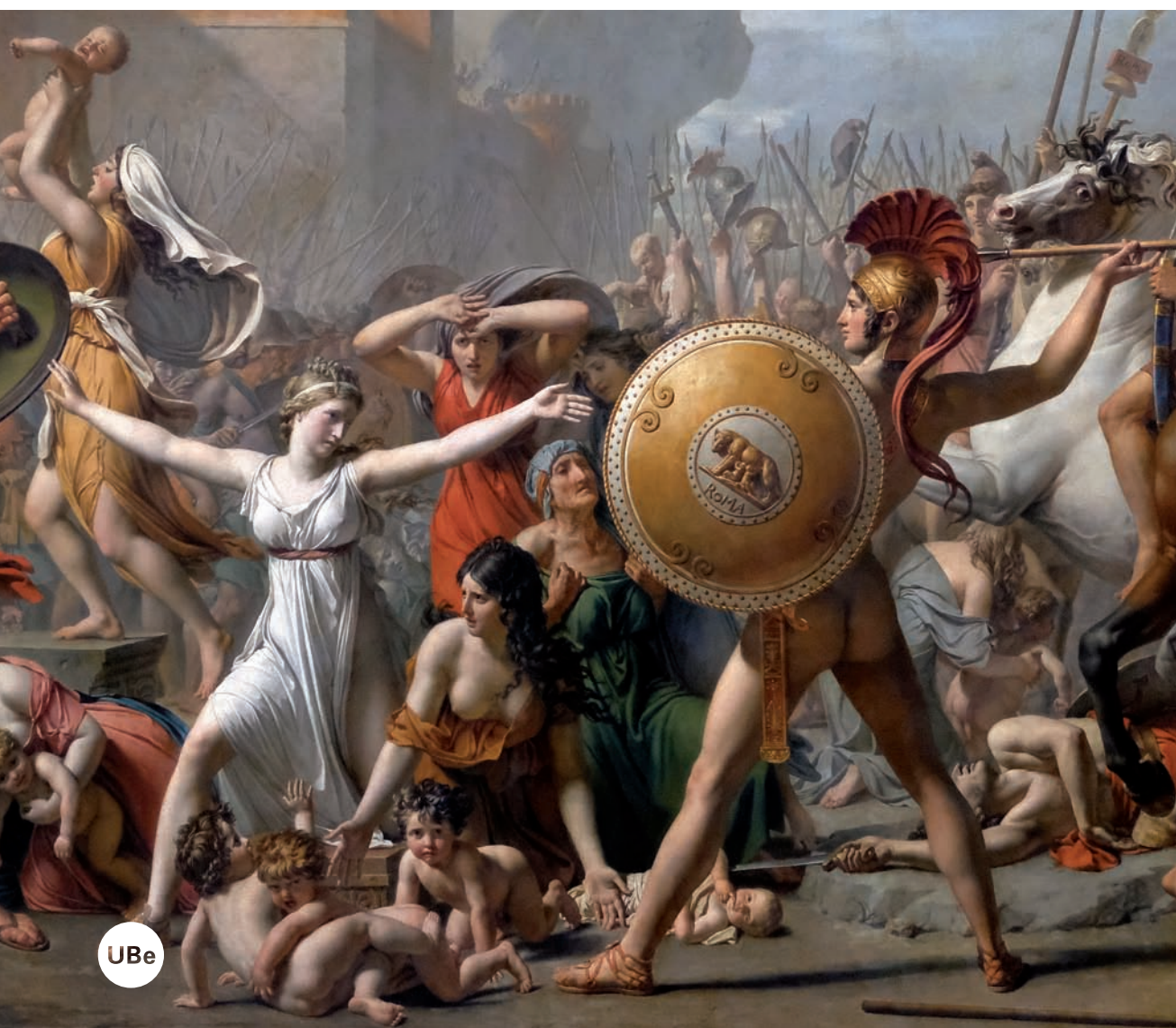


Violència i identitat

Francesco Ardolino, Elena Losada (eds.)



Índex

Francesco ARDOLINO i Elena LOSADA, Violències i identitats. Resignificació i interseccions	9
Shelley GODSLAND, Re-inscribing Bluebeard in Recent Cultural Responses to Domestic Violence from Spain	15
Anna Maria VILLALONGA, El relat negre femení en català: per què maten les dones? De la dona defensora a la dona botxí	27
Mònica RIUS-PINIÉS, Una mirada literària sobre la violència a Síria	39
Marisa SIGUAN, Herta Müller: autoficció i supervivència	51
Marta SEGARRA, Violència en la mirada sobre altres: dones gitanes	61
Anna MONTANÉ FORASTÉ, El lloc de la violència – el lloc de l'escriptura. Sobre W. G. Sebald i Jean Améry	71
Mireia ARAGAY, Violència de les formes, formes de la violència: el teatre de Debbie Tucker Green	85
Katarzyna PASZKIEWICZ, La violencia y su doble: víctimas y agresoras en el cine popular	101
Amaranta SBARDELLA, I legami della seduzione. Modelli e giochi nella narrativa erotica contemporanea	117
Anne-Cécile DRUET, Violence et affirmation de soi au féminin chez Isabella Santacroce	129
Aleksandra WIKTOROWSKA, Contra la violencia y la dominación en el reportaje. La perspectiva de Ryszard Kapuściński y la perspectiva poscolonial	141

