

O corpo maltratado, sinécdoque da violencia de xénero na literatura vasca

Gema Lasarte

[Recibido, 14 outubro 2014; aceptado, 22 setembro 2015]*

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.47.2183>

RESUMO Este artigo versa sobre o tratamento que algunhas narradoras vascas deron nas súas novelas á violencia de xénero no período comprendido entre 1979 e 2009. Dun corpus xeral de trinta novelas, só cinco tratan a violencia de xénero. Por isto, analízanse dun xeito detallado dúas destas novelas de autoría feminina, *Tango Urdina* [*Tango Azul*], de Aitziber Etxeberria, que trata especificamente sobre os malos tratos e *Aulki jokoa* [*Xogo de cadeiras*], de Uxue Alberdi, que aborda o tema da violencia sufrida polas mulleres en tempos de guerra. Doutra banda, puxemos estas dúas novelas en comparación con outras tres contemporáneas escritas por narradores vascos: *Zoaz infernura*, *laztana* [*Vaite ao inferno, querida*], de Anjel Lertxundi, *Zureak egin du* [*Estás acabada*], de Iñaki Frieria, e *Golgota* [*Golgota*], de Xabier Montoia. As dúas primeiras teñen como eixo temático os malos tratos (do mesmo xeito que a xa mencionada *Tango Urdina* [*Tango Azul*]) mentres que a última incorpora o tema da violencia exercida contra as mulleres durante a guerra (tal e como fai Uxue Alberdi na súa *Aulki jokoa* [*Xogo de cadeiras*]). Como conclusión, podemos aseverar que se observaron diferenzas importantes no tratamento do tema dos malos tratos por parte dos narradores e narradoras; non así no tema da violencia sufrida polas mulleres nas contendas bélicas onde narradoras e narradores converxen na súa maneira de narrar os feitos e tratar o tema.

PALABRAS CHAVE: literatura, corpo, xénero, malos tratos, guerra.

ABSTRACT This article studies how some Basque female writers have dealt with the topic of gender-based violence on their novels, in the period between 1979 and 2009. Starting with a corpus of thirty novels, only five deal with gender-based violence. Thus, this essay analyses in detail two of them, *Tango Urdina* [*Blue Tango*] by Aitziber Etxeberria, which focuses on abuse, and *Aulki jokoa* [*Musical Chairs*] by Uxue Alberdi, which shows the violence suffered by women during war. On the other hand, we have com-

* A versión galega que ofrecemos é tradución do Consello de redacción do BGL desde o orixinal castelán remitido pola autora do traballo.

pared these two novels with three contemporary books written by male narrators: *Zoaz infernura, laztana* [Go to Hell, Darling] by Anjel Lertxundi, *Zureak egin du* [You're Done] by Iñaki Frieria and *Golgota* [Golgotha] by Xabier Montoia. The first two have abuse as their main thematic axis (such as the aforementioned *Tango Urdina* [Blue Tango]); while the third one has the topic of violence against women during war (as it was done by Uxue Alberdi in *Aulki jokoa* [Musical Chairs]). To conclude, we can point out important differences on the treatment of the topic of abuse by male and female narrators; but not so much on the topic of violence due to war, in which writers coincide on their way of approaching the subject.

KEYWORDS: literature, body, gender, abuse, war.

Introdución

Este artigo pretende abordar un dos temas máis vixentes na sociedade actual: a violencia de xénero e o seu tratamento e reflexo na literatura contemporánea en lingua vasca. Para iso, utilizamos como ferramenta de análise, por unha banda, o paradigma e marco teórico, e por outra, describimos tamén os aspectos máis estritamente literarios das novelas analizadas. No paradigma teórico a nosa pretensión é, en primeiro lugar, a de esmiuzar todo o marco conceptual tecido ao redor do que se denominou *violencia machista*: conceptos tales como *violencia doméstica, violencia familiar, violencia contra as mulleres, feminicidio* etc. En todos estes termos albíscase o xénero como parte determinante contra a que se erixe a violencia machista contra as mulleres. En segundo lugar, e tamén dentro do marco conceptual, obsérvase o corpo: o corpo como texto que non é outra cousa que unha metáfora da realidade histórica no caso dos corpos maltratados e violentados na guerra, por unha banda, e corpos obxecto de violencia física ou de malos tratos, exemplo existencial da condición feminina, por outra. A segunda parte analiza o aspecto literario que comprende á súa vez dúas partes diferenciadas. Por unha banda, examínase o tema da violencia de xeito detallado, e para iso recorreremos ao uso da narratoloxía como método. Observamos así algúns personaxes protagonistas femininos recreados polos narradores nas últimas décadas. Incídese na análise das voces e, sobre todo, afóndase no estudo do paradigma actancial, para ver como se manifesta ou, mellor dito, como se xestiona a violencia nas funcións gramaticais. Á parte destes aspectos sintácticos, invéstíganse tamén os aspectos semánticos da violencia. Especialmente, faise fincapé no uso da linguaxe sexista como fonte xeradora da violencia de xénero.

Para establecer un paradigma que reflecta a violencia de xénero e como se leva a cabo a representación do corpo maltratado na literatura vasca dos últimos anos, tomamos como corpus do noso estudo, principalmente, cinco novelas: *Tango Urdina* [*Tango Azul*] (2003), de Aitziber Etxeberria, *Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*] (2008), de Anjel Lertxundi, *Zureak egin du* [*Estás acabada*] (2009), de Iñaki Frieria, *Golgota* [*Golgota*] (2008), de Xabier Montoia, e *Aulki joko*a [*Xogo de cadeiras*] (2009), de Uxue Alberdi. As tres primeiras incorporan como eixo central da súa temática os malos tratos inflixidos polo marido á muller e as dúas últimas tratan da violencia exercida contra as mulleres durante as guerras. Para a nosa análise diferenciamos estes dous bloques.

A violencia exercida sobre personaxes femininas na obra das autoras e autores vascos das últimas décadas

Repaso de todas as obras producidas polas narradoras vascas desde 1979 ata 2009 que representan a violencia de xénero

Este estudo analiza a presenza da violencia de xénero na produción narrativa das autoras vascas. Neste sentido cómpre sinalar que este tema tivo escasa relevancia na produción narrativa das autoras. Así, da trintena de novelas publicadas por narradoras vascas nas tres últimas décadas, soamente adquire protagonismo no eixo temático de cinco delas. Deste xeito, Uxue Alberdi en *Aulki joko*a [*Xogo de cadeiras*] (2009) pon en boca da protagonista, Teresa, toda a crueza da guerra e, sobre todo, denuncia de xeito solapado a violencia de xénero que se produce nos conflitos bélicos. Aitziber Etxeberria, pola súa banda, na novela *Tango Urdina* [*Tango Azul*] (2003), retoma como fío narrativo a violencia de xénero: aquí a violencia é doméstica e susténtase nos malos tratos que o marido exerce de forma sistemática contra a súa muller, Marga. Laura Mintegi móstranos outro tipo de violencia na obra *Bai baina ez* [*Si pero non*] (1985), a relación de abuso sexual exercida por un pai cara á súa filla Rosa.

