

Dos hermanos (1995), de Bernardo Atxaga. Una fábula mortal¹

MARI JOSÉ OLAZIREGI

La novella *Bi anai* (1985) (*Dos Hermanos*, Ollero & Ramos, 1995) ha tenido más de 15 ediciones en euskara y es uno de los títulos que, junto a *Dos letters* (1984) o *Cuando una serpiente...* (1984),² conagró a Atxaga con los lectores en lengua vasca. Traducida a cinco idiomas, forma parte del que podríamos denominar «Ciclo de Obaba», ciclo que, como es sabido, tuvo expresión literaria máxima en el libro de cuentos *Obabakoak* (1988).

Una de las aportaciones del cuento largo *Dos Letters* (traducida a cinco idiomas y que cuenta con más de veinte ediciones en euskara) radica, entre otros elementos, en el sugerente mestizaje lingüístico fruto de la combinación heterofónica del inglés y del euskara. También está traducida a 5 idiomas *Cuando una serpiente...* y, en 1983, obtuvo el «Premio Lizardi» de Literatura Infantil en euskara. En él, junto al diálogo entre hombres y animales, aparece el motivo de la mirada de la muerte (cf. C. Pavese), motivo que, posteriormente, reaparecerá en el cuento *Dayoub, el criado del rico mercader* integrado en *Obabakoak* (1988).

La novela breve *Dos hermanos*, podría ser definida como una fábula moderna donde Atxaga se volvió a valer del mítico mundo de Obaba. Pero, además, al hilo de lo afirmado por la crítica nacional e internacional, podríamos comenzar por decir que el autor trató de incidir en la capacidad evocadora de las imágenes y símbolos del texto, en su aspecto polifónico o en la utilización del registro fantástico.

Dos hermanos cuenta la vida que los hermanos Paulo y Daniel llevan en el entorno despiadado de Obaba. Una voz primigenia, «una voz que surge del in-

¹ Este breve artículo es una adaptación del capítulo 11 de mi libro: *Waking the Hedgehog. The Literary Universe of Bernardo Atxaga* (University of Nevada-Center for Basque Studies, Reno, 2005).

² Las tres narraciones se incluyeron en el volumen *Historias de Obaba* (Círculo de Lectores, 1996; Ediciones B, 1997) y tuvieron una gran acogida entre los lectores vascos antes de que Atxaga consiguiera el Premio Nacional de Narrativa, en 1989. Con una media de cuatro ediciones antes de 1988 y unas ventas que superaban los 20.000 títulos vendidos cada uno, se trata de títulos que desde el inicio funcionaron bien y consagraron el quehacer literario de Atxaga.

terior de nosotros mismos» (p. 11) pide a diferentes animales (un pájaro, unas ardillas y una serpiente) que narren la historia de estos hermanos. Ambos quedan huérfanos de padre y madre, y el relato se inicia cuando el padre, en su lecho de muerte, pide a Paulo que cuide de su hermano deficiente Daniel. Una carga demasiado pesada para el joven Paulo de 16 años que no puede impedir que Daniel, haciendo caso a sus impulsos sexuales, se sienta atraído y obsesionado por Teresa, una joven chica de Obaba que está enamorada de Paulo. La actitud de Daniel comienza a ser considerada peligrosa por los habitantes de Obaba, y en especial, por el cura cuando ven que el joven Daniel de 20 años persiste en su intento de permanecer el mayor tiempo posible con Teresa. Las maquinaciones de la perversa Carmen, prima de los hermanos, se concretan en una trágica venganza cuando, tras el fracaso de Daniel en la carrera de cintas para seducir a Teresa, éste reacciona agresivamente y despierta las iras de los habitantes del pueblo. La novela concluye con la huída de los dos hermanos y la metamorfosis de éstos en dos ocas.

