo en el que tanta importancia tiene el mar. Pero, a su vez, tal y como indica Estankona, esas obras personales son, al mismo tiempo, universales.⁷

Hemos mencionado antes las influencias, tanto de la tradición oral y de la literatura vasca como de la literatura universal actual, en la obra de Leire Bilbao. Esa influencia, junto con el buen hacer de la autora, ha dado lugar a que sus poemas se puedan leer en varios idiomas (sus poemas no solo se han traducido al inglés, italiano, alemán, catalán, gallego y castellano, sino también al rumano, letón, checo, sueco o chino), haciendo que su obra local y personal haya llegado a públicos muy distintos. No solo por las traducciones, ediciones bilíngües (*Entre escamas*; Marisma, 2018) y publicaciones en antologías (*El poder del cuerpo*, *Forked Tongues*, *Sangrantes*, *Escolma salvaxe*, *Las aguas tranquilas*, *Sombras diversas* o *Traslúcidas*), sino también por la difusión que han tenido a través de diversos cantantes que han utilizado las letras de Leire Bilbao en sus canciones (Maddi Oihenart, Jon Miner, el grupo D'Carpricho o Jabier Muguruza, quien ganó el premio a la mejor canción en euskara por el poema «Irene»).

Pero si en el ámbito de la poesía para adultos Leire Bilbao ha tenido buena acogida tanto por el público como por la crítica, ha sido en la literatura infantil y juvenil donde esta escritora ha cosechado sus éxitos más importantes.

⁶ J. Rojo, «Etxeko urak. Hari etengabea» (Las aguas de casa. Hilo continuo), *El Diario Vasco*, 10-10-2020. <https://kritikak.armiarma.eus/?p=8150>.

⁷ I. Estankona, «Etxeko urak. Mainstream» (Las aguas de casa. Mainstream), *Deia*, 14-11-2020, <https://kritikak.armiarma.eus/?p=8199>.

4 Literatura infantil y juvenil

Leire Bilbao ha alternado desde sus inicios la poesía para adultos con la publicación de obras dirigidas al público infantil. Al igual que ocurriera en el ámbito de la literatura para adultos, a comienzos del siglo XXI asistimos en la literatura infantil y juvenil vasca a cierta renovación generacional de la mano de autoras como Jasone Osoro, Ana Urkiza, Arantxa Iturbe, Miren Agur Meabe y la propia Leire Bilbao (Etxaniz, López 2011), un cambio que auguraba reflejarse también en las características de la LIJ vasca contemporánea:

La LIJ femenina parece estar en auge y este hecho puede convertirse en un gran recurso para el cambio generacional en la LIJ vasca. De ser así, la radiografía de nuestra LIJ llegaría a ser muy distinta de la actual. (Etxaniz, López 2011, 92)

La trayectoria de Bilbao y sus publicaciones junto a ilustradoras como Estibaliz Jalón, Eider Eibar, Maite Gurrutxaga y Maite Mutuberria son un claro ejemplo de la importancia y de la fuerza que las mujeres han ido adquiriendo en la LIJ vasca durante las últimas décadas. A pesar de que este fenómeno, tal y como describe Etxaniz (2017), haya sido común en la LIJ mundial, en el País Vasco no se ha manifestado con fuerza hasta estos últimos años en los que ha comenzado a reflejarse «tanto entre las escritoras como, principalmente, en el ámbito de la ilustración» (2017, 282).

En sus primeras obras de literatura infantil, Leire Bilbao publicó breves cuentos en los que mostraba una narrativa cuidada, con influencias de la poesía y de la literatura tradicional como en *Markel Gelazikin* (2008) o *Garazi Gerezi* (2009), por ejemplo. El juego, la imaginación y la relación de los protagonistas con sus abuelas y abuelos tienen gran importancia en estas pequeñas obras narradas desde un punto de vista infantil y basadas, casi siempre, en una anécdota, un suceso o un acontecimiento cotidiano. Además, del mismo modo que sucedía en sus poemarios para adultos, las referencias a la naturaleza, el mar y el mundo de la pesca son elementos recurrentes en esta primera etapa (*Komunean galtzen naiz*, 2007; *Olagarro bat bainuontzian*, 2010; etc.).

La primera narración destinada a un público infantil escrita por Bilbao forma parte de la colección «Eta zer?» (¿Y qué?) de la editorial Elkar, una colección que tiene como objetivo reivindicar la diversidad y el derecho de cada persona a ser diferente. En consonancia con esta propuesta editorial, en *Amonak nobioa du, eta zer?* (La abuela tiene novio, ¿y qué?) (Elkar, 2006; ilustrado por Jokin Mitxelena) se nos describe un modelo familiar que se aleja de la estructura tradicional. Los padres de Peru están separados, su madre necesita unas pequeñas vacaciones y como su padre es un pescador que

pasa más tiempo en alta mar que en tierra, tiene que quedarse unos días en casa de su abuela Luisa. La abuela Luisa no es una abuela al uso, ya que se muestra como una persona capaz de hacer y rehacer muchas cosas en la sociedad actual, incluso de comenzar una nueva relación sentimental tras enviudar. Así, lejos de la tradicional representación de la vejez, este personaje reivindica la vida en la tercera edad. Para ello, busca la complicidad de su nieto, ya que, tal y como subrayan Etxaniz y López (2019), es común en la literatura infantil vasca contemporánea que ancianos y niños, normalmente relegados u olvidados por los adultos (Sáiz 2003), se unan frente al poder central de los padres y de las madres.

Komunean galtzen naiz (Me pierdo en el baño) (Elkar, 2007; con ilustraciones de Jokin Mitxelena) es otro ejemplo de dicha complicidad. Si bien la relación entre la protagonista y su abuelo no son el argumento principal de la narración, el vínculo existente entre ambos y la pasión que comparten por la pesca y el mar son el telón de fondo. Cuando la protagonista, Katalin, se queda sola en la casa de su abuelo, descubre la caña de pescar que él esconde en el baño. Así que decide meterse en la bañera, lanzar la caña por el retrete y pescar como lo hacía él cuando los padres de Katalin no estaban en su casa. Sin embargo, cuando algo parece haber picado el anzuelo, tira de él tan fuerte que Katalin acaba siendo arrastrada por el agujero del retrete. En un abrir y cerrar de ojos, Katalin se da cuenta de que se encuentra dentro de una medusa gigante y emprende junto a ella un viaje por el fondo del mar. Un viaje del que se desprende un claro alegato ecologista que termina cuando Katalin abre realmente los ojos, justo cuando sus padres y su abuelo vuelven a casa, y se da cuenta de que se había quedado dormida mientras se bañaba y que, por tanto, su aventura no había sido más que un sueño. No obstante, a pesar de que la travesía marítima se presenta como producto de la imaginación de la protagonista, el final de la obra, donde se subraya una vez más la complicidad entre la niña y su abuelo, deja la puerta abierta a otras interpretaciones:

— Gatz daukazu azalean, Katalin. Bainua hartzera joan al zara hondartzara? -galdetu dit amak.
Baietz esan diot buruarekin.

Aitonak bainera barruan utzi dudan kanaera ikusi du orduan, eta ezkerreko begia kliskatu dit. Nik eskuineko kliskatu diot, piratek egiten duten bezala. (Bilbao 2007, 41)

— Tienes sal en la piel, Katalin. ¿Has ido a bañarte a la playa? — me ha preguntado mamá.

Digo que sí con la cabeza.

En ese momento el abuelo ha visto la caña que he dejado dentro de la bañera y me ha guiñado el ojo izquierdo. Yo le he guiñado el derecho, como hacen los piratas. (trad. de los Autores)

En *Garazi Gerezi* (Mensajero, 2009; ilustrado por Estibaliz Jalón; *Teresa Cereza*, Mensajero, 2009), por el contrario, la autora, utilizando un juego de palabras para unir el nombre de la narradora de la historia (Garazi) con el fruto del cerezo (*gerezi*), plantea una historia intimista en la que tres generaciones de mujeres, su abuela, su madre y ella misma, son las protagonistas. La historia, narrada desde el punto de vista de una niña pequeña, gira en torno al cerezo de la abuela y su prohibición de comerse las cerezas a Garazi argumentando que están verdes y le pueden generar aires en la tripa. Alrededor de esta idea, y sobre todo del deseo de lograr el fruto –nunca mejor dicho– prohibido, surgen varias anécdotas que hacen que el lector se sienta identificado con la niña y que termine descubriendo el misterio existente entre las mujeres de la familia. Realidad y fantasía se unen nuevamente en una sencilla obra donde Leire Bilbao deja su sello en una narrativa poética que dice mucho más de lo que a primera vista muestra.

Entre las obras de esta primera época destaca *Armailu barruan ipuinak irakurtzen zituen neska* (La chica que leía cuentos dentro del armario) (Erein, 2010; ilustrada por Estibaliz Jalón), cuento con referencias a obras clásicas de la literatura infantil⁸ y de la literatura universal,⁹ y que narra la historia de una chica, Ane, que tiene por costumbre encerrarse en un viejo armario de su habitación. Allá dentro Ane se desconecta de nuestro mundo para entrar dentro del mundo de la fantasía. Pero este equilibrio, esta situación, cambia drásticamente cuando Ane oye que van a llevarse el viejo armario de su habitación para cambiarlo por uno nuevo y más moderno. Ane se encierra de nuevo en su armario para leer y al poco tiempo nota cómo este se mueve, cómo es transportado por un camión... y de esa manera tanto la protagonista narradora del libro como los lectores se embarcan en toda una serie de aventuras.

La inclusión de referencias intertextuales tanto explícitas como implícitas es otro recurso recurrente en la producción de LIJ de Leire Bilbao. Junto con los ya mencionados, merecen especial atención los elementos intertextuales presentes en *Euli bat dut bihotzean* (Tengo una mosca en el corazón) (Elkar, 2013) y *Errotondan bueltaka* (Dando vueltas en la rotonda) (Elkar, 2015). En el caso de *Euli bat dut bihotzean*, la autora abre la obra citando la primera frase de *La Metamorfosis* de Franz Kafka. Una referencia que no es vana, ya que, aludiendo al clásico del escritor polaco, el protagonista de esta narración, un joven llamado Gorka, también parece convertirse en un

⁸ Como *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, *El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, *La vuelta al mundo en 80 días*, de Julio Verne, *Pippi Calzaslargas*, de Astrid Lindgren, y *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift.

⁹ Como *Moby Dick*, de Herman Melville, y *Los miserables*, de Víctor Hugo.

insecto. En este caso, la metamorfosis de Gorka ocurre únicamente de manera introspectiva, se convierte en mosca porque se siente como tal, un bicho raro en el que nadie repara. Valiéndose de esta metáfora y de la ambigüedad generada por las de múltiples voces narrativas, el lector tiene la sensación de estar, al igual que el protagonista, atrapado en ese ambiente. Un desasosiego que desaparece con la llegada al vecindario de otro joven, concluyendo la narración con un final abierto y esperanzador.¹⁰

En *Errrotondan bueltaka*, por el contrario, las alusiones a *Alicia en el país de las maravillas* son implícitas, ofreciéndose como un placer añadido para el lector que las reconoce sin que su desconocimiento interfiera en la comprensión global de la narración. Así, aquellos que cuenten con la obra de Lewis Carroll en su bagaje lector no podrán evitar evocar, entre otros, el Conejo Blanco o la Oruga Azul al leer esta obra en la que la imaginación, la fantasía y el sinsentido son los verdaderos protagonistas.

En 2013, Leire Bilbao, en colaboración con Maite Mutuberria como ilustradora, logra su primer premio literario en LIJ, el premio Etxepare al mejor álbum. *Gerrak ez du izenik* (La guerra no tiene nombre) (Pamiela, 2013). El título de la obra hace referencia a un refrán vasco que indica que solo existe aquello que tiene nombre. Ambientada en el pueblo vizcaíno de Durango en marzo de 1937, Mirentxu, la protagonista del álbum, decide no hablar sobre la guerra, el hambre, la muerte... para que así no existan. Mirentxu no habla desde que se murió su abuela y su padre se fue al frente, pero recuerda las conversaciones que tenía con ella, cómo le decía que si no mencionamos el hambre, no aparecerá, que si no hablamos de la guerra, no la sentiremos... pero los días pasan, el ambiente se hace cada vez más inaguantable y finalmente el bombardeo de la villa por parte de la aviación logra romper el muro de silencio que rodeaba a Mirentxu.

Se trata de una obra escrita con un lenguaje muy poético, frases cortas y muy sugerentes que, junto con las ilustraciones de Maite Mutuberria, logran transportarnos hasta ese pequeño pueblo que fue bombardeado y arrasado, un poco antes que Gernika, en plena guerra civil. Si otras veces hemos señalado el valor que tiene la literatura para hacernos reflexionar o transmitir algunos valores (Etxaniz 2011), en esta obra vemos claramente la intención de mostrar a los jóvenes de hoy en día el horror de aquella guerra (y de cualquier otra).

Cuatro años más tarde, ambas autoras vuelven a publicar otro álbum, *Mokotxiki* (Pamiela, 2017) que será traducido dos años después al castellano y al catalán (*Pico Chico y Bec Xic*, editorial Tramuntana, 2019). Mokotxiki es un pequeño pájaro que vive sobre un gran

¹⁰ X. Etxaniz, «Euli bat dut bihotzean» (Tengo una mosca en el corazón), *Argia*, 01-12-2013, <https://www.argia.eus/argia-astekaria/2393/euli-bat-dut-bihotzean>.

hipopótamo, vive tan a gusto y cubriendo todas sus necesidades que ni se plantea abandonar dicho territorio, el cuerpo del hipopótamo. Mokotxiki cree que el grito del hipopótamo es la causa del respeto que impone, de su fuerza, y así intenta imitar dicho grito... hasta que lo oyen otros hipopótamos y se ríen de él. El pequeño pájaro pasará miedo, se verá solo y perdido hasta que poco a poco va tomando conciencia de lo que es, de su sitio en el mundo, de su manera de ver, sentir y comunicarse. Comenzará a volar y, finalmente, descubrirá la cantidad de seres y lenguas que hay en el mundo.

Una vez más Leire Bilbao escribe una obra en apariencia sencilla, que encierra, en cambio, muchas ideas y mensajes al lector. La libertad de cada uno, nuestro sitio en el mundo, la diversidad cultural y lingüística subyacen bajo la historia de Mokotxiki.

En 2016, Leire Bilbao gana el premio Lizardi de LIJ con la obra *Pikondoaren balada* (La balada de la higuera) (Elkar, 2017), una obra que llegó a ser finalista en el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Esta narración, la más extensa, hasta la fecha, de la autora en el ámbito de la LIJ, comienza con una cita del poema de Miguel Hernández (1936) *Elegía a Ramón Sijé*:

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de las flores
pajareará tu alma colmenera.

Leire Bilbao no elige por casualidad ni el poema ni su autor, porque nos encontramos ante una narración poética, ambientada en la guerra civil y que nos presenta como protagonista principal a una persona, el tío Lukas, que decide no descender de la higuera que da lugar a su caserío.

La narradora de la historia es una niña que vive con su padre, su madre, su tío y la abuela; de todos ellos, como hemos comentado, será el tío quien más influya en la joven. La opción de «contemplar» el mundo, de negarse a participar en la guerra, de vivir la realidad desde el suelo... lleva a Lukas a fusionarse con la higuera, a convertirse en parte del árbol.

Leire Bilbao, desde sus inicios con unos cuentos breves, narraciones cotidianas con un toque de fantasía, ha evolucionado hasta presentarnos obras que van desde el realismo crítico hasta el realismo mágico. Obras en apariencia sencillas, que guardan varios niveles de lectura y que tienen una gran carga poética. Porque, que no quiera la menor duda, esta autora nunca ha dejado de ser poeta. Y ha sido, precisamente, su único libro (dividido en dos tomos) de poesía para niños y niñas el que más premios ha recibido y mayor repercusión ha tenido del conjunto de toda su obra.