A diferenza das novelas anteriormente citadas, que teñen a violencia de xénero como eixo temático principal, hai textos que a tratan de maneira tanxencial. Por exemplo, na novela de Dorleta Urretabizkaia, *Jaione* [*Jaione*] (2006), o ex-mozo da protagonista acósaa sistematicamente, por teléfono e pola rúa, tras a ruptura do noivado entre eles. Doutra banda, nesta mesma

novela albiscamos outro tipo de relacións violentas, como a que se dá entre os proxenitores da protagonista. O conflito orixínase coa perda do emprego por parte do pai e o papel da nai como sustento da economía familiar. Esta situación incomoda o marido e é a que desata a violencia que exerce contra ela. Por tanto, en *Faione* [*Faione*] observamos que a violencia de xénero prodúcese en dúas xeracións ben distintas: contra a nai, exercida polo pai, e contra a filla, exercida polo seu ex-noivo.

Por último, Aitziber Etxeberria pon de manifesto en *31 baioneta* [*31 baionetas*] (2007), a violencia de xénero que sofren as mulleres en tempos de guerra. Esta novela transcorre en Donostia durante o verán de 1813, cando a cidade estaba baixo o dominio das tropas de Napoleón. Etxeberria relata a penosa situación que viven as protagonistas (nai e filla), que se ven obrigadas a deixar o caseiro e refuxiarse na cidade, Donostia, cando esta é asediada e incendiada polas tropas anglo-portuguesas. Neste enfrontamento, que representa os derradeiros momentos da guerra da Independencia de España, os soldados anglo-portugueses violarán a filla unha e outra vez. Así, de forma paradoxal, o que se contempla como o final dunha guerra, constitúe, á súa vez, o inicio do sufrimento e da estigmatización que se perpetuará no percurso da vida da protagonista. E é que, como ben indicou Adrienne Rich (1996: 85, 102, 401), o corpo da muller é o territorio onde se erixe o patriarcado.

56

Selección de tres novelas de autoría masculina de recente publicación que representan a violencia de xénero

Como anticipamos ao comezo, tamén quixemos examinar o tratamento que os autores vascos dan á violencia machista, para posteriormente equiparalo co tratamento que as autoras dan ao mesmo tema. Para iso, analizaremos *Golgota* [*Golgota*] (2008), de Xabier Montoia, que narra a historia de Felisa, muller estigmatizada pola guerra civil. A protagonista, filla de Gorria (Roxo), foi testemuña na súa máis tenra infancia de como, o día da Virxe, os falanxistas tras bater no seu pai e a súa irmá maior, leváronos para sempre. Así mesmo, ao día seguinte meten na cadea a súa nai para lle cortar o pelo e deixar a familia marcada pola guerra civil e pola violencia para toda a súa vida. Anjel Lerxundi, en *Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*] (2008), relátanos os malos tratos que Tomás dá á súa esposa, Rosa, atemorizada nun ambiente de violencia que non lle ofrece ningunha saída, máis que a de aguantar, ata que coñece a Inazio e xuntos traman o asasinato de Tomás. A psiquiatra

de Rosa faise eco da historia de toda unha vida de medo e violencia que Rosa lle relata desde a cadea. Así, asistimos a un doloroso relato no que a protagonista nos conta que non coñeceu o amor da súa nai e que foi violada por primeira vez aos oito anos. En definitiva, Rosa é a encarnación dunha muller que arrastra unha historia de soidade e de carencia de amor ata que coñece ao seu marido pero que seguirá sufrindo tamén durante o seu matrimonio. Iñaki Frieria, pola súa banda, dános conta da historia dunha muller aterrorizada polos malos tratos aos que é sometida por parte do seu home. Trátase de Sofia, na novela *Zureak egín du [Estás acabada]* (2009). A diferenza aquí radica en que se trata dunha persoa de status elevado que finalmente é acollida e escondida por unha Comunidade de Mulleres que se dedica clandestinamente a asistir a vítimas da violencia machista temerosas pola súa vida.

Aínda que esta investigación ten como obxectivo principal o estudo da violencia de xénero reflectida nas novelas das autoras vascas nas últimas décadas, tamén quixemos poñelas en comparación con outras narracións de autores vascos, porque iso ofreceranos unha maior visión de campo e unha perspectiva máis ampla que afonda na consecución do noso obxectivo. As obras de narradores vascos que eliximos para a nosa análise son as tres obras mencionadas máis arriba. Estas tres novelas, do mesmo xeito que as escritas polas autoras, outorgan relevancia á personaxe protagonista feminina e explicitan varios tipos de violencia, ás veces mediante a representación do *corpo dócil*, obxecto da violencia, e outras veces, valéndose da escritura do corpo, das vivencias do corpo feminino ferido e mutilado.

57

Marco conceptual

Violencia de xénero e violencia simbólica

Nos estudos culturais, os conceptos máis utilizados son os de *violencia doméstica* e *violencia de xénero*. Raquel Osborne (2009: 28) afirma que o concepto de *violencia doméstica* omite información, xa que en opinión da autora este concepto non explica quen é o suxeito e quen o obxecto da violencia; tampouco se explica cal é o obxectivo final desa violencia. Por outra banda, Osborne di que este concepto contempla toda a violencia exercida dentro da casa, pero de ningunha maneira a violencia exercida fóra do fogar. Esta característica de non especificar nin o suxeito nin o obxecto, fai imposible, pola nosa banda, o emprego desta expresión no uso metodolóxico do paradigma

actancial para a análise das relacións de violencia que se establecen de xeito hexemónico cando hai obvios sinais de violencia machista.

Se comparamos o concepto de *violencia doméstica* co de *violencia de xénero*, este último ofrece moitos máis matices e moita máis información. Para empezar, o concepto de *xénero* ten como epicentro a relación entre homes e mulleres, e non a familia. En canto ao espazo, abrangue a casa, así como calquera outro lugar onde se exerza a violencia contra as mulleres. Pero este termo tamén ten as súas lagoas e carencias, lagoas que quedan reflectidas na lei¹: cando a violencia de xénero se dá entre a parella penalízase máis; cando se dá fóra da parella, tanto na rúa coma no traballo, non se tipifica da mesma maneira (Osborne 2009; Larrauri 2007).

Outra expresión que se usa con frecuencia é a de *violencia familiar* (Larrauri 2007). Con todo, este tipo de violencia non ten moito que ver coas relacións de afecto nin coas relacións eróticas. Do mesmo xeito que o concepto de *violencia doméstica*, trátase dun concepto demasiado ambiguo como para que nos permita delimitar as funcións gramaticais² dos actantes no paradigma actancial. Cabe sinalar, tamén, o uso, aínda que en menor grao, do concepto de *terrorismo familiar*, cuxa idea xorde a partir da observación do trato recibido polas vítimas de distintos terrorismos (Osborne 2009: 28). Pero esta expresión tampouco contempla aspectos importantes da violencia de xénero, como son o acoso no traballo ou o acoso sexual exercido contra as mulleres polo simple feito de seren mulleres. Outra denominación que se utiliza, pero dun xeito moito máis excluínte, é a de *feminicidio*, concepto análogo ao concepto que a criminoloxía fai das expresións *asasinato en serie* ou *asasinatos sistemáticos*, como os que ocorren na cidade mexicana de Juárez, por exemplo. É dicir, este concepto refírese a asasinatos en serie pero que teñen como obxectivo a agresión sexual.

Así mesmo, utilízase recorrentemente o concepto de *violencia contra as mulleres*. Cabería sinalar o interese que suscita esta expresión porque espe-

¹ Refírese á LEY ORGÁNICA DE PROTECCIÓN INTEGRAL CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO (LO 1/2004), de 28 de decembro.