Violències i identitats. Resignificació i interseccions¹

Francesco Ardolino

Elena Losada

Universitat de Barcelona

Hi ha conceptes que, tot i que aparentment són diàfans, se'ns tornen tèrbols quan ens hi apropem amb la mirada. El terme «violència» envaeix el nostre espai, és gairebé omnipresent als mitjans i a la vida diària i, malgrat això, en el moment en què hi reflexionem d'una manera una mica més matisada i pregonna, ens obliga a deturar-nos per resignificar-lo. Perquè, de tant fer-lo servir, s'ha convertit en una closca buida. De què parlem quan diem violència? Cada saber en té una definició pròpia i n'elabora una exegesi i un discurs. I així se'n succeeixen interpretacions diverses des de la sociologia, la filosofia, l'antropologia, el dret, o bé la psiquiatria. I l'espai literari? També en reivindica una lectura específica. La nostra intenció, en recollir aquests treballs en un volum, ha estat fer palès que la crítica literària —i, de manera més general, tot el camp de recerca que s'organitza sota l'etiqueta d'estudis culturals— pot aportar una perspectiva pròpia respecte al tema de la violència.

Una altra definició que ha anat generant una galàxia polisèmica és la d'«identitat». D'ençà del Romanticisme i fins al jo líquid de la Postmodernitat, passant pel *je est un autre* de Rimbaud o per l'explosió prismàtica que implica el cas Fernando Pessoa, el subjecte, la identitat i la seva construcció (o desconstrucció) han estat el tema essencial de l'art, el pensament i —per què no afegir-ho?— la investigació de la ciència occidentals. Queden molt lluny els ports segurs del subjecte teològic de sant Tomàs, el racionalisme cartesià i l'imaginari subjectiu burgès tal com Kant el va categoritzar i exemplificar. La identitat ens pertorba, com la violència, i és un element que, en la nostra candent actualitat, hem de declinar conceptualment en plural. O, més ben dit, com a *plurality tantum*, ja despulat de la seva candidesa ontològica. Stuart Hall s'ha preguntat qui, *hic et nunc*, necessita identitat. I la seva resposta adquireix una

¹ Aquest volum s'emmarca en la recerca del projecte d'investigació «VANACEM: Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres» (FEM2014-55057-P).

forma doble: d'una banda, tot fent l'ullet a unes tàctiques típiques del pensament feble, considera que es tracta d'una idea ja esborrada, però que, paradoxalment, resulta encara indispensable per respondre a certes qüestions clau; de l'altra, ressalta la irreductibilitat del principi d'identitat, condició que ens remet a una nova conceptualització del subjecte. Pragmàtica i gnoseologia semblen anar de bracet, a la recerca d'una semàntica *reloaded*. I és natural que, en aquests casos, la terminologia rellisqui: la diferència entre individu i subjecte perd la seva funcionalitat epistemològica o la reconstrueix amb altres formes. En definitiva, estudiar la relació entre aquest Janus bifront significa donar una interpretació substancial a la mateixa Modernitat —i una clau de lectura de la nostra moribunda, malaltissa, però encara supervivent («Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished») Postmodernitat—. Així, tot entrant en la sociologia, ens expliquem per què Alain Renaut s'hi mira molt per no fer desaparèixer el binomi: és conscient que, tot just aquest hagi caigut, també caurà la frontera entre independència i autonomia. Per la mateixa raó, Alain Touraine malda per mantenir-lo fins a afegir-hi un altre agent i convertir-lo en una tríada: individu, subjecte i actor. Tanmateix, si tots aquests esforços han de resoldre's —com voldria el darrer estudiós esmentat— amb la construcció positiva d'un subjecte que no sigui Déu ni Home (això és, ni Ésser espiritual ni Humanitat alliberada gràcies al progrés), potser és millor fer acte de contrició i tornar als clàssics: Max Stirner —abans de la meitat del segle xx— ja assenyala la ingenuïtat dels que creien que, en el moment que Déu deixaria pas a l'home, l'Home-Déu estaria condemnat a extingir-se; i els acusava de no entendre que aquella quimera no podia morir si no moria també l'Home. Ara bé, mentre ens quedem dins els plàcids territoris del jo, encara podem jugar entre filosofia i literatura, entre subjectivitat i objectivitat, entre cos i ment, entre llenguatge i realitat, i no arribarem a cremar-nos amb foc. Però quan la identitat es torna complexa i plural, quan el sistema *homo* (Edgard Morin) apella a la relació entre individu, societat i espècie, el joc es torna perillós. Sovint, aquestes identitats també es formen i neixen amb (i des de la) violència, o bé la violència les anorrea i les embogeix. Per això hem volgut reflexionar de manera conjunta sobre tots dos conceptes, veure'n les interseccions a través d'allò que, tot i ser-ne una mimesi, no és la realitat, i ens hem proposat discutir sobre la violència i la identitat en la literatura.