Seguramente, uno de los mayores aciertos de *Dos hermanos* radica en esa utilización de diferentes narradores. Esos narradores que en la versión original eran el pájaro, la ardilla, la serpiente y la oca, se verán incrementados con un narrador más, la estrella, en la versión castellana y sus posteriores traducciones. El propio Atxaga explica, en el epílogo, la razón de los cambios que ha introducido en esta nueva versión (además de la inclusión de un narrador más, los 12 capítulos originales se convierten en 10 e incluyen títulos que aclaran el contenido y la voz que narra...o incluso se añaden secuencias para perfilar mejor la malignidad de personajes como Carmen):

Han pasado once años desde que escribí este relato, y casi otros tantos desde que fue publicado en lengua vasca con el título de «Bi anai». Tal como lo veo ahora, y hablando en términos de historia personal, el libro fue una especie de segundo punto de partida en un recorrido literario que había iniciado bastante antes, concretamente en 1972; por una parte, condensó todo lo que había ido barruntando hasta entonces —la conveniencia de usar geografías imaginarias como Obaba, por ejemplo— y, por otra, me obligó a inventar algunos de los recursos formales que, como la Voz Interior, se han hecho habituales en mis escritos de ficción. (Atxaga, B., *Dos hermanos*, Ollero & Ramos, 1995, p. 155).

UNA FÁBULA MODERNA EN TORNO AL SACRIFICIO DEL INOCENTE.

Según se dice en *A Modern Dictionary of Critical Terms* (Edited by Roger Fowler, Routledge, 1995:87) la fábula es:

A short moral tale, in verse or prose, in which human situations and behavior are depicted through (chiefly) beasts and birds, or gods or inanimate objects. Human qualities are projected onto animals, according to certain conventions (e.g. malicious craftiness for the fox). Fables are ironic and realistic in tone, often satirical, their themes usually reflecting on the commonsense ethics of ordinary life (...).

Los orígenes de dicho género se remontarían a la antigüedad y en este sentido, se ha señalado que su origen se sitúa en Babilonia, extendiéndose, más tarde, a Grecia y, desde allí, a toda Europa de la mano de Esopo, autor del siglo VI. a.C.. Lo que se cuenta en estas breves narraciones actúa como verdad generalizable y pone de manifiesto la finalidad crítica, satírica y didáctica que tienen. La publicación de las fábulas de La Fontaine (*Fables*, 1668) tuvo una gran influencia, especialmente, en diversos libros de fábulas publicados con una finalidad didáctica y moralizante durante el siglo XVIII. Podríamos citar al autor inglés John Gay (1685-1732) como uno de los seguidores del estilo sofisticado de las fábulas en verso de La Fontaine. En Alemania, G.E. Lessing (1729-95) prefirió tomar como modelo el estilo más simple y menos refinado de Esopo. La actualidad de la fábula es palpable en obras contemporáneas como el *Animal Farm* (1945) de George Orwell, donde una fábula de animales sirve para realizar una sátira de un estado totalitario. En Estados Unidos, James Thurber publicó, en 1940, *Fables for our Time* (1940).³

En nuestra opinión, uno de los mayores aciertos de *Dos hermanos* radica, precisamente, en la opción de diferentes narradores para relatar la trágica historia de los hermanos Paulo y Daniel. Esta opción, además del matiz polifónico que dota al texto, resulta estilísticamente más acertada si tenemos en cuenta las características fantásticas de los acontecimientos de la novela. Al igual que en *Obabakoak*, volvemos a encontrarnos ante unos hechos, la metamorfosis de los dos hermanos en ocas, que sólo son aceptables por el lector en un registro fantástico. De nuevo, la trasgresión de las normas morales por parte de Daniel, quien no tiene ningún control sobre sus impulsos sexuales, conlleva un castigo que se plasma, primero, en la marginación y alejamiento de los protagonistas y, al final, en la huída en forma de ocas.

Las descripciones de Daniel exageran y subrayan su excepcionalidad: desde el comienzo se dice que «repugnante» (p. 22), y que, aunque no tiene más de 20 años, «su pecho era ya como el de dos hombres» (p. 22). Además, se dice que es gordo y muy alto (p. 24) y que «los muslos de Daniel eran blancos como la leche, y de mucha gordura» (p. 25). Se trata, en definitiva, de un ser «con la cabeza casi vacía» (p. 45), excepto, «una musiquilla» (p. 45) del agrado de las juguetonas ardillas, y a quien los diferentes personajes de la novela (el padre, el cura...) califican de «monstruo» (pp. 37, 45). A medida que su deseo hacia Teresa se va tornando incontenible, su comportamiento se vuelve similar al de un animal en celo (p. 111) y sus exagerados gestos son descritos como las de un buey intentando espantar a las moscas (p. 117). En comparación con Daniel, Paulo, su joven hermano de 16 años (p. 19) es la viva expresión de la belleza: es rubio, de ojos azules y de tímida expresión (p. 88). Sólo las constantes referencias a los ojos ojeros de Paulo, nos recuerdan el drama y la desazón que va minando a este personaje por dentro.

