

DECIR LO INENARRABLE: EL «DOBLE CONTAR» DE LUISA ETXENIQUE

Biruté Ciplijauskaitė
Universidad de Wisconsin (Madison)

La narración en primera persona ha sido una de las características destacadas de la escritura femenina desde sus principios: la intimidad relacionada con los epistolarios, la auto-confesión en las memorias, no muy favorablemente vista en tiempos de la novela realista, la escritura casi a modo de terapia psicoanalítica en el siglo XX. En los últimos decenios las estrategias narrativas han ido evolucionando muy rápidamente. Varios críticos han señalado la predominación de pluralidad referencial, la división del personaje en actante/observador, interés en el funcionamiento del yo en sus facetas variadas, con constantes saltos temporales del presente en el que ocurre la acción a la evocación de estados previos de la conciencia. Para analizarlo, se dedica mucha atención a experiencias traumáticas en el pasado, que influyen en la estructura del relato, buscando ayuda en los escritos teóricos de Freud, Lacan, algunas feministas más jóvenes. Según Gonzalo Navajas, «se intenta la inclusión de piezas diversas sin pretender nunca una recomposición definitiva»⁽¹⁾. Navajas subraya que «el movimiento estructural es el agente principal de esta textualización del yo»⁽²⁾.

Otra característica apuntada por todos es el uso de la polifonía: no se pone énfasis en la exposición «objetiva», sino que se procede por yuxtaposición de varias percepciones, varios puntos de vista. Es una escritura que desafía al lector: le invita no a aceptar lo referido, sino a contribuir creativamente. Según dice Santos Alonso al analizar la obra de Álvaro Pombo, «la verdadera trama [...] tiene lugar en la mente y en la conciencia de los personajes»⁽³⁾; continúa en la mente del lector. Porque lo expuesto provoca un movimiento en dos direcciones: retrata concienciación en el personaje, y la facilita también en el lector. Lo que importa no es contar las acciones, sino las consecuencias, los «efectos secundarios».

Los «efectos secundarios» no sólo inspiran el título de la novela de Luisa Etxenique que atrajo la atención por el tema entonces aún no muy frecuente. Están en la base de todos sus escritos, donde el pasado es inseparable del presente y el recuerdo de alguna experiencia traumática vuelve repetidamente para formar el eje estructural de la obra. Según Shoshana Felman, las experiencias traumáticas, fenómeno estudiado por críticos literarios, historiadores, psiquiatras, constituyen el fondo de una parte considerable de la narrativa femenina contemporánea. Puesto que es una «enfermedad» indefinible, su presentación ha causado un cambio notable en los procedimientos narrativos⁽⁴⁾.

Entre los estudios más sugerentes sobre la novela femenina reciente que se centran en este aspecto, publicados en los últimos años, merecen mención *Writing Wounds*, de Kathryn Robson, y el acercamiento interdisciplinar de Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, que se apoyan en el psicoanálisis al trazar la génesis de la escritura de ficción. Insisten en las trazas dejadas en el subconsciente por algún acontecimiento en la vida del personaje que no ha encontrado expresión momentánea adecuada. Entonces, desde la situación inicial novelizada, el pasado está entrometiéndose en el presente con insistencia, pidiendo ser articulado (Robson, p. 11, quien comenta, entre otros, *Paroles Suffoquées* de Sarah Kofman). Vuelve a atormentar la conciencia hasta que no se transforma en un texto, no se convierte en pasado y no deja de perseguir la vida presente. Se suelen considerar como inenarrables las experiencias traumáticas. Por otra parte, consta que no permiten restablecer/volver a crear la identidad entera. Esto obliga a buscar procedimientos diferentes para contarlas. La memoria no es progresiva: conserva fragmentos inconexos que no obedecen a la conciencia⁽⁵⁾. Leigh

Gilmore sostiene que una narración fiel del trauma es imposible. Hay que estilizarla o transformarla en ficción. Buena prueba de estas teorías se encuentra en las obras de Marie Cardinal, quien intenta transmitir la «historia» en redacciones distintas cuyos títulos indican la importancia de encontrar la palabra justa⁽⁶⁾, y, más aún, en las dos versiones de la experiencia de la violación de Alice Sebold, primero como escrito autobiográfico y, luego, como novela que no tardó en llegar a convertirse en un *best seller*⁽⁷⁾.