Un cop establerta la premissa, portem a terme la resignificació. Un primer punt metodològic ens duu a la constatació que, en treure a col·lació la violència, també ens hem d'enfrontar amb les idiosincràsies d'un ventall semàntic molt variat. Violència política *vs.* violència social (també en la més genuïna vessant econòmica). I després: individual *vs.* col·lectiva, física *vs.* psicològica,

verbal *vs.* gestual, puntual *vs.* sistèmica. I, així, una llista *ad libitum* de parelles dicotòmiques a les quals cal afegir un ampli catàleg de microviolències, sovint no percebudes com a tals perquè s'han tornat naturals; això és, el seu origen històric i cultural s'ha desdibuixat tant que s'han integrat en el teixit social fins a esdevenir invisibles. De fet, com afirma Byung-Chul Han, la violència ha canviat: ja no és el ritus arcaic fet de sang sacrificial, o concebut per a la contemplació en les execucions públiques. Avui es desplaça cap als espais de la virtualitat: mentre sembla abandonar el camp físic, envaeix el terreny psíquic i fa la impressió d'haver desaparegut. O potser és que s'ha transformat en representació. La violència que veiem —no pas la que patim— és refigurada i fins i tot quan és real es trasllada per a nosaltres, espectadors urbans, en la imatge llunyana d'una pantalla.

Als anys seixanta el sociòleg i matemàtic Johan Galtung va formular el seu famós «triangle de la violència». Un triangle-iceberg travessat per la línia que separava allò visible d'allò invisible i que deixava a la superfície el vèrtex superior i més perceptible —que ell anomenà «violència directa»—, mentre que als dos angles de la base del polígon s'ocultaven la violència cultural i l'estructural. Des d'aleshores el ventall conceptual ha crescut constantment. A partir d'unes idees seminals, se n'han creat d'altres en una cartografia *in progress*, tal com va passar amb el principi de violència simbòlica de Pierre Bourdieu, que Slavoj Žižek reelaborà per construir la seva tríada de violència objectiva, violència subjectiva i violència simbòlica —en la qual la primera resulta invisible, atès que representa la normalitat de grau zero contra el que percebem com a subjectivament violent.

Altrament, una de les aportacions més recents a l'anàlisi teòrica de la violència ha estat la de Byung-Chul Han, que ens dona claus per comprendre les formes més actuals de violència, entre les quals trobem una reflexió sobre l'oposició entre el «subjecte d'obediència», propi de les societats autoritàries, i el «subjecte de rendiment», fruit de la Modernitat tardana. El filòsof sud-coreà constata que el subjecte de rendiment és violent contra si mateix perquè ha esdevingut el seu propi explotador, versió actualitzada, i exempta d'ironia, d'un *heautontimorumenos* original. Enlluernats per un miratge, ens autoexplotem convençuts que ho fem perquè volem, com si fos un exercici de la nostra llibertat individual, sense adonar-nos que el subjecte de rendiment de la Modernitat tardana no està sotmès a ningú i que, potser, no es pot ni parlar de subjecte, ja que ha perdut tota forma de subjecció.

Des de l'inici de la Modernitat s'han anat gestant formes d'individualisme que han acabant confonent la llibertat amb la desvinculació. En l'univers del capitalisme avançat, la idea de l'Altre com un llop o un objecte d'explotació

—com altres imaginaris (si més no, perversos) de la societat arcaica— s’ha anat desactivant instrumentalment i s’ha establert el que Adriana Cavarero anomena «una ontologia individualista de la desvinculació»: una identitat narcisista on tot comença, tot acaba i tot gira al voltant d’un jo autoreferencial que viu la il·lusió de l’autosuficiència. És profitós proposar, com a alternativa, una ètica de la cura i una consciència de la vulnerabilitat i del vincle? Una part important de les pensadores del tombant de segle, entre les quals hi ha Judith Butler, així ho proclamen, fins i tot com a mitjà per contrarestar la violència del sistema i fonamentar les bases que permetin trobar solucions pacífiques als conflictes.

Quan posem el dit a la nafra i mirem cap a formes més concretes de violència, tal com emergeixen entre les pàgines de les contribucions que formen aquest volum, no podem oblidar que, segons Fina Birulés, la violència humana és fruit de la voluntat de controlar el cos o els desplaçaments de la víctima, amb la voluntat que res no interfereixi la presumpta sobirania i invulnerabilitat del subjecte. És, llavors, una necessitat de controlar l’altre? Ho és en el cas de la violència patriarcal: és la necessitat de posseir i, alhora, d’evitar que l’altre posseeixi, és una manera de cosificar i invisibilitzar un altre, uns altres, les «indiferències encarnades que parlen amb nosaltres» (Fernando Pessoa). La violència és la negació, la negació de l’altre i la negació de la vida, l’activació, en definitiva, de tots els impulsos destructius que constitueixen la freudiana pulsio de mort.

