

ESCRITURA, VIOLENCIA Y ASCO: UNA LECTURA DE *MEJOR LA AUSENCIA* (2017) DE EDURNE PORTELA

WRITING, VIOLENCE AND DISGUST: A READING OF
MEJOR LA AUSENCIA (2017) BY EDURNE PORTELA

Celia FERNÁNDEZ PRIETO

Universidad de Córdoba

Resumen: La novela *Mejor la ausencia* (2017) de Edurne Portela desarrolla una trama de maltrato familiar en el contexto social y político de Euskadi en los años ochenta y noventa, contada desde la voz y la mirada infantil y adolescente de la narradora y protagonista, Amaia Gorostiaga. En este artículo se analiza la compleja estructura enunciativa y metaliteraria de la novela, cuya escritura equivale a un acto de expulsión de una memoria marcada por las huellas físicas y emocionales de la violencia que se manifiestan en el lenguaje del asco.

Palabras clave: Edurne Portela, maltrato familiar, terrorismo, violencia, asco.

Abstract: The novel *Mejor la ausencia* (2017) by Edurne Portela develops a storyline about domestic abuse in the social and political context of Euskadi, the Spanish Basque country, in the 1980s and 90s. It is recounted from the child and teenage voice and gaze of the narrator and protagonist, Amaia Gorostiaga. In this paper the novel's complex enunciative and metaliterary structure is analysed, its writing equates to an act of driving out a memory that carries the physical and emotional scars of the violence, manifested through the language of disgust.

Key Words: Edurne Portela, domestic abuse, terrorism, violence, disgust.

En 2016 Edurne Portela, escritora de origen vasco, publicaba un ensayo, *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*, en el que abordaba los efectos de la violencia normalizada en Euskadi durante las décadas 80 y 90, e indagaba las razones de la indiferencia y el silencio con que la sociedad en general reaccionó ante ella. Su reflexión se inscribe en un contexto social y político en el que, tras el cese de la lucha armada por parte de ETA en octubre de 2011, se plantea la necesidad de realizar una revisión autocrítica de la actividad terrorista y de sus graves consecuencias para las relaciones interpersonales y ciudadanas. Por ello urge impulsar un programa de restauración de una convivencia tan dañada; pero ese proceso avanza con dificultad y a menudo crispado y polarizado: ¿cómo afrontar con lucidez y con serenidad la memoria histórica y cultural de ese pasado terrible, sin caer en ajustes de cuentas ni en equidistancias intolerables? El debate sobre el relato de lo ocurrido en los territorios vascos implica una tensa “batalla hermenéutica” (Ortiz de Ortuño y Pérez, 2013) en la que se conjugan elementos políticos, éticos, afectivos y culturales cuyas resonancias impregnan el circuito de producción y recepción de los productos artísticos en cualquiera de sus modalidades. En este ámbito se mueve el análisis de Edurne Portela que se proponía “explorar qué papel tienen la literatura en particular y la cultura en general para transformar nuestra sensibilidad y hacer de nuestra sociedad una colectividad más cívica, responsable y activamente involucrada en el presente proyecto de paz, sin olvidarnos de cómo hemos llegado a este importante momento histórico, y de todos los cadáveres reales y simbólicos que hemos dejado atrás” (2016, 21).

No es objeto de este artículo entrar en detalles sobre las reflexiones de carácter político, ético y estético que se desarrollan en este interesante texto, pero sí me importa resaltar la perspectiva desde la que la autora expone este tema del que no puede escribir de manera distanciada y ajena. Ella pertenece a una generación que vivió su niñez y adolescencia en el periodo más duro de la actividad terrorista de ETA y de la represión de las fuerzas de seguridad del Estado; por tanto, estaba ahí, compartió palabras, gritos, ideas y actitudes que quedaron registradas en alguno de los recintos de su memoria. Edurne Portela (1974), ausente del País Vasco desde sus estudios universitarios en Pamplona, luego profesora de literatura hispánica en una universidad americana, confiesa que durante años soslayó el tema vasco y se dedicó a investigar sobre las secuelas del terrorismo de Estado en Argentina en la literatura escrita por mujeres que sufrieron persecución, cárcel o exilio (Nora Strejilevich, Alicia Partnoy, Alicia Kozameh)¹, hasta que un periodista irlandés y experto en ETA le hizo ver que estaba evitando enfrentarse con la violencia que ella misma había presenciado y conocido. Este libro surge precisamente de esa toma de conciencia:

Mi intención ha sido escribir un ensayo que ofrezca una visión matizada, que no equidistante, del conflicto y su representación: la visión de una persona que ha vivido la experiencia y después de poner