³ En cuanto al caso vasco, convendría recordar la buena acogida que tuvieron las *Fábulas morales* de F. M. SAMANIEGO (1781): las *Fábulas literarias* de Iriarte (1782), o el primer libro infantil publicado en euskara, *Ipuin onac* [Cuentos morales] de Vicenta Moguel (1804), que, como se sabe, es la traducción de la recopilación de fábulas de Esopo. Esta tradición se ha mantenido viva en la literatura vasca hasta el siglo XX, y cobró nueva fuerza con la publicación de *Alegiak* [Fábulas] de Oxobi, en 1926.

Aunque el deseo sexual está muy presente en toda la novela (baste recordar, por ejemplo, los sueños eróticos de Teresa, o incluso las imágenes de sexo que asedian el sueño del propio cura del pueblo en el primer capítulo), en el caso de Daniel hablamos de un deseo sin autocensuras, de pulsiones que son calificadas de «animales» y que se concretan en continuas masturbaciones (38...), o en «tocamientos» a Teresa. Nos encontramos aquí con lo que Michel Foucault llamaría la *oposición/exclusión* entre razón y sinrazón. Mediante su análisis histórico, el filósofo francés nos mostró que el mundo moderno, al menos desde Descartes, se organiza en torno a dicha oposición y que ésta derivó en una nueva forma de crueldad: la opresión de los que no se sometían a la nueva autoridad de la razón. Entre los oprimidos y excluidos por el mundo moderno, estarían, según Foucault, las mujeres, los artistas, los locos, los criminales...es decir, todos aquellos que podrían ser incluidos en la categoría del *Otro*. Las formas de opresión y exclusión fueron variando con los siglos y, tal y como Foucault demostró en su conocido *Histoire de la folie à l'âge classique* (Gallimard, 1963), si a fines de la Edad Media y Renacimiento la locura se presentaba como un nuevo objeto, trágico y fascinante, simbolizado en las Naves de los Locos, con el Clasicismo (de mediados del XVII hasta finales del XVIII), se dará un giro y los locos serán encerrados (la creación del Hospital General de París en 1656 es significativa en este sentido). No obstante, el aislamiento de los que tienen problemas mentales no se producirá hasta el siglo XIX. En cuanto a la sexualidad, Foucault en su *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir* (Gallimard, 1976) subraya que el discurso sobre la moderna represión del sexo se agudiza a partir del siglo XVII, después de centenas de años de libre expresión. Es en el siglo XIX cuando se da el engranaje, la imbricación, de dos grandes tecnologías del poder: la que tejía la sexualidad y la que marginaba la locura. Como dice el propio Foucault:

La tecnología concerniente a la locura pasó de la negatividad a la positividad, y de binaria se convirtió en compleja y multiforme. Nace entonces una gran tecnología de la psique que constituye uno de los rasgos fundamentales de nuestros siglos XIX y XX; una tecnología que hace del sexo, al mismo tiempo, la verdad oculta de la conciencia razonable y el sentido descifrable de la locura (su sentido común) y que por tanto permite aprisionar a la una y a la otra según las mismas modalidades. (cf. Foucault, M.: «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps», *La Quinzaine Littéraire* 247, 1977. Citado en http://identidades.org/fundamentos/foucault_cuerpos.htm)

En *Dos hermanos*, son precisamente los ciudadanos del pueblo de Obaba y su «salvaguarda» moral, el cura del pueblo, los que amenazan a Paulo con encerrar a Daniel si no desiste en su «comportamiento sexual reprochable». El binomio locura (retraso mental)-sexualidad desmedida queda establecido y el castigo por ello es el sugerido en las líneas precedentes: el encierro y la exclusión:

- Pues haz que te obedezca. De lo contrario no sé qué va a pasar. ¿Sabes lo que me han dicho algunos? Pues que debería estar encerrado en alguna institución.
- ¿Encerrado? ¿Fuera de Obaba? —dijo Paulo levantándose. Tenía los ojos muy abiertos.