Els articles que formen el volum *Violència i identitat* s’organitzen al voltant d’aquestes reflexions i irradien, adés i ara, unes zones diverses, alternant la focalització de l’anàlisi entre la mirada cap a les víctimes (postmodernes) i l’espectre òptic de les figuracions de la violència. La contribució de Shelley Godsland basteix la primera aproximació metodològica en evidenciar les reescriptures més contemporànies que, en castellà i en català, s’han fet del *Barbablava* de Perrault, amb una atenció especial a la producció destinada al públic infantil i juvenil. La voluntat de multiplicar ramificacions al llarg del camí es troba en la base de l’activisme d’Anna Maria Villalonga, qui explica el mapa que ella mateixa havia traçat per enllestir dues antologies d’escriptors catalanes del crim i en fa emergir els criteris programàtics i, com si diguéssim, distributius. Mònica Rius, com a especialista en el món àrab, tria tres autors sirians, col·loca el conflicte en el centre de la mirada, el conjuga segons les variants del territori, hi insereix la perspectiva de l’exili i no abandona la clau interpretativa que hi aporten el cos femení i l’espai que l’envolta. Fet i fet, és la mateixa constant que recupera Marisa Siguan en la producció de Herta Müller, si bé en el cas de l’escriptora romana de parla alemanya l’eix ideològic es desplaça, més aviat, a la relació entre llenguatge i autobiografia. El primer bloc de contribucions es

tanca amb la intervenció de Marta Segarra sobre la violència de la mirada que s'adreça a les dones gitanes. És una aportació que capgira el mecanisme perquè aquí l'objecte d'estudi el representen les discriminades per antonomàsia, les que assoleixen només de tant en tant la possibilitat de parlar en primera persona: l'escassetat de documents escrits implica una reconversió de l'anàlisi i cal recórrer a textos (i materials) diversos on precipita la dialèctica testimoni *vs.* obra (literària).

Si haguéssim de posar una línia divisòria per migpartir el conjunt d'aquests estudis, potser podríem traçar-la aquí. El següent bloc d'aportacions científiques s'obre amb una contribució d'Anna Montané sobre el diàleg a distància que Sebald instaura amb Jean Améry. Alhora, s'introdueix un element nou: aquella arqueologia visionària que, com a material d'enderroc, l'autor d'*Austerlitz* incorpora en les seves narracions en forma de reproduccions de fotografies, imatges o citacions. Les figuracions són el nucli germinador de l'anàlisi de Mireia Aragay sobre l'obra dramàtica de Debbie Tucker Green: en un escenari despullat, la lògica dels discursos i el llenguatge provoquen un curtcircuit que l'element performatiu, en dirigir-se al públic de manera punyent, sol exasperar. El pas al cinema —és a dir, a l'art visual que més comparteix amb el teatre un vincle complex i problemàtic— el fa Katarzyna Paszkiewicz, la qual examina, dins un corpus «popular», les representacions de la violència lligades als personatges femenins. Dins la gran galàxia postmoderna, els valors atribuïts tradicionalment als productes de consum fàcil ja no són aplicables *ipso facto* a un subgènere específic, tal com ha demostrat els darrers anys el gran rescat de la novel·la criminal. Ara bé, Amaranta Sbardella ens fa rectificar el que acabem d'afirmar en assenyalar que, *malgré tout*, la distància entre *Trivialliteratur* i escriptura d'autor no s'ha reduït gaire, ans al contrari. I apunta les pràctiques BDSM que amenitzen les *Cinquanta ombres d'en Grey* per concloure que la lectora, que queda enlluernada pel joc de la rateta d'una sexualitat pacíficament violenta, no hi percep una perversió molt més concreta. Perquè, quasi sense amagar-ho, la novel·la ofrena a la dona un pacte de subjugació incruent que corrobora, *mutatis mutandis*, les formes més vetustes del sistema masclista. Anne-Cécile Druet recull aquest fil argumental i el trasllada a l'altre extrem, com si ara, gairebé al final del volum, es recuperés el text que trobàvem al començament del llibre amb un capgirament total, atès que el cercle es tanca amb la transformació de la víctima en agressora i protagonista. Tanmateix, queda un últim treball, en el qual Aleksandra Wiktorowska torna a posar sobre la taula la qüestió sempre candent de la relació entre realitat i realisme: l'activitat de Kapuściński com a reporter i com a precursor del postcolonialisme a través d'una obra que uneix, esplèndidament, literatura i ideologia.