¹ Véase, por ejemplo, su artículo “Cicatrices del trauma: cuerpo, exilio y memoria en *Una sola muerte numerosa* de Nora Strejilevich”, *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 222, 2008, 1-14.

tierra, años y una formación académica por medio, ha vuelto a ella con una perspectiva crítica en la que lo personal juega un papel fundamental. (2016, 20)

Esta implicación personal se manifiesta de modo explícito en los breves relatos que preceden cada una de las cuatro partes en que se organiza el ensayo. En ellos se cuentan, en la voz de un narrador en tercera persona identificado con el punto de vista emocional de la protagonista, algunas escenas que podemos suponer que provienen de experiencias de la infancia y adolescencia de la propia autora: la primera comunión en Francia con “los barbudos” y que debía mantener en secreto, las fiestas del pueblo en que cantaba a grito pelado “Cipayo, los días que te quedan son una cuenta atrás”, o el impacto de la noticia de los asesinatos de su pediatra, Santi Brouard, y del concejal Miguel Ángel Blanco. Lo ensayístico queda así vinculado a la vivencia autobiográfica, lo intelectual a lo afectivo, desde la convicción del valor de una “imaginación ética” (2016, 20-22), con base en Spinoza, para dar forma estética a una estructura social, moral y sentimental profundamente distorsionada por la exclusión del otro, la intimidación y el asesinato.

En esas escenas, vividas y/o imaginadas, se halla el germen de la novela *Mejor la ausencia* que Edurne Portela publicó un año después, una trama áspera y perturbadora de maltrato en un ámbito familiar y privado que funciona como un microcosmos de un estado de violencia colectiva del que nadie puede escapar y que contamina las vidas de quienes la practican, la sufren, la presencian y la toleran. La diégesis se sitúa en un pueblo de la margen izquierda del Nervión en los años 80 y 90, cuando en Euskadi se asiste, en lo político, a un recrudecimiento de la actividad de ETA y de la *kale borroka*, y a la reacción paramilitar de los GAL; en lo económico, a un proceso de desindustrialización y paro, y en lo social, a un aumento de la conflictividad laboral y a la circulación de la heroína y de otras drogas entre los jóvenes. Estas circunstancias componen el ruido de fondo histórico-referencial de una representación que pone su foco en los interiores domésticos, en el estrago íntimo que produce ser testigo o ser objeto de actos de violencia. Se trata de materiales de alta sensibilidad cuya utilización literaria resulta comprometida en la medida en que desafían la capacidad del lenguaje para articular vivencias traumáticas y en que rozan los riesgos del maniqueísmo, la simplificación o el énfasis melodramático. Portela era muy consciente de que se internaba en un terreno minado y quizá por ello puso su energía creativa en *imaginar una voz para decir la violencia, una mirada para sentirla, un lenguaje para revelar sus efectos*. Y esa voz, esa mirada y ese lenguaje constituyen a Amaia Gorostiaga, desdoblada en los papeles de novelista, narradora y protagonista, cuya escritura fluye impulsada por los espasmos de una memoria llena de dolor y asco.

En la primera parte de la novela, la más extensa, una Amaia de cinco años empieza a contar en tiempo presente momentos de su infancia que perfilan el entorno familiar y social en el que creció, marcado por la violencia del padre (Amadeo), la sumisión y el alcoholismo de la madre (Elvira) y la deriva descontrolada de los tres hermanos (Aníbal, Kepa, y Aitor) y de ella misma, que finalmente no soporta la situación y decide huir al cumplir dieciocho años:

Es sábado. Ayer acabó la selectividad. Hago la maleta. Ama y abuela no están. Revuelvo todos los cajones de la casa. En total, trece mil pesetas. Mas cinco mil más. Suficiente. Dejo la nota encima de la mesa de la cocina: “Me voy de casa para siempre. En cuanto pueda, te devuelvo el dinero (180).

Tras una abrupta elipsis temporal de diecisiete años, significante discursivo de su fuga y desaparición, Amaia vuelve al pueblo en 2009, sola, con una trayectoria de fracaso a sus espaldas (divorcio, despido laboral) y con el propósito de escribir una novela. Aunque desde un punto de vista diegético-cronológico, esta segunda parte ocurre mucho después de la primera, sin embargo el giro metaliterario que la narradora imprime a su historia, indica que lo que hemos leído ha sido escrito tras su regreso, resulta ser la *novela* que necesitaba escribir y que no había podido ni querido hacerlo antes. Amaia abandonó su pueblo, su casa y su familia, pero se llevó dentro sus imágenes que han permanecido ahí, congeladas y mudas en su interior durante todo el tiempo que ha durado su huida.