² Nas análises literarias usarase como ferramenta metodolóxica o paradigma actancial (Greimas, 1983) para detallar as funcións actanciais ou gramaticais dos suxeitos da narración. É dicir, verase quen realiza as funcións de suxeito e quen as de obxecto, traducido ao social, quen é o elemento pasivo e quen o activo.

cífica dun xeito tallante o obxecto da violencia, a muller, non así o suxeito da violencia, nin tampouco o obxectivo da violencia (sexista, roubo ou calquera outra finalidade). Todos estes conceptos son frecuentes en máis dun campo, pero o uso máis xeralizado dáse en todo o referido á violencia sexual. Dicimos que se produce violencia sexual cando hai unha acción deste tipo non consensuada, non desexada (Bourke 2009; Larrauri 2007), con violencia física ou sen ela. Dentro desa violencia utilizada para controlar as mulleres poderíase afirmar que collen todas as tipificacións da violencia: desde a simbólica ata o acoso publicitario, pasando polas violacións e o acoso sexual, os malos tratos, a violencia de xénero, a exercida contra as mulleres nas guerras etc. (Osborne 2009; Bosch e Ferrer 2002).

Para finalizar, citaremos a Esperanza Bosch e Vitoria Ferrer (2002: 34-36) que mencionan o concepto de *terrorismo patriarcal e doméstico*, así como o de *violencia patriarcal*, pero todos eles inscribenos dentro dun concepto máis amplo ao que denominan *terrorismo misóxino*, xa que, segundo as autoras, todas as violencias de xénero teñen como base o desprezo cara ás mulleres.

Como conclusión, pódese afirmar que o concepto de *violencia de xénero* integra unha multiplicidade de conceptos, pero que todos teñen un denominador común, isto é, que se trata dun tipo de violencia que se exerce contra as mulleres polo único feito de seren mulleres, e que é, ademais, unha violencia de natureza erótica. Do mesmo xeito que apareceron diversos conceptos, xurdiron tamén distintas clasificacións. Por mencionar algunhas, podemos falar da diferenza que se establece entre as violencias que se dan no ámbito íntimo e no ámbito público; outra clasificación sería a referida á frecuencia dos malos tratos: esporádico ou continuo; tamén se podería establecer outra clasificación atendendo aos malos tratos físicos ou psicolóxicos. É neste último apartado onde incluíríamos a *violencia simbólica*. Citamos aquí a definición que deste concepto dan Bosh e Ferrer (2002: 30) xa que nos referiremos a este tipo de violencia a miúdo ao longo deste artigo:

Esta forma de violencia caracterízase porque transforma en naturais aquelas modalidades culturais que teñen como finalidade someter a un certo grupo social empregando estratexias que foron desenvolvidas por quen dispón do poder. É dicir, é unha violencia que converte en natural o que é un exercicio de desigualdade social e, precisamente por iso, é unha violencia contra a que adoita opoñerse pouca resistencia.

Deste xeito, a violencia simbólica significa menosprezo ou desvalorización cara á outra persoa: “Colocala dentro dunha categoría estigmatizada, negarlle a posibilidade de expresar ou facer valer as propias intencións” (Juliano 2004: 68). “É a aceptación sumisa como natural da dominación masculina (...) O efecto da dominación non se produce na lóxica das consciencias coñecedoras, senón a través dos esquemas de percepción, de apreciación e de acción que constitúen os hábitos que sustentan, antes que as decisións da conciencia e dos controis da vontade, unha relación de coñecemento profundamente escuro para ela”, en palabras de Bourdieu (2000: 52-54).

Neste artigo fixemos uso principalmente do concepto de *violencia de xénero* porque vertebra o significado e a amplitude de todas as outras expresións detalladas neste apartado. Con todo, a violencia simbólica aínda que non está tipificada como de xénero, en moitas situacións derivará finalmente en violencia de xénero. As novelas analizadas son un claro exemplo disto, xa que dan conta de como, antes de aparecer dun xeito explícito a violencia de xénero, prodúcese outra violencia moito máis implícita (linguaxe sexista, cultura da desigualdade (...)) que fomenta e deriva nunha violencia física e psicolóxica contra as mulleres.

60

O corpo

O corpo, segundo Cristóbal Pera (2006: 153) é unha forma e tamén unha historia. En canto á forma, o corpo humano sofre unha continua transformación ao longo da súa vida. De aí a existencia de “corpos avellentados”, “corpos deteriorados”, e mesmo “corpos medicalizados”. Esa forma, ademais, sofre continuas modificacións na cultura occidental por motivos estéticos ou de moda. Neste sentido, non hai que esquecer a vixente cultura da modificación do corpo, tan de actualidade: adelgazamentos obsesivos por parte das mulleres, excesivo remodelado muscular por parte dos homes, a cirurxía plástica e estética loitando sempre contra o avellentamento natural e a fealdade en aras de elevar a autoestima, as tatuaxes, a perforación do corpo mediante *body piercing* etc.

O corpo é, ademais, espazo de posesión e submisión, e é por isto polo que neste traballo tamén analizamos o abuso dos corpos. A tortura suporía así o supremo abuso dun corpo humano, pero hoxe en día prodúcese moitas outras intervencións, como poden ser o abuso do corpo como instrumento de

reproducción (*in vitro* e outras técnicas), como recuperación doutros corpos (doazón de órganos), como instrumento opresivo (guerras, soldados), como instrumentos especializados (corpos límite, atléticos), instrumentos para o pracer sexual etc.

“A forma do corpo, por tanto, é unha xeografía que se constrúe coa mirada e coas mans doutro corpo” (Pera 2006: 56). É dicir, é un territorio disposto a ser explotado e colonizado mediante as mans e as olladas. É esta a xeografía literaria que nos dispoñemos a analizar neste artigo, e atópase representada polas personaxes femininas en tanto que constitúen imaxes de muller como “un espectáculo para ser mirado, investigado, controlado e, finalmente, posuído por un suxeito que é masculino” (Lauretis, *apud* Palencia Vila 2008: 41).

Por outra banda, o corpo, ademais de ser un espazo cambiante e de ocupar un lugar no mundo, narra unha historia, escribe un texto sobre a súa propia conduta. Este espazo con forma cambiante contén así o seu texto e a súa historia, lémbraos na súa memoria, sopórtaos e fainos visibles nas súas cicatrices. Estas pegadas físicas afianzan a identidade na memoria do eu ao longo das súas vivencias (Pera 2006: 153).

Obviamente, a memoria destes corpos queda subsumida nunha extensa gama de identidades, dependendo do xénero, sexo, etnia, cultura, relixión, ideoloxía, profesión, nación, lingua, clase social etc. Esta identidade persoal do corpo ao longo da historia foi estudada, dunha banda, como unha oposición de raiceiras platónicas: espírito *versus* corpo ou como suxeito moderno, de identidade persoal do corpo como esencia, segundo Descartes e Kant, por outra. Con todo, a perspectiva que máis nos interesa no noso estudo é a do corpo como *devir*. O corpo ten unha existencia performativa dentro dos marcos culturais. Máis que ter un corpo ou ser un corpo, convertémonos nun corpo (Torras 2007: 20). Desde esta perspectiva o corpo é unha representación corporal, posúe unha existencia performativa dentro duns marcos culturais determinados cuxos códigos o fan visible. Así, máis que ter un corpo (Platón) ou ser un corpo (Descartes), convertémonos nun corpo e negociámolo nun proceso que se entrecruza co noso devir como suxeitos, pero dentro dunhas coordenadas particulares que nos fan identificables e recoñecibles, á vez que nos manteñen collidos ás súas determinacións de ser, estar, parecer ou devir (Torras 2007: 20). Esta representación do corpo pódese estudar des-

de a perspectiva intencional (Husserl), afectiva (Sheler), simbólica (Lacan), social (Foucault) e carnal (Merleau-Ponty) (Adrián 2007: 55).