5 **Xomorropoemak y Bichopoemas**

A finales de 2016 se publican dos poemarios escritos por Leire Bilbao e ilustrados por Maite Mutuberria: *Piztipoemak eta beste xomorro batzuk / Bestiapoemas y otros bichos* y *Xomorropoemak eta beste piztia batzuk / Bichopoemas y otras bestias*, editados ambos por la editorial Pamiela. Se trata de una recopilación de poemas, divididos en dos obras; una, *Xomorropoemak*, se dirige a un lector más infantil, mientras que *Piztipoemak* está dirigido al público juvenil. En cualquier caso, ambas responden a un mismo molde. Poemas sueltos en torno a diversos temas en los que principalmente los insectos y otros animales más peligrosos que habitan en tierra, mar y aire tienen un protagonismo muy grande. Se trata, al igual que ha ocurrido en sus obras anteriores, de breves textos, en los que la autora intenta llegar al lector con los mínimos recursos, en una simplicidad muy elaborada. Como adelantábamos al comienzo del presente artículo, la economía de términos es una constante en la obra de Bilbao; tal y como ella misma indica: «me parece una ventaja, es que te obliga a economizar: los silencios son poderosos, y hay que decir lo máximo posible, crear un universo, con el mínimo de recursos posible» (Velez 2020). En ambas publicaciones, las ilustraciones de Maite Mutuberria, así como la cuidada maquetación, dotan a estas dos obras de un valor añadido. Característica que no pasó desapercibida por la crítica y por la que la edición en castellano de *Xomorropoemak* recibió el tercer Premio Nacional a los Libros Mejor Editados en 2019 en la categoría de libros infantiles y juveniles.

Xomorropoemak también fue finalista del Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en el año 2017 y consiguió ese mismo año el Premio Euskadi de Literatura Infantil y Juvenil. En palabras del jurado del premio:

En este bestiario poético se hace un sonoro llamamiento a los bichos, no así a los insectos –aun siendo objeto de muchos gestos de amor a lo largo del libro–, sino a los pequeñitos de nuestro alrededor, a nuestros “bichitos”. Esta obra aborda perfectamente el tono y el pulso que necesita la literatura infantil, ya desde el título en sí. Es una invitación a acercarse a jugar con la lengua, así como con el habla, ya que las virtudes que tiene leído en voz alta se evidencian más aún.

El juego, la sonrisa, la imaginación, el refugio mutuo, todo son valores a contemplar –tal vez indispensables– cuando nos acercamos a la y los niños, y este libro ofrece todos ellos. Es una obra coherente, compacta, que ofrece entre todos los poemas una reivindicación general. Están unidos en su tono humorístico, en su actitud juguetona y, sin embargo, cada poema es capaz de man-

tener su anécdota particular, para reivindicar su originalidad particular.¹¹

Un ejemplo de ello es el poema «Urtaroak II» que cierra el primer bloque de poemas:

Urtaroak II

Neguminean
elurra mingainean.
Udaberrian
loreak eztarrian.
Udaran
txoriak buruan.
Udagoienean
haizea ileen gainean.
(Bilbao 2016, 23)

Las estaciones II

Invierno,
en la lengua un copo de nieve tengo.
Primavera,
de flores llena la garganta entera.
Verano,
los pájaros pían sobre mi mano.
Otoño,
hojarasca alrededor de mi moño.
(Bilbao 2019, 17)

La obra está dividida en cuatro grandes bloques: Poemas VOLADORES, Poemas ACUÁTICOS, Poemas REPTADORES y Poemas RUGIDORES. Y junto al tono humorístico también están presentes los recursos de la literatura tradicional, dando lugar a una obra moderna que busca sorprender y agradar al lector, como ocurre en el poema «Leihoan letrak»:

Leihoan letrak

Lehoi bat daukat leihoan.
Leihoan daukat lehoia.
H-a sartu du ahoan,
izutu dira I-a eta O-a
eta orain ez daukat ezer
lehen dena neukan lekuau.
(Bilbao 2016, 69)

Letras en la ventana

Desde mi ventana, veo al cielo
escribir la letra V.
La repite muchas veces,
tantas como golondrinas
vuelan entre las nubes.
(Bilbao 2019, 53)

Además de dichos recursos propios de la literatura tradicional, destacan las múltiples figuras retóricas presentes, tales como repeticiones, aliteraciones, onomatopeyas, contraposiciones y paralelismos (Ferro 2019). Se trata, así mismo, de una obra muy visual. No solo por la labor de colaboración realizada por las dos autoras (texto e ilustración), sino también por los juegos visuales, con reminiscencias de la poesía concreta de Joxe Anton Artze, introducidas en los poemas. La

¹¹ <https://www.euskadi.eus/informacion/premios-literatura-euskadi-2017/web01-a2kulsum/es/>.

sorpresa, el juego, la visualidad, el humor, las rimas logran atraer al lector a la lectura de estos poemas. Algunos de ellos ocupan más de una página, otros, en consonancia con su tendencia a la economización de recursos, tienen dos versos nada más:

Arrain begiak

Arrainen ametsek ez dute tapakirik,
lotan ere begiak zabalik.
(Bilbao 2016, 36)

Ojos de pez

Los sueños de los peces no tienen cerrojos:
ni cuando duermen cierran los ojos.
(Bilbao 2019, 28)

Arrain ezkatak

Ezkata bat hartz batean
itsasoa esku betean.
(Bilbao 2016, 36)

Escamas de pez

Una escama en un dedo
llena de mar mi cuerpo entero.
(Bilbao 2019, 28)

El tono, la originalidad y la frescura de la obra hicieron que *Xomorropoemak* tuviese no solo una buena acogida por el público y la crítica, sino que en 2019 fuese publicada en castellano, gallego y catalán (*Bichopoemas / Bechopoemas / Bitxopoemes*) dando vida así de nuevo a esta obra en otros mercados y llegando a otros lectores y nuevas críticas. Así, en 2020 el Grupo Kirico le ha otorgado el premio al «Mejor Libro Infantil 2019 publicado en castellano», todo un reconocimiento que viene avalado por las librerías (generales en primera ronda y las especializadas en la segunda) que componen este grupo.

He aquí algunas de las opiniones de estas librerías sobre el poemario de Leire Bilbao recogidas desde la página web del Grupo Kirico.¹²

Una colección de poemas que constituye una original aproximación al mundo animal. La autora utiliza una gran diversidad de herramientas literarias para construir su poesía: juegos de palabras, onomatopeyas, diálogos ingeniosos, acrósticos... que junto al ritmo y la rima generan una musicalidad lúdica que hace las delicias de los lectores infantiles. Las ilustraciones en forma de collage de Maite Mutuberria son el complemento perfecto para estos poemas híbridos de Leire Bilbao. (Lara Meana, El Bosque de la Maga Colibrí, Gijón)

Bichopoemas y otras bestias es una delicia de libro escrito e ilustrado para encandilar a los adultos y zambullir en la lectura a los peques. [...] Rimas risueñas para que los peques lean y relean, basadas en la repetición y un ritmo rápido. Un libro para buscar entre

¹² <https://www.laslibreriasrecomiendan.com/bichopoemas-y-otras-bestias/>.

sus ilustraciones antenas, ojos o alas que zumban y zumban. Una preciosa manera de leer, aprender y “bichear” con las palabras. (Álvaro y Cristina, La Puerta de Tannhäuser, Plasencia)

Un buen libro de poesía para niños y no tan niños. Lo más valioso, su conjunto, su globalidad. Un libro redondo, como solemos decir. Los poemas de Leire aportan frescura, sencillez y juego, mucho juego de palabras. Se entregan a esa condición tan de niño de repetir y aprender a modo de cantinela, sin que nadie se lo diga. (Lola Gallardo, Rayuela Infancia, Sevilla)

Leire Bilbao escribió sus primeras obras en 2006, un poemario para adultos y un cuento infantil. A lo largo de esta década y media ha compaginado su producción poética para adultos con, principalmente, la narrativa infantil y juvenil. Durante este periodo también ha realizado una más que interesante incursión en el mundo del álbum, en ambos casos en colaboración con Maite Mutuberria. A lo largo de todas estas obras siempre se ha mencionado y destacado la narrativa poética de la autora, pero, sin lugar a dudas, donde mejor se ha visto la interacción entre la poética de la autora y su producción infantil y juvenil ha sido en sus dos obras poéticas de LIJ; un claro ejemplo del buen hacer de esta autora que cada día tiene una mayor proyección literaria, tanto nacional como internacional.

6 Obras de Leire Bilbao

Literatura infantil y juvenil

- Amonak nobioa du, eta zer?* (Elkar, 2006)
Komunean galtzen naiz (Elkar, 2007)
Markel Gelazikin (Elkar, 2008)
Martin, egon geldi (Elkar, 2009)
Garazi Gerezi (Gero/Mensajero, 2009). Trad. al castellano: *Teresa Cereza* (Gero/Mensajero, 2009).
Olagarro bat bainuontzian (Elkar, 2010)
Armairu barruan ipuinak irakurtzen zituen neska (Erein, 2010)
Oihana hirian (Elkar, 2011)
Gaua balkoian (Mezulari, 2012)
Euli bat dut bihotzean (Elkar, 2013)
Gerrak ez du izenik (Pamiela, 2013)
Doministripu jauna (Elkar, 2014)
Itsasoa edan dut (Ibaizabal, 2014)
Errotondan bueltaka (Elkar, 2015)
Xomorropoemak eta beste piztia batzuk (Pamiela, 2016). Trad. al castellano: *Bi-chopoemas* (Kalandraka, 2019). Trad. al gallego: *Bechopoemas* (Kalandraka, 2019). Trad. al catalán: *Bitxopoemes* (Kalandraka, 2019)

-
- Piztipoemak eta beste xomorro batzuk* (Pamiela, 2016)
Pikondoaren balada (Elkar, 2017)
Mokotxiki (Pamiela, 2017). Trad. al castellano: *Pico Chico* (Tramuntana, 2019).
Trad. al catalán: *Bec Xic* (Tramuntana, 2019)
Leiho bat eta leiho bi (Zubia-Santillana, 2018)

Poesía para adultos

- Ezkatak* (Susa, 2006)
Scanner (Susa, 2011)
Entre escamas (Marisma, 2018). Trad. al castellano de algunos poemas de *Ezkatak*, de *Scanner* e inéditos.
Etxeko urak (Susa, 2020)

Bibliografía

- Bilbao, L. (2006). *Ezkatak*. Donostia: Susa.
Bilbao, L. (2007). *Komunean galtzen naiz*. Donostia: Elkar.
Bilbao, L. (2011). *Scanner*. Donostia: Susa.
Bilbao, L. (2016). *Xomorropoemak eta beste piztia batzuk*. Arre: Pamiela.
Bilbao, L. (2019). *Bichopoemas y otras bestias*. Pontevedra: Kalandraka.
Bilbao, L. (2020). *Etxeko urak*. Donostia: Susa.
Borda, I. (2013). «La intimidad, esa bomba». *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 42-55. http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-itxaro-borda-es.pdf.
Etxaniz, X. (2011). «La transmisión de valores en la literatura, desde la tradición oral hasta la LIJ actual». *Ocnos: Revista De Estudios Sobre Lectura*, 7, 73-83. https://doi.org/10.18239/ocnos_2011.07.06.
Etxaniz, X. (2017). «Libros en vasco: una literatura infantil y juvenil más amplia y feminizada». Tellechea, T. (coord.), *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil 2017*. Madrid: SM, 281-92.
Etxaniz, X.; López, J.M. (2011). *Literatura infantil y juvenil vasca contemporánea*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
Etxaniz, X.; López, J.M. (2019). «Senide zaharrak euskal Haur eta Gazte Literaturan» (Los mayores en la Literatura Infantil y Juvenil vasca). Neira, M.; Roig, B.-A.; Soto, I. (coords), *Imaxes nenez-vellez na LIX* (Imágenes de la niñez-anclianidad en la LIJ). Vigo: Ediciones Xerais de Galicia, 103-17.
Ferro, N. (2019). «Haur poesía: *Xomorro Poemak eta beste piztia batzuk*» (Poesía infantil: *Bichopoemas y otras bestiak*). Fernández de Gamboa Vázquez, K.; Kortazar, J. (dirs), *Gizarte eta Artea haur eta gazte literaturan 5* (Arte y Sociedad en la literatura infantil y juvenil 5). Bilbao: Erroa, 111-30.
Garzia, J.; Sarasua, J.; Egaña, A. (2001). *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Bertsozale Elkartea.
Hernández, M. (1936). *El rayo que no cesa*. Cádiz: Espasa-Calpe.
Sáiz, A. (2003). «El anciano en la literatura infantil». *Islabahia*. <http://www.islabahia.com/arenaycal/2003/01enero/anabel90.htm>.

El tratamiento de la violencia machista en la novela *L. A. A.*, de Maixa Zugasti

Itxaro González Guridi

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This article is an analysis of (men's) violence against women as portrayed in Maixa Zugasti's novel *L. A. A.* To this end, a study of the theoretical framework – misogynist violence – has been carried out, taking into account the concept, its classification and psychological expert evaluation. Secondly, it has been addressed the analysis of the novel itself, addressing attention to the various forms of violence and to the characters' actions, relating all this to the concept of male violence and the profiles of victims and aggressors. The purpose of this study is to observe how violence is depicted in this work written by a woman and to establish possible parallelisms between fiction and reality.

Keywords Male violence. Violence against women. Aggressor. Victim. Women's writing.

Índice 1 La novela: *L. A. A.* – 2 Marco conceptual: la violencia (masculina) contra las mujeres. – 2.1 Concepto de la violencia (masculina) contra las mujeres. – 2.2 Clasificación de la violencia (masculina) contra las mujeres. – 2.3 Prueba pericial psicológica: cuadro sindrómico en las víctimas. Cuadro descriptivo de los agresores. – 3 Análisis de la violencia machista en *L. A. A.* – 3.1 La violencia directa o explícita. – 3.2 Violencia psicológica. – 3.3 Violencia física. – 4 Conclusiones.

1 La novela: *L. A. A.*

En el contexto español, hay varias obras que han querido representar el tema de la violencia contra las mujeres (en adelante, VAW, del inglés *violence against women*) de un modo central o más transversal, entre las cuales se cuentan *Algún amor que no mate* (1996) de

Dulce Chacón, *La segunda mujer* (2006) de Luisa Castro, *La vida de las estrellas* (2018) de Noelia Pena o *Formas de estar lejos* (2019) de Edurne Portela. En el ámbito particular de la literatura vasca, algunas novelas han tratado esta misma problemática, como *Bai...baina ez* (1986) de Laura Mintegi, *Tango Urdina* (2003) de Aitziber Etxeberria y *Aulkj-jokoa* (2009) de Uxue Alberdi. En cuanto a *L. A. A.* (2017), el trabajo que nos ocupa, es la primera de las publicaciones de Maixa Zugasti, siendo la segunda otra novela, *Ahotsak eta itzalak* (2018), y la última una obra de literatura infantil y juvenil titulada *Tximeletak hondartzan* (2019). La elección de *L. A. A.* responde a tres aspectos fundamentales: en primer lugar, contar con la VAW como tema principal; asimismo, la narración en primera persona, lo cual, sin duda, favorece la sensación de proximidad; y, por último, su actualidad, por lo que no ha sido objeto de numerosos análisis, y gracias a lo cual, además, la violencia representada se corresponde en gran medida con los casos que podemos observar en la presente realidad.