La escritura como acto de violencia: de la tercera a la primera persona

Volver, por tanto, no era (sólo) reconocer —reconocerse en— unas calles y un paisaje, sino acercarse a un lugar mental y emocional, ligado a la memoria de unas experiencias que determinaron su evolución posterior y de las que se había defendido alejándose físicamente y, sobre todo, bloqueando su afectividad, cerrando los accesos de entrada y de salida de su mundo íntimo. Un bloqueo que se resquebraja cuando la madre le anuncia el regreso del padre al pueblo:

Durante estos años que él solo era idea y recuerdo me he negado a hacerlo (a escribir). No tengo más remedio que pensar que igual necesitaba saber que vuelve, que es todavía un ser de carne y hueso, para que toda esa basura que dejó dentro de mí, esos fantasmas descompuestos, tomen forma y salgan de aquí dentro. Igual necesitaba volver a sentir la amenaza de su presencia, el miedo de volverle a ver, el miedo a sentir algo más ¿o menos?, que odio hacia él, para refugiarme en este otro mundo en el que las cosas se concretan, adquieren sentido aunque sea mentira, en el que se puede, en una página o dos o tres, rellenar la nada. Aunque no sé si esto, si este cuarto oscuro, es realmente un refugio. (208)

La presencia paterna se yergue amenazadora en la mente de la narradora y despierta de nuevo el miedo no sólo a volver a verlo sino a la ambivalencia afectiva: el odio es un sentimiento de fuerte vinculación con el objeto que se intenta —inútilmente— apartar o destruir. “El objeto odiado se introduce en uno y nos parasita, sin que haya forma de desalojarlo” (Castilla del Pino, 2002: 24). Por tanto, el odio no se opone al amor, sino que más bien proviene a menudo de él, de una intensa necesidad del objeto odiado². De ahí la complejidad de los vínculos emocionales con los otros (en el sentido de objetos externos al yo, los que no son yo), y en particular con las figuras parentales. El padre ha devenido en una imagen persecutoria de la que la hija no logra liberarse porque lo tiene dentro, asociado a lo oscuro, lo dañino, lo asqueroso:

[...] e irremediamente solo vuelve a surgir él. Con toda su violencia. Me lo imagino conspirando con unos y con otros, me lo imagino en todos los pozos fangosos donde se ha metido, viviendo en la

² “Considerar el odio como una forma de intimidad es mostrar su ambivalencia; es un investimento en un objeto (de odio) mediante un proceso por el cual el objeto se vuelve parte de la vida del sujeto aunque (o tal vez porque) su amenaza se percibe como procedente del exterior. Por lo tanto, el odio no puede oponerse al amor. En otras palabras, el sujeto se vincula con el otro a través del odio, como un vínculo que devuelve al sujeto hacia sí mismo” (Ahmed, 2017: 88).

mierda y salpicando a todos con ella, me lo imagino haciendo daño. Siempre haciendo daño. Y a ella me la imagino sufriendolo, siempre sufriendolo. (204)

Esas imágenes son las que la incitan a escribir, por fin, las primeras páginas de su novela, asumidas por un narrador omnisciente en tercera persona que le otorga a *la autora*³ la posibilidad de recrear lo que podía estar haciendo su padre cuando ella era niña, y entender así las razones de sus ausencias y de sus arrebatos de ira, los negocios turbios en que anduvo metido. A través de diversas focalizaciones (la de Amadeo, la de Elvira, la de un paramilitar llamado Carlos), se presenta la incidencia en los destinos particulares de la atmósfera intimidatoria del entorno nacionalista radical que sustentaba la ideología de la violencia para alcanzar objetivos políticos, y de las acciones brutales de grupos paramilitares (como los GAL⁴) en el marco de la estrategia de terrorismo de estado. *La autora* se sirve del monólogo narrado y de los diálogos entre los personajes para sugerir un contexto social opresivo en el que medraban tipos moralmente infames como Amadeo, que utiliza en su provecho la situación de amenaza, extorsión y miedo normalizados y que acaba siendo víctima de esa misma situación: sin adhesiones ideológicas definidas, colabora primero con ETA actuando como intermediario, a cambio de un tanto por ciento, entre los empresarios a los que se les exigía el *impuesto revolucionario*; luego, es cooptado por un paramilitar que provoca su detención y tortura en el cuartel de Intxaurreondo con el propósito de “quemarlo, romper sus vínculos con los del otro lado y comprobar donde estaban sus lealtades, si es que tenía alguna” (209), y finalmente se marcha de Euskadi al ser acusado de *txibato* y convertido en “un puto facha”, en, como dice su hijo Anibal, un *txakurra*:

Elvira se vuelve a acostar, pero no se queda dormida. Txakurra. Perro. Un perro al que se le puede y debe matar porque es un perro español y traidor, porque es un perro que no pertenece, que contamina, que ensucia. Claro que Amadeo es un *txakurra*. Y un perro que está contaminando con su mierda a sus hijos. Y ella sin enterarse. De nada. Mentirosa. Claro que se entera. En el pueblo seguro que hablan barbaridades. Ya ha empezado a notar que hay gente que ni la saluda (213).

Denominar a alguien *txakurra* —o camello⁵— posee un valor performativo, lo deshumaniza y lo convierte en unapestado al proyectar sobre él, mediante un desplazamiento de lo físico a lo moral, el sentimiento de asco: es un perro que contamina, que ensucia, al que se puede y debe matar. El estigma es una marca de exclusión según la categorización de la organización terrorista y sus grupos de apoyo, que permitía el hostigamiento, las pintadas con su nombre en el portal, las llamadas amenazantes. El efecto inmediato es su apartamiento de la comunidad cuyos miembros, a veces por temor a ser a su vez estigmatizados, participan, activa o pasivamente, de la condena y estigmatización del excluido y de su familia (Ahmed, 2017: 151).

³ Con la cursiva indico que me refiero a Amaia, la autora ficticia del texto que estamos leyendo.

⁴ Siglas de los Grupos Antiterroristas de Liberación que actuaron sobre todo entre 1983 y 1987 con detenciones ilegales, torturas, secuestros y asesinatos.

⁵ Una de las tesis sostenidas por la izquierda abertzale y por la banda terrorista ETA era que el consumo de heroína estaba siendo favorecido y estimulado por las fuerzas de seguridad del Estado con el fin de neutralizar y desmovilizar la rebeldía de la juventud vasca. De ahí los atentados contra lugares donde se vendía y consumía droga, como la voladura del pub “El Huerto” de San Sebastián en 1980, al que siguieron amenazas y asesinatos de supuestos narcotraficantes. Este es el contexto que explica las pintadas al lado del portal de la casa de Amaia (AQUÍ VIVEN UN CAMELLO Y UN TXIBATO) y que ella no comprende (48).

La narración de esta historia se desarrolla de manera discontinua, en varios fragmentos entre los que se intercalan los comentarios de la *autora* sobre el carácter compulsivo de esta escritura, una inmersión angustiada y absorbente en contenidos que asolaron su memoria y su imaginación:

Hace dos días que no me ducho. Cuatro o cinco que no salgo a la calle. He perdido la cuenta, la noción de las horas y los días.... Y escribo. Escribo. Escribo. No quiero hacer otra cosa. Escribo y sueño con lo que escribo, que no sé si está en mi imaginación o en mi memoria. A veces me despiertan pesadillas. Vuelvo a pasar miedo por las noches. Escribo escenas intermitentes. Algunas, las más violentas, van surgiendo casi sin esfuerzo. Todo eso que estaba dentro ahora está aquí, delante de mí. No quiero releer, no creo que lo soportara. Sólo escribo. El teléfono apagado y la conexión a internet desenchufada. El mundo, ahí afuera. Que se quede fuera. No quiero enterarme de si ya ha llegado o no (223).

Cuando “vuelve al mundo” y sale a la calle, se produce el encuentro inesperado con el padre cuya visión no soporta y huye despavorida. El libro termina con la llamada de un sargento de la Ertzaintza que le comunicará el suicidio del padre, lo que ya se nos había adelantado en un breve paratexto inicial redactado al modo de una noticia de prensa. La novela ha quedado interrumpida, como una primera versión que se abandona⁶, quizá porque la ficción de la tercera persona la ha llevado a manejar las historias de otros en las que ella es un personaje marginal. Quizá porque ahora, muerto el padre, Amaia se atreve a afrontar en primera persona su pasado, dando voz a sus emociones, encarando los fantasmas que han colonizado su inconsciente.