Nestes estudos mencionados anteriormente, fálase da *escritura do corpo*. Ao corpo dásele a entidade de texto “o corpo lese, sen dúbida: é un texto” (Torras 2007: 20). Así, as vivencias experimentadas polo corpo, poden derivar na representación hexemónica do corpo feminino como obxecto de desexos e/ou temores masculinos ou na reescritura da representación do propio corpo como primeiro recoñecemento dunha identidade persoal. Fronte á prescripción patriarcal do “deber ser” do corpo das mulleres, observaremos se os textos que analizamos tratan ou non sobre a recuperación do corpo como instrumento da experiencia das mulleres, é dicir, como trazo de identidade. Con esta finalidade estudaremos o corpo social, carnal, simbólico e afectivo da muller na literatura vasca: así, atopámonos co *corpo normativizado* da muller, moitas veces vítima dos imperativos da estética e a aparencia. Ás veces con consecuencias nefastas para a saúde coa aparición de enfermidades tales como a anorexia e a bulimia, problemas de circulación, dor de costas polos tacóns excesivamente altos ou polos vaqueiros demasiado cinguidos ou simplemente polo corpo exposto a temperaturas excesivamente frías no inverno, nunha palabra, un “corpo enfermo”, froito da norma estética ou da mirada normativa (Lasarte 2011).

62

Ese “corpo no espello”, que nunca se parece ao corpo imposto polos modelos mediáticos, non é o que imos examinar nesta investigación. Centrámonos directamente nos “corpos violados”, os “corpos cicatrizados” e os “corpos mutilados” pola violencia machista, para deste xeito rescatalos, por unha banda, do esquecemento histórico nos casos nos que a violencia se produce en escenarios bélicos e, por outra, do esquecemento político nas narracións que viran ao redor do tema dos malos tratos xa que “os malos tratos son un problema político”³. Cómpre reescribir estes corpos para que non perezan na omisión e para que o lector ignorante e amnésico perda a súa inocencia (Camí-Vea, *apud* Sontag 2008: 31).

³ A autora afirma que as leis e a sociedade en xeral son suxeitos de esta acción, é dicir, que os malos tratos son un problema político nese sentido.

Análise da violencia de xénero desde a Narratoloxía

O tempo e as voces da narración nas novelas *Tango Urdina [Tango Azul]*, *Zoaz infernura, laztana [Vaite ao inferno, querida]* e *Zureak egin du [Estás acabada]*

A continuación imos analizar como se trataron as voces literarias nas novelas *Tango Urdina [Tango Azul]* (2003), de Aitziber Etxeberria, *Zoaz infernura, laztana [Vaite ao inferno, querida]* (2008), de Anjel Lertxundi e *Zureak egin du [Estás acabada]* (2009), de Iñaki Frieria, coa fin de desenvolver un discurso que responda á vertebración da violencia de xénero e á representación dos corpos maltratados.

En primeiro termo, debemos sinalar que nas tres obras se realizou a mesma xestión temporal mediante o uso do tempo intercalado. Deste xeito, por unha banda, óptase por narrar os acontecementos acaecidos nun tempo pasado; e por outra, o presente constitúe o tempo no que a violencia se materializa. O tempo pasado é o tempo da violencia simbólica no que, dun xeito “solapado”, irase xestando a posterior violencia machista explícita.

Nas obras *Zoaz infernura, laztana [Vaite ao inferno, querida]* e *Zureak egin du [Estás acabada]*, o presente constitúe un tempo de reflexión, é o tempo de lembrar e contar os estragos causados pola violencia de xénero, nunha palabra, de sufrir e xulgar as consecuencias. Na novela *Tango Urdina [Tango Azul]*, con todo, o presente é o tempo do agravamento da violencia; é o tempo da materialización da violencia que se foi amoreando no pasado. Desta análise da xestión do tempo pódese deducir que nas tres novelas son claramente identificables tempos distintos para cada unha das fases da violencia: *xerminación, realización e narración*. Deste xeito, vaise intercalando o tempo pasado da narración que dá conta da xerminación da violencia e o tempo presente da narración que informa da materialización da devandita violencia. A diferenza entre estas tres novelas radica no feito de que tanto na obra de Anjel Lertxundi coma na de Iñaki Frieria se omite a xerminación e a orixe das condutas do suxeito violento, é dicir, non se especifica a existencia performativa do “corpo violento”. En cambio, Aitziber Etxeberria si dá conta do pasado do maltratador, nármanos a súa historia e ofrece unha explicación política para esa violencia, simbólica nun principio e de xénero máis tarde. Así vemos como a infancia do protagonista masculino e agresor son a fonte do trauma e da violencia:

Azkenean, bere gaitz guztietatik sendatuko zuen edabe magikoa topatu zuen. Semea. Seme hark bere aitak kendu ziona itzuliko zion eta aldi berean, Manolok bere aitak inoiz eman ez zion maitasun hura emango zion. (*Tango Urdina* [*Tango Azul*], 21)⁴

Ata o de agora fixemos referencia ao tempo da narración. Respecto das voces no nivel narrativo cómpre dicir, en primeiro lugar, que o narrador é homodixético: é parte da historia nas tres novelas. Ademais, a narración emana da multiplicidade de voces dos protagonistas nos tres textos, xa que hai unha coincidente polifonía á hora de ler o corpo maltratado. É este un aspecto que consideramos que se debe salientarmos sempre que o coro de voces destas novelas amosa de maneira obvia o desexo, por parte dos autores, de poñer de relevo a diversidade de voces que dan conta da violencia de xénero. Narradores, personaxes principais e secundarios, é dicir, personaxes de terceiro ou cuarto grao, por exemplo, médicos, enfermeiras, xuíces, xornalistas etc., todos eles toman a palabra para reflexionar sobre a violencia. É importante tamén salientarmos a voz que se lle dá á vítima, e sobre todo, o peso que adquire cando a narradora dos feitos é a mesma protagonista.

64

Se o tempo intercalado se utilizou como *zoom* para delimitar os distintos tempos da violencia, a polifonía de voces viría provocar xusto o efecto contrario xa que ten como obxectivo abranguer o campo máis amplo posible. Á hora de contar a historia, os autores valéronse tamén de distintas distancias. Desta maneira, Etxeberria fai falar a todos os personaxes involucrados na violencia, menos á vítima, á cal se lle quitou a voz. Semella que Etxeberria opta por facer unha analoxía entre o que sucede na realidade e a ficción, xa que a maioría das vítimas optan polo silencio (Bourke 2009: 24), non así as testemuñas da devandita violencia, que falan irremediamente. Pódese establecer unha diferenza moi básica entre as tres narracións porque o coro de voces que narra a violencia faino dun xeito moi diferente: Etxeberria relátanos dunha forma obxectiva, como se se valesse dunha cámara de vídeo para filmar todos os pasos dos malos tratos, para o que se vale da voz dun veciño *voyeur* que é o narrador principal da novela e da filla da maltratada. Non sucede o mesmo

⁴ Ao final atopou a poción máxica que a ía a curar de todos os males. O fillo. O fillo devolveríalle o que seu pai lle quitou na súa nenez. Manolo daríalle ao seu fillo todo o amor que non lle deu seu pai. (Todas as traducións directas do euskera ao castelán que figuran nas notas de rodapé son da autora deste traballo. Xa dixemos ao comezo que a tradución desde o castelán ao galego foi feita polo Consello de redacción).

nas novelas de Lertxundi e Frieria onde o corpo violentado apenas se nos amosa, a favor dun relato que adquire un ton detectivesco. Consideramos, por isto, que a violencia perde así forza e credibilidade nestas dúas últimas novelas.