En el momento de proyectar la historia de este relato, la autora explicaba en una entrevista que comenzó a construirla a partir de un suceso que le ocurrió hace unos años (Zubeldia 2017).¹ Un día recibió la llamada de auxilio de una mujer que había sido sometida a constantes malos tratos y en esa ocasión su marido había amenazado con matarla. Entonces decidió acompañarle primero al médico y después a comisaría, para poner una denuncia. Lo que escuchó en esa confesión le dejó una huella profunda, y al cabo de poco tiempo comenzó a escribir una historia ficticia en torno al tema de la violencia machista.² Así pues, podríamos decir que *L. A. A.* es una novela que trata, fundamentalmente, el tema de la VAW a través de una relación de pareja, la de María y Luis. A pesar de no tratarse de literatura social, tal y como ha señalado la autora, lo cierto es que un análisis en profundidad parece desvelar las dinámicas de poder entrelazadas en este relato y su semejanza con la realidad social, y en verdad invita a la reflexión sobre el nivel de participación social

¹ U. Zubeldia, «Telefono deiaren arrastoan» (Tras el rastro de la llamada de teléfono), *Gipuzkoako Hitza* (Berria), 06-10-2017, <https://gipuzkoahitza.eus/2017/10/06/telefono-deiaren-arrastoan/>.

² Su condición femenina -y otra serie de interseccionalidades más- determinará su manera de vivir la violencia machista y esto quedará reflejado en la novela. Se manifiesta, así, la influencia de los cuerpos en la creación: en la manera en que los cuerpos condicionan los textos, en la forma en que se escribe desde esos cuerpos, en el modo en que se lee lo creado desde esos cuerpos. En realidad, la autora escribirá desde una «subalterinidad encarnada»: la alteridad de su cuerpo -su no-neutralidad, su no-universalidad- le instará a adoptar una postura literaria particular, y esto tendrá, más o menos conscientemente, una impronta en su creación literaria. Esto ha sido ampliamente abordado por Eider Rodríguez en su obra *Idazleen gorputzak. Egileasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* (2019).

a la hora de aproximarnos a este fenómeno, es decir, en qué medida concebimos la violencia machista como un problema que pertenece a la esfera privada del hogar, de las parejas, o, por el contrario, uno de mayor envergadura que nos interpela a todos y todas en calidad de ciudadanos/as.

El título se remite a la forma en que suelen aparecer los nombres de los presuntos agresores en los periódicos al tratar la noticia de un nuevo caso de maltrato. El nombre de Luis Andueza Abasolo se esconde detrás de las iniciales L.A.A., ofreciéndole de esta forma el anonimato -y protección- en lo que parece ser un reflejo de la red de poder a la que se referirá la novela, capaz incluso de borrar todo rastro en Internet que relacione a Luis con un delito por agresión a una mujer.

En *L. A. A.* se describen episodios de violencia directa o explícita hacia las mujeres, pero también estará presente la violencia indirecta o sutil, que no es sino la base sobre la que se sustenta la violencia física, además de la psicológica, y se infiltra en todas las estructuras sociales y todos los discursos culturales que vamos aprehendiendo desde que nacemos. De esta forma, tan importante como la punta del iceberg, esa parte visible de la gran montaña de violencias a las que estamos sometidas las mujeres, es su base; y tan relevante como el número de hombres que ejercen violencia física y/o sexual, es la totalidad de personas que somos partícipes -conscientes o no- en la reproducción de los estereotipos y las microviolencias que configuran y legitiman todo el aparato social. En este análisis se pretende poner de manifiesto la importancia de identificar los distintos tipos de violencia, de tal forma que así se contribuya, en mayor o menor medida, a la reflexión sobre el papel y la complicidad de cada cual dentro de este complejo mecanismo de sujeción.

2 **Marco conceptual: la violencia (masculina) contra las mujeres**

2.1 **Concepto de la violencia (masculina) contra las mujeres**

Se denomina *violencia (masculina) contra las mujeres* (VAW) al tipo de violencia social empleada específicamente con el propósito de mantener intacto el modelo patriarcal de dominación, que consiste, de un modo general, en la asimetría de poder y la posición hegemónica de una masculinidad determinada sobre las mujeres. Se trata, además, de una forma de relación que otorga privilegios en función del sexo, y que utiliza las agresiones precisamente para mantener ese desequilibrio de poderes que subordina a las mujeres, es decir, para

legitimar la dominación de un sexo sobre otro (Bourdieu 2015).³ Adviértase que el concepto de VAW difiere de *violencia de género*, expresión más aceptada a nivel académico e institucional. Sin embargo, esta ha sido, igualmente, objeto de numerosas críticas desde los sectores feministas por el uso del término *género* –que hace referencia a los «valores diferenciales que se adscriben a cada uno de los sexos a la vez que implica pensarlos de manera relacional» (Osborne 2009, 31)–, precisamente por su carácter ‘neutro’, ‘edulcorado’ y despolitizador, ya que podría concebirse como un intento de difuminar la impronta del poder, esto es, las relaciones de poder entre hombres y mujeres, y transmitir que esta violencia es bilateral y afecta por igual a unos y a otras.⁴ Así, es oportuno puntualizar que al valernos tanto de VAW como de *violencia machista*, se está tratando de poner el foco, por una parte, en quién es la víctima, por el mero hecho de ser mujer; por la otra, en el perpetrador –el varón como sujeto machista–, además de en su carácter sistémico, histórico y trans-cultural, anclada como está esta violencia en el sexismo, la misoginia y/o el machismo; en otras palabras, en la inferioridad y sujeción de las mujeres y la superioridad y dominio masculino mediante el uso de la coacción y la fuerza.

2.2 Clasificación de la violencia (masculina) contra las mujeres

La VAW puede clasificarse de diferentes maneras. Dada su heterogeneidad, se han dedicado numerosos estudios a su taxonomía (Corssi 1995; Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008; Echeburúa, Muñoz 2016; Asensi 2016; López-Ossorio et al. 2018), en función de la naturaleza del acto agresivo, de los daños infligidos a la víctima, del control ejercido sobre esta, de la presencia o no de intento de homicidio, de su mayor o menor visibilidad, etc., cuya meta ha sido facilitar su comprensión y su posterior tipificación como delito, pena-

³ La *violencia y la agresión*, por tanto, no son lo mismo, y equipararlas resulta un ejercicio reduccionista (Delgado 2014). Así, la VAW nos remite al ejercicio de poder y su patrón regulador es la dominación, mientras que las agresiones son una forma de mantenerla y pueden expresar tanto poder como reacción a la violencia. En este sentido, es igualmente necesario discriminar entre agresión *reactiva* o *defensiva*, es decir, como respuesta ante una ofensa real o percibida; y agresión *instrumental* o *proactiva*, que se refiere al uso de la agresión como instrumento para conseguir un objetivo (Delgado 2015).

⁴ Cuando un hombre y una mujer golpean, ni lo hacen con el mismo propósito, ni las consecuencias de los golpes son las mismas, por lo que no podría considerarse una violencia en *igualdad de condiciones*, o un *combate mutuo* (Bosch, Ferrer 2012). A este respecto, Carmen Delgado (2015) plantea el problema que supone que muchas investigaciones sobre VAW no tengan en consideración la intencionalidad de la violencia, las cuales, como resultado, terminan por mostrar distorsionadamente que mujeres y hombres son igualmente violentos.

lización y/o tratamiento. En este trabajo se ha optado por buscar un modelo de clasificación integrador que haga confluir las teorías de los/as distintos/as autores y autoras, a fin de plantear las diversas formas de VAW del modo más nítido posible, y, en consecuencia, de facilitar su análisis en la novela objeto de estudio. Para ello, se han tenido en consideración distintos criterios a la hora de clasificar la VAW para su análisis en *L. A. A.*, pero manteniendo siempre la perspectiva feminista como eje principal de este estudio.⁵

Así pues, entre todas las categorizaciones posibles, se ha optado por valorar, en primer lugar, el criterio del grado de perceptibilidad, para diferenciar de esta forma entre violencia explícita y violencia sutil. Para ello, se ha atendido al modelo de violencia de Johan Galtung (2016), adecuándolo al estudio de la VAW dentro de las violencias sociales (la teoría del iceberg de la violencia machista),⁶ para observar así las interrelaciones entre la violencia directa -que se correspondería con la violencia explícita hacia las mujeres-, y la violencia indirecta -o sutil-, es decir, la simbólica y estructural, que se encuentra en las capas más profundas de todo el entramado social -causando y sustentando la violencia directa- y participa activamente en nuestros procesos de socialización primarios.

En esencia, el modelo de Galtung consiste en un mapa triangular en cuyos vértices se sitúan las diferentes clases de violencia machista, basado en una red de relaciones de poder asimétricas y jerárquicas. La violencia directa o explícita se sitúa en el vértice superior y es sinónimo de actitudes y comportamientos hacia la mujer, incluyendo la violencia física, sexual y/o psicológica; la violencia indirecta o sutil, por su parte, constituye la base del triángulo y puede ser estructural, esto es, se manifiesta en el conjunto de estructuras, tanto físicas como organizativas, que dificultan o impiden la igualdad efectiva entre

⁵ La perspectiva feminista, junto con la perspectiva de la violencia, integrará el conjunto de las teorías explicativas sociológicas-culturales de la VAW. Como ha convenido en destacar Corsi (1995), más allá de las teorías multicausales que, en efecto, parecen ser la mejor herramienta para abordar las causas de la VAW, en el fondo prevalece, ante todo, la concepción sexista de los agresores en particular y de la sociedad en general. Adoptar la perspectiva feminista consiste, principalmente, en pensar el género como categoría de análisis que transversaliza todos los factores a tener en cuenta a la hora de abordar este fenómeno, revelando en qué medida estos factores están «genetizados» (Delgado-Álvarez 2020).

⁶ En este sentido, podríamos concluir que lo que Galtung considera violencia directa (o visible) se correspondería con la violencia explícita hacia las mujeres; y la violencia indirecta (o invisible), con la violencia sutil. Esta especificación va a ser relevante en la medida en que toda la violencia indirecta será invisible y sutil, pero, sin embargo, en el caso de la violencia directa, las violencias física y sexual serán visibles y explícitas, mientras que la psicológica será siempre explícita, pero podrá oscilar entre la visibilidad y la invisibilidad (como sería el caso de los micromachismos que consideraremos más adelante).

hombres y mujeres, o bien simbólica,⁷ que es la violencia legitimada por los medios de comunicación, la religión, las instituciones educativas y recreativas y demás formas simbólicas de acceso a la cultura tendentes a transmitir un particular entramado de valores. Este modelo explicativo asume que las formas visibles dentro de la violencia directa o explícita son únicamente la punta del iceberg de un sistema patriarcal que constituye la base estructural de nuestro modelo social. En consecuencia, resulta imprescindible comprender que lo visible se encuentra fuertemente enraizado en lo imperceptible.

Una vez establecida esta primera diferenciación entre ambos tipos de violencias y, asimismo, bifurcada la violencia indirecta o sutil en dos subtipos –estructural y simbólica–, se podría continuar con una subclasiificación en el seno de la violencia directa o explícita, contemplando esta vez un criterio distinto: los daños infligidos a la víctima y la gravedad de las acciones violentas. De esta forma, en base a la teoría de Echeburúa et al. (2008), estaremos refiriéndonos a una violencia grave cuando haya tenido lugar un homicidio o intento frustrado de homicidio, en tanto que correspondería a la violencia menos grave todo el cuadro de consecuencias físicas y psicológicas producto de la violencia ejercida por la pareja o expareja, siempre y cuando no corra peligro la vida de la víctima. Finalmente, cabe incluir una última ordenación dentro de la violencia menos grave, en la cual diferenciaríamos entre violencia física (en forma de golpes, patadas, agresiones con objetos, etc.), sexual (en forma de actos sexuales o tentativa de cometer actos sexuales no consensuados, insinuaciones o comentarios sexuales no deseados por la mujer, etc.) y psicológica (insultos, menoscobios, descalificaciones, etc., entre los que cobran especial protagonismo los denominados *micromachismos*), considerando en esta ocasión la naturaleza del acto agresivo.

2.3 Prueba pericial psicológica: cuadro sindrómico en las víctimas. Cuadro descriptivo de los agresores

En el marco de la Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, dentro del ordenamiento jurídico español, la prueba pericial psicológica implicaría tres aspectos a tener en cuenta: primeramente, establecer que el maltrato y la violencia psicológica han tenido lugar; después, valorar las consecuencias psicológicas de dicho maltrato; finalmente, establecer y de-

⁷ Aunque el término empleado por Galtung (2016) es *cultural*, en este trabajo se ha optado por hacer uso de una terminología con más tradición en los estudios de género (*simbólica*), debido a la influencia del sociólogo francés Pierre Bourdieu y sus estudios sobre el sistema de dominación masculina.

mostrar el nexo causal entre la situación de violencia y el daño psicológico (Asensi 2016). Para un análisis de los personajes principales de la novela (las dos víctimas de VAW), la observación de las consecuencias psicológicas en la periciada va a resultar de gran interés. Entre estas se cuentan la apatía, la indefensión, la baja autoestima, la pérdida de asertividad, las dificultades de concentración, los sentimientos de vulnerabilidad, la depresión, la inadaptación/aislamiento, los problemas de relación social/familiar/laboral, la ideación suicida, los trastornos de ansiedad (ansiedad generalizada, ataques de pánico, agorafobia, etc.), las alteraciones del sueño, los trastornos de alimentación y/o el trastorno de estrés postraumático (TEPT). De igual forma, la víctima puede presentar sintomatología de origen psicosomático asociada a altos niveles de ansiedad, tales como dolores musculares, nerviosismo, dificultades respiratorias y/u otros problemas crónicos de salud, y originada por un estado de alerta continuado debido al miedo que supone la creencia de las amenazas del agresor (Asensi 2016, 210).

De acuerdo con Echeburúa y Muñoz (2016), a la evaluación pericial psicológica habría que añadir también la evaluación del estado mental del denunciado, de sus características psicológicas y de su relación con la dinámica relacional de la pareja. Entre los rasgos que denotan la presencia de violencia hacia su pareja o ex pareja destacan, entre otros, los esquemas cognitivos sexistas, la devaluación de la mujer, la violencia aceptada como forma de resolución de conflictos, la responsabilización de la mujer por su comportamiento, la minimización del daño cometido, la baja autoestima, el temor a ser abandonado por la pareja, los celos exagerados, la ausencia de arrepentimiento y conciencia del delito tras la expresión de violencia, las pobres habilidades sociales, la vulnerabilidad en la base de su personalidad, y los posibles trastornos mentales, tales como esquizofrenia paranoide, trastorno bipolar o trastornos de personalidad como T. Narcisista, T. Límite, T. Antisocial, T. Psicopático o T. Dependiente (Echeburúa, Muñoz 2016, 10). Además, de entre las personalidades *psico-emocionalmente tóxicas*, el maquiavelismo, el narcisismo y la psicopatía son especialmente prominentes cuando se trata de violencia machista -la denominada 'tríada oscura'-, por cuanto los sujetos con estos rasgos comparten una tendencia a ser insensibles, egoístas, manipuladores y egocéntricos, pero, más que nada, coinciden en su falta de empatía (Pozueco, Moreno 2013), y todo ello resulta ser contraproducente para el cuidado de las relaciones de pareja. Las dinámicas relacionales que mantienen estos perfiles de personalidad Tríope se asemejan mucho a los indicadores de maltrato psicológico propuestos por Karin Taverniers (2001), es decir, tienden a hacer uso de la violencia psicológica en sus relaciones de pareja, por lo que podría asumirse que se trata de personalidades que entrañan un enorme riesgo para la salud y el bienestar de sus compañeras.

3 Análisis de la violencia machista en *L. A. A.*

Los personajes son el elemento de mayor importancia en el conjunto de la narración, y encarnan la acción y el desarrollo de la historia. En la novela *L. A. A.*, nos encontramos con un relato autodiegético, en el que la voz narradora, María, es la protagonista de la historia. Esta es una elección significativa por parte de la autora, ya que escogiendo la narración en primera persona posibilita el testimonio de una mujer agredida, dando voz a las víctimas, además de una mayor sensación de proximidad. Además de María, hay otros dos personajes principales en la obra: Luis, el antagonista, y Lurdes, ex mujer de Luis, también víctima de violencia machista. En el caso de los caracteres femeninos, se trata de personajes muy diferentes, que no hacen sino reflejar la complejidad y heterogeneidad del tema de la VAW y, concretamente, de la victimología. Si bien en María no vamos a encontrar muchos de los rasgos que suelen acompañar al perfil de mujer maltratada, en Lurdes sus características coincidirán con el cuadro sindrómico típico en los casos de malos tratos, antes de la agresión, pero igualmente durante los siguientes diez años: baja autoestima, sentimiento de vulnerabilidad, aislamiento, problemas de relación social/familiar/laboral, estado de alerta continuo, TEPT (Echeburúa, Muñoz 2016). En estos perfiles dispares va a incidir la situación socioeconómica de cada una, decisiva para salir de una relación de abuso, tal y como veremos más adelante.