En toda estructura autobiográfica (sea en formato novelesco o autobiográfico), la situación de enunciación es a la vez origen y destino, principio y final; el yo que recuerda propone una versión de su pasado en función del que es o cree ser ahora, de la imagen de identidad que pretende ofrecer; de ahí que no sólo la selección de los recuerdos (y de los olvidos), sino su ordenación en el relato, su interpretación y valoración vengan sesgadas por lo que más conviene a los intereses del presente y del futuro. La memoria es un mecanismo adaptativo. Pero en el caso de las vivencias traumáticas esa versatilidad de la memoria falla. Los recuerdos se vuelven persistentes e intrusos (Schacter, 2003: 210), no se conjugan con otros ni anteriores ni posteriores y por tanto permanecen aislados, desintegrados, inmóviles, y cuando regresan, lo hacen teñidos con el aliento de lo siniestro. Así, la evocación de la infancia y la adolescencia se resuelve en una serie de episodios de diferente extensión, que se desarrollan desde 1979, cuando la narradora tiene cinco años, hasta 1992, el momento en que huye. No se pretende, y tampoco es posible, una recreación detallada y lineal de lo vivido. Son escenas duras, dramáticas, sin momentos de relajación o de armonía. Si los hubo, ya no están, no cuentan; lo que cuenta es el daño infligido a su identidad y la destrucción de la familia por la violencia y el abandono del padre. El único que logra sobrevivir es Aitor rompiendo todo lazo con el padre y marchándose a estudiar a Madrid; los otros dos hermanos entran en un proceso auto-

⁶ En una entrevista con Santiago Velázquez (2017) a propósito de esta novela, Edurne Portela declaraba que en la primera versión había escogido un narrador omnisciente, y que después de llevar redactadas bastantes páginas, se dio cuenta de que no funcionaba, de que esa no era la historia que quería contar. O, quizá más exactamente, esa no era la historia que Amaia quería contar. Ese borrador se incorpora en el texto reflejando en el trabajo de la novelista imaginada (Amaia) el proceso de escritura de la novelista real (Edurne Portela). Pero con una alteración decisiva para la interpretación del lector que conoce la versión autodiegética antes que la heterodiegética, y que, por tanto, interpreta ésta en función de aquella. Además estas dos versiones sugieren, en el marco de la novela, el terreno de convergencia y divergencia en que se mueven la ficción y la autobiografía.

destrutivo que les conduce a una muerte por sobredosis (Aníbal)⁷ y a incorporarse a ETA y acabar en la cárcel por asesinato (Kepa).

Para decir el trauma, la narradora adulta vuelve a ser o se convierte en la hija pequeña, vulnerable e inerme⁸, que testimonia el descalabro de su mundo afectivo a través de estas escenas intermitentes que, aunque datadas año a año, ocurren en un presente fuera del tiempo, porque todo parece estar sucediendo *ahora*, en el acto mismo en que la distancia de la escritura hace posible que los gritos, los insultos y los golpes puedan ocurrir de nuevo y reactiven la misma respuesta orgánica y emotiva de la experiencia original:

Aníbal ha salido de su cuarto. Tiene la cara muy roja. Yo le quiero saludar, pero no me sale la voz. Me quiero acercar a él, pero no me puedo mover. Estoy temblando y no veo bien. Todos gritan. El tato Aníbal grita a aita. Aita le grita a él y a ama. Ama grita no sé qué a quién porque no grita con palabras. Aita la llama puta y levanta la mano para pegarla. El tato le coge la mano y se la baja y le da un puñetazo. De repente es más alto que aita y más fuerte [...] Yo siento calor en las piernas. Me he hecho chis. Lo digo [...] Veo todo negro. Todo negro. Sólo negro. (26)

La dicción se apoya en una sintaxis de frases breves y yuxtapuestas, de diálogos rápidos y vivaces, con respuestas bruscas o impacientes, con inclusión de algunos términos coloquiales propios del vasco (aita, ama, los tatos...), rasgos que procuran dar verosimilitud a un habla infantil y producen una ilusión de oralidad, de inmediatez; ella describe lo que ve, lo que percibe, sin apenas adjetivos, atenta a los gestos, palabras y movimientos de los adultos cuyo comportamiento no entiende. A sus preguntas se le contesta con evasivas, lo que incrementa su estado de alerta y provoca conductas impulsivas con cierto componente sádico: por ejemplo, a los ocho años, destruye a Buni, el conejo de trapo que llevaba a todas partes, y le tira los pedazos sobre la cama a su hermano Aníbal, que poco antes la había considerado “demasiado pequeña para entender algunas cosas” (28). Esos pedazos son a la vez la muestra de su impotencia y de su ira, y la metáfora de su infancia rota.