Al acercarse a este tema, Luisa Etxenique centra la atención en el esfuerzo de encontrar la palabra para decir lo que les corre por dentro a las protagonistas. Tanto Cardinal como Sebold -por citar sólo un par de ejemplos- narran más directamente la historia. El procedimiento de Etxenique es más parecido al del psicoanálisis -pero no excluye el mundo y la vida alrededor-. Presenta una serie de imágenes sueltas, incisiones precisas, retazos al parecer incoherentes, que van aumentando y admiten otras perspectivas. Se trata de acontecimientos del pasado, pero su significación se va revelando sólo en contacto con vivencias en el tiempo de la narración⁽⁸⁾. Desde las primeras páginas siembra indicios, hace flotar aprehensiones intuitivas, premoniciones para que el lector vaya construyendo «su» relato. La insinuación repetida de que la historia hay que escribirla añade la dimensión metaficcional. (La protagonista de *Efectos secundarios* es escritora; la de *El mal más grave* pasa su tiempo confeccionando un diccionario en el que cada palabra contenga todas las significaciones posibles. Los dos protagonistas de *Vino*, después de aclarar verbalmente lo que les atormentaba, quedan en *escribir* sus percepciones del episodio en cuestión).

El subconsciente procede por imágenes yuxtapuestas. Sin mostrar una conexión evidente con el psicoanálisis, el arte de crear imágenes sumamente originales, penetrantes (tanto comparaciones como metáforas o símbolos) es excepcional en la obra de Etxenique. Logra caracterizar a un personaje con una imagen poco usual, transmitir su estado de ánimo, su pertenencia a la sociedad urbana o la del campo. Frecuentemente funcionan como indicios. Pueden ser visuales («el paisaje de la mirada [...] se le llenó de zarzas», *Vino*, p. 85), olfativas («Los olores son lo más rápido. Te trasladan enseguida a otro tiempo», *El mal...*, p. 75), auditivas («el patio es una cazuela llena de cucharas. Que alguien sacude a mala hostia al lado de la oreja», *El mal...*, p. 16), pero siempre tienen un significado más profundo. Narrar llega a ser no ofrecer un relato concluido, sino presentar un acontecimiento abierto a la Interrogación. (Robson insiste en la necesidad de aprender a leer la narrativa moderna de un modo diferente: no siguiendo la trama, sino autocuestionándose, p. 188). Los huecos entre los retazos ofrecidos permiten traspasar los límites de la lógica, facilitan la comprensión individual.

Todo lector de Etxenique conoce la importancia que ella atribuye a la insinuación y a la intuición. Por eso, cada lector lee el mismo texto como una novela diferente: la autora no impone «dirección única».

Un elemento muy importante en la estructura es la repetición que intensifica la sensación de una obsesión y a la vez hace ver el cambio, tanto en los protagonistas como en el contexto. El *yo* se desmigaja. La fluctuación de las posibilidades interpretativas es múltiple: se da en los *yos* presentados así como en el lector que intenta descifrarlos. Según Kalí Tal, en los testimonios de las víctimas del trauma, incluso la misma palabra llega a significar algo muy diferente para el que la pronuncia y el que escucha, creando lo que ella llama «texto desequilibrado»⁽⁹⁾. No cesa nunca el balanceo entre saber y no saber a qué atenerse. Cathy Caruth insiste en que la representación de una experiencia traumática impone el «decir doble»: un decir que a la vez obliga a escuchar (al otro *yo* o al interlocutor), lo cual crea «relaciones textuales fluidas», comentadas por Navajas, y lleva a una «exploración de un *yo* sin límites o fronteras precisas» («Icono», p. 33), produciendo un «método quebrado» (*Crisis*, p. 31).