- Más vale que esté encerrado que haciendo marranadas por ahí —dijo el sacerdote con sequedad. Pero, como siempre, cambió de tono enseguida—. De todos modos, todavía no estamos en esa situación. Si consigues que tu hermano se comporte normalmente, no ocurrirá nada.
- De acuerdo. Lo intentaré —dijo Paulo. Parecía cansado.
- Tú eres el único que lo puede conseguir. Si tuviera algo de entendimiento, yo me ocuparía de él. Pero no lo tiene, y sólo podemos llegar hasta él con el sentimiento. (páginas 112-113).

LA VOZ INTERIOR Y LOS NARRADORES DE *DOS HERMANOS*

Tal y como podíamos leer en el epílogo que Atxaga añadió a la traducción castellana de 1995, dos estrategias narrativas son reseñables en *Dos hermanos*: la de la utilización de la geografía imaginaria de Obaba y la de la voz interior de los personajes. El inicio de la novela es, a este respecto, realmente significativo:

Existe una voz que surge del interior de nosotros mismos, y esa voz me dio un orden justo a principios del verano, siendo yo entonces un pájaro sin experiencia y que nunca se había alejado del árbol donde vivía. Antes de oír la voz, conocía pocas cosas: conocía el árbol mismo y el torrente que pasaba junto a él, pero casi ninguna cosa más. (...)

Existe una voz que surge del interior de nosotros mismos, decían luego los otros pájaros (*Dos hermanos*, p. 11).

Esta voz interior que ordena y ejerce un poder absoluto sobre los animales que narran la historia de los hermanos Paulo y Daniel poco tiene que ver con las voces interiores que Atxaga ha utilizado para narrar el discurrir interior de sus personajes novelescos, como pueden serlo, las voces que acechan a Carlos de *El hombre solo*. La voz que ordena a los animales seguir a los personajes de Obaba y narrar sus vicisitudes sería comparable a una especie de voz de la naturaleza, a esa antigua ley que rige los destinos de los habitantes irracionales. Atxaga opta por unos narradores irracionales para dar cuenta, precisamente, de una historia que se aleja de toda lógica racional y se inserta en el ámbito fantástico.

Cada narrador aporta su propio estilo narrativo y su visión del mundo. El pájaro, símbolo de espiritualidad y mensajero celeste en la tradición literaria, transmite un punto de vista que deja traslucir la empatía que siente hacia el destino trágico de los dos hermanos, en especial, hacia Paulo, el hermano menor. Su narración se tiñe de palabras como «monstruo» o «animal» cuando se refiere a Daniel, y de comentarios piadosos cuando se trata de Paulo:

Lo veía caminando como un hombre, trabajando como un hombre, hablándole a su monstruoso hermano como un hombre, pero sufriendolo todo con un corazón que todavía no era de hombre y que casi no podía con la carga que le había sobrevenido a la muerte de su padre. (*Dos hermanos*, p. 63).

Además, en su narración, el pájaro no duda en dar su opinión en torno a la malignidad de algunos personajes, como, por ejemplo, Carmen y hacer afirmaciones del estilo de «Esta chica es una serpiente» (p. 75). En oposición a la narración del pájaro, el estilo y tono de la serpiente son diametralmente opuestos. Se trata de un estilo arrogante, un estilo que da fe de la malignidad y sigilo de este animal en la tradición literaria:

Un poco más de tiempo, y todo habría acabado. La estúpida fiesta. Mi estúpida mission. Entonces podría volver al río en busca de mis queridas truchas. (pág. 142).

La equivalencia que se establece entre el personaje de Carmen y el discurso de la serpiente queda palpable cuando la serpiente, tras focalizar los pensamientos e impulsos asesinos de Carmen (p. 71-72), no duda en alabarlos. Carmen es un personaje maligno que, como bien observa el cura del pueblo, tiene dos rostros (pág.63), es decir, una personalidad doble (cf. *Mr. Jekyll and Mr. Hide*).⁴ En oposición a la narración de la serpiente, el relato de la ardilla refleja su espíritu juguetón y sus limitaciones para entender el comportamiento de Daniel. Al igual que éste, de quien afirman que tiene la cabeza vacía (p. 29), las ardillas solo piensan en jugar y saciar sus instintos más elementales. El grupo de narradores animales se completa con el cuarto animal, la oca, cuya narración aparece en el último capítulo. Este animal que aparece con gran frecuencia en los cuentos folclóricos, se relaciona con el destino y es un animal benéfico asociado a la Gran Madre. Su sabiduría queda reflejada en el adjetivo que utiliza para definir a Carmen, quien es descrita como «perversa» (p. 153). La oca salvaje se convierte en guía de los dos hermanos, una vez que éstos se han metamorfoseado y convertido en dos ocas (p. 154). En oposición a todos estos narradores, la estrella, única instancia narrativa que no se corresponde con la de un animal, genera un tipo de narración más objetiva y que se corresponde con la focalización externa ejercida por este narrador extradieгético.