Por lo que se refiere a Luis, podríamos interpretar que su personalidad coincide con un tipo de trastorno de la personalidad antisocial e incluso psicopático, que se abordará en profundidad, pero que anticipamos se trata de individuos cuyas estrategias de relaciones interpersonales coinciden con las formas de maltrato psicológico empleadas por los agresores. En él se advierten, además, esquemas cognitivos sexistas, asunción de superioridad sobre las mujeres, concepción de la pareja como posesión, responsabilización de la mujer por su comportamiento violento, escalada de la violencia en función de la resistencia al control de la mujer o violencia aceptada como forma de resarcir el daño percibido, de guiar el comportamiento adecuado de su pareja y/o como resultado del desbordamiento en las estrategias para solucionar problemas de la relación, entre otros rasgos.

Con todo, cabe precisar que los perfiles de María y Luis no suelen ser los más representativos entre los agresores y víctimas en estas dinámicas de relaciones violentas, por cuanto la VAW ha sido tradicionalmente un problema circunscrito a los sectores más desfavorecidos, con un nivel de estudios escaso y con un desempeño profesional poco cualificado o en paro (Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008), y ambos personajes tienen un puesto de trabajo cualificado y gozan de una buena posición socioeconómica.

Pues bien, en la obra podemos observar violencias de distinta naturaleza, que transitan entre la violencia indirecta o sutil, recordemosla situada en la base del triángulo proyectado por Galtung, y la violencia directa o explícita, que encajaría en la parte superior del mismo. Sin embargo, no hemos de comprenderlas como compartimentos impermeables e inmutables. Al contrario: poniendo atención al uso del género como categoría analítica, la violencia sutil o indirecta es prácticamente omnipresente en toda la novela, mientras que la violencia directa o explícita aparece en ocasiones determinadas con un fin en particular, pero ambas se influyen recíprocamente, para legitimarse y perpetuarse. Así las cosas, en virtud de la gran extensión que exigiría un estudio de las múltiples violencias presentes en esta novela, este análisis estará enfocado únicamente en la violencia directa o explícita, tanto en sus manifestaciones físicas como psicológicas, aun siendo imposible abarcar todas ellas.

3.1 La violencia directa o explícita

Sin duda en este análisis tiene una mayor presencia la violencia ejercida hacia el personaje de María por tratarse de la narradora protagonista, y, por lo tanto, aquella en torno a quien va armándose la mayor parte de la narración. No obstante, en el estudio de la violencia física, los pasajes correspondientes a la relación entre Lurdes y Luis tendrán un peso significativo, porque son propios de la violencia más cruel que puede sufrir una mujer, lo que se ha dado en denominar *violencia grave* (Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008), como se ha señalado ya. En este sentido, cabe recordar que la distinción entre la violencia grave y la menos grave radica en la presencia o no de homicidio o tentativa de homicidio, por lo que el intento de asesinato de Lurdes por parte de Luis diez años después de su separación será considerado un episodio de violencia grave, en tanto que el resto, tanto en lo respectivo a María como a Lurdes, y tanto si se trata de violencias físicas como psicológicas, se encontrará contenido en el grupo de la violencia menos grave.

3.2 Violencia psicológica

Antes de emprender este análisis, conviene hacer una breve aclaración refiriéndonos a un documento publicado por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1994: la *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. Desde su aprobación, la VAW comenzó a ser entendida como un problema social, comprendida en el marco de los derechos humanos, y ejercida no solamente en el espacio privado de lo doméstico y/o en las relaciones exclusivamente de

pareja, sino que se empezó a reconocer a la comunidad y, a un macro-nivel, al propio Estado como perpetradores de este tipo de violencia.⁸ De tal forma, la VAW es la violencia perpetrada contra las mujeres por el mero hecho de serlo y por la posición social que ocupan unas y otras en razón de los condicionantes que introducen los diferentes roles asignados a cada género, mientras que la VAW en la pareja se encuentra incluida en esta y es aquella ejercida contra una mujer que es o ha sido pareja sentimental, y entre todas las violencias directas o explícitas descritas es, debido a su elevada prevalencia, a la que se le ha dedicado mayor atención (Ferrer-Pérez, Bosch-Fiol 2019).⁹

Así pues, en el comienzo de la novela nos encontramos con que la protagonista, María, empieza a contar cómo surge la relación entre Luis y ella en la cárcel de Martutene, donde ella trabaja como psicóloga y él se encuentra preso por haber sido denunciado por su ex mujer por malos tratos e intento de homicidio. Sin embargo, a pesar de que entre los personajes de María y Luis no exista una relación afectiva al comienzo de la narración, la violencia ejercida hacia María ha de interpretarse, por todo lo aclarado, como VAW desde el momento en que conoce a Luis. En este sentido, cabe poner el foco de atención en las estrategias empleadas por él desde el momento en que ambos personajes se encuentran, a petición de este, solicitando una cita con la psicóloga del centro. Desde el principio, es Luis quien se reconoce como sujeto dominante en la futura relación de poder que irá germinando: «Lehenbiziko hitzorduan, nik aurrea hartu eta eskuia luzatzeko nuen ohitura apurtu zuen, eta horrelaxe agurtu ninduen ondorengo bileretan ere» (Zugasti 2017, 14) (En la primera cita, rompió con mi costumbre de adelantarme y extender la mano, y así me saludaría en los siguientes encuentros).¹⁰ A pesar del rango de superioridad que le otorga a María el ejercicio de su profesión en el espacio que ocupan, Luis no sólo hace prevalecer su deseo (besarle en la mejilla), sino que este además implica invadir su espacio y quebrar el código que habitúa a emplear ella para saludar a sus pacientes. Asimismo, durante sus primeras reuniones en la cárcel, Luis va a tratar de manipular emocionalmente a María, lo que podría tomarse como un tipo de *microviolencias* o *micromachismos encubiertos* a los que se refiere Luis Bonino (1999). Estos micromachismos, de naturaleza invisible, se encuentran contenidos en el grupo de violencia psicológica dentro de la violencia menos grave perpetrada contra

⁸ Para una lectura más detallada, consultar el artículo 2 de la declaración (ONU 1994).

⁹ Gema Lasarte (2011) interpreta, además, la VAW como un fenómeno de matices variados, pero atravesado por una misma doble matriz: el hecho de ser mujer y su naturaleza erótica, por estar relacionada con el amor y el sexo.

¹⁰ Hasta la fecha, la novela no ha sido traducida al español, por lo que las traducciones entre paréntesis de las citas son de la autora de este artículo.

las mujeres, y, en esencia, hacen referencia a formas de dominación «suave», modos larvados y negados, aquello que está en los límites de la evidencia, a lo «micro», a los conceptos foucaultianos de lo capilar y lo imperceptible; a los «pequeños, casi imperceptibles controles y abusos de poder cuasinormalizados que los varones ejecutan permanentemente» (Bonino 1999, 223). Dicho de otro modo, los michomachismos son «aquellas conductas sutiles y cotidianas que constituyen estrategias de control que atentan contra la autonomía personal de las mujeres y suelen ser invisibles o estar perfectamente legitimadas por el entorno social» (Ferrer et al. 2008, 342). De acuerdo con Bonino (1999), pueden ser coercitivos (uso de la fuerza moral, psíquica o económica por parte del varón), encubiertos (uso del afecto y la inducción de actitudes), de crisis (empleados en momentos de desequilibrio en el «estable desbalance de poder» en las relaciones [Bonino 1995, 204]), así como utilitarios (categoría incorporada *a posteriori* por el autor, que hacen referencia a las maniobras por omisión del varón; esto es, a la autoexclusión, a lo que este deja de hacer para delegar en la mujer, que pierde fuerza para sí), todos ellos orientados a reafirmar, recuperar y/o mantener la posición superior y de dominio sobre la mujer limitando su libertad, su tiempo y su espacio, restringiendo su capacidad de decisión y negando su aumento de poder personal (Ferrer et al. 2008). Así, volviendo a la manipulación emocional de Luis, esta va a manifestarse, al principio, en querer dar una imagen atractiva, educada, con un enorme encanto y una notable inteligencia, a la par que una apariencia desvalida, que no haga sino refrendar el error de su encerramiento. Podemos advertir esta manipulación en los siguientes fragmentos:

Solasa maite zuen, eta beraren hizketa adeitsuaren parekoa zen han barruan lekuz kanpo zegoen janzkera. (Zugasti 2017, 14)

(Le encantaba charlar, y su modo de vestir, fuera de lugar allí dentro, era similar a sus maneras de hablar amables.)

Luis ongi neurtutako hitzak erabiliz hasi zen bere buruaz hizketan. (16)

(Luis comenzó a hablar de sí mismo midiendo bien sus palabras.)

- Ez dizut denbora asko lapurtu nahi -esaten zuen bat-batean, bere hitzei ezusteko amaiera emanaz-. Aste honetako une atseginenetan izan da... -azpimarratzen zidan sarritan, eta, hala, neu ere aulkikitik altxatzera behartzen ninduen. Ondoren, nire masailetara gerturatu eta 'laster arte' entzuten nuen murmurio apalean. (17)

(- No quiero robarte mucho tiempo -decía de repente, dando un final inesperado a sus palabras-. Ha sido el momento más agra-

dable de esta semana... -me insistía a menudo, y, así, me obligaba a levantarme de la silla a mí también. Después, se acercaba a mis mejillas y me susurraba un 'hasta luego').

Luis advierte rápidamente que su estrategia para conquistar a María va dando sus frutos, ya que ella va quedando atrapada en su red, muestra cada vez un mayor interés en sus sesiones, cree en su versión de los hechos y en su inocencia y, lo que es más importante, el muro infranqueable que establece el límite entre María y la psicóloga Agerre Zurututza va cediendo, y ella va doblegándose a sus deseos, permitiendo que emerja la mujer enamorada: «Ez nien muzin egin Luisek geroz eta maizago eskatutako hitzorduei. Laster, guztieng begietara lana besterik ez zena desiratutako hitzordu bilakatu zen» (26) (No hice ascos a las citas que Luis pedía cada vez más a menudo. Eso que solamente era trabajo a ojos de los demás pronto se convertiría en encuentros deseados).

Una vez se siente poderoso y cómodo en el lugar que ocupa dentro de la relación, Luis decide arremeter de nuevo abrumando aún más a María, y anulando su capacidad de reacción. Este ataque se traduce en una invasión de su espacio y su cuerpo, traspasando los límites, con el propósito de conseguir aquello que se proponía desde el momento de conocerla: un informe favorable para presentar en el juicio pendiente contra él por malos tratos e intento de asesinato. No en vano, es preciso subrayar que la manipulación emocional se sustenta en la «confiabilidad afectiva y la credibilidad femenina depositadas en el varón» (Bonino 1999, 227), llevando en este caso a María a coartar su voluntad y a conducirla en la dirección elegida por él. El golpe de gracia queda reflejado en el siguiente ejemplo:

Luisen pauso bizkorra ustekabean geratu eta nire bizkarraldean sentitu nuen haren itzala [...] Zirrarak hartu zidan lepaldea, lehenbizikoz haren azal beroa sentitu nuenean. Ez zidan musurik eman, eskuak nire blusa beltzaren mugaraino labaindu zituen. Ziur nago liburutegi zaharrean ipinitako kamera bakarrak Luis Anduezaren bizkarra bakarrik jaso zuela, Maria Agerre psikologoaren txostenerantz makurturik [...] Liburutegian biok entzun genuen bakarra 'babes gabe utzi naute' ahula izan zen, bere esku-ahurrek ezkutuan bularrak laztantzen zizkidaten bitartean egindako aitorpena. (Zugasti 2017, 39-40)

(El paso rápido de Luis se detuvo de repente y sentí su sombra en mi espalda [...] La primera vez que sentí su piel caliente la emoción me recorrió todo el cuello. No me dio ningún beso cuando deslizó sus manos hasta el límite de mi blusa negra. Estoy segura de que la única cámara situada en aquella biblioteca vieja solamente captó la espalda de Luis Andueza, inclinado hacia el informe de la

psicóloga María Agerre [...] Lo único que los dos escuchamos en la biblioteca fue un débil 'me han dejado sin protección', la confesión que hizo mientras sus manos acariciaban mis pechos en secreto.)

En lo que se refiere a la violencia psicológica hacia Lurdes, se puede inferir que esta la debió de sufrir durante el tiempo que duró su relación con Luis. En la novela, en cambio, al ser contadas las intervenciones que hace el personaje de Lurdes, son pocos los fragmentos descriptivos que pueden ser objeto de análisis. Cuando ella se presenta a contar brevemente a María su historia de malos tratos, en su relato se hacen evidentes algunas estrategias de violencia psicológica empleadas típicamente por los agresores:

Horietako egun batean, etxe an giltzapeturik utzi gintuen, telefonorik gabe [...] Luis iluntzean itzuli zen. Eroturik nengoela esatean, haren aurrean arakatu nuen jaka: nire giltzak ez ziren ageri. Non gorde zituen galdeku nion, eta kalterik besterik ez niola egin nahi leporatu zidan; zergatik ezkutatu nion ordura bitarte nire benetako izaera; eroturik nengoela; erabat eroturik. (135)

(Un día de aquellos, nos dejó encerrados en casa, sin teléfono [...] Luis volvió al anochecer. Al decir que estaba loca, me puse a registrar la chaqueta delante de él: mis llaves no aparecieron. Le pregunté dónde las había guardado, y me reprochó que solo quería hacerle daño; que por qué le había escondido hasta entonces mi verdadera forma de ser; que estaba loca; completamente loca.)

Aquí se observa la tendencia de algunos maltratadores a justificarse y atribuir la responsabilidad o la culpa de su comportamiento a sus parejas. Este ejercicio de culpabilización-inocentización queda recogido en el conjunto de los *micromachismos encubiertos* ya abordados, como una clase de manipulación emocional en la cual el varón se vale del afecto para generar en la mujer dudas y sentimientos negativos sobre sí misma, de tal forma que «se culpa a la mujer de cualquier disfunción familiar, con la consiguiente inocentización del varón» (Corssi 1995, 201). Asimismo, Luis intenta hacer creer a Lurdes que está loca, que todo está en su cabeza, en su imaginación, dándole la vuelta a la situación en lo que se conoce como el fenómeno del *gaslighting*, por la película homónima (*Gaslight* de George Cukor, 1944) que cuenta cómo un marido somete a violencia machista psicológica a su mujer manipulándola con sutileza y haciéndole dudar de su cordura, hasta convencerle de que es ella misma quien se imagina las cosas.¹¹

¹¹ B. Villanueva, «Violencia 'luz de gas': "Desaparecí, y no sé cuándo"», *Pikara online magazine*, 09-05-2017, <https://www.pikaramagazine.com/2017/05/violencia-luz-de-gas/>.

El *gaslighting* puede ser comprendido, junto con las acusaciones y la negación, como uno de los subfactores que conforman el grupo del factor *culpabilización* a la hora de estudiar la violencia psicológica en las relaciones de pareja (Blázquez-Alonso et al. 2012), y, como sucede con el resto de la violencia psicológica (desvalorización, hostilidad, indiferencia, intimidación, imposición de conductas, bondad aparente), su detección es complicada incluso para las propias víctimas.