La narración de Luisa Etxenique se destaca por su concisión: lo no dicho es tan importante, o más, como lo expuesto. En varias ocasiones ha subrayado que «la economía del lenguaje me parece fundamental»⁽¹⁰⁾. No sólo por facilitar interpretaciones individuales. Se está proponiendo alejarse del narrar tradicional, abolir los prototipos: presentación detallada, prehistoria de los protagonistas (profiere ofrecerla por medio de los golpes del inconsciente), ambientación, planteamiento, desarrollo, resolución del problema. Para ella, el proceso importa más que el resultado⁽¹¹⁾. Sus relatos son «desnudos», pero es capaz de crear un ambiente o caracterizar a un personaje por una sola comparación acertada. Importante es el factor rítmico. (En *Efectos secundarios* tenemos cuatro: tres narradores más la voz narrada del padre en la novela que escribe Maritxu.) Según confiesa en la entrevista con Cristina Ortiz, prefiere concentrarse en conflictos personales, que a veces adquieren dimensiones de una obsesión. La caracterización se consigue por medio de un procedimiento especial: cuando un personaje trata de evocar a otro en su memoria, a la vez presenta su propio autorretrato (p.e., Raúl evocando a Fermín en *Vino*). Transmite, además, de un modo penetrante, lo que según ella predomina en la vida de hoy: el silencio, la incapacidad de comunicarse. No quiere precisar: su meta es «crear puntos de fuga dentro del texto» que permitan hacer viajes hacia «el interior de sí misma» (p. 381)⁽¹²⁾. No necesita párrafos para referir lo que acontece, sólo una o dos palabras. El *leitmotiv* de encontrar la palabra exacta está presente en todo libro suyo⁽¹³⁾. Es el componente de base que funciona como una varita mágica: desencadena el acto de comprensión: «Algunas palabras son como lugares. Necesitas ir hacia allí.

Te imaginas que dentro encontrarás la manera de reducir la distancia entre la imaginación y lo que de verdad sucede» (*El mal...*, p. 27).

La fuerza conseguida por la condensación es extraordinaria. Para transmitir la reacción a la revelación traumática de un personaje que se entera de que tiene cáncer, procede por adjetivos sueltos que surgen de la conciencia y el inconsciente unidos: «trastornada, implorante; reducida. Anulada. Nadie, donde antes había estado yo: mi mente, mis sentidos» (*Efectos secundarios*, p. 105).

En todos sus escritos, la vida se presenta como un aprendizaje, pero no lo es en el sentido tradicional de proceso progresivo. Se trata siempre de un viraje hacia el interior: concienciación que permita entender también al otro. Lo presenta muy directamente en el penúltimo cuento de *Ejercicios de duelo*, donde vuelve sobre las relaciones familiares, tema presente en toda su obra. La persona que más les enseña a los niños no pertenece oficialmente a la familia, pero, tal vez a causa de esta distancia, «nos habla conducido hasta un lugar, dentro de nosotros mismos, desde donde las cosas se veían abiertas, desmontadas»; «nos enseñó a identificar la insatisfacción que nos producía aquel vacío en nuestro interior» («Retrato de familia», pp. 99 y 100).