Tot plegat forma un conjunt d'intervencions que, *ab dissimilibus similia*, dibuixen una cartografia metodològica aplicada a una doble línia temàtica compartida: la violència és l'objecte d'estudi; la identitat, la seva funció. I en recórrer, d'una direcció a l'altra, aquest itinerari, s'obren carreteres secundàries, desviacions i variants que exemplifiquen, amb la seva presència, els elements constitutius del màster oficial Construcció i Representació d'Identitats Culturals, que l'any 2015 va promoure, organitzar i dur a terme la I Jornada d'Estudi CRIC «Violència i identitats», és a dir, el nucli generador dels continguts d'aquest volum.

REFERÈNCIES

- BIRULÉS, Fina (2007). «Reflexiones sobre vulnerabilidad y violencia». A: Molas, Maria Dolors (ed.). *Violencia deliberada. Las raíces de la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria, p. 17-25.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*. París: Seuil.
- BUTLER, Judith (2006). *Precarious Life*. Londres i Nova York: Versus.
- CAVARERO, Adriana (2007). *Orrorismo*. Milà: Feltrinelli.
- GALTUNG, Johan (1998). *Tras la violencia 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución*. Bilbao: Bakeaz, Centro de Documentación de Estudios para la Paz.
- HALL, Stuart (1996). «Who Needs "Identity"?». A: Hall, Stuart; Du Gay, Paul (comps.). *Questions of Cultural identity*. Buenos Aires i Madrid: Amorrortu, p. 1-17.
- HAN, Byung-Chul (2016). *Topología de la violencia*, trad. de Paula Kuffer. Barcelona: Herder.
- MORIN, Edgard (1974). «Epistémologie: La complexité». *Revue Internationale des Sciences Sociales*, núm. 4, p. 607-634.
- PESSOA, Fernando (2010). *Livro do Desassosgo*, edició crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RENAUT, Alain (1989). *L'ère de l'individu: Contribution à une histoire de la subjectivité*. París: Gallimard.
- STIRNER, Max (1985). *L'únic i la seva propietat*, traducció i edició de Gustau Muñoz. Barcelona: Laia.
- TOURAINE, Alain (1992). *Critique de la modernité*. París: Fayard.
- (1997). *Pourrons-nous vivre ensemble?* París: Fayard.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008). *Violence: Six Sideways Reflections*. Nova York: Picador.

Re-inscribing Bluebeard in Recent Cultural Responses to Domestic Violence from Spain¹

Shelley Godsland

Vrije Universiteit Amsterdam

Now over 300 years old, Charles Perrault's *La Barbe bleue* ["Bluebeard"] (1697) has excited the creative imagination down the centuries across manifold geographic spaces and linguistic arenas — including Spain — and even today the term 'a Bluebeard' (or the equivalent in many languages) denotes a man who mistreats, victimises or kills a woman or women in a bloody, cruel, and cavalier fashion. Here I want to propose that Perrault's protagonist is alive and kicking (amongst other forms of violence, if I may be permitted such a pun) in late-twentieth- and early-twenty-first-century Spanish cultural responses to domestic violence,² and that across a range of genres that runs from song to the novel and from drama to film he is re-cast as the present-day batterer (or spouse-killer), while also reproducing other key elements of the earlier fairy tale. These features necessarily include a female victim whom we can read as a re-configuration of the multiple wives finished off by Bluebeard, or of his last partner (depending on their fate); the notion of female blame for the violence visited on her (that engages with the Perraultian premise of wifely 'disobedience' as the explanation for her subsequent murder); the role of other women characters, often as helpers, a function mirroring that of the sister in the fairy tale; hiding the gendered violence (as Bluebeard secreted several dead spouses in his cellar room), and subsequently uncovering it as a symbolic revelation of domestic aggression against women perpetrated by a male partner. My premise, then, is that cultural creators in Spain today frame the increasingly visible social problem of heterosexual intimate partner violence around Perrault's

¹ Research towards this article was carried out with the support of the Spanish Ministerio de Economía y Competitividad: Research Project "VANACEM: Víctimas y agresoras. Representaciones de la violencia en la narrativa criminal escrita por mujeres" (FEM2014-55057-P).

² By this term I refer to violence perpetrated by a male against a current or former female partner in the context of an intimate relationship or once this has ended. I am of course not unaware that feminist scholars in various national contexts have signalled the perceptual and ideological limitations of this particular designation as they assert that it 'privatises' and 'returns to the domestic space' the issue of battery, which in fact is a manifestation of structural inequalities between the sexes.

“Bluebeard” because the tale is still well-known and universally relevant, and it aids the cultural consumer towards comprehension and contextualisation of many of the central issues underpinning heterosexual domestic aggression perpetrated by a male. Here I want to illustrate my thesis via reference to a range of recent outputs across numerous genres. Given the vast corpus of novels, stories, songs, poems, drama and other works that over the past couple of decades in Spain have taken heterosexual partner battery as their focus, I want to reference a broad range of them as an introductory survey of the phenomenon I have identified and to establish its cultural scope and relevance, rather than at this initial stage in my project formulating a detailed analysis of just a few works. This study will concentrate on the allusions deployed by cultural creators in Spain today to inscribe in their products those elements of “Bluebeard” that remit specifically to the actions and identifying features of the wife-killer.