Todos estos rasgos perceptibles en Luis tienen mucho en común con el trastorno antisocial de la personalidad (TAP) descrito por Esbec y Echeburúa (2010), y más en concreto, con la personalidad psicopáctica detallada por Pozueco y Moreno (2013). Estos autores adjudican al/a la psicópata una tendencia a cosificar a los/as demás, a tratarlos/as como medios en lugar de como fines, para lograr sus objetivos en su propio beneficio. Igualmente, entre otras de sus características destacan la locuacidad, el fingimiento, el sentido de la propia valía y la seguridad en sí mismos/as, la falta de responsabilidad y la comprensión únicamente intelectual de las relaciones interpersonales y de las normas por las que se rigen, sin involucrarse emocionalmente debido a su falta de empatía. Si bien es cierto que no todos los psicópatas son considerados maltratadores, se ha descubierto que la personalidad Tríope en general, y los psicópatas en particular, emplean en sus relaciones interpersonales tácticas que se corresponden con la violencia psicológica cometida contra las mujeres.

En el caso de Luis, este no sólo ejerce violencia psicológica hacia María y Lurdes, sino también física, tal y como pasaremos a ver a continuación. Al resultar este tipo de violencia más manifiesta y fácil de percibir que la psicológica, podríamos inferir que nos encontramos, efectivamente, ante un agresor -y además psicópata-, por lo que sus estrategias de manipulación emocional deben comprenderse en un contexto de violencia machista, ya que violenta a las mujeres por el mero hecho de serlo. En síntesis, en Luis convergen las características propias de un psicópata que emplea la violencia instrumental para lograr un objetivo concreto -el mantenimiento de la dominación (Lorente 2004)- y los esquemas cognitivos sexistas y la asunción de superioridad sobre las mujeres, conduciendo todo ello a una violencia basada en los mandatos de género.

3.3 Violencia física

Tras el juicio celebrado el 30 de marzo de 2011, Luis es puesto en libertad, en parte gracias al informe de María, de importancia vital para su defensa. A partir de ese momento comienzan los encuentros íntimos entre ambos personajes, pero siempre en casa de María y de noche, es decir, en el entorno doméstico y fuera del alcance de cualquier mirada indiscreta y delatora. Esto es algo significativo ya que

desvela el *modus operandi* de muchos agresores. En este sentido, sus abusos no tienen por qué responder, como se puede pensar, a impulsos irrefrenables y pasionales, es decir, a conductas improvisadas que no se pueden contener. Por el contrario, la violencia física -que emerge como el aspecto más visible de la VAW- en la mayoría de los casos acontece en el hogar,¹² por lo que podría deducirse que existe una premeditación para no dejar indicio del delito, y que se trata, por tanto, más que de una 'pérdida de los papeles', de una estrategia sistemática de control, dominación y anulación de la otra parte. Esta estrategia recibe el nombre de agresión proactiva o instrumental y se caracteriza por buscar un beneficio u objetivo mediante la agresión, sea éste recursos, dominación, estatus social o algo más, que en el caso de la VAW, se trata del mantenimiento de los privilegios y del dominio de un sexo sobre otro (Delgado 2015). En los estudios tipológicos, algunos/as autores/as han convenido en denominar a este prototipo de agresor borderline/disfórico, esto es, hombres caracterizados por niveles moderados o severos de violencia con la pareja y bajos niveles de violencia en otros contextos (López-Ossorio et al. 2018).

Transcurrido apenas un mes desde el comienzo de su relación fuera de prisión, el 24 de abril María sufrirá el primer episodio violento por parte de Luis, después de que ella, recordando los testimonios escuchados durante el juicio, le preguntara sobre su relación con Lurdes y sobre Xabier, el hijo de ambos:

- Zertara dator horrenbeste galdera? -entzun nuen, bere eskuak nire sorbaldetan finko-. Ez da ba beste epai bat izango?

Eta ez nion erantzun; ezin izan nion esan jakin-min hutsa zela. Bere bi esku indartsuez itxi zuen nire hitzen bidea, eta itolarriak herioa ipini zidan aurrean, arnasarik gabeko ilunpea. Luis, ordea, ez zen itsatu; garaiz askatu ninduen, lepoan arrastorik utzi baino lehen, barnea airerik gabe noiz geratzen den dakien borreroaren mugimendu neurtuez. Haren erabakiak keinu berekoiak ziren, kartzelara itzultzeko prest ez dagoenarenak. (Zugasti 2017, 76-7)

(- ¿A qué viene tanta pregunta? -escuché, sus manos apoyadas en mis hombros-. ¿No será otro juicio?

Y no le respondí; no pude decirle que era mera curiosidad. Cerró el camino de mis palabras con sus dos manos fuertes, y la asfixia me puso delante a la muerte, oscuridad sin aire. Luis, sin embargo, no se cegó: me soltó a tiempo, antes de dejar señales en el cuello, con los movimientos estudiados del verdugo que sabe cuan-

¹² El artículo titulado «Cambio familiar y maltrato conyugal a la mujer» de Gerardo Meil (2004), por ejemplo, da cuenta de la distinta prevalencia de malos tratos cuando las parejas conviven y cuando no se da esa convivencia.

do el interior se queda sin aire. Sus decisiones eran egoístas, del que no está dispuesto a volver a la cárcel.)

En este fragmento puede advertirse la premeditación a la que nos hemos referido anteriormente. En ese instante, mientras sufre un estrangulamiento, María toma conciencia de que Luis conoce exactamente la manera de hacerlo sin dejar marcas y evitando que la víctima se desvanezca asfixiada. Es ese, precisamente, el momento en que cae en la cuenta de que las denuncias de Lurdes no eran falsas. Entonces, aproximadamente dos meses después de tener la primera clase de piano con Lurdes, el 25 julio María sufre una segunda agresión:

Bat-batean, bi esku indartsuk estutu zidaten lepoa, Eta armasaren amaiera sentitu nuen. Nire denboraren akabua. Zaratotsak entzungailuak lurrera erortzean hartu ninduen, nire gorputza lurrera bota zuenean, eta altzarien kontra kolpatu. Ez zuen, ordea, inor ohartaraziko zuen oihurik egin; han ez zen izan neurtu gabeko zaratarik, belarri ondoko murmurio eztia baizik [...] Ondoren, mehatxuak etorri ziren [...] Nire gorputza panpina bihurtuta, zauri ikusezinez zirtzildu zuen [...] Tentuz jokatu zuen, arriskura gehiegiz gerturatzea barkaezina gerta daitekeela ondo jakinda [...]

- Nahita ere ezingo zintuzket bortxatu. Urde higuingarri hutsa besterik ez zara -argi entzun daiteke murmurioa; garbi ikusten da listua emakumearen aurpegian-. Badakizu, María, pauso oker bat..., eta amaiera. Xabier ere istripuz hil zen. (116-18)

(De repente, dos manos fuertes me apretaron el cuello. Y sentí el final del aire. El fin de mi tiempo. Oí el ruido al caerse los auriculares al suelo, cuando empujó mi cuerpo contra el suelo, y lo golpeó contra los muebles. No obstante, no lanzó ningún grito que llamara la atención de nadie; allí no hubo ningún ruido sin medir, sino susurros agradables al oído [...] Después vinieron las amenazas [...] Una vez convertido mi cuerpo en muñeca, lo deshilachó con heridas invisibles [...] Actuó con prudencia, siendo consciente de lo imperdonable de acercarse demasiado al peligro [...]

- Ni queriendo podría violarte. Solo eres una cerda asquerosa -se puede escuchar claramente el murmullo; se puede ver fácilmente la saliva en la cara de la mujer-. Ya sabes, María, un paso en falso...y se acabó. Xabier también murió por accidente.)

Una vez más, Luis sabe cuál es el límite que no puede atravesar si no quiere verse involucrado en problemas. Golpea con frialdad y meticulosidad, teniendo conocimiento de cuándo debe parar; pero no por experimentar el sufrimiento ajeno, sino en su propio beneficio, evitando de este modo verse envuelto en otra denuncia por malos tratos y en otro posible enjuiciamiento. Se desvela de nuevo su perso-

nalidad psicopática, desprovista de empatía, caracterizada por una suerte de anestesia emocional, que se hace evidente cuando le reconoce a María que no podría violarla por el rechazo que le produce, si bien hace poco tiempo había mantenido relaciones sexuales con ella *motu proprio*. De igual forma, se puede apreciar esa falta absoluta de sensibilidad cuando menciona a su hijo Xabier, sembrando la duda sobre si realmente fue un accidente de acuerdo con la versión oficial, o más bien fue algo dispuesto por él mismo.

En cuanto a los episodios de violencia física entre Lurdes y Luis, la violencia que ella sufre es descrita a lo largo de la narración primero en palabras de su agresor, cuando este se encuentra en la cárcel, durante las sesiones que mantiene con María (29-34), y posteriormente por parte de Rosa Ansorena y Ramiro Iturriaga (61-3), los dos testigos correspondientes a cada uno de los incidentes violentos por los que Lurdes había denunciado a Luis. Pues bien, habrá que esperar a que la novela avance hasta la página 136 para llegar a la revelación de la propia víctima, la más significativa por cuanto tiene de esencial dar voz y escuchar a aquellas que viven estas experiencias en primera persona. De esta suerte, Lurdes explica que los primeros malos tratos comienzan a partir del nacimiento de Xabier, debido a la sospecha de Luis de que no era hijo suyo, sino de su jefe. En 1999 tiene lugar un incidente que ella explica así:

Hiru egun egon ginen Xabier eta biok giltzapeturik, eta, azken egunean, bere giltzak hartu nizkion, eta umearen armairuan ezkutatu... Orduan jo ninduen lehenbiziko aldiz, aurpegian, gorputzean...Lurrera bota ninduen eta ostikoz zapaldu [...] Ahotik odola jaurtitzen hasi nintzenean, konortea galdu nuen. (136)

(Xabier y yo estuvimos encerrados durante tres días, y el último, le cogí sus llaves y me escondí en el armario del niño...Entonces me pegó por primera vez, en la cara, en el cuerpo...Me tiró al suelo y comenzó a pegarme patadas [...] Cuando empezó a caerme sangre de la boca, perdí el conocimiento.)

Si como se manifestaba al comienzo de este trabajo, la violencia no es sino la herramienta para conseguir y mantener el poder en una relación interpersonal, entonces en este fragmento se advierte de forma clara lo que se ha dado en llamar «escalada de la violencia en función de la resistencia al control de la mujer», a saber, que el momento de la explosión de la violencia física acontece cuando la violencia ejercida por Luis ya no es suficiente para mantener a Lurdes en el lugar que él desea, -tanto en el sentido físico como en el rol que él le adjudica en su relación-, y ella transgrede sus normas y coge sus llaves. En ese instante, Luis, que no contempla la autonomía de Lurdes ni piensa que pueda reunir la fuerza suficiente para tomar la iniciativa

y plantarle cara, atraviesa el límite encaminándose hacia una violencia corporal y más ejemplarizante, una violencia que, en resumidas cuentas, le haga retornar a ella a la casilla anterior.

Posteriormente, en el año 2009 y diez años después de su separación, Luis intenta asesinar a Lurdes. Ella lo recuerda así:

Hamar urte behar izan zituen mendekuaren hoztasuna sentitu eta gau batean lepoa bihurritzen saiatu eta ni hiltzeko. [...] Etxe ondora iristean, ordea, hitzik gabe eraso zidan. Ondo ikusi nuen haren mespretxuzko begirada iluna. Konortea galtzean, hildakotzat eman ninduen. Bere egitekoa betea zuela uste izango zuen Ramiroren ahotsa gerturatzentz sentitzean. Hamar urte geroago bazeñ ere, lortua zuen mendekua. (137)

(Había necesitado diez años para sentir la frialdad de la venganza y una noche tratar de retorcerme el cuello y matarme [...] Al llegar a casa, sin embargo, me atacó sin mediar palabra. Pude fijarme bien en su mirada oscura llena de desprecio. Cuando perdí el conocimiento, me dio por muerta. Debió de creer que había cumplido su cometido cuando sintió aproximarse la voz de Ramiro. Aun después de diez años, había logrado su venganza.)

Este episodio es considerado un caso de violencia grave, que normalmente sucede cuando los agresores, con anterioridad, han empleado la violencia física y psicológica contra su pareja, le han infligido lesiones y le han amenazado, bien verbalmente o mediante objetos (Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008). Ante todo, destaca en él la venganza planeada por Luis, proyectada hacia Lurdes en forma de intento de asesinato, que, como suele ser común en estos casos, no es sino la respuesta a una afrenta que resulta imperdonable para el agresor: la de decidir unilateralmente separarse de él. Recorremos que no solo ella, sino también él, han ido desarrollando una dependencia afectiva mutua que va a convertir la ruptura en un colapso emocional que cada una de las partes gestionará a su manera. Así, los maltratadores graves se sienten humillados por la ruptura de la pareja y, por carecer de la capacidad de resolución de conflictos de un modo no violento, orientarán sus emociones en forma de ira hacia la víctima, mostrándose más indiferentes ante la posible aplicación de medidas punitivas (en lo relativo a Luis, además, su red de apoyo social y económico será decisiva para considerarse a salvo de las consecuencias penales).

Los maltratadores graves son celosos o posesivos y tienden a recurrir con más frecuencia que los agresores no graves al consumo de drogas y, en menor medida, de alcohol (Echeburúa, Fernández-Montalvo, Corral 2008), por lo que en muchas ocasiones los

feminicidios o intentos frustrados de feminicidio pueden estar ciertamente determinados por el consumo de narcóticos (y/o alcohol) y esto suele relacionar el hecho violento con la impulsividad y precipitación que desencadena el consumo de estas sustancias. Sin embargo, la violencia de Luis no se trata de un arrebato incontrolable, ya que, como puede observarse, el rencor y la rabia permanecen contenidos durante aproximadamente diez años, lo cual indica que en sus acciones subyacen la frialdad y la premeditación, rasgos que se desvinculan de los estereotipos de agresores que no pueden controlar sus impulsos, como ya se había apuntado. Más aún, la frialdad, la impasibilidad y la distancia emocional con que se desenvuelve Luis forman parte del conjunto de principales características de los perfiles psicopáticos, que entienden las reacciones interpersonales únicamente de un modo 'intelectual', y esta forma de gestionar sus sentimientos hace que adolezcan de empatía y sufrimiento emocional por su víctima.

En lo que respecta a las víctimas de violencia grave como Lurdes, la red de apoyo familiar y social será el principal factor protector frente a sus agresores, la cual garantizará la no retirada de la denuncia, un riesgo en el que incurren muchas de ellas. La situación de desempleo de Lurdes en el momento de la agresión, por su parte, es otro factor que aumenta la posibilidad de que se dé maltrato físico; en realidad, las mujeres que mayor peligro corren de sufrir este tipo de violencia son aquellas que han abandonado los roles tradicionales de género -como había hecho Lurdes antes de conocer a Luis y casarse con él-, pero se encuentran en una situación de desempleo -no olvidemos que Lurdes abandona su puesto de trabajo, en el que había logrado un ascenso nada más dar a luz, respondiendo al ruego de Luis- (Meil 2004). Por lo demás, estas dinámicas relaciones post-ruptura suelen generar en las víctimas síntomas relacionados con cuadros de estrés y ansiedad, presentes en Lurdes, y que se harán evidentes, por ejemplo, en el temor que siente por encontrarse con su maltratador en la calle y razón por la cual acostumbra a tomar caminos menos transitados.

4 Conclusiones

En vista de los argumentos presentados en este trabajo, se puede concluir que existe una analogía entre los sucesos y los personajes descritos en la obra y lo planteado por las ciencias psicosociales como malos tratos, los diferentes tipos y la evaluación pericial psicológica que traza un cuadro sintomatológico tanto de víctimas como de agresores.

Si bien es cierto que el personaje de María no cumple con la imagen arquetípica de víctima, dejando en evidencia que la violencia ma-

chista es transversal y puede operar en todos los estratos sociales incluso tener alcance en aquellas mujeres con una sólida formación y ejercicio profesional, los incidentes violentos reproducidos en este trabajo, tanto los correspondientes a la violencia grave como los correspondientes a la violencia menos grave, son un reflejo verosímil de las dinámicas de los malos tratos demarcadas por las ciencias sociales, jurídicas y psicológicas.