Un lugar importante en todos los relatos ocupa el recuerdo, pero sin matiz nostálgico. Se presenta sólo como retazos esporádicos incoherentes que sirven para desencadenar la reflexión en dos tiempos y tiene el aliciente de la posibilidad de escribirlo, de inventar un final o evitar el que se preveía. Buen ejemplo son las evocaciones de la protagonista de *El mal más grave* de los momentos pasados con su «amor»: «ahora sé que fui feliz por mí, porque supe elegir entre los millones de palabras que Tony Frame me dijo, las que resonaban y me trasladaban al lugar de mis deseos. Queda que he comprendido que esas palabras no le pertenecían sólo a él, que son aves perfectas que vuelan en el aire de todo el mundo» (p. 130). La motivación de las acciones de la protagonista es salvar a su amiga de un recuerdo «asqueroso»: el trauma de la posible violación. Las novelas, los cuentos de Etxenique suelen tener un fin abierto; subrayando la relatividad interpretativa, transmitiendo el incesante movimiento de la vida.

La apertura se consigue también por las series de preguntas, generalmente dirigidas por el personaje a sí mismo: intento más bien de tipo existencial de entender el mundo en que vive. Aunque la palabra «juego» vuelve con frecuencia, no se trata de juegos superficiales. Guardan mucha profundidad, sugerida por lo no dicho.

Contrariamente a muchas novelas de los últimos años, las de Etxenique integran un fondo ético. Los personajes, después de atravesar un proceso de dudas, llegan a reconocer sus errores y se sienten purgados: «Que mi ánimo está libre porque he rectificado. Y que por eso voy a poder

moverme... sin parar, hacia donde quiero ir» (*El mal...*, p. 136). «El camino de vuelta a casa parece ahora tan claro. Tan fácil» (*Vino*, p. 168). «Soy tan feliz [...] todo me parece entero y único. Desde ninguna parte hacia ninguna parte. Sólo este presente. Feliz» (*Efectos secundarios*, p. 116).

La desazón, el miedo a la violación dictan también la novela que ha tenido un éxito inmenso, traducida a cuarenta idiomas, *The Lovely Bones* de Alice Sebold. La estructura es muy diferente. Aquí, la violación es narrada en el primer capítulo desde la perspectiva post mórtem: el «cielo» donde la víctima habita ahora. En el desarrollo entran muchos elementos fantásticos. El presente en el «cielo» de los muertos se mezcla continuamente con la vida anterior. Se evocan los momentos felices, sin que domine el trauma. (Esto está mucho más presente en *Lucky*, la primera redacción de la experiencia.) Lo que llama la atención en el ambiente presentado por las dos autoras es su dimensión de una vivencia verdadera, que luego dispara la imaginación en direcciones distintas gracias a los recursos empleados. En *El mal más grave* se trata de una violación de «segundo grado»: después de enterarse de lo que les ha pasado a dos muchachas de la vecindad, la protagonista transmite su miedo por lo que le pueda pasar a su amiga, y como venganza por todas las muchachas violadas denuncia al hombre que la sedujo a ella (y al que se entregó ella misma) improvisando las «pruebas» del acto. Nos enteramos de la verdad sólo en los últimos capítulos de la novela. A ambas autoras les interesa crear el ambiente general en el que se mueve hoy la mujer¹⁴. La página en la que la protagonista de *El mal...* describe las sensaciones y las huellas que deja la noticia de la violación de las dos muchachas es memorable: «Que te violen es que te hagan dentro de la cabeza un tatuaje definitivo. [...] Me moriré de miedo, [...] Y de asco. [...] De vergüenza. [...] De rabia. [...] Me moriré sobre todo de pena. Por no poder ser en la vida más que alguien completamente infeliz» (pp. 54-55). Para hacerlo más creíble, aunque a veces parezca desconcertante, entre sus cavilaciones más abstractas llenas de angustia introduce detalles realistas (sus reacciones a lo que hay para comer, características de una niña de carne y hueso, se convierten casi en un estribillo), no sólo recuenta sus aprehensiones. A lo largo de la novela, usa el lenguaje colóquial de una adolescente contemporánea. Muy logradas, llenas de finos matices, son las reacciones después de la falsa denuncia, mezclando el presente y el pasado (pp. 105-112). Las dos autoras introducen crítica social. El mundo que pintan es poco encantador. En las dos está presente una intención ética. Técnicamente, Etxenique es más ingeniosa, más moderna sin ser deconstruccionista (por ejemplo, el continuo intercalar de piezas dispares mientras presenta reflexiones traumáticas). Ambas invitan