En *Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*] o narrador principal da historia é a psiquiatra da protagonista maltratada, que toma a resolución de asasinar o maltratador, isto é, o seu marido. Na novela *Zureak egin du* [*Estás acabada*] o narrador é un xornalista que reconstrúe a modo de quebracabezas e con moito suspense quen e como son a maltratada e o maltratador da novela. Poderíase dicir que Aitziber Etxeberria insistiu en efectuar unha radiografía milimétrica dos malos tratos desde o seu nacemento, omitindo a voz da maltratada, pero expoñendo o seu corpo; en cambio, Anjel Lertxundi e Iñaki Frieria sucumbiron á tentación de relegar a un segundo plano o corpo maltratado en favor do suspense e da novela policíaca, dando como resultado que en *Tango Urdina* [*Tango Azul*] o eixo temático sexa o do corpo violentado mentres que nas outras dúas narracións son máis importantes as historias que circundan o corpo maltratado.

Cadro actancial coincidente nas cinco novelas estudadas

O carácter do actante defínese segundo a función que cumpre na estrutura gramatical. Argildas Julien Greimas (1983) valéndose da gramática estrutural de Lucien Tesnière (1965) foi o primeiro que introduciu o termo *actant* nas análises literarias (Retolaza 2008; Reis e Lopes 2002).

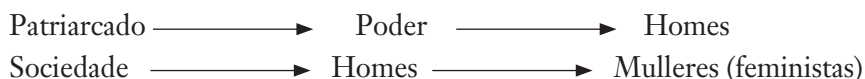
O esquema dos actantes constitúeno seis axentes: os suxeitos-objectos da acción. O suxeito ofrece un principio dinámico á acción, respondendo ao *desexo*, ao *medo*, ás *ganas* etc. Todo iso constitúe o sentido do obxecto, é dicir, o que o suxeito quere lograr. Desta forma o desexo, o medo ou as ganas unen o suxeito e o obxecto na función gramatical (Retolaza 2008: 25).

Outros actantes son o *destinatario* e o *destinador* da acción. O destinador incide directamente no suxeito, esíelle distintos quefaceres. “O destinador comunícalle ao suxeito un obxecto que ten un carácter cognitivo” (Reis e Lopes 2002: 60). O destinatario á súa vez pode ser ao mesmo tempo o beneficiario da acción; moitas veces pode tratarse do mesmo protagonista, é o que recibe a acción. Os axudantes e contrarios do suxeito poden axudar ou

poñer trabas aos obxectivos do suxeito. En resumo, o paradigma actancial constrúese da seguinte forma:



A violencia de xénero reflectiríase da seguinte forma nun paradigma actancial e así se manifesta nas cinco obras estudadas: *Tango Urdina* [*Tango Azul*], *Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*], *Zureak egin du* [*Estás acabada*], *Aulki joko* [*Xogo de cadeiras*] e *Golgota* [*Golgota*]⁵.



66 Así, neste momento a violencia de xénero prodúcese desta maneira nas sociedades onde prevalece o patriarcado de modo hexemónico. Nesta orde de cousas, os homes loitan por manter intacta a súa hexemonía. Polo tanto, o patriarcado é o destinador que comunica ese sentir ao suxeito (home) mediante a acción cognitiva da violencia simbólica, e o suxeito é coñecedor de que se quere manter a súa hexemonía e os seus privilexios debe neutralizar o poder das mulleres. Por tanto, o obxecto do suxeito é o poder e para logralo activará todo tipo de accións (violentas) contra as mulleres que serán, consecuentemente, quen sufran estas accións de violencia. E neste quefacer encomendado polo patriarcado ao home, os *axudantes* serán todos aqueles que colaboren na lexitimación do poder do home, sexan estes axudantes tanto homes coma mulleres. E os *opositores*, pola contra, serán os que reclamen a igualdade entre os xéneros.

Nas novelas analizadas observamos que este cadro actancial se cumpre, pero con algunhas matizacións. Así, en *Zureak egin du* [*Estás acabada*] revélase a existencia dunha comunidade de Mulleres ou Redes de Mulleres que traballan para axudar as maltratadas; *Golgota* [*Golgota*] subliña a absoluta soidade da muller maltratada mentres que en *Tango Urdina* [*Tango Azul*] criticase o silencio dunha veciñanza que lonxe de axudar a muller obxecto de malos tratos, é testemuña pasiva da crónica dunha morte anunciada. Desta novela,

⁵ Estas dúas últimas novelas, apenas comentadas ata o de agora, como indicabamos ao comezo, tratan da violencia de xénero nas guerras. Quixemos equiparalas coas outras para ver se existen diferencias no paradigma actancial.

poderíase afirmar, de feito, que é a que mellor retrata a realidade cotiá dos malos tratos mediante o seu paradigma actancial: o patriarcado, mediante o pai do maltratador, Paco, instrúe na violencia simbólica ao seu fillo; este maltratará despois sistematicamente á súa esposa, sumíndoa nunha soidade e illamento absolutos. Toda a veciñanza, mesmo a filla da parella, é consciente dos malos tratos, pero ninguén se enfronta ao maltratador ata que a policía e o corpo médico atopan o cadáver de Marga.

A violencia simbólica desde o punto de vista semántico: uso sexista da linguaxe

Uso sexista da linguaxe nas cinco novelas estudadas

Para afondar no uso sexista da linguaxe é imprescindible tomar en consideración diversos aspectos da violencia simbólica. Carolyn Heilbrun, na súa obra *Escribir a vida dunha muller* (1988), fixo a seguinte observación:

A verdadeira representación do poder non é un home forte golpeando a un home ou a unha muller máis pequenos. O poder é ter a capacidade de ocupar un lugar en todo tipo de discurso que sexa esencial para a acción e ter dereito a que o papel que desempeña conte para algo. Isto é verdade no Pentágono, no matrimonio, na amizade e na política. (Heilbrun 1988: 21)

Dores Juliano, pola súa banda, afirma que as relacións de poder entre o home e a muller estabélense no campo simbólico, isto é, na linguaxe despectiva, no menosprezo e na estigmatización (Juliano 2004: 140). Robin Lakoff (1981: 85) nun estudo que realizou sobre o uso sexista da linguaxe apuntou que cando se ensinan linguas, á parte de falar de aspectos como a sintaxe, a fonoloxía ou a semántica, habería que tratar tamén a dimensión social da linguaxe. Ao fío destas observacións, Adelina Sánchez Espinosa (2007: 19) expresou que a linguaxe é o reflexo da sociedade que o usa.

O acto de comunicación non é neutro: non se transmite só unha información senón que se transmite igualmente unha estrutura de relacións entre as persoas inseridas no acto de comunicación, relacións que poden ser de dominación, de submisión ou de igualdade (Fernández Frade, 2007: 26).