En la adolescencia Amaia comparte los hábitos de su generación (atuendos, pelo rapado, consumo de alcohol, porros, *speed* y otras drogas), aunque le incomoda la presión constante de grupos como Jarrai o Ikasle Abertzaleak en las calles, en el instituto, en los ambientes juveniles (*txoznas*); sin soportes afectivos seguros, su desvalimiento se agrava con la ruptura definitiva con su padre tras el segundo verano que pasa en su casa de Galicia y que termina con una paliza brutal. Con todos los vínculos familiares desmantelados, no ve más salida para su supervivencia que la huída, pero la carga de malestar y resentimiento se va con ella, la habitará como una sombra hasta su regreso, hasta que vuelvan a resonar en la escritura las voces de sus otros yoes - la niña, la adolescente- con todo su desamparo y su rabia, sin intromisiones ni comentarios desde el presente. De esta manera, en este silencio, se significa el vacío de dolor y miedo que separa la narradora adulta

⁷ Esta muerte provoca una crisis de angustia en la niña, que se sentía muy unida a su hermano Aníbal. En el funeral mira al padre: “La culpa de todo la tiene él. Ama tiene razón. El debería estar ahí dentro y no el tato. Que le pase lo que dice ama. Que nos deje en paz. Que se muera” (68).

⁸ Como recuerda A. Cavarero (2009, 59), la infancia es el tiempo, nunca calculable con exactitud y a veces interminable, donde vulnerabilidad e inermidad se representan unidas para después separarse. Efectivamente, a medida que crece, Amaia sigue siendo vulnerable, pero ya no inerme.

de su pasado, una herida que la escritura no puede suturar porque ella misma surge como un acto de violencia que responde así no sólo al odio al padre, al deseo de matarlo por fin en su interior, sino al odio a sí misma, a esa que ha llegado a ser. Sin posibilidad de reconciliación ni alivio victimista: ese pasado es irredimible. Solo queda aprender a vivir con él.

La violencia en el lenguaje del asco

De manera más sutil, sin el menor énfasis, la novela señala una perturbadora aleación entre la violencia y el asco, pues los efectos que las experiencias de violencia dejan en Amaia se manifiestan a través de la emoción y el lenguaje del asco. Se trata de una emoción primaria y compleja que desde un enfoque evolutivo se relaciona con el rechazo de ciertos alimentos o sustancias que se valoran como dañinas o peligrosas para la supervivencia del organismo. Ataño, pues, principalmente, al sentido del gusto (también del olfato y del tacto) y de ahí que su expresión facial se singularice con movimientos de la boca. En general lo que produce repugnancia son alimentos en descomposición, desechos corporales, suciedad, vísceras, o algunos animales asociados a lo anterior como ratas o cucarachas. Claro está, atribuir la cualidad de asqueroso a un objeto depende también de un aprendizaje cultural; ya Darwin en *La expresión de las emociones en el hombre y los animales* (1872) admitía que el asco viene provocado por lo que se aparta de nuestras costumbres. Como han estudiado Rozin y Fallon (1997), el asco no es una mera reacción fisiológica, sino que implica componentes cognitivos, creencias o evaluaciones en torno al objeto que se considera contagioso o repugnante. De este modo se puede hablar de un *asco moral* que se elabora a partir de una contaminación psicológica, imaginaria, en virtud de la ley de contagio y la ley de similitud (Rozin, Haidt y McCauley, 1999): de hecho a menudo los juicios morales se verbalizan con términos o vocablos del campo semántico del asco o los proyectamos en grupos o personas para deshumanizarlos o degradarlos⁹ (Nussbaum, 2006). Es en este sentido en el que el asco aparece en esta novela, como una respuesta orgánica, psicológica y emocional a las experiencias, primero de violencia familiar, cotidiana y cercana, y luego social, sexual y política. Desde el principio la niña siente asco ante los restos de vómito en las botas de su hermano Aníbal, ante el olor de los cigarrillos mezclado con el de las pechugas de pollo que fríe su madre, o el olor de los puros que fuma su padre. En todos los casos —la visión de las manchas o los olores del tabaco—, el asco es suscitado a partir de un desplazamiento metonímico desde las personas y las situaciones que la asustan o la desasosiegan, y a las que a la vez está fuertemente apegada. Hay una escena fundamental en que la niña de once años, tras la irrupción brusca y agresiva del padre que arrastra a la madre al salón, toca con el dedo las tripas del pescado que su madre estaba limpiando y que había soltado en el fregadero, las coge y las aplasta y esparce sobre la mesa de la cocina¹⁰. Si al verlas un momento antes había

⁹ Recuérdese lo que ya apuntamos sobre la acusación de *txakurra* a Amadeo y que lleva a su mujer a pensar en él en términos de asco: es “un perro que está contaminando con su mierda a sus hijos”.