ante todo a pensar. Ambas tocan el tema de la falta de comunicación íntima entre padres e hijos. La exposición de Sebold es más narrativa. Etxenique procede por «escenas» y «huecos», con mayor desajuste temporal y, sobre todo, con una concisión extraordinaria, muy eficaz, dejándole una parte más importante a la imaginación y a la reflexión del lector. Ambas tienen categoría para ser consideradas dentro del marco de escritura feminista (denuncia de la explotación, de la poca importancia atribuida a la palabra de la mujer). Pero el mensaje social nunca destierra al arte: por su arte de presentar la fábula, penetra más hondo.

Etxenique no suele presentar a sus personajes radicalmente calificados de blanco o negro. No los describe ni intenta crear prototipos; sólo apunta: «Me preocupa que sean creíbles, desde la posibilidad [...] de que haya hombres diferentes» («Entrevista», p. 376). Sobre todo las mujeres no pocas veces resultan ambiguas, indecisas por falta de costumbre de juicio libre. Algunas parecen más bien negativas hasta que el lector comienza a conocer sus complejos interiores. La protagonista de *Vino*, la novela tal vez más interesante desde el punto de vista estructural, representa a la mujer moderna: profesional, económicamente independiente, llena de confianza en sí misma por haber alcanzado una posición poco corriente, pero por eso mismo fría, calculadora, que no se deja enredar. La vemos así en la primera parte a través de los ojos de su hijo, narrador en primera persona. No adquiere cualidades mucho más entrañables en la segunda, contada por el compañero «por obligación» de su hijo durante dos veranos. Sólo en la tercera parte, donde la voz que narra es suya, nos enteramos de la causa de su comportamiento: una experiencia traumática de niña que no deja de perseguirla. Esta novela es una obra maestra por yuxtaponer tres perspectivas, tres actitudes, tres lenguajes muy distintos para presentar el mismo ambiente, método que ha ensayado ya con éxito en *Efectos secundarios*. Construida alrededor del *leitmotiv* del dinero y del odio a la madre (duplicado: su hijo la odia a ella, ella cuenta cómo llegó a odiar a la suya), entretéjiéndolo con reflexiones sobre el cariño/amor, el sentido de la familia, contrastación de la vida urbana (consumismo, falta de valores éticos, incorporando muy acertadamente el subtema de lo que es verdadera culpa) frente a la del campo, auténtica. Para mantener la atención del lector, se sirve también de algunas técnicas de la narración de detective. El marco se crea por alusiones, por el uso de alguna palabra o una imagen particular, y más aún por el ritmo de la repetición de oraciones o párrafos enteros. A la vez, subraya el aspecto metaficcional: después de los silencios iniciales, se llega a la palabra, pero la nota final afirma que sólo escribiendo surgirá la aclaración definitiva.

La experiencia traumática de la niña Isabel impone el estilo: el estribillo constante con fragmentos sueltos de lo que la trastornó congelados en la memoria. El trauma reciente de Fermín, el segundo narrador (la destrucción por Raúl de la ilusión de su vida: conseguir un vino excepcional), desencadena un movimiento mental en dirección inversa: le revela la importancia de un acontecimiento menos devastador, pero que le ha marcado «de por vida»: el breve episodio de «juego amoroso» con Isabel. El acierto consiste en si quiera sugerir una solución. Frente a estos dos, el apuro de Raúl pierde importancia y profundidad. Enterado de como él, de niño, mataba sapos sin razón alguna, el lector no busca el conflicto moral en su obsesión por «doblegar a mi madre» «hasta deshacerla» (pp.14 y 18) ⁽¹⁵⁾. El interés reside en ver el mismo episodio percibido por tres conciencias formadas en ambientes distintos.