Al tratarse de un estudio no tanto sensible al género, sino más bien específico de género, este artículo ha pretendido profundizar aún más en el terreno en que se entrecruzan la literatura vasca y la violencia contra las mujeres, siguiendo la estela de otras novelas que ya han tratado esta problemática anteriormente, tanto en el contexto vasco como en el español. En este sentido, este tipo de análisis podría ser aplicable a otras novelas que traten la violencia machista, comprendiendo que su manifestación en la ficción puede ser interpretada como una suerte de termómetro social que ayude a conocer en qué punto se encuentra una sociedad, en aras de seguir avanzando en la lucha por erradicar esta otra vieja pandemia que nos acompaña desde hace ya tanto.

Bibliografía

- Asensi, L.F. (2016). «La prueba pericial psicológica en asuntos de violencia de género». *Instituto Pacífico*, 26, 201-18.
- Blázquez-Alonso, M.; Moreno-Manso, J.M.; García-Baamonde, M.E.; Guerreiro-Barona, E. (2012). «La competencia emocional como recurso inhibidor para la perpetración del maltrato psicológico en la pareja». *Salud mental*, 35(4), 287-96. <https://doi.org/10.5093/in2013a15>.
- Bonino, L. (1995). «Desvelando los micromachismos en la vida conyugal». Corsi, J., *Violencia masculina en la pareja. Una aproximación al diagnóstico y a los modelos de intervención*. Buenos Aires: Paidós, 192-208.
- Bonino, L. (1999). «Las microviolencias y sus efectos: claves para su detección». *Revista Argentina de Clínica Psicológica*, 8, 221-33.
- Bosch, E.; Ferrer, V. (2012). «Nuevo mapa de los mitos sobre la violencia de género en el siglo XXI». *Psicothema*, 24(4), 548-54.
- Bourdieu, P. (2015). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Corsi, J. (1995). *Violencia masculina en la pareja. Una aproximación al diagnóstico y a los modelos de intervención*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, C. (2014). «¿Violencia o agresión en la pareja? Escala VGP de violencia de género percibida». Fernández, Ó. (coord.), *Mujeres en riesgo de exclusión social y violencia de género*. León: Universidad de León, 499-507.
- Delgado, C. (2015). «Por qué la violencia de género es algo diferente: reenfocando el concepto». Gallardo, A. (coord.); Del Pozo, M. (dir.), *¿Podemos erradicar la violencia de género? Análisis, debate y propuestas*. Granada: Comares, 41-56.
- Delgado-Álvarez, C. (2020). «La ceguera al género inducida por la ceguera a los estándares de medición. Comentario a Ferrer-Pérez y Bosch-Fiol, 2019». *Anuario de Psicología Jurídica*, 30(1), 93-6. <https://doi.org/10.5093/apj2019a8>.

- Echeburúa, E.; Fernández-Montalvo, J.; Corral, P. (2008). «¿Hay diferencias entre la violencia grave y la violencia menos grave contra la pareja?: un análisis comparativo». *International Journal of Clinical and Health Psychology*, 8(2), 355-82.
- Echeburúa, E.; Muñoz, J.M. (2016). «Diferentes modalidades de violencia en la relación de pareja: implicaciones para la evaluación psicológica forense en el contexto legal español». *Anuario de Psicología Jurídica*, 26(1), 2-12. <https://doi.org/10.1016/j.apj.2015.10.001>.
- Esbec, E.; Echeburúa, E. (2010). «Violencia y trastornos de la personalidad: implicaciones clínicas y forenses». *Actas Españolas de Psiquiatría*, 38(5), 249-61.
- Ferrer, V.A.; Bosch, E.; Navarro, C.; Ramis, M.C.; García, M. Esther (2008). «Los micromachismos o microviolencias en la relación de pareja: una aproximación empírica». *Anales de Psicología*, 24(2), 341-52.
- Ferrer-Pérez, V.A.; Bosch-Fiol, E. (2019). «El género en el análisis de la violencia contra las mujeres en la pareja: de la 'cegueda' de género a la Investigación específica del mismo». *Anuario de Psicología Jurídica*, 29(1), 69-76. <https://doi.org/10.5093/apj2019a3>.
- Galtung, J. (2016). «La violencia: cultural, estructural y directa». *Cuadernos de estrategia*, 183, 147-68.
- Lasarte, G. (2011). *Pertsonaia protagonista femeninoen ezaugariak eta bilakera euskal narrativa garaikidean* (Características y evolución de los personajes protagonistas femeninos en la narrativa vasca contemporánea) [tesis doctoral]. Leioa: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea. <https://addi.ehu.es/handle/10810/7847>.
- López-Ossorio, J.J.; Carabajosa, P.; Cerezo, A.I.; González, J.L.; Loinaze, I.; Muñoz-Vicente, M. (2018). «Taxonomía de los homicidios de mujeres en las relaciones de pareja». *Psychosocial Intervention*, 27(2), 95-104. <https://doi.org/10.5093/pi2018a11>.
- Lorente, M. (2004). *El rompecabezas. Anatomía del maltratador*. Barcelona: Ares y Mares.
- Meil, G. (2004). «Cambio familiar y maltrato conyugal a la mujer». *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, 37, 7-27. <https://doi.org/10.5093/pi2018a11>.
- ONU, Organización de Naciones Unidas (1994). *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra las mujeres* (Res. A/R/48/104). New York: Naciones Unidas. <https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/violenceagainstwomen.aspx>.
- Osborne, R. (2009). *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Bellaterra.
- Pérez, J.; Escobar, A. (coords) (2011). *Perspectivas de la violencia de género*. Madrid: Grupo 5.
- Pozueco, J.M.; Moreno, J.M. (2013). «La tríada oscura de la personalidad en las relaciones íntimas. Psicopatía, maquiavelismo, narcisismo y maltrato psicológico». *Boletín de Psicología*, 107, 91-111.
- Rodríguez, E. (2019). *Idazleen gorputzak. Egileetasuna ezbaian literaturaren jokozelaian* (Los cuerpos de las escritoras. La literatura en entredicho en el campo de juego de la literatura). Zarautz: Susa.
- Taverniers, K. (2001). «Abuso emocional en parejas heterosexuales». *Revista Argentina de Sexualidad Humana*, 15(1), 28-34.
- Zugasti, M. (2017). *L. A. A.* Sevilla: Algaida.

Diálogos

Eider Rodríguez (1977), una escritora vasca

«Hasta hace poco no solo no estábamos escribiendo, sino que además, nos estaban escribiendo»

Miren Gabantxo-Uriagereka

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract The Basque writer Eider Rodríguez, born in 1977 into a working-class village (Renteria, Gipuzkoa) where the political and social climate of the 1980s and 1990s was marked by the arrival of heroin into the lives of young people trapped between high unemployment rates and the ETA's armed struggle, emerged as a breath of fresh air amid so much pain. Speaking of difficult issues can be healing, and Eider Rodriguez's oeuvre reveals an author who writes in order to dig into our wounds and help us think about how to heal them.

¿Para quién escribe alguien que se fija en el bien y en el mal, en el cuerpo, las enfermedades y las cicatrices? ¿Y además en euskera? Pongámonos en contexto. Estamos ante una diminuta comunidad cultural, *Euskal Herria*, el País Vasco. En el mapa geográfico, se ubica a un lado de la frontera española y al otro lado de la frontera francesa, y por lo tanto es una comunidad cultural dividida y minorizada y donde la lengua dominante es el castellano en España, y el francés en Francia.

Nada es como parece o quizás sí, en un colectivo de personas atrapadas en un contexto social donde se somatiza el sufrimiento psi-

cológico, como expresan Jon Kortazar y Paloma Rodríguez-Miñambres en la página 33 de este volumen:

La enfermedad es el lugar *otro* desde el que se vislumbran las fracturas, las grietas que provocan las convenciones sociales. Los personajes quieren encajar, hacen lo que se espera de ellos pero, al mismo tiempo, sienten rechazo -¿o es más bien desapego?- hacia ese papel que se espera que desempeñen correctamente. Se contentan, o disimulan con lo que tienen, a pesar de no sentirse plenamente a gusto. No saben cómo sobrellevar, acallar su permanente insatisfacción vital.

La lengua vernácula de *Euskal Herria* es el euskera, una lengua aislada, la más antigua de Europa, prohibida y marginada en España, tras un golpe de estado militar en 1936 contra la República establecida y que trajo cuarenta años posteriores de dictadura política -y cultural- desde 1936 hasta 1976, hasta que falleció el general Francisco Franco. En 1980 se configuró el primer gobierno vasco democrático posterior a dicha dictadura y comenzó el proceso para restaurar el uso del euskera socialmente y convertirla en una lengua de estatus oficial, como el castellano. En el artículo 3 de la Constitución Española de 1978, su primer epígrafe dispone que el castellano es la lengua oficial del Estado y, por tanto, todos los españoles tienen la obligación de conocerla y el derecho a utilizarla. Por tanto, la lengua oficial de España es el castellano, también denominada lengua española, que es la lengua común de todos los hispanohablantes, la cuarta por número de hablantes en la lista de los veinte idiomas más hablados en el mundo en 2021 (más de 512 millones de hablantes), tras el inglés, el chino mandarín y el hindi.

Y así hay que comprender la situación de diglosia en la que vive esa diminuta comunidad cultural del euskera, lengua que recientemente pasó del grado de peligro de extinción al de situación vulnerable, con aproximadamente 700 000 vasco-hablantes. Como también hay que comprender la paradoja esencial del euskera (Gabantxo 2017), un idioma que a pesar de considerarse uno de los idiomas más antiguos de Europa, tiene un sistema literario que está entre los más jóvenes del continente europeo. Y quizás sea esto, la falta de tradición literaria, precisamente, lo que le brinda la oportunidad de ser más libre y más innovador, de tomar el vanguardismo como punto de partida.

Acerca de la marginación de las escritoras mujeres, Eider Rodríguez coincide con otras escritoras y traductoras contemporáneas vascas:

La historia de la literatura nos ha entrenado para creer que las historias de las mujeres no son tan universales como las de los hombres. Las editoriales acogen con brazos abiertos las narrativas de

guerra y conflicto y de hombres taciturnos que se escapan a vivir en comunicación con la naturaleza y los lobos, en campañas remotas, cruzando mares tempestuosos, para hacer cosas de hombres y tener crisis existenciales y pensamientos importantes. Las mujeres, desde sus vidas domésticas y pequeñas, no podrían ofrecer la misma sofisticación de contenido, nos dice la historia de la literatura. (Gabantxo-Uriagereka, Gabantxo 2020, 311)

En el siglo XX, de la generación nacida del *baby boom* en el contexto desarrollista entre 1960 y 1975 del País Vasco, surgieron niñas y niños que se alfabetizaron en los años ochenta en un sistema educativo nuevo y experimental en euskera e incluso accedieron a la nueva universidad pública donde además de en castellano, era posible realizar los estudios superiores en la otra lengua cooficial, en euskera, en la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.

Y los gustos literarios cambiaron, como ya habían comenzado a cambiar en otros sistemas literarios del mundo occidental. El sistema literario vasco, a partir del siglo XXI, puso la atención en aquello sobre lo que escriben las mujeres. Podría decirse que lo cultural se convirtió en político.

Las feministas, y también los antifeministas, siempre han tenido claro que lo cultural es político: las ideas, las imágenes, las historias y las teorías cumplen una función en el sostenimiento -o el cuestionamiento- de la desigualdad. (Cameron 2019, 64)

Dejar atrás el conflicto de la banda armada ETA en 2011 dejó espacio en la literatura para otros temas que no fueran el trauma del conflicto. Una vez que el trauma del conflicto se percibe como 'superado' en la comunidad vascoparlante, otros traumas sociales empiezan a cobrar protagonismo en la literatura: entre ellos, los conflictos de género o familiares. En este contexto, Eider Rodríguez, en su destreza con el relato corto, se posiciona como una retratista observadora de pequeños conflictos, mundanos, complejos y psicológicos, muy en la vertiente de la escritora canadiense Alice Munro.

Los relatos de Eider Rodríguez irrumpen en el sistema literario con un estilo muy definido:

Eider Rodríguez hace gala de una ambición narrativa en la que destacan la precisión y la atención al detalle. Son historias en las que las miradas y los silencios ponen de relieve los secretos de los personajes; en la mayor parte de sus historias se produce una inversión en el relato: lo oculto cobra fuerza y resulta revelador de lo que no se dice, mientras que lo que parecía «real», lo que se ve, se diluye. Surge, de esa manera, una sensación de distanciamiento o extrañamiento. (Rodríguez-Miñambres 2020, 42)

Eider Rodríguez trabajó durante cuatro años como editora, donde conoció el oficio dentro del sistema editorial vasco, pero ha dedicado la mayor parte de su carrera al periodismo y, sobre todo, a la literatura. Ha colaborado en publicaciones en euskera como *The Balde*, *Oarsoaldeko Hitza*, o *Hitzak eta ideiak*, y actualmente es profesora en UPV-EHU.

En 2004 publicó *Eta handik gutxira gaur (Y poco después ahora)* (Rodríguez Eider 2004); en 2007, *Haragia (Carne)* (Rodríguez Eider 2007); en 2010, *Katu jendea (Un montón de gatos)* obra que le llevó a ganar el Premio Igartza (Rodríguez Eider 2010); y, en 2017, *Bihotz handiegia* (Rodríguez Eider 2018). Con este último ganó el Premio Euskadi de Literatura en 2018. Rodríguez también ha escrito ensayos y literatura infantil, y ha traducido al castellano algunas de sus propias obras. Es el caso de *Un corazón demasiado grande* (2019), que es la traducción de la obra en euskera *Bihotz handiegia*, merecedora a su vez del Premio de «Traducción Etxepare-LABORAL Kutxa» 2020.

Cuentos, ensayos, género epistolar, las obras de Eider Rodríguez forman parte del jovencísimo sistema literario de la lengua más antigua de Europa. Su obra se alinea con las de otras autoras y otras corrientes contemporáneas, que recogen ecos de intensidad poética similares, y dan prioridad a personajes femeninos protagonistas y se enfocan en lo local.

Porque ella incide en que la escena literaria ha sido monológicamente masculina y añade que hay que dar cauce a esas narrativas que siempre han existido y no son solo para mujeres, son universales. Afirma que la clave está en que se han silenciado gran parte de los relatos de las mujeres, etiquetando lo que escriben de 'literatura femenina', cuando en realidad no existe diferenciación entre literatura de hombres y de mujeres.

Miren Gabantxo-Uriagereka y Eider Rodríguez La entrevista

[PREGUNTA] Puesto que de traductora (castellano/euskera), está habituada a re-crear y a re-pensar los procesos de escritura. Además, escribe sus propios relatos que se caracterizan por un alto grado de detalle y el uso de la ironía. Esto denota ser una descriptora de primera sobre los comportamientos humanos. ¿Desde cuándo recuerda detectar esos detalles en su entorno y atraparlos para los relatos?

[RESPUESTA] Me recuerdo de pequeña mirándolo todo y apuntando mentalmente los detalles, contornos, rarezas de lo que veía. Creo que se le llama escopofilia al placer que se halla observando objetos y personas. Lo de ponerlo en palabras solo llega a la hora de escribir. Lo primero de todo es la mirada; la palabra, en mi caso, ayuda a metabolizar, pero en el origen de cualquiera de mis escritos se encuentra la mirada, la palabra surge después. Y solo entonces viene la mirada sobre la palabra.

[P] El sistema literario vasco, en el siglo XXI ha dado un vuelco gracias a la literatura de una generación de mujeres como usted, las nacidas a partir de la década de los años setenta y con una experiencia vital concreta. ¿A qué cree que se debe ese interés literario hacia lo que escriben las mujeres vascas de su generación?