A linguaxe pode así ser unha vía para desprezar, burlar ou humillar, e desta maneira pode expresar, por exemplo, aspectos do sexismo ou do racismo. O

uso das estruturas e o léxico da linguaxe ofrecen moita información sobre a sociedade e sobre as relacións que se estabelecen entre os colectivos que compoñen esa sociedade. Non é a estrutura lingüística ou o sistema o que está en causa, senón a estrutura reflectida no discurso, así como os usos sociais das palabras e os discursos que se anquilosan segundo unha determinada retórica fosilizada polo costume: “Expresións administrativas, substantivos xenéricos, modos de expresión” (Fernández Frade 2007: 28).

Annette Kolodny (1980: 5) afirma que a linguaxe é unha estrutura patriarcal totalmente unida ao sistema simbólico: “Language as a symbolic system closely tied to a patriarchal social structure. Taken together, their work demonstrates the importance of language in establishing, reflecting, and maintaining an asymmetrical relationship between women and men”. No mesmo artigo, Kolodny fai súa unha frase de Hélène Cixous: “Language conceals an invincible adversary”.

Tras esta breve introdución ao marco teórico, podemos afirmar que o uso sexista da linguaxe aparece en boca dos personaxes masculinos das novelas *Zoaz infernura, lazтана [Vaite ao inferno, querida]*, *Zureak egin du [Estás acabada]* e *Tango Urdina [Tango Azul]*⁶, non así na novelas *Golgota [Golgota]* e *Aulki jokoa [Xogo de cadeiras]* nas que maioritariamente falan as personaxes femininas. Nesta última, máis que un uso sexista da linguaxe o que hai son continuas referencias a un mundo de homes, a un mundo que é exclusivo dos homes.

Pódese afirmar, polo tanto, que os escritores e escritoras estudadas fan uso da linguaxe sexista cando falan os personaxes protagonistas masculinos. Nos textos de *Tango Urdina [Tango Azul]*, *Zoaz infernura, lazтана [Vaite ao inferno, querida]* e *Zureak egin du [Estás acabada]* hai que subliñar, ademais, que se confirma o que se deu en chamar “o decálogo da perfecta crueldade” (Philip Hallie 1969) xa que nestas novelas prodúcese unha relación de poder que mutila o modo de vivir de Marga, Rosa e Sofia respectivamente. O agresor persiste en limitar a liberdade de movemento da vítima, pero antes do illamento dáse un proceso de victimización; posto que o agresor ten que converterse no único dono da maltratada, para iso faise imprescindible primeiro desvalorizar,

⁶ Cómpre non esquecer que estas tres novelas teñen como eixo central os malos tratos exercidos por parte do marido contra a súa esposa, e as outras dúas novelas, non obstante, tratan da violencia exercida contra as mulleres en tempos de guerra.

ningunear e facer responsable á vítima do fracaso da relación sentimental, ou familiar, no caso de que haxa fillos. Esta fase dos malos tratos materialízase nas novelas mencionadas mediante o uso da linguaxe sexista. Unha vez illada a maltratada, unha vez vencida psicoloxicamente, é cando o agresor inicia os malos tratos físicos. Así, o que verdadeiramente define a situación da vítima é a progresiva destrución da súa personalidade a causa do terror ao que se ve sometida. Esa destrución da vítima outórgalle ao agresor un poder absoluto e, na práctica, anula por completo a identidade daquela (Valera 2002: 75-76). Neste sentido, consideramos que a novela de Anjel Lertxundi perde verosimilitude porque a maltratada, no medio do acoso sistemático, da súa anulación identitaria, inicia unha nova relación amorosa dificilmente crible nunha situación de violencia total.

Por último, quixeramos sinalar que, dentro do uso da linguaxe sexista, Osborne (2009: 147) menciona as gabanzas e máis concretamente as gabanzas sexuais como de uso habitual no acoso laboral. Na obra de Etxeberria, *Tango Urdina* [*Tango Azul*], atopamos comentarios deste tipo: por exemplo, a secretaria leva unha saia máis curta do habitual. En relación a esta circunstancia os compañeiros de traballo fan distintos comentarios. “—Ostia, hi, ikusi ao duk gaur gure Karmele! —Jexux Mari astopotroaren hitz goxoak izan dira entzun ditudan lehenak—. Zer duk, enpresaren politika berria? Mutilak, aurrekontuaren murriztasuna dela eta, aurtengo neguan berogailutan gutxiago gastatzea erabaki dugu, beraz, berotu nahi dutenak idazkariari begiratu diezaiola” (*Tango Urdina* [*Tango Azul*], 30)⁷. E en *Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*] Rosa traballa no seu bar servindo os clientes. Nun momento determinado, un deles tócaa e dille “Txorta-xiro polita egiten din” (*Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*], 12)⁸, sen tirar o puro da boca; os demais clientes rin ás gargalladas mentres Rosa sorri.

Análise dos corpos maltratados nas cinco novelas estudadas

O corpo foi o grande obstáculo para as mulleres dentro da cultura patriarcal: condenado polo discurso relixioso, patoloxizado pola medicina, penali-

⁷ ¿Vichedes hoxe a Karmele? — ¿Que é, nova política da empresa para aforrar na calefacción? Polo tanto, quen queira quecer que mire para a secretaria.

⁸ Fai un tempo estupendo para follar.

zado na orde simbólica, manipulado e agredido na realidade (Fariña Bustos 2007: 173).

As agresións á muller percíbense, neste sentido, como invasión do espazo corporal e como unha forma de control sobre o mesmo por parte do agresor. Este ten que marcar o territorio da súa posesión e para iso debe deixar pegadas visibles e invisibles. Nos textos analizados comprobamos como a violencia machista e os seus executores exercen un control sobre o corpo das mulleres e unha explotación do mesmo, sumíndoos nun ambiente de degradación e humillación que se reflicte na perda de autoestima e identidade femininas (Castelo 2007: 257). “Une gogorrenetakoa izan zen garai hura: bultzadak, herrestan eramatea, ostikoak astean hiuruzpalau bider errepikatzen ziren umea jaio zenetik” (*Zureak egin du [Estás acabada]*, 81)⁹. “Halaxe tratatzen zuen Tomasek, ergel baten moduan, eta sentimendu horrek ezgaitzen zuen Rosa: sinetsia baitzegoen ez zuela ezertarako balio” (*Zoaz infernura laztana*, 53)¹⁰.

70 En relación a Rosa (*Zoaz infernura, laztana [Vaite ao inferno, querida]*), Marga (*Tango Urdina [Tango Azul]*) e Sofía (*Zureak egin du [Estás acabada]*) podemos afirmar que son “corpos fragmentados”, corpos que representan espazos de dor dentro dunha concepción do corpo humano como xeografía sobre a cal se busca o pracer pero tamén como espazo onde asenta a dor (Pera 2006: 161). “Bost aldiz ingresatu zuten Sofia ospitalean: kalean edo etxean izandako istripu arin batzuen ondoriozko lesioak artatu zizkioten... Behin, bere buruaz beste egiten saiatu eta sendatu arteko ospitaratzea izan zuen” (*Zureak egin du [Estás acabada]*, 40)¹¹. Así mesmo, a personaxe de Rosa de *Zoaz infernura, laztana [Vaite ao inferno, querida]* revélalle ao seu psiquiatra que o seu sorriso é artificial, aínda que ninguén o sabe, desde que Tomas lle arrincou a súa dentadura a golpes. Estes “corpos doídos” son un punto de partida importante para toda relación que unha conciencia establece co mundo e cunha posible reacción. Pero ¿que capacidade de reacción ten este corpo doído e anulado? Ningunha. Velaí a resposta.