En *Vino*, el énfasis en la palabra cobra aún más importancia. Le fastidia a Raúl, siempre con un enfoque materialista, que Fermín conozca los nombres de todos los pájaros: «Aquellos nombres eran las pertenencias de Fermín. Las paredes y la puerta cerrada con llave de un espacio sólo suyo. Yo no podía evitar envidiárselo. Ni que me doliera el pensar que una moto o un reloj o una tabla de surf tenían que defenderlos siempre, porque cualquiera podía arrebatártelos; mientras que Fermín poseía todas aquellas palabras sin amenazas» (p. 27). Intuye que le es superior: «Dichas en aquel tono que producía el efecto de acercar la voz de Fermín, como si te hablara al oído, sus palabras no parecían precisas sino justas. No reales, sino verdad» (p. 44). En esta novela, son como flechas. Duras como la vida. Los diálogos entre Raúl y Fermín parecen pasos de un desafío; cada intercambio, un choque de dos mundos. Hacen pensar en la «écriture comme un couteau» de la que habla Annie Ernaux. Etxenique da un paso más allá: también ofrece una ilustración condensada de lo que podría ser visto como un intento de «double talk». Fermín le envía a Isabel unos dibujos (que se convertirán en el eje central de la trama) que al parecer llevan sólo una indicación de lo que representan, pero, al evocar el proceso, recuerda que primero había escrito al revés lo que en realidad quería decir, cubriéndolo luego con la nota aclaratoria. En el diálogo, las palabras cruzadas tienen la misma cualidad. Las píñeladas abreviadas, sea para presentar el paisaje, los personajes o lo que pasa dentro de ellos, contienen dinamismo por encerrar tanto: «El negro de sus ojos parecía el fondo de una cesta con animales vivos» (p. 138); «sentía la rabia como una cuerda arañándose el cuello» (p. 41) ⁽¹⁶⁾.

En los tres protagonistas se ponen en evidencia el proceso de concienclación y la preocupación por la alteridad/identidad. No cesa el cuestionamiento en varios niveles. Las reflexiones sobre la memoria y el recuerdo

atestiguan el conocimiento de la teoría psicoanalítica sobre la necesidad de convertir la sensación en palabra para liberarse: «Entonces sentí algo extraño. Como un desprendimiento. El pasado se soltaba en pedazos, caía dando bríncos, y se perdía» (p. 138). Parece significativo que haya escogido una cita de Epicteto como epígrafe para la tercera parte: «La uva verde, la uva madura, la uva pasa, todo es cambio, pero no para dejar de ser, sino para que llegue a ser lo que no es todavía» (p. 111). (A lo largo de toda la novela aduce comparaciones de la experiencia contada -la formación de una persona- con la fermentación del vino).

También esta novela presenta un mundo de desencanto, en el que apenas es posible tener ilusiones, comentado por Spitzmesser, Navajas y Alonso. Sólo Fermín, el hombre que vive en contacto con la tierra, lo consigue a medias. Pero la nota final no es negativa; afirma apertura: termina con Isabel recordando que «aquella niña no estaba segura de la frase final. Y si lo que en realidad le había dicho su padre era que algún día podría entender a su madre, incluso a ella, su dolor, toda la historia cambiaba» (p. 168).

El fragmentarismo y la densidad tan característicos de las novelas de Etxenique es aún más notable en sus cuentos, brevísimos escorzos de la vida contemporánea que se apoderan de la imaginación del lector desde el primer párrafo. Todo es innovador en el último volumen, *Ejercicios de duelo*: la introducción de los temas, la ausencia de intencionalidad, la inestabilidad, los finales abiertos, postmodernos y a la vez burlones.