[R] Supongo que se debe al hecho de que a pesar de que somos la mitad de la población mundial, ese porcentaje en literatura está infrarrepresentado, no hay más que ver las historiografías para darse cuenta de que apenas hay escritoras, no hablemos ya del canon, y menos aún del *corpus*: hasta hace poco no solo no estábamos escribiendo, sino que además, nos estaban escribiendo. Es lógico el hartazgo y la saturación, sobre todo de las lectoras. ¡Ahora solo falta que nos lean también los hombres!

[P] La política, la identidad de género, el deseo, son cuestiones que atraviesan sus relatos cuando hablas del cuerpo de las mujeres. ¿Cuáles son sus referentes filosóficos o experienciales?

[R] Creo que soy una persona porosa, me atraviesa todo lo que sucede alrededor, en la calle, también lo que se filtra a través de los medios, así, siempre termino escribiendo acerca de lo que se sedimenta en mí. Por supuesto, parte de ese sedimento son las lecturas, muy variadas y eclécticas siempre. No soy una persona teórica, no me gusta pensar ni teorizar ni sumergirme en los abstractos, para mí escribir es investigar.

[P] Rafael Doctor Roncero afirma que la entidad familiar es «esa pesadilla de existir predefinido por otros» (cit. en Velásquez 2020). De ahí que la familia implique tensión, una tensión que se hace evidente en tu trabajo. ¿Qué tensiones son las que usted interpe- la en sus relatos?

[R] Muy buena definición, ya lo creo. La familia es una gran cantera de la cual extraer material literario. La familia es también un estado-nación, con su lengua, sus ritos, sus normas, sus relaciones de poder, su religión, sus fiestas y supersticiones, su jerarquía social, sus creencias culturales acerca del bien y del mal, de lo moral y de lo amoral... Me interesa mucho la familia como institución, tanto como la política internacional y el relato de la violencia, creo que se pueden entender, investigar y escribir desde el mismo orden.

[P] Estudió a finales de la década de los años noventa en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación del Campus de Bizkaia, en la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Ahora es usted profesora allí mismo, en la Facultad de Educación, Filosofía y Antropología del Campus de Araba. ¿Considera que ese viaje de ida y vuelta al mundo universitario le proporciona una atalaya privilegiada para ocupar su lugar en la literatura de las mujeres vascas actuales?

[R] Jamás lo había pensado, creo que no. A mí la universidad me da muchas cosas, como poder trabajar con gente, la mayoría muy jó- ven, escucharles, conocerles, pero sobre todo, desde el *poderci- to* que me otorga el estrado, les obligo a preguntarse cosas, y veo sus rostros mudar y su mirada crecer, y responder cosas que no sabían que sabían, y yo escucho respuestas que tampoco pensaba que guardaba. Es un lugar privilegiado para escuchar el latido de una parte de la sociedad. Me gusta mucho la parte buena de la universidad, la mala la detesto. En cualquier caso, creo que el lu- gar que ocupo y que no ocupo poco tiene que ver con mi labor de profesora, sinceramente.

[P] El ensayista Joseba Gabilondo dijo que en el sistema literario vasco, la literatura masculina nunca había trabajado la cuestión del deseo individual como sujeto literario y fueron las mujeres las que lo hicieron a partir de los años setenta/ochenta (Gabilondo 2020). ¿Por qué sucede esto?

[R] No lo sé... Quizá pueda deberse a que la literatura masculina estaba ocupándose de temas 'más importantes' y que el deseo individual masculino se daba por supuesto, no necesita problematizarse... Lo cierto es que a pesar de que siempre se habla de la li- teratura femenina, se ha analizado bastante poco en qué consiste la masculina, de hecho, es un adjetivo que no se utiliza al hablar de literatura, algo que denota la aparente neutralidad que 'vende'

esa literatura... Evidentemente, creo que está de sobra decirlo, pero no creo en temas grandes y pequeños, ni siquiera en la idea de querer aislar unos temas de otros, es absurdo y anacrónico. Sin embargo, vienen las mujeres en los setenta/ochenta y escriben: vale, vamos a crear un país nuevo, vamos a liberarnos de quien nos pisotea..., pero, ¿quién se hace cargo de los niños? O bien, ¿quién va a decidir cómo va a ser ese país? El deseo también es político.

[P] En 2019 usted publicó -solo en euskera- un libro de entrevistas a escritoras, *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literatura-ren joko zelaian* (El cuerpo de las escritoras. La autoría a debate en el campo de juego de la literatura -pendiente de traducción-) (Rodríguez 2019), que reúne las entrevistas a cinco escritoras vascas que ocupan un arco histórico completo: Arantza Urretabizkaia (1947), Laura Mintegi (1955), Miren Agur Meabe (1962), Karmele Jaio (1970) y Uxue Alberdi (1984).

Es usted también académica y al escribir ese libro, asume una misión canonizadora ya que incluye a autoras consagradas y a nuevas autoras. Las narradoras están renovando la literatura también a nivel formal y ponen el foco en asuntos que estaban en la sombra. ¿Se podría decir que el feminismo ha salido de la periferia y ocupa ya el centro del sistema literario vasco?

[R] Que ha salido de la periferia sí, que ocupa el centro no. Efectivamente, no tengo la menor duda de que las narradoras estamos renovando la literatura, escribiendo trocitos de mundo que no estaban escritos sobre superficies que estaban intactas. Es muy interesante lo que se está escribiendo y desde dónde se está haciendo. Sin embargo, mi intención con este libro no fue canonizar, creo que hablo claro al respecto en el prólogo del libro, para empezar, porque la selección de escritoras se rigió por motivos extra-literarios: tenían que ser madres, haber publicado al menos tres libros en diferentes épocas y haber nacido en distintas décadas. La de mi libro es una muestra ínfima. Son todas las que están, pero no están, ni de lejos, todas las que son, que son muchas y muy interesantes. Creo que es todavía pronto para ver qué lugar ocupamos, algo, que tampoco me importa. Lo que me importa es que sigamos escribiendo, ladrando, pensando, haciendo lo que sea... llegando a nuevos lugares o revisitando los antiguos con nuestras voces.

[P] En un reciente libro, el académico Jon Kortazar alude a que «el crecimiento del feminismo conlleva una cada vez más central literatura escrita por mujeres, ya que un sistema ideológico lleva consigo una creación literaria en el mismo sentido» (Kortazar 2020, 117). ¿Le parece que en el caso de la literatura vasca han habido, además, elementos extra-literarios que han propiciado sacar de la periferia del sistema a las mujeres escritoras?

[R] En todo sistema literario hay elementos extra-literarios, es más, a menudo, diría que son estos, desgraciadamente, los que dictaminan qué y cuándo leer.

Es cierto que cada vez hay más autoras y estas tienen mayor presencia, pero no igualan, ni de lejos, a la cantidad de autores de sexo masculino de ninguna editorial. Las únicas editoriales que publican más mujeres que hombres son las editoriales feministas o las que se empeñan en ello, lo que significa, que la Literatura en mayúscula sigue siendo neutral y por ende masculina. Sin embargo, de vez en cuando, algún reportaje afirma que la literatura femenina ha 'invadido' las librerías, o que 'arrasa', o que 'está de moda'... Opino que es una manera sofisticada de mostrar el miedo y la rabia que da que los libros de las escritoras interesen. Hay cada vez más noticias acerca del 'boom de las escritoras', pero casi nunca se habla de calidad, ni de aportación, ni de un 'ya era hora'... Se habla 'de viento favorable', 'de éxito comercial'... y se sugiere que es por eso que venden. También me ha parecido captar en ese tipo de reportajes las ganas de aislar la literatura escrita por mujeres, no solo etiquetándola de femenina, que eso está ya muy visto, sino acotándola con más perversión: 'literatura del cuerpo', 'gira en torno a los abortos', 'una inquietante explícitación del deseo (femenino)'... Como si en la Literatura con mayúscula los temas fuesen inaprensibles, como si en la Literatura con mayúscula se hablase del Todo.

Bibliografía

- Cameron, D. (2019). *Feminismo*. Trad. de M. Enguix-Tercero. 1a ed. Madrid: Alianza Editorial. Trad. de: *Feminism*. London: Profile Books Ltd, 2018.
- Gabantxo, A. (2017). «Cardinal Points: Four Basque Poets. Words without Borders». *Words without Borders*, May 2017. <https://www.wordswithout-borders.org/article/may-2017-basque-poetry-cardinal-points-four-basque-poets-amaia-gabantxo>.
- Gabantxo-Uriagereka, M.; Gabantxo, A. (2020). «Sororidad artística y literaria entre dos aguas». Jodrá-Llorente, S.; Benito del Valle-Eskauriaza, A. (eds), *Arte, literatura y feminismos: lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria*. 1a ed. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 295-316.
- Gabilondo, J. (2020). *Babel aurretik. Euskal literaturaren historia bat*. Trad. de A. Apaolaza. 1a ed. Tafalla: Txalaparta. Trad. de: *Before Babel. A History of Basque Literatures*. Barbaroak, 2016.
- Kortazar Uriarte, J. (2020). «Ocho instantáneas sobre las escrituras de mujer en la literatura vasca actual». Jodra Llorente, S.; Benito del Valle Eskauriaza, A. (eds), *Arte, literatura y feminismos: Lenguajes plásticos y escritura en Euskal Herria*. Frankfurt a. M.; Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 117-64. <https://doi.org/10.31819/9783964569691-005>.
- Kortazar, J.; Rodríguez-Miñambres, P. (2021). «Eider Rodríguez cuerpo, enfermedad y narración». *Rassegna iberística*, 44(115), 195-215. <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/012>.
- Rodríguez, E. (2004). *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2007). *Haragia*. 1a ed. Zarautz: Susa
- Rodríguez, E. (2010). *Katu jendea*. Donostia: Elkar.
- Rodríguez, E. (2018). *Bihotz handiegia*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2019). *Idazleen gorputzak : egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian*. Ed. por J. Goikoetxea. 1a ed. Zarautz: Susa.
- Rodríguez-Miñambres, P. (2020). «Narrativa y recepción de la obra de Eider Rodríguez». *Ínsula, Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 883-884, 42-44.
- Velásquez, D. (2020). «Entrevista a Rafael Doctor Roncero». PAC, 03 de abril. <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-rafael-doctor-roncero/>.

Karmele Jaio (1970), una escritora vasca Explorar la masculinidad feminista

Miren Gabantxo-Uriagereka

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This interview with the Basque writer Karmele Jaio (1970), whose novel *Aitaren etxea* (My Father's House) received the Euskadi Prize for Literature in 2020, brings to the fore her preoccupation with contemporary masculinity: the way it is now, and the way it should be. Taking the patriarchy down and moving society toward feminism demand the concept of masculinity be rebuilt. Things are further complicated by the fact that the struggle for the Basque nation put women's advancement needs on hold – and these women and their needs are Karmele Jaio's novels' ultimate protagonists.

Karmele Jaio (1970) pertenece a la estirpe de escritoras que a pesar de escribir en una lengua minoritaria, se han hecho populares gracias a la ola de una primera novela exitosa en euskera. En su caso, sucedió con *Amaren eskuak* que tradujo al castellano y que pocos años después pasó a convertirse en una conocida película del cine vasco (Mireia Gabilondo, 2013). Se rodó en euskera y llegó al Festival de Cine de San Sebastián y, con esa presencia mediática, quedó grabada en el imaginario por una manera de contar e interpretar el mundo desde una perspectiva de género y con un estilo militante. En 2018 Kristin Addis tradujo *Amaren eskuak* al inglés con una beca *PEN* (Jaio, 2018). En 2019 Karmele Jaio publicó otra novela, *Aitaren etxea*, con gran éxito y que recibió además el Premio Euskadi de Literatura 2020. Como dice el experto Jon Kortazar,

Existe una segunda característica literaria que hace que el observador cultural ponga su atención en este fenómeno literario. La exportación de esta obra a otros sistemas literarios, si se quiere la globalización y el eco crítico que ha obtenido las obras de las narradoras vascas fuera de las fronteras de la lengua y específicamente en el sistema literario vecino, el español. Han publicado en editoriales de renombre y su recepción en los grandes suplementos culturales ha sido más que aceptable. (Kortazar 2021, 176)

La escritora hizo la auto-traducción de *Aitaren etxea* (Jaio 2019) al castellano con *La casa del padre* (Jaio 2020).

De alguna manera, ese *continuum* de actividad y atención mediática le facilitaron múltiples manifestaciones expresivas para estar en el momento y el lugar adecuados, al escribir en un estilo muy visual, a la manera del documental observacional feminista. Se trata de visibilizar y denunciar las desigualdades estructurales y hablar de una misma, siguiendo un hilo argumentativo que indica que, al fin y al cabo, 'lo personal es político'. La conexión entre la experiencia personal de las mujeres y su subordinación como mujeres es subrayada con esta expresión ya conocida. Implica una apertura de los asuntos privados a la discusión y al análisis político y una explicación de la naturaleza sistemática de la opresión de las mujeres. Como lo resume Heidi Hartmann:

el descontento de las mujeres, argumentan las feministas radicales, no es el lamento neurótico de los inadaptados, sino una respuesta a una estructura social en la que las mujeres son sistemáticamente dominadas, explotadas y oprimidas. (Hartmann 1997)

El título de la novela de Karmele Jaio, *La casa del padre*, que se utilizó ya antes en otras obras literarias y fílmicas, alude aquí -en un deslizamiento de sentido-, a un trabajo (pendiente) de revisión, a una tarea de des-patriarcalización, a un activismo para evidenciar la discriminación, las prácticas normalizadas de machismo que existen en lo cotidiano en nuestra cultura (vasca y contemporánea, y del mundo occidental). No por casualidad, el título del libro *Aitaren etxea / La casa del padre* es casi idéntico al título de un poema clave de la literatura vasca («Nire aitaren etxea» / «La casa de mi padre»), escrito y traducido por Gabriel Aresti, gran renovador de la literatura vasca a partir de los años sesenta (Aresti 1964). Era práctica habitual en él escribir simultáneamente en euskera y castellano.

Nire aitaren etxea

Nire aitaren etxea
defendituko dut.
Otsoen kontra,
sikatearen kontra,
lukurreiaren kontra,
justiziaren kontra,
defenditu
eginen dut
nire aitaren etxea.
Galduko ditut
aziendak,
soloak,
pinudiak;
galduko ditut
korrituak,
errenteak,
interesak,
baina nire aitaren etxea
defendituko dut.
Harmak kenduko dizkidate,
eta eskuarekin defendituko dut
nire aitaren etxea;
eskuak ebakiko dizkidate,
eta besoarekin defendituko dut
nire aitaren etxea;
besorik gabe,
sorbaldik gabe,
bularrik gabe
utziko naute,
eta arimarekin defendituko dut
nsire aitaren etxea.
Ni hilen naiz,
nire arima galduko da,
nire askazia galduko da,
baina nire aitaren etxeak
iraunen du
zutik.

La casa de mi padre

Defenderé
la casa de mi padre.
Contra los lobos,
contra la sequía,
contra la usura,
contra la justicia,
defenderé
la casa
de mi padre.
Perderé
los ganados,
los huertos,
los pinares;
perderé
los intereses,
las rentas,
los dividendos,
pero defenderé la casa de mi
padre.
Me quitarán las armas
y con las manos defenderé
la casa de mi padre;
me cortarán las manos
y con los brazos defenderé
la casa de mi padre;
me dejarán
sin brazos,
sin hombros
y sin pechos,
y con el alma defenderé
la casa de mi padre.
Me moriré,
se perderá mi alma,
se perderá mi prole,
pero la casa de mi padre
seguirá
en pie.