⁹ Foi un dos intres máis difíciles, repetíanse os empurróns, as patadas tres ou o cuatro veces á semana desde que naceu o neno.

¹⁰ Tomás tratábaa como a unha imbécil, e ese sentimento facíalle se sentir incapaz para todo: Rosa estaba convencida de que non servía para nada.

¹¹ Sofía ingresou cinco veces non hospital, dúas veces por pequenas lesións sufridas na casa ou na rúa... Unha vez, ingresou por un intento de suicidio e estivo hospitalizada ata a súa recuperación.

Anjel Lertxundi trata de dar resposta a este dilema mediante un estudo lacaniano do “corpo simbólico” de Rosa. Para iso válese dun personaxe protagonista, psiquiatra, que trata, mediante terapia, de indagar as razóns que levan a maltratada (Rosa) a asasinar o seu esposo maltratador (Tomás). Iñaki Frieria (*Zureak egin du [Estás acabada]*), en cambio, tenta responder cun estudo social do corpo; desta maneira, o protagonista, xornalista, revélanos toda a armazón social que hai ao redor dos malos tratos que infrinxe a Sofía o seu marido. Nun intento de culpabilizalo, prepárase un xuízo no que o xornalista reunirá as probas suficientes para meter na cadea o maltratador. Nestas dúas narracións, a experiencia vivida, a conciencia dos malos tratos quedan relegadas a un segundo plano e a relación co mundo protagonízana outros axentes: unha psiquiatra e un xornalista, respectivamente.

Soamente Aitziber Etxeberria (*Tango Urdina [Tango Azul]*) representa mediante o personaxe de Marga as funcións afectivas, carnaís, simbólicas e sociais do corpo maltratado. Omítenos a voz e a identidade do corpo maltratado pero non así a representación do corpo que é, do mesmo xeito que a súa vida, unha nulidade, pura dor; atopámonos ante un corpo que non fala, que non sae dunha casa na que só se escoitan ruídos, ruídos de portas, de corpos que caen ao chan, berros... toda unha semántica que nos transmite a experiencia dos malos tratos encarnados nun corpo violentado e golpeado. Poderíase afirmar así, facendo uso do concepto de homoloxía de Lucien Goldmann (1967), que esta estrutura literaria que observamos en *Tango Urdina [Tango Azul]* presenta unha analoxía coas estruturas sociais violentas, que este personaxe literario nace nunha dialéctica coa realidade actual e que funciona como sinécdoque da violencia sexista.

Respecto das diferentes teorías que investigaron o tema do corpo, teríamos que remitirnos, en primeira instancia, ao concepto foucaultiano de *biopoder*, o cal nos informa sobre a capacidade que o estado ten de controlar os corpos ou, mellor dito, de manipularlos, co obxectivo de producir corpos dóciles. Interésanos para o noso propósito este concepto de *biopoder* porque no paradigma actancial subliñamos que unha sociedade machista crea sucesos que teñen como obxecto o poder, aínda que para iso teñan que exercer a violencia contra a outra metade da sociedade, isto é, as mulleres. Esta dinámica de relación de poder ten o seu correlato, á súa vez, na teoría dos corpos porque o corpo, pola súa propia natureza de espacialidade, está condenado a loitar continuamente por un espazo, tanto físico coma simbólico; é dicir, que

o ser humano loita por conservar o espazo propio da súa corporeidade na que expresa o seu *eu*, sen deixar, por outra banda, de conquistar e estender, como hábitat para o seu vivir, o maior espazo posible (Pera 2006: 91).

É así como Felisa, de *Golgota* [*Golgota*], e Teresa, de *Aulki joko*a [*Xogo de cadeiras*], representan personaxes literarios transgresores. Estes personaxes literarios, fronte á recreación hexemónica do corpo feminino como obxecto de desexo e de dominación, apostaron pola súa propia identidade. Felisa foi desposuída da súa familia, do seu pobo, do seu nome, de toda a súa identidade, nunha palabra, e loita ao longo de toda a súa vida por recuperar a identidade, o seu nome e o seu fogar. Trátase dun “corpo estraño”, en tanto que o corpo humano é unha construción social cuxo comportamento adquire significación no ámbito dun determinado contexto cultural. Por iso, Felisa soporta primeiro a descualificación e a estrañeza para despois recuperar a súa propia experiencia corporal tanto física coma simbólica e restablecer desta maneira a súa propia identidade. Este personaxe destinatario da violencia, do mesmo xeito que Teresa, de *Aulki joko*a [*Xogo de cadeiras*], conforma un personaxe literario que sobrevive á violencia estrutural. No caso de *Aulki joko*a [*Xogo de cadeiras*], Teresa rememora desde a súa vellez a guerra e cóntanos sucesos dramáticos como o episodio no que os requetés lle cortaron o pelo ao cero e violárona. En xeral, podemos dicir que Teresa fai unha lectura moi feminina da contenda bélica: para ela a guerra constitúese, sobre todo, de persoas ás que pode chamar polo seu nome e, especialmente, do terror que estas persoas senten ante o paredón de fusilamento. Teresa, noutra vivencia moi feminina, preséntanos a súa nai facendo calceta, como unha Penélope vasca que espera cada domingo o retorno do marido que a abandonou por unha francesiña máis nova. Fronte á prescrición patriarcal do “deber ser” do corpo das mulleres que apreciamos nas tres novelas que tematizan os malos tratos, observamos que nas dúas novelas que teñen como argumento a guerra, as personaxes protagonistas femininas falan da recuperación do corpo como instrumento da experiencia das mulleres, é dicir, como trazo de identidade.

72

Conclusiones

En primeiro lugar, podemos establecer unha diferenza moi básica entre as tres narracións que tratan o tema dos malos tratos sistemáticos, xa que o coro de voces que narra os malos tratos exercidos por parte do marido cara á

esposa, faino dun xeito distinto. En *Tango Urdina* [*Tango Azul*] proxéctase dun xeito narrativo obxectivo, coma se se tratase dunha cámara de vídeo que fil-mase todos os pasos e fases dos malos tratos. Para iso utiliza a voz do veciño, un *voyeur*, que se converte no narrador principal da novela, e tamén se vale da voz da filla da maltratada que vai apoiando a narración. Non sucede o mesmo nas novelas de Lertxundi (*Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*]) e Friera (*Zureak egin du* [*Estás acabada*]) onde o corpo violentado apenas se ve a favor dun relato que adquire un ton detectivesco. Consideramos que a violencia perde así forza e credibilidade: En *Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*] o narrador principal da historia é a psiquiatra da protagonista maltratada que decide asasinar o maltratador (o seu marido). Na novela *Zureak egin du* [*Estás acabada*], o narrador é un xornalista que reconstrúe a modo de quebracabezas e con moito suspense quen e como son a maltratada e o maltratador na historia. Poderíase dicir que Aitziber Etxeberria (*Tango Urdina* [*Tango Azul*]) pretende facer unha radiografía milimétrica dos malos tratos desde o seu nacemento ou orixe, omitindo a voz da maltratada, pero expoñendo o seu corpo; en cambio, Anjel Lertxundi e Iñaki Friera sucumbiron á tentación de relegar a un segundo plano o corpo maltratado a favor do suspense e da novela policíaca. Así, podemos afirmar que en *Tango Urdina* [*Tango Azul*] o eixo temático é o corpo violentado mentres que nas outras dúas narracións son máis importantes as historias que circundan ou rodean o tema do corpo violentado.