Vemos, por tanto que, en la senda de lo que es común en las fábulas, los diferentes narradores de *Dos hermanos* simbolizan las diferentes actitudes y personalidades de los personajes de la novela (Paulo-pájaro, Daniel-ardilla, Carmen-serpiente) y que es a través de sus narraciones, de sus temores plasmados en forma de prolepsis o anticipaciones (p. 63: «Algo malo va a ocurrir»), o de analepsis (los sueños de los personajes, p.e.), como nos vamos apropiando de esta trágica historia en torno al sacrificio del inocente. La idea de la inocencia quedaba subrayada en la edición castellana desde el mismo paratexto, gracias a la ilustración de Otto Venio, *La inocencia por todo anda segura*, que sirvió para la portada del libro.

Atxaga consigue, con gran maestría, plasmar, mediante esta utilización de distintas voces, la visión del mundo que tiene cada narrador. Cada uno de los animales-narradores sigue las leyes de la naturaleza, y el más fuerte acaba devorando al

⁴ Se puede consultar un análisis de las estrategias textuales que Atxaga utiliza en los relatos fantásticos de *Obabakoak* (la utilización de dobles, metamorfosis...) en mi libro: *Leyendo a Bernardo Atxaga* (2002, UPV).

débil. Es por ello que el pájaro muere devorado por la serpiente, y ésta, a su vez, termina devorada por la oca. Si tuviéramos que resaltar algo, sería, seguramente, la enemistad que existe entre el pájaro y la serpiente, enemistad que, como afirmó H. Zimmer (cf. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Bollingen Foundation, Washington D.C., 1946), cobra carácter moral en occidente.

Completaremos este repaso a las voces narrativas de *Dos hermanos* subrayando un aspecto relacionado con el tiempo narrativo. La historia se inicia en verano (el pájaro afirma, en el primer capítulo, que es en julio cuando muere el padre de Paulo) y termina cuando las ocas, en su vuelo migratorio hacia los países del sur a finales de otoño, sobrevuelan Obaba. Por tanto, el tiempo que transcurre en la novela es de un año aproximadamente, pero un año que sólo es sugerido a través de las transformaciones que sufre la naturaleza en el ciclo de las diferentes estaciones. Descripciones como las que siguen son un ejemplo del punto de vista subjetivo que se utiliza para dar a entender, a través de las breves descripciones del entorno, el irremediable paso del tiempo:

«—¿Por qué llueve tanto? —preguntó súbitamente aquel hombre—. ¿No estamos en Julio?»

Estábamos en Julio, pero el cielo que yo acababa de dejar en nada se parecía al de un día de lluvia. Al contrario, había sido una jornada de sol, y la luz que se filtraba por la rendijas de la persiana aún era capaz de arrancar algún brillo en el espejo del armario de la habitación.» (*Dos hermanos*, p. 18)

Las manzanas que traía el río eran al principio verdes, manzanas pequeñas que, nada más surgir entre las hojas, habían sido arrancadas y lanzadas al agua. Más tarde aparecieron otras, amarillas o rojizas, que se magullaban al golpearse contra las piedras y que acababan deshaciéndose en el agua. Sí, el tiempo pasaba, el verano llegaba a su madurez. Alrededor del río, los campos de maíz levantaban muros de un verde más intenso que el de la hierba. Junto a las casas de Obaba, en las huertas, los tomates se habían vuelto grandes y rojos (*Dos hermanos*, p. 63-64)

Aquel verano el calor aumentó hasta hacerse asfixiante, y las ardillas que tantas veces habían jugado con Daniel acabaron por morir de sed. (...) Durante todo ese tiempo, es decir, durante todo el tiempo que duró la agonía de las ardillas, Daniel no apareció por casa. (*Dos hermanos*, p. 107).