¹⁰ “No oigo lo que dice ama. No oigo nada. Siento las piernas muy pesadas. Los brazos. Bzzzzz en mi cabeza. Vuelvo a entrar en la cocina. Me siento de nuevo a la mesa. Pasa mucho tiempo. No oigo nada. Me levanto. Las tripas del aringorri siguen ahí. Las

exclamado “Aggggh, qué asco ama” (45), ahora las manipula y las extiende en un gesto que ya no contiene las reacciones fisiológicas (náuseas) y conductuales (apartamiento) inmediatas o naturales, sino que materializa una emoción elaborada, un asco que proviene de una evaluación psicológica y cognitiva : esas tripas esparcidas en la mesa de la cocina —lugar simbólico de la reunión de los miembros de la familia— funcionan como metáfora de la descomposición de la comunidad familiar en sus dos sistemas básicos: el conyugal y el parental; son signo del desplazamiento por contagio de los atributos de lo viscoso, maloliente o sucio de las tripas del pescado a lo que ocurre en la casa. Pero además este gesto es un equivalente analógico de la propia escritura en la medida en que la Amaia adulta, oculta tras la figura del narrador omnisciente o latente bajo la voz imaginada de su yo infantil, expulsa la “basura” que tiene dentro. Hay mucho de visceral en este discurso en que las palabras esparcen en la página una intimidad contaminada y morbosa que se dice en el lenguaje del asco¹¹. Así, las reacciones somáticas se van intensificando en paralelo a la creciente gravedad de su conflicto psíquico por su alejamiento de esas figuras cuya proximidad, sin embargo, anhela, y que se traduce en el desprecio (a la madre) y el odio (al padre). Le repugna el olor de su madre, las maneras de comer del padre (“me empieza a dar asco verle comer a él, con la cabeza tan cerca del plato, con esa ansia, haciendo ruido al masticar y al sorber el café. Me está irritando”, 129), pero esa repugnancia impregna también el cuerpo de la protagonista en un proceso que va de fuera a adentro y de dentro a afuera. La adolescente ha interiorizado el asco, lo vuelve hacia sí misma, hacia los fluidos de su cuerpo: así la primera menstruación es percibida como una masa marrón que tiene la textura asquerosa de un moco¹². Su evolución transita hacia un final autodestructivo similar a la de su hermano Aníbal: se afeita la cabeza, engorda, pasa meses fumando y bebiendo de manera incontrolada y en ese estado es objeto de abusos¹³ y de una violación¹⁴ que le provoca vómitos, sudor frío y una aversión al sexo que, en realidad, es un malestar consigo misma:

Estoy harta de estar colocada todo el día. [...] me podría dar por el sexo, pero gracias a ese tío con solo pensar en ello se me llena la boca de bilis. Y aquel pajillero viéndolo todo. Mejor que me dé asco porque con el aspecto que tengo ni ese mierda se me acercaría. Estoy harta de darme pena (173).

La sobrecarga dramática de la trama se contrarresta con la desnudez estilística, con la ausencia de digresiones introspectivas o de efusiones sentimentales. Bastan algunos detalles para significar

toco con un dedo. Son blandas, de muchos colores, se escurren si quiero cogerlas. Pero las cojo y las llevo a la mesa de la cocina. Las aplasto contra la superficie y las esparzo por toda la mesa. Oigo un portazo. Aita se ha ido” (46).

¹¹ “Se acabó octavo. Meto el uniforme en una bolsa. También los calcetines marrones y los zapatos marrones y el jersey marrón. Mierda. Color de mierda. Bajo la bolsa al contenedor de la basura. Se acabó. Colegio de mierda. Monjas de mierda. Ahora a pasar el verano otra vez en la piscina municipal” (94).

¹² “Me bajo el pantalón del pijama y las bragas. Mientras meo veo una masa marrón en ellas, parte se ha vuelto costra. La toco y es una especie de moco. Qué asco. Me limpio después de hacer pis con el papel higiénico y está lleno de sangre. Qué es esto? ¿Será la regla?...” (83).

¹³ Una noche sale con Iker, el chico que le gusta, pero este la deja sola y medio borracha con sus amigos que empiezan a abusar de ella. Consigue escaparse, pero se siente avergonzada y no atreve a hablar de ello con nadie; Iker la evita y ella lo atribuye a “que le doy asco” (101).