En segundo lugar, soamente Aitziber Etxeberria (*Tango Urdina* [*Tango Azul*]) presenta a través de Marga todas as funcións posibles do corpo violentado e maltratado: afectivas, carnis, simbólicas e sociais. Para iso, suprime a voz e a identidade do corpo maltratado. A existencia de Marga é unha omisión total, é un corpo calado e paralizado sumido na dor... toda unha semántica que refire a experiencia dos malos tratos encarnados nun corpo, na crueza dun corpo violentado e golpeado. Como indicamos anteriormente e facemos noso o concepto de homoloxía de Lucien Goldmann (1967), esta referencia literaria é unha representación das estruturas sociais violentas. É así que este personaxe literario de Marga nace da dialéctica coa realidade actual e funciona como sinécdoque da violencia sexista.

En terceiro lugar, debemos sinalar que os escritores estudados coinciden nun punto: fan uso da linguaxe sexista cando dan voz aos personaxes protagonistas masculinos. É dicir, o inicio da desvalorización e da anulación da iden-

tidade psicolóxica (violencia simbólica) dos personaxes femininos parte dos personaxes masculinos e da sociedade en xeral. Neste sentido coinciden todos os textos analizados, tanto de autoras femininas coma de autores masculinos. Por isto é tan importante para o noso obxectivo tomar moi en consideración tamén o concepto de *violencia simbólica* ademais do propiamente entendido como *violencia de xénero*.

Tamén coinciden á hora de reflectir a violencia sufrida durante a guerra por parte das mulleres. Uxue Alberdi, mediante Teresa, e Xabier Montoia, a través de Felisa, falan da guerra civil e trasládannos a visión da “súa” guerra, os seus sufrimentos e a súa dramática experiencia. E fano dun xeito moi coincidente ao mostrar corpos doídos, sufridos, afeitos á violencia física e corporal, por unha banda, e experimentados e educados na añoranza e na perda así como na violencia incorporeizada durante toda a súa existencia, por outra. Felisa e Teresa representan a avoas octoxenarias que viviron nas súas propias carnes a guerra civil e todas as súas consecuencias.

Por último, quixeramos subliñar que a maior diverxencia atopámola nos relatos que falan da violencia doméstica, tanto na constitución dos paradigmas actanciais coma no uso do significado da violencia. Aitziber Etxeberria optou por ceder todo o protagonismo ao corpo violentado, ao personaxe feminino que sofre a violencia diaria, mentres que Iñaki Frieria e Anjel Lertxundi crearon historias paralelas e parellas que acompañan a historia central que é a dos malos tratos. Esta técnica distrae e resta importancia ao corpo violentado e á representación da violencia de xénero.

Gema Lasarte

Universidade do País Vasco

Bibliografía primaria

Alberdi, Uxue. 2009. *Aulki jokoia* [*Xogo de cadeiras*]. Donostia: Elkar.

Etxeberria, Aitziber. 2003. *Tango Urdina* [*Tango Azul*]. Donostia: Erein.

— (2007). *31 baioneta* [*31 baionetas*]. Donostia: Erein.

- Friera, Iñaki. 2009. *Zureak egin du* [*Estás acabada*]. Zarautz: Susa.
- Lertxundi, Anjel. 2008. *Zoaz infernura, laztana* [*Vaite ao inferno, querida*]. Irun: Alberdania.
- Mintegi, Laura. 1986. *Bai baina ez* [*Si pero non*]. Zarautz: Susa.
- Montoia, Xabier. 2008. *Golgota* [*Golgota*]. Donostia: Elkar.
- Urretabizkaia, Dorleta. 2006. *Jaione* [*Jaione*]. Donostia: Kutxa.

Fontes citadas

- Adrián, Jesús. 2007. “Cuerpo y representación. Una panorámica general”. En *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad* (ed. Meri Torras). Barcelona: Ediciones UAB.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourke, Joanna. 2009. *Los violadores. Historia del estupro de 1860 a nuestros días*. Barcelona: Crítica.
- Bosch, Esperanza y Ferrer, Violeta. 2002. *La voz de las invisibles. Las víctimas de un mal amor que mata*. Madrid: Cátedra, Feminismos.
- Camí-Vela, María. 2008. “Filmando lo invisible”. En Isabel Clúa e Pau Pitarch (eds.) *Pasen y vean*. Barcelona: UOC, pp. 25-33.
- Castillo, Alicia. 2008: “Esa imagen que en el espejo se detiene. Cuerpo e identidad en las representaciones culturales de la violencia de género”. En Beatriz Ferrús e Nuria Calafell (eds.) *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: UOC, pp. 251-259.
- Fariña Bustos, María Jesús. 2008. “Caperucita y el cuerpo feroz: interrogando el bosque hay menos lobos”. En Beatriz Ferrús e Nuria Calafell (eds.) *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: UOC, pp. 166-177.
- Fernández Fraile, María Eugenia. 2007: “Algunas reflexiones sobre los usos sociales de ciertas expresiones lingüísticas”. En Ana María Muñoz, Carmen Gregorio Gil e Adelina Sánchez Espinosa (coord.) *Cuerpo de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Granada: Universidad de Granada, pp. 19-38.
- Heilbrun, Carolyn. 1988. *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul.

- Juliano, Dolores. 2004. *Excluidas y marginales*. Madrid: Cátedra, Feminismos.
- Kolodny, Annette. 1980. "Dancing through the minefield: some observations on the theory, practice and politics of a feminist literary criticism", *Feminist Studies* 6, 1, pp. 1-25. <http://dx.doi.org/10.2307/3177648>
- Lakof, Robin. 1981. *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona: Hacer Editorial.
- Larrauri, Elena. 2007. *Criminología crítica*. Madrid: Trotta.
- Lasarte, Gema. 2011. "La gestión de la mirada normativa en la literatura infantil y juvenil". *Comunicación oral. XII Congreso de la Didáctica de La Lengua y la Literatura*. Granada.
- Osborne, Raquel. 2009. *Apuntes sobre violencia de género*. Granada: Bellaterra ediciones.
- Palencia Villa, Rosa María. 2008. "Recuperar el propio cuerpo: discursos fílmicos de resistencia". En Isabel Clúa e Pau Pitarch (eds.) *Pasen y vean*. Barcelona: UOC, pp. 44-49.
- Pera, Cristóbal. 2006. *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastilla.
- Reis, Carlos e Antonio Lopes. 2002. *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Almar.
- Retolaza, Iratxe. 2008. *Literatura Terminoen Hiztegia*. Bilbo: Euskaltzaindia.
- Rich, Adrienne. 1996. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Espinosa, Adelina. 2007. "Escribir los cuerpos de las mujeres". En Ana María Muñoz, Carmen Gregorio Gil e Adelina Sánchez Espinosa (coord.) *Cuerpo de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Granada: Universidad de Granada, pp. 18-22.
- Torras, Meri (ed.). 2007. *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Ediciones UAB.
- Valera, Nuria. 2002. *Íbamos a ser reinas*. Barcelona: Ediciones B. Grupo Zeta.