INTERTEXTUALIDAD

Terminaremos esta lectura de *Dos hermanos* apuntando, muy brevemente, algunos nexos intertextuales de la novela. La primera y más obvia, al menos desde la edición castellana, es la que nos conecta con *Les Chants de Maldoror* (1868), del Conde de Lautréamont (seudónimo de Isidore Ducasse). Dos elementos integrantes del *paratexto*, el subtítulo de la obra y el epígrafe, hacen referencia a la obra del conocido escritor:

A man or a stone or a tree will begin
the fourth song. (*Les Chants de Maldoror*, Lautréamont)

Lautréamont, autor de biografía fantasmagórica y desconocida, fue reivindicado, 50 años después de su muerte, por los surrealistas franceses. Miembro de esa estirpe de poetas románticos visionarios, trató en *Les Chants de Maldoror* de «pintar las delicias de la crueldad» (cf. Canto 1). Como afirmó Maurice Blanchot en su *Sade et Lautréamont*, el libro de Lautréamont es difícil de explicar, ya que utiliza un lenguaje rítmico que hace suyos el horror y la crueldad humanas. Es la suya una escritura desatada que busca la trasgresión de las normas morales de su época. La provocación es el lema que subyace a estas «Páginas sombrías y llenas de veneno», según reza en el Primer Canto. Aunque el estilo de *Dos hermanos* carezca de la exhuberancia de imágenes y evocaciones de *Les Chants de Maldoror*, ambos comparten el propósito de denunciar al hombre, a ese ser capaz de las mayores crueldades.

También es una cita, el siguiente ejemplo de intertextualidad que vamos a comentar. Se trata de la historia que cuenta el pájaro cuando, al darse cuenta de que su fin está próximo, inicia la narración de los acontecimientos:

(...) me vino a la memoria una historia que me habían contado acerca de una chica que se había puesto enferma. Por lo visto, llegó el médico hasta la cama donde yacía ella y dijo:

- Una falda rota se puede remendar, pero no la salud de esta chica. Ya no tiene remedio.

Ocultándole la verdad, sus familiares decidieron llevarla donde un curandero. Después de examinarla, el curandero dijo:

- No puedo hacer nada. Tiene las piernas hinchadas y la respiración débil. Dentro de un par de meses, morirá.

Tampoco aquella vez le dijeron nada a la chica, porque no querían que sufriera inútilmente. La montaron en un caballo y la llevaron de vuelta a casa. Pero pasó el tiempo y ella acabó por darse cuenta de que estaba desahuciada. Una tarde, su hermano la encontró en la huerta llorando.

— ¿Qué te pasa, hermana? — le dijo. Y ella:

— No me pasa nada. Estaba pensando que solo tengo diecinueve años y que pronto estaré bajo tierra. (*Dos hermanos*, p. 13-14).

Como bien lo subrayó P. Esnal (cf. «*Obabakoak*», Zutabe, 18, 84-88, 1988) se trata de una anécdota que Mikela Elizegi cuenta en su libro *Pello Errotaren bizitza, bere alabak kontatua* [La vida de Pello Errota, contada por su hija] (Auspoa, 1963, 148-150). De nuevo, al igual que lo hiciera en *Obabakoak*, Atxaga vuelve a recurrir a una narración popular vasca para iniciar el relato de los hechos fantásticos que acaecen en el territorio imaginario de *Obaba*. Literatura oral vasca, literatura popular...son intertextos adecuados para la fábula moderna que es *Dos hermanos*.

Terminaremos este repaso a los intertextos haciendo referencia a una obra como *The Sound and the Fury* (1929), donde se narra la historia de la familia Compson, integrada, entre otros, por Benji, un disminuido psíquico. Dando por

hecho la diferencia de estilos y registros que subyace a ambas novelas, es evidente que los habitantes del territorio imaginario de Yoknapatawpha comparten con los que habitan en Obaba algunas de las vivencias (la marginación, represión de pulsiones, miedos y soledades...) que hacen universales, y por ello cercanas, a las obras literarias.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, M. (1963): *Sade et Lautréamont*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, M. (1977): «Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps», *La Quinzaine Littéraire*, 247, 1977.
- OLAZIREGI, M. J. (2002): *Leyendo a Bernardo Atxaga*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- OLAZIREGI, M. J. (2005): *Waking the Hedgehog. The Literary Universe of Bernardo Atxaga*, Reno, University of Nevada-Center for Basque Studies.