No rechaza ni ridiculiza el pasado; aun mostrando sus aspectos negativos, apunta su importancia para la persona madura. (En la entrevista con Ortiz indicó que estaba preparando un «libro de cuentos con juegos» [p. 383], juegos que son los duelos presentados en cada narración). La definición en la solapa es acertada: «En los duelos hay reglas. Esa es su elegancia». Se leen con delicia, pero a la vez plantean preguntas más serias a través de las connotaciones latentes en cada palabra. No tienen fin; sugieren un proceso que aún está fermentando. Son un modelo de narración sin sentimentalismo ni tono militante, constataciones «objetivas» que no sucumben al escepticismo radical o ironía mordaz, tan frecuentes en la narrativa de los últimos años. La suya es ligera, permite reírse de sí mismo. (Buen ejemplo sería «Deconstrucción»). Las situaciones eróticas se manejan con gran maestría¹⁷¹. El desarrollo de las breves historias siempre trae sorpresas: visión doble que va invirtiendo y subvirtiendo las expectativas del lector. La vida se presenta como un aprendizaje en defensa propia, sacando una lección de cada yuxtaposición. Cada lector es libre para imponer su propia conclusión. Al contrario de un *best seller* donde se usan técnicas bien ensayadas para seducir al «gran público» manteniendo el «suspense» y luego ofreciendo una resolución final inequívoca, Etxenique prefiere centrarse en lo que queda desconocido, planteando preguntas indirectas, conflictos interiores que no admiten solución sencilla y van más allá de la trama. Cada nuevo libro suyo es un paso adelante en el difícil arte de decir lo inenarrable, que vibra con múltiples posibilidades.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Santos: *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (ed.): *Le Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture (1975-2000)*, Montpellier, Centre d'études et de Recherches sociologiques, Université Paul Valéry, 2001.
- CARDINAL, Marie: *Les Mots pour le dire*, Paris, Livre de poche, 1975.
- : *Autrement dit*, Paris, Grasset, 1977.
- CARUTH, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.
- ETXENIQUE, Luisa: *La historia de amor de Margarita Maura*, San Sebastián, Baroja, 1989.
- : *Efectos secundarios*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 1996.
- : *El mal más grave*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 1997.
- : *Vino*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 2000.
- : *Ejercicios de duelo*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai, 2001.
- FELMAN, Shoshana y LAUB, Dori: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature*, London, Routledge, 1992.
- GILMORE, Leigh: *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.
- HENKE, Suzette A.: *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St. Martin's Press, 1998.
- KOFMAN, Sarah: *Paroles suffoquées*, Paris, Gallée, 1987.

- LISKA, Vivian: *Die Moderne-ein Weib*, Tübingen, A. Francke, 2000.
- NAVAJAS, Gonzalo: «El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular» en ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (ed.): *Mestizaje y disolución en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, pp. 15-39.
- : *Modernidad como crisis: los clásicos modernos ante el siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- ORTIZ, Cristina y RODRÍGUEZ, Pilar: «Efectos secundarios: Literatura y vida. Entrevista con Luísa Etxenique», *Letras Peninsulares*, vol. 10, núm. 2-3, 1997-1998, pp. 371-383.
- ROBSON, Kathryn: *Writing Wounds. The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Writing*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004.
- SEBOLD, Alice: *Lucky*, New York, Scribner, 1999.
- : *The Lovely Bones*, Boston, Little, Brown and Co., 2002.
- SPITZMESSER, Ana María: *Narrativa posmoderna española. Crónica de un desengaño*, New York, Peter Lang, 1999.
- TAL, Kalf: *Words of Hurt. Reading the Literatures of Trauma*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1996.
- TENA, Jean: «L'écriture de la mémoire: une génération innocente» en BUSSIÈRE-PERRIN, Annie (ed.): *Lo Roman espagnol actuel. Pratique d'écriture (1975-2000)*, Montpellier, Centre d'études et de Recherches sociologiques, Université Paul Valéry, 2001, vol. 2, pp. 237-274.
- VAN DER KOLK, Bessel A. y VAN DER HART, Onno: «The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma» en CARUTH, C. (ed.): *Trauma: Explorations of Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 158-182.