As we know, the original Bluebeard bumped off his wives and arrayed them around the walls of a locked chamber of horrors within his home. Spousal murder is the ultimate act of gendered partner violence, but I would propose that we can read it as a symbol of all of the forms of domestic aggression to which a man can subject a female with whom he is in a relationship. Battery can include physical attacks, sexual assault, psychological terror, and a host of other actions such as yelling, insults, prohibitions on working or socialising, and control of the victim’s activities, among others, all of which are expounded and explored across any number of recent Spanish cultural responses to the problem of Intimate Partner Violence (IPV). However, some creators portray spouse murder (or attempted killing), and it is on those works that describe and ponder this final act of gendered cruelty that I want to focus here, since they are the ones that most closely reflect the key notions that underpin the original Bluebeard tale. Indeed, since the story was first published, it is arguably the multiple uxoricide on which it is premised that has continued to inspire creators and excite the readerly imagination.

Textual or visual reproduction or re-envisioning of the grisly image of the several dead wives in the original French fairy tale is a primary motif through which partner murder committed by men (and male violence against women more generally) can be uncovered and commented on. Just as Perrault textualises the moment of gory discovery by Bluebeard’s last wife, so too do Spanish cultural producers, and sometimes they also describe the act of killing itself (although in the seventeenth-century *conte* this is elided and alluded to only via the bloody female bodies arrayed in the wife-killer’s chamber of horrors). Pasqual Alapont’s juvenile novel *Plens de ràbia* (*Llenos de rabia*, 2005) furnishes the most sustained recent engagement with “Bluebeard” from Spain as

it replicates and alludes to many of the central elements of the Perraultian version. The protagonist of the work, Enrique, lives in a violent home environment in which his father aggresses his mother. The boy arrives home one evening and, in a sequence parallel to that of the discovery by Bluebeard's final wife of her dead forerunners, discovers his mother's bloodied body hidden under a blanket in the sitting room: "quiso poner la llave en la puerta. Sólo entonces se dio cuenta de que estaba entreabierta. La acabó de abrir lentamente, de par en par, con prevención. El vestíbulo [...] estaba a oscuras y daba la impresión de ser una boca de lobo" (143-144). From the very beginning of the scene, then, Alapont reproduces the essential Perraultian motifs of the key, the door that can easily be opened, and the darkness of the room beyond. What Alapont's character will encounter inside the house is every bit as awful as Bluebeard's bloodied wives, for upon entering the living room, Enrique sees his mother, deathly pale, lying on the sofa covered to her neck with a blanket. "Poco a poco, Enrique alzó un pliegue de la manta. Debajo [...] descubrió un parche de algodón [...] Enrique, entonces, retiró toda la manta y se le heló la sangre. Había siete u ocho parches distribuidos por el pecho, por los brazos y por la barriga, todos empapados, a rebosar, de líquido rojo que el algodón difícilmente podía contener" (145). Just as we understand that Bluebeard hacked at his wives to kill them, so in *Llenos de rabia* the monstrous spouse had stabbed his partner many times, using something as seemingly prosaic as a pair of scissors, a weapon that evokes the dangers for the female that lurk in the domestic space. Like Bluebeard's wives who are concealed in a distant room, so Enrique's mother has also in a way been 'hidden' by a man — here under a blanket in an attempt to cover the evidence of his vicious assault of her, and inside the private space of the home. And it will be the youngest character in each narrative — Bluebeard's wife and Enrique — who will uncover one of the tragic realities of domestic violence.

Blood, partner killing (or attempted murder), discovery of the body and the secret chamber with its gruesome gendered contents also feature in other recent Spanish cultural responses to domestic violence in direct allusion to the Bluebeard story. In *Sobreviví* (2004), her autobiographical account of her attempted murder by her ex, Mónica García explains how a friend, a local Guardia Civil, came across her (almost dead) body after she had been shot at point-blank range: "Cuando se acercó a mi coche y vio aquel escenario pensó que [mi ex] me había matado, pues creyó que las partes del brazo que había incrustado en el sillón eran masa cerebral" (22). Here the enclosed space of the car functions as a Bluebeardesque chamber of horrors in which the female lies immobile, bloodied, apparently dead and 'incarcerated', although, via the

windows of the vehicle, as visible and displayed to anyone who comes near as the dangling corpses encountered by Perrault's curious heroine. Encountering this ghastly scene evokes for Mónica's friend the terror experienced by Bluebeard's last wife upon lifting her gaze to discover her predecessors' bodies hanging from the wall of the forbidden chamber.