Cuando Gabriel Aresti escribió el poema éste se convirtió en una de las piezas clave de la colección *Harri eta herri* (Aresti 1964). A pesar de la relevancia canónica de este libro para el sistema literario vasco, *Harri eta herri* no tuvo traducción al inglés hasta cincuenta y tres años más tarde (Aresti 2017), cuando el antropólogo y profesor de cultura vasca Joseba Zulaika, Director del Center for Basque Stu-

dies de la Universidad de Reno-Nevada, encargó la traducción de *Harri eta herri y Maldan behera* a la traductora y profesora de la Universidad de Chicago, Amaia Gabantxo, quien recibió el Premio de Traducción «Etxepare-Laboral Kutxa» (2018) por el volumen *Downhill / Rock & Core*, publicado en la colección «Basque Series» de la Universidad de Nevada.

El poema que escribió Gabriel Aresti se hizo muy popular en su tiempo porque el poeta y cantautor Fernando Unsain hizo una adaptación musical y lo cantó con otras nueve canciones, en un disco de 1976, que también tituló *Nire aitaren etxea defendituko dut* y que también se comercializó en casete. Hay que ubicarse en el contexto de la época, en pleno *boom* de la canción-protesta y cuando España salía de la dictadura franquista tras la muerte del general Franco y la comunidad vasca podía acudir a mitines políticos de la izquierda nacionalista donde se intercalaban fragmentos de dicho poema con mucha frecuencia.

En la actualidad el disco está descatalogado pero es posible escucharlo en varias páginas web y además se guarda en el Archivo Vasco de la Música (Aresti, Unsain 1976)

En ese poema de 1964, que curiosamente eludió el control de la Administración Censora vigente en España, el poeta Gabriel Aresti elevó a metáfora la lucha por sobrevivir de la nación vasca y la defensa de la comunidad cultural vasca; Aresti fue hombre muy comprometido políticamente. Pero el poema podía utilizarse universalmente en pro de los objetivos políticos en la defensa de cualquier nación, lo que daba libre interpretación a la audiencia al leer o escuchar «La casa de mi padre». Un reportaje en prensa de 2017 recoge cómo en 1983, en Pamplona, en el X Congreso de Euskaltzaindia / Real Academia de la Lengua Vasca, el filólogo Patxi Oroz Arizkuren (1935), formado como novicio católico y teólogo, y posteriormente casado y afincado en la universidad alemana de Tübingen como catedrático de Filología Hispánica, presentó una colección de ciento cincuenta traducciones a diversas lenguas del mundo de dicha poesía («Nire aitaren etxea» / «La casa de mi padre») (Vigor, 2017).

Más de medio siglo después de que el escritor Gabriel Aresti creara ese famoso poema en 1964, la escritora Karmele Jaio, en 2019, se lo apropió para el título de su novela (*Aitaren etxea / La casa del padre*) lo que plantea una re-significación del título y de sus implicaciones sentimentales en el imaginario político vasco. De hecho, la cuestión del conflicto vasco atraviesa la novela:

Aitaren etxea se sitúa en el contexto específico geográfico y cultural, la novela traza las relaciones entre esa guerra y la otra: el conflicto nacional vasco. Según el argumento de Jaio, el conflicto vasco sirvió para reforzar los papeles de género. La lucha por la libertad ensalzó algunos atributos asociados a la masculinidad

como la fuerza física, la violencia y la valentía. Estas cualidades están enteramente personificadas en el personaje de Aitor; y, parcialmente, en Libe. (Colbert-Goicoa, Martin-Etxebeste 2021, 220)

Porque lo que se pone en cuestión con esta novela es si realmente -como comunidad vasca moderna- este modelo de convivencia donde la jerarquía de poder establece que lo femenino está supeditado a lo masculino, se ha quedado anclado en el tiempo. La escritora hace una novela donde pone voz a un hombre vasco -escritor del siglo XXI- socializado en lo patriarcal, que se interpela teóricamente sobre su masculinidad, y tiene dificultades para cuestionar su vida en pareja. En lo que respecta a su mujer, él siempre ha sido el protagonista de la historia y no percibe que en esa relación normalizada, él establece un juego de dominación-sumisión. La escritora escribe, y saca a la luz una especie de realismo sucio de las relaciones familiares en una sociedad patriarcal.

Miren Gabantxo-Uriagereka y Karmele Jaio La entrevista

[PREGUNTA] ¿Con su escritura se une al concepto de la Literatura Contemporánea como una expresión de lo inmediato, referida a la propia experiencia como sujeto mujer, al margen de otros órdenes jerárquicos asumidos por la costumbre, la sumisión o la imposición?

[RESPUESTA] En mi escritura procuro no dejar al margen esos órdenes jerárquicos. Al contrario, me interesa subrayar y destacar cómo todos esos mandatos basados en el género (al igual que en otros mandatos sociales) calan profundamente en mujeres y en hombres, en sus actitudes, en sus decisiones, en su autoridad, en sus renuncias. Poder ver claramente ese peso excesivo del género y de sus mandatos sobre unas y sobre otros, obtener esa fotografía sociológica, nos permite llegar a lo más íntimo de las personas, a su experiencia más personal de vida. Me interesa mucho esa intersección entre lo social y lo íntimo, entre lo sociológico y lo psicológico.

[P] ¿Hasta qué punto existe el sesgo de género por parte de quienes establecen el canon literario desde la Academia? Pongo el ejemplo de dos académicos, David Colbert-Goicoa y Jon Martin-Etxebeste, sobre su obra *La casa del padre* (2020) y especialmente respecto a la redacción de este párrafo:

Señalamos por nuestra parte la riqueza de las imágenes, polisémicas y abiertas a distintas lecturas, que emplea Jaio. Característico de los trabajos de Jaio también es su manera de escribir delicada y vaporosa. La voz de la escritora no adquiere protagonismo en ningún momento sino que es siempre comedida. Se podría afirmar que es una prolongación de la exigencia histórica que se le ha supuesto al rol femenino: necesario y laborioso; pero, a poder ser no público. (Colbert-Goicoa, Martin-Etxebeste 2021, 220)

[R] Es indudable que el canon literario ha estado históricamente basado en una visión del mundo androcéntrica, que considera que la experiencia de un personaje masculino es una experiencia universal y la experiencia de una protagonista femenina es el reflejo únicamente de la vida de las mujeres y, por tanto, no es universal, sino que concierne solo al mundo de las mujeres. Como consecuencia de ello, por ejemplo, hay temas que se consideran importantes y otros que no. Y no es casualidad que los importantes tengan que ver con el mundo público, históricamente protagonizado por hombres, y los menos importantes sean los domésticos, los que se pro-

ducen en ámbitos más privados, que han ocupado históricamente las mujeres. Todo esto, por supuesto, influye mucho a la hora de valorar una obra. Si los temas y las experiencias que se cuentan en una obra no se consideran universales, no podrán considerarse importantes, y, por tanto, nunca se valorarán en la misma medida que otras que sí son consideradas de peso.

No hay duda de que la manera en la que nos han enseñado a ser mujeres y hombres desde la infancia tiene mucha influencia en nuestra mirada cuando escribimos, pero creo que puede llegar a ser aún mayor el prejuicio que genera en quien valora lo escrito.

[P] Cuando una lee se olvida de una misma, deja de existir para vivir la existencia vicaria de los personajes de la obra. Vivimos vicariamente, imaginariamente, las aventuras y los heroísmos de personajes del libro, y de una manera falsa, alienante, eso nos permite soportar nuestra mediocridad. ¿Su novela *La casa del padre* (2020) puede alejar o acercar a los lectores hombres, ante la presión de desarrollar nuevas masculinidades en coherencia con la ideología feminista?

[R] Creo que he hecho un esfuerzo por comprender el porqué de ciertas actitudes de muchos hombres y espero que ese acercamiento haya permitido a los hombres lectores sentir una historia cercana, en la que lejos de los reproches, pretende que sean conscientes de los privilegios que tienen en esta sociedad, de las relaciones de poder, también de las exigencias que la masculinidad hegemónica les impone a ellos... Creo que para algunos hombres puede ser un acercamiento al feminismo desde otro lugar, justamente desde su interior, desde sus miedos, sus inseguridades, sus preguntas... Desde que me di cuenta de hacia dónde me estaba llevando la escritura, sentí miedo de hacer una caricatura de un hombre, de caer en tópicos. He escrito, en ese sentido, con mucha precaución, intentando comprender el origen de cada una de sus actitudes. Porque todo lo que hacemos en la vida, sea reprochable o merezca el aplauso, tiene un origen y está absolutamente marcado por cómo hemos sido socializados y por lo que nuestro entorno ha esperado siempre de nosotros. He intentado llegar a ese origen y comprobar allí que en el fondo todos los seres humanos nos parecemos mucho. Así como el protagonista comprende que no va a poder entrar en el personaje femenino del que quiere escribir hasta que reconozca en ella algo propio, algo que convierte a ambos en seres humanos iguales (aunque vivan distintas circunstancias), yo he intentado llegar ahí y sentir que soy ese hombre y que he vivido lo que vivió él desde niño. He intentado comprenderlo. Creo que he intentado comprender a todos los personajes. Todas las personas tenemos una razón para hacer lo que hacemos. He intentado encontrar la razón de cada uno de los personajes.

[P] Su novela *La casa del padre* (2020) es una obra que describe muy claramente cómo son muchas de las relaciones entre hombres y mujeres en el mundo occidental contemporáneo y por ende, en nuestro entorno cercano, *Euskal Herria*. ¿La novela se une a la causa universal feminista y por ello, le importa que pueda considerarse creada con un afán comercial?

[R] No entiendo por qué tiene que relacionarse el hecho de que una obra se considere feminista con el afán comercial. Es evidente el auge del feminismo en los últimos años y el interés que han despertado los temas feministas, pero no me parece justo que se hable de interés comercial, porque quizás lo que ha ocurrido es que la sociedad, y sobre todo las mujeres, necesitaban en este momento que explotaran y salieran a la luz tantos y tantos relatos que han estado silenciados durante mucho tiempo y necesitaban que se oyera su voz. Desde luego, puedo asegurarle que la elección de los temas de esta novela no tienen su origen en el afán comercial, sino, sobre todo, en una necesidad de entender la realidad y de intentar mostrar todas las anormalidades que se esconden bajo el manto de la normalidad.

[P] Estudió en la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación del Campus de Bizkaia en la década de los noventa. Trabaja desde hace años como asesora de comunicación en Emakunde, el Instituto Vasco de la Mujer del Gobierno Vasco, lo que le da acceso a participar en el diseño de políticas públicas para denostar el machismo y ayudar a las mujeres y a las niñas en su desarrollo pleno. Estar tan en contacto diariamente con esa realidad periodística, ¿es lo que le ha empujado a escribir esta novela *La casa del padre*?

[R] Creo que todo lo que nos pasa en la vida tiene de alguna manera un reflejo en nuestras obras. El hecho de estar tan cerca del problema de la desigualdad, por supuesto, me hace ser más consciente de ella cada día, pero creo que aunque no trabajara donde trabajo, también sería una gran preocupación, sobre todo ahora que tengo una hija y un hijo, y necesito creer en que vivirán en un mundo más igualitario.

[P] Su familia es originaria de un pequeño pueblo de la costa vasca, Lekeitio. Escribe en su lengua materna, en euskera, para una comunidad pequeña de lectores y ha traducido usted misma, *Aitaren etxea / La casa del padre*, al castellano. ¿Por qué no ha delegado esa tarea de traducción y qué ha supuesto ese proceso de re-lectura y versionado y pensar en otro público mucho más amplio que el del sistema literario vasco?

[R] Mis traducciones al castellano son reescrituras y en todos los casos he tenido que hacer cambios con respecto al original para que,

paradójicamente, se parezcan más a éste. Mi primera traducción fue *Las manos de mi madre* y al comienzo empecé a hacer una traducción literal de *Amaren eskuak*, pero rápidamente vi que no funcionaba, no reconocía mi voz en aquellas palabras. Hasta que decidí volver a escribir la novela en español, que no es exactamente lo mismo que traducirla, y todo comenzó a fluir. Traducirme a mí misma, por otro lado, supone un gran aprendizaje, porque reconoces aspectos de tu escritura que no percibes cuando escribes. Yo he aprendido mucho de mi forma de escribir a través de la traducción. Es como ver tu escritura a través de un espejo.

[P] En estas dos primeras décadas del siglo XXI han cambiado las reglas editoriales y ya no es tan previsible imaginar qué libro va a triunfar. De hecho en el sistema literario vasco ahora es central la literatura creada por mujeres, cuando hasta la fecha los escritores hombres tenían prevalencia. ¿Cómo experimenta esta vivencia de ponerte en cabeza con temas como el de la necesidad de cambio de las mujeres o las relaciones de pareja?

[R] Por un lado me siento muy agradecida a las escritoras que nos precedieron y que lo tuvieron mucho más difícil que nosotras. En un mundo casi exclusivamente de hombres, fueron abriéndonos el camino. Y espero que nosotras también aportemos algo a las nuevas generaciones de escritoras que vendrán y que ahora tienen más referentes femeninos de los que tuvimos nosotras. Me siento, en ese sentido, como parte de una cadena. Y cada logro, no solo mío, sino de cualquier otra escritora, lo siento como un paso que no solo es personal, sino que también tiene un carácter simbólico y colectivo.

Bibliografía

- Aresti, G. (1964). *Maldan behera/Harri eta herri* ('Pendiente abajo /Piedra y puelo'). 8a ed. Madrid: Cátedra.
- Aresti, G. (autor) (2017). *Downhill and Rock & Core*. Transl. by A. Gabantxo, introduction by J. Kortazar and edited by J. Zulaika. Reno (NV): Center for Basque Studies.
- Aresti, G. (autor); Unsain, F. (cantautor y ed.) (1976). *Nire aitaren etxea defendituko dut* [disco LP y casete]. Donostia: Kuxart.
- Colbert-Goicoa, D.; Martin-Etxebeste, J. (2021). «Una nueva ventana para *La casa del padre*. Análisis de la novela de Karmele Jaio». *Rassegna iberística*, 44(115), 217-28. <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/013>.
- Gabilondo, M. (2013). *Amaren eskuak* (Las manos de mi madre). DVD-Vídeo, 95 min. Ed. Baleuko, Bizkaia. Versión original en euskera con subtítulos en castellano.
- Hartmann, H. (1997). «The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union». Nicholson, L.J. (ed.), *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. New York: Routledge, 100.
- Jaio, K. (2020). *La casa del padre*. 1a ed. Barcelona: Destino.
- Jaio, K. (2006). *Amaren eskuak*. 1a ed. Donostia: Elkar.
- Jaio, K. (2018). *Her Mother's Hands*. 1st ed. Transl. by K. Addis. Cardigan: Parthian Books.
- Jaio, K. (2019). *Aitaren etxea*. 1a ed. Donostia: Elkar.
- Kortazar, J. (2021). «Introducción. Escritoras vascas». *Rassegna Iberística*, 44(115), 175-8. <http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2021/16/010>.
- Vigor, I. (2017, Jun 5). «'Nire aitaren etxea', el poema traducido a más lenguas en el mundo». *Periódico Gara*, 5 junio. <https://tinyurl.com/4nxm967h>.

Biblioteca di Rassegna iberistica

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katiuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). «Entra el editor y dice»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente* | *América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un “bric-à-brac” de la Belle Époque. Estudio de la novela “Fortuny” (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall’Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.

Entre finales del año 2018 y principios de 2020, en un pequeño lapso tiempo, confluyeron en el sistema literario vasco dos fenómenos que aportaban una sensación de cambio de ciclo narrativo. Las escritoras Eider Rodríguez, Irati Elorrieta y Karmele Jaio ganaron el Premio Euskadi de Literatura en los años 2018, 2019 y 2020. En paralelo a este proceso tenía lugar un fenómeno de globalización y reconocimiento en la traducción de la obra de Katixa Agirre, Eider Rodríguez, Karmele Jaio y Leire Bilbao, hasta entonces poco conocidas fuera del sistema vasco. Este volumen ayuda al conocimiento de la obra de estas escritoras componiendo una investigación singular en el ámbito de la escritura en lengua vasca.



Università
Ca'Foscari
Venezia