NOTAS

1. «Icono verbal roto», p. 29.
2. *Ib.*, p. 31. Al hablar de la estructura de la novela femenina moderna, Vivian Liska señala «ruptura con las convenciones de la prosa realista», ya que las acciones de los personajes principales femeninos encarnan siempre «una forma diferente del trastorno» (p. 294).
3. Discusión de *El metro de platino iridiado*, p. 132.
4. Véanse los comentarios sobre este aspecto por Bessel A. van der Kolk. Varios ensayos recogidos en *Lo Roman espagnol actuel*, Annie Bussière-Perrin (ed.), discuten en pormenor las nuevas técnicas. Las observaciones de Jean Tena acerca de los procedimientos de Juan Marsé serían aplicables para definir lo que se puede encontrar en Etxenique: «mêler leurs voix pour faire du roman une sorte de radiographie» (p. 257).
5. Teoría de Pierre Janet, *Les Médications psychologiques*, 1928.
6. *Les Mots pour le dire; Autrement dit*.
7. *Lucky* (autob.); *The Lovely Bones*.
8. Lo sugiere Etxenique en *La historia de amor de Margarita Maura*: «Porque yo sólo pude empezar a curarme de Aurelia cuando me topé con la historia de amor de Margarita Maura» (p. 46).
9. «Traumatic experience catalyzes a transformation of meaning in the signs individuals use to represent their experiences. Words such as *blood, terror, agony* and *madness* gain new meaning, within the context of the trauma» (p. 16). Suzette Henko suggests that «translating confessional speech into written language may profoundly expand the healing potential embedded in testimonial discourse» (p. 141). Etxenique transmite esta experiencia tanto en *Efectos secundarios* (en sentido más general, no necesariamente describiendo la llaga misma: Maritxu llega a sentirse feliz cuando se da cuenta de que es capaz de escribir de nuevo) como en *Vino*.
10. Entrevista con Cristina Ortiz, p. 381.
11. «Hablar de los problemas es sencillo. Podemos usar las palabras de otro. De cualquier otro. Pero en lo que deseamos profundísimamente estamos solos [...] las palabras de los deseos hay que inventárlas. Mirarse con lupa por dentro y poner una aquí y otra aquí y otra aquí» (*El mal...*, p. 18). Maritxu en *Efectos secundarios*, lo presenta casi como un placer erótico del que habla Barthes: «Sólo escribir importa. Escoger las palabras, desenterrarlas. Conseguirlas distintas, una a una, por las ganas, hirviendo, de decir» (p. 87). Parece una definición de la estructura muy cuidada de sus libros, todos muy breves. Cada palabra ha sido sopesada; omisión de todo detalle innecesario.
12. «Entrevista», pp. 380 y 381.
13. La economía y precisión de la palabra podrían tener un nexo con sus estudios de derecho.
14. Cf. Kalf Tal: «the American woman lives in fear of an enemy who stalks her today». Apoya su afirmación con una cita de Anthony Wilden: «if there is one class of individuals who cannot rely on their community for self-defense it is women» (p. 20).
15. Una obsesión parecida, eje estructural del cuento entero, se da en «Retrato de familia», de *Ejercicios de duelo*: «un odio líquido que avanzaría en su interior, descubriéndole rutas, rincones impensados; anegándole» (p. 100).
16. Cada libro contiene verdaderas joyas: «La ausencia de Elisabeth se convirtió enseguida en un agua escapada, que alcanzaba los rincones y empezaba a trepar, pudriendo las paredes y los muebles de su casa, corrompiendo el aire» («Granada», *Ejercicios de duelo*, p.15).
17. Es notable lo que logra con la estructura casi lírica en «Canción».