A further fiction that evidences a sustained portrayal of the terrible locked room and its uniquely gendered contents is Maite Carranza's 2010 juvenile novel *Palabras envenenadas*. Structured as a tense psychological thriller, the work deploys several narrative voices to recount the police investigation into and the family response to the disappearance — and presumed death — of fifteen-year-old Bárbara Molina. As the reader discovers in just the third section of this popular work, however, Bárbara is not dead; rather, she is being held in a locked cellar by a powerful man who assaults her sexually, physically and psychologically. Unlike Bluebeard's multiple wives, Bárbara Molina isn't *actually* deceased, but she is symbolically dead: removed from society, deprived of any means of articulation, subjected to unceasing sex-specific violence, she is concealed in a place that in its location in a cellar and its secret nature, as well as the gendering of the captive/captor dynamic, is clearly evocative of Bluebeard's horrible closet. Bárbara will be discovered and protected by a female relative, just as Bluebeard's murdered wives are found by his latest spouse, who is aided by her sister until their brothers arrive to finish off the abusive husband.

The significance of the closet as recipient for the dead female and its function as a metaphor for the social covering up of IPV is also replicated in Víctor Manuel's song "El club de las mujeres muertas" (2004), the accompanying video for which shows a group of women descending to the basement of their apartment block where, in a closed-up room, lies a bloody, bruised and battered female who has been murdered by her husband. However, intervention by the female collective functions to return the deceased to life, an action suggestive of hope for the future in addressing and eradicating domestic violence, while revealing the victim's wounds and the throwing open the cabinet of horrors in the cellar are a symbolic public revelation of the problem of domestic battery, a proposition that also underpins *El infierno de Marta* (2003) (originally published in Catalan as *L'infern de Marta*), another fiction aimed at an adolescent audience from the pen of Pasqual Alapont. In the work, the Bluebeardish Héctor (a charming exterior hiding his true identity as a batterer and killer of female partners) murders his girlfriend, Isabel, and hides her body. Later on, as the culmination of a relationship characterised by increasing violence and extreme control of another partner, Marta, he tries to kill her too,

stabbing her and hiding what he presumes to be her dead body in the hall cupboard of the apartment they share. Parallels with the Bluebeard tale are obvious: a monstrous male who visits extreme aggression on women as if by right; hidden female bodies; the discovery by (girl) friends of Marta on the brink of death in the grisly storeroom; and bloody disposal of the female by her partner — in Marta's case following her unearthing of the violent man's 'secret' (that he assassinated Isabel, and that he uses ten different aliases — a strategy evocative of Bluebeard's ruse of hiding his killer tendencies behind a jolly, if ugly, facade). Héctor's (attempted) murder of Marta is also strongly suggestive in its bloodiness, viciousness and use of a sharp blade of what the reader imagines must have been directed at those of Bluebeard's wives whom his last spouse finds collected in his chamber of horrors.

Other recent texts also engage with the Perraultian vision of the deceased females in the locked room, but in many cases cultural producers re-inscribe Bluebeard's cabinet and instead posit the domestic space in more general terms, or one room within it, as the place in which murder, battery or assault of a woman by her male partner takes place — a clearly discernible narrative convention that positions the home as a place of significant unsafety for the female. In Bluebeardesque fashion, the kitchen functions as the locus of death and depositing of the female body in María Domínguez's (2006) short story "Trescientas sesenta y cinco tortillas de patatas". Ana, a battered woman, is murdered by her husband as she beats the eggs to make a cake for his breakfast: "sintió una aguda punzada y después otra y luego otra y luego cayó al suelo [...] sintió algo muy caliente debajo de su cuerpo" (35). This particular Bluebeard hacks at his wife as we assume Perrault's character to have done on numerous occasions; his victim ends her life in a pool of her own blood (again a clear Perraultian device); the killer then makes off — perhaps to continue his daily activities as Bluebeard must have done after ending the lives of seven of his spouses; and he leaves the cadaver in the kitchen, symbol par excellence of female domestic servitude and incarceration (emblematised in the Spanish omelette that Ana prepared for her husband every day of the year).

Lolita Bosch's *M* (2005), one of a plethora of Spanish novels about IPV aimed at a juvenile audience, is also underpinned by allusions to "Bluebeard". The narrative recounts the life (and death) of M, the teenage male protagonist, whose home is dominated by a violent, dangerous father, who will kill M's entire family as the culmination of ongoing domestic battery: "Su padre lo matará en el salón de su casa de un tiro mortal, uno solo, certero, tras haberle disparado a su hermana pequeña y unos segundos antes de terminar con la vida de su esposa, la madre de M, quien se verá obligada a presenciar, agoni-

zante, todavía incrédula, la muerte de sus dos hijos” (7). This, then, is a man who, like Bluebeard, is well versed in domestic violence, who has no qualms about killing several relatives in the domestic space just as Bluebeard despatched various partners, and who turns the sitting room into a latter-day Bluebeardesque cabinet of horrors via his horrible actions.