¹⁴Una experiencia que revive a su regreso, cuando sale a correr y llega al faro: “Debería buscar otro recorrido. Cada vez me acuerdo de lo mismo. El hombre en la barandilla mirando. Ese cerdo encima de mí. Todos esos meses tan perdida, con tanta rabia, tan aislada. El hombre en la barandilla. Y ese cerdo encima. Tengo que buscar otro recorrido” (197)

cómo la violencia sufrida ha orientado la afectividad de la protagonista hacia lo sombrío, lo morboso: por ejemplo, lo único que lamenta haber perdido tras su divorcio es la colección de fotos de animalitos muertos, que, según su exmarido, “reflejaban mi carácter retorcido y siniestro” (188)¹⁵.

A modo de conclusión

Mejor la ausencia puede leerse en diversas líneas interpretativas: como una historia de maltrato por un padre autoritario en el marco de un sistema patriarcal de dominación masculina; como un reflejo en el plano privado y familiar de un clima social y moral degradado, cuyo referente es la situación padecida durante los años de plomo del terrorismo en el País Vasco; como una novela generacional de quienes, como la protagonista y sus hermanos, crecieron en medio de la *kale borroka*, del consumo de heroína y otras drogas, y del ritmo agresivo de la música y de las letras transgresoras de grupos del “rock radical vasco” como *Eskorbuto*. Pero lo que he querido subrayar en mi lectura es, ante todo, el acierto de la voz imaginada de Amaia para decir/escribir los efectos físicos y emocionales de la violencia, y de su mirada parcial, angustiada y desvalida, que no encuentra razones ni respuestas. Solo silencios.

La escritura es, para Amaia, un gesto de violencia porque su pasado le estalla en las manos mientras teclea en el ordenador, mientras su padre, deforme y fracasado, espera una reconciliación imposible. Es la expulsión, en una secuencia fragmentada, de un dolor airado que se manifiesta en el lenguaje del asco, el mismo que delectó aquel día en que, de niña, reaccionó a la violencia cogiendo las tripas del pescado y esparciéndolas sobre la mesa de la cocina.

Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara (2017). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM (edición original inglesa de 2004).
- CASTILLA DEL PINO, C. (ed.). (2002). *El odio*. Barcelona: Tusquets.
- DARWIN, Ch. (2009). *La expresión de las emociones*. Traducción y notas de Xavier Belles. Prólogo de Jesús Mosteirín. Madrid: editorial Laetoli. Biblioteca Darwin. Edición original de 1872.
- KOLNAI, Aurel (2013). *Asco. Soberbia. Odio*. Madrid: ediciones Encuentro.
- MCGINN, Colin (2011). *El significado del asco*. Madrid: Cátedra, 2016.
- MILLER, William Ian (1998). *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus.
- NUSSBAUM, Martha (2006). *El ocultamiento de lo humano, repugnancia, vergüenza y ley*. Madrid: Katz Editores. Edición original de 2004.
- ORTIZ DE ORRUÑO, J. M.^a y J. A. PÉREZ (eds.). (2013). *Construyendo memorias: relatos históricos para Euskadi después del terrorismo*. Madrid: ediciones Catarata.

¹⁵ Otro ejemplo: al recordar la buhardilla de Madrid, escribe:” Fue allí donde aprendí a vivir sola, a luchar contra mis miedos. Y a matar cucarachas. No con la zapatilla ni a escobazos. Qué asco. Se me revuelve el estómago con solo imaginar el ruido al aplastarlas -¡chof!- y esas tripas lechosas reventadas. Menos mal que inventaron las trampas....” (187).

ROZIN, P. y A. FALLON (1987). "A Perspective on Disgust". *Psychological Review*, 94, 1, 23-41.

ROZIN, P. (1999). "Disgust: The Body and Soul Emotion". Dalglish, T. y M.J. Power (eds.). *Handbook of Cognition and Emotion*. Sussex: John Wiley & Sons, 429-445.

ROZIN, P., J. HAIDT y Ch. MCCAULEY (1993). "Disgust". M. LEWIS y J. M. HAVILAND (eds.). *Handbook of emotions*. Nueva York: Guilford Press, 575-594.

PORTELA, Edurne (2016). *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PORTELA, Edurne (2017). *Mejor la ausencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

PORTELA, Edurne (2017). Entrevista de Santiago Velázquez a Edurne Portela. *El Huffingtonpost*, 11/X/2017.

SALLES, Arleen L. F. (2010). "Sobre el asco en la moralidad", *Dianoia*, 55, n.º 64, México.

SCHACTER, Daniel L. (2003). *Los siete pecados de la memoria*. Trad, de J. Soler. Barcelona: Ariel.