The notion of the gruesome secret chamber is also used by Ana Isabel Martín Rebollo in her 2012 work *¡No me hagas daño!* The novel narrates the intertwining tales of Pilar, who is raped, beaten, insulted and controlled by her partner, Sergio, a man who also punches and kicks Pilar’s sister, Sarah, almost to death, and that of Valeria, a teenaged university student who is raped and killed by a classmate, Fran, a young man with a long history of physically abusing his mother. Valeria’s murder happens on New Year’s Eve in the mountain-village apartment that belongs to her assassin’s family, a property that during the winter is closed up and unused, a place in which the killing of a girl by her college ‘sweetheart’ can go unnoticed and her corpse left undiscovered for any amount of time; a plot strategy that evokes overtones of the time and space presumably enjoyed by Bluebeard who, uninterrupted by any observer, ended the lives of numerous spouses whose corpses would lie hidden until a future moment of discovery. Also in Bluebeardesque fashion, Fran hacks at Valeria with a blade until her blood pools to the floor. As she falls lifeless to the ground, the girl slides down the wall against which Fran had held her as he attacked her, a device redolent with overtones of the Perraultian wall from which the original Bluebeard hung his dead spouses.

Similar images of gendered ‘murder’ and the ‘closeting’ away in the domestic space of the attacked female underpin Ángeles Durán’s (2013) short story “Vete al infierno”, and *No me hagas daño* (2010), a drama by Rafael Herrero Martínez that won the Premio Kutxa for theatre. Raúl, the domestic aggressor within this latter work, tries to murder Luisa, his ex-wife. Her daughter recounts the grisly scene that confronts her as she searches the family apartment for her mother: “Había más manchas rojas [...] en la puerta del cuarto de baño. Allí fue donde la encontré, tirada en el suelo, tenía varios hematomas en los brazos, el pómulo hinchado y de la nariz le salía un hilo de sangre. Creí que estaba muerta...” (49). Durán textualises a similar scene in her “Vete al infierno”, and depicts how the woman victim of domestic aggression “Despertó en el suelo, rodeada de su propia sangre” (123). Here the pseudo-cadaver is Ilona, an Albanian immigrant to Spain whose Spanish partner has tried to kill her. Just as the reader imagines that Bluebeard must dump his murdered spouses in the locked room and then go about his business unperturbed, so too does Ilona’s attacker — in line with a pattern of male behaviour also essayed in

other works examined here, an action that underscores the entire lack of regard that the heterosexual wife-killer or would-be assassin has for his female partner and perhaps women more generally.

If the late-twentieth- or early-twenty-first-century reincarnation of Bluebeard in the guise of the domestic batterer and/or assassin of a female with whom he shares an intimate relationship is discernible via the textual or visual rendering of what he does to a woman; similarly, his 'otherness' and his two-sided personality also signal him as a latter-day Bluebeard. Despite his riches and properties, Perrault's character was marked out as 'other' to any social norm by his dreadful blue beard. This paradigm of physical alterity to denote the monstrous male is unusual in Spanish cultural outputs about IPV,³ but other signifiers abound. These sometimes relate to race and nationality, although more frequently indicators reference social class: cultural creators tend to position the batterer as working in a manual occupation. Thus, Antonio, the murderous male protagonist of Inmaculada Alvear's 2005 drama *Mi vida gira alrededor de quinientos metros* is a car mechanic, and Antonio Leyva, the wife-killer portrayed in *Descalza por la vida* (2007) by Yolanda García Serrano and Verónica Fernández is employed as a machinist in a factory. Another spouse murder piece of theatre, Laila Ripoll's *Unos cuantos piquetitos* (2000), Dulce Chacón's now seminal *Algún amor que no mate*, and the 2004 IPV drama *Pared* by Itziar Pascual (among many other works) all deploy textual indicators that reveal the backdrop to their fictions to be relentlessly working-class, a strategy replicated in visual terms by Icíar Bollaín in her successful 2003 film *Te doy mis ojos*. 'Foreignness' in real, national terms, is a marker for the batterer in Rosa Maria Batet Martí's autobiographical account of her hellish marriage to a Cuban who tried to kill her (*He sido una mujer maltratada*, 2000), and is key to Carmen Gurruchaga's prize-winning 2010 novel, *La prueba*, which recounts the terror unleashed on his Spanish wife by a Chilean nouveau riche whose wealth, like that of Perrault's Bluebeard, cannot hide the fact that he is a parvenu who evinces a penchant for gendered violence. While portrayal of domestic aggressors as hailing from immigrant backgrounds or less privileged socio-economic milieus may reveal the subscription by cultural producers to the notion prevalent in some quarters that IPV is largely the preserve of the financially and culturally disadvantaged, I would argue that at play here

3 Perhaps unsurprisingly, for in the social context in which cultural creators are working at the end of the twentieth century or the beginning of the new millennium, I propose that narrating or showing the need for a woman to marry a male who is signalled as 'other' by some freakish physical mark would lack credibility.