

LOS AÑOS DE ETA EN *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU

ETA YEARS IN *PATRIA*, BY FERNANDO ARAMBURU

María Victoria Martínez *

RESUMEN

En las producciones literarias recientes destacan diversas representaciones de lo íntimo y lo privado en autobiografías, autoficciones, memorias, cartas y confesiones. Un subgénero particularmente atendido es el de la autoficción, una ficción de acontecimientos estrictamente reales; “una estructura híbrida que presenta lo imaginario como real y que no es una apología de la falsificación sino todo lo contrario.” (Alberca, 2007) Este trabajo pretende explorar los recursos autoficcionales empleados en *Patria* (2016) por el escritor donostiarra Fernando Aramburu. El autor inserta en la novela experiencias personales, y expone su posición en torno a la presencia y acción de ETA en Euskal Herria. Así, se presenta en la novela como el escritor participante de un coloquio sobre víctimas de la violencia en el país vasco; ciertas señas de identidad propias del autor real funcionan como ratificador de veridicción de las palabras transcritas en el texto, las efectivamente pronunciadas por Aramburu en el coloquio mencionado. El autor, perfectamente consciente de los alcances y efectos de la autoficcionalidad, la emplea aquí a fin de potenciar los efectos de su mensaje en el receptor, a la par que refuerza su versión del relato, pretendidamente orientador de una nueva conciencia histórica y social, según veremos.

Palabras clave: Euskadi; ETA; Fernando Aramburu; *Patria*; relato

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (victoriamartinezunrc@gmail.com)

ABSTRACT

Recent literary productions include various representations of the intimate and private in autobiographies, autofictions, memoirs, letters and confessions. A particular subgenre is that of self-fiction, a fiction of strictly real events; «A hybrid structure that presents the imaginary as real and is not an apologia for falsification, but rather the opposite.» (Alberca, 2007) This work tries to explore the autofictional resources used in *Patria* (2016) by the writer Fernando Aramburu. The author inserts personal experiences in the novel, and exposes his position on the presence and action of ETA in Euskal Herria. Thus, it is presented in the novel as the writer participant of a colloquium on victims of violence in the Basque country; certain signs of identity of the real author function as a ratifier of veridicción of the words transcribed in the text, those effectively pronounced by Aramburu in the mentioned colloquium. The author is perfectly aware of the scope and effects of autofictionality, and uses it here to potentiate the effects of his message on the receiver. In this way, he reinforces his version of the story, supposedly guiding a new historical and social consciousness, as we shall see.

Key words: Euskadi; ETA; Fernando Aramburu; *Patria*; story

Introducción

Según afirman diversos estudios, en la puesta en discurso de experiencias personales y en las reflexiones sobre dichas experiencias, propias de las escrituras del yo, una memoria individual construye su identidad; a partir de la experiencia íntima es posible pensar, por lo demás, en nuevas formas de legibilidad de lo colectivo (Ricoeur, 1999: 86-91).

En la novela objeto de este trabajo, – *Patria* (2016), del escritor donostiarra Fernando Aramburu–, el autor pone en evidencia su posición personal en torno a la presencia y acción de ETA en Euskal Herría, mediante la ficcionalización de ciertas experiencias autoriales anteriores; para ello, parte de la intimidad de su memoria individual, “esencial en el proceso de subjetivación de la escritura, en la relación vida y obra.” (Arfuch, 2002, p. 132) Por medio de “indicios de una intimidad que es fundamentalmente discursiva”, el autor procura “la transmisión de un conocimiento histórico” (Catelli, 2007, p. 83), el de su lectura personal de la realidad representada en el relato.

La narración, centrada en dos familias que viven en un pueblo vasco innominado cercano a San Sebastián, se desarrolla en Gipuzkoa y se extiende por cerca de tres décadas, desde mediados de los años ochenta hasta varios meses después de la declaración del cese definitivo de la violencia por parte de ETA en el año 2011. Los padres de ambas familias -Miren y Joxian, por una parte; Bittori y el Txato, por otra-, han compartido amistosamente diversas experiencias en los años de crianza de sus hijos. Los personajes no son identificados por apellidos,

sólo se dan a conocer sus nombres o apelativos; recurso cervantino del autor para ampliar los alcances de lo narrado, pues todas las personas y familias pueden identificarse así con sus peripecias; esto se hace extensivo al pueblo, del que intencionadamente se brindan pocas referencias.

En un principio unidas por una amistad muy cercana, las dos familias se verán luego enemistadas por razones políticas, en una creciente animadversión alimentada por el clima social imperante. El Txato, un empresario que se abrió camino en la vida con mucho esfuerzo, primero es extorsionado y luego asesinado por un comando de ETA; el mismo al que se integra Joxe Mari, uno de los hijos de Miren y Joxian, posible ejecutor del empresario. Detenido finalmente después de participar en una serie de atentados, el hijo mayor de Miren cumple una larga condena en prisión. Como telón de fondo de la historia se recogen muchas señales del miedo cotidiano de vivir en una sociedad amenazada, en donde el rumor y la delación son parte del día a día: “el caso es difamar y meter miedo. Fulano hace un poco, mengano hace otro poco y, cuando ocurre la desgracia que han provocado entre todos, ninguno se siente responsable (...)” (Aramburu, 2016, p. 82)

La novela plantea así, desde la perspectiva del autor, algunas de las múltiples aristas del difícil conflicto de la sociedad vasca, no resuelto hasta el presente, y su convivencia con el Estado español.

Metodología

Si bien en el desarrollo de la teoría de la autoficción debe señalarse el predominio de la crítica francesa, distintas perspectivas teóricas han hecho también sus aportes a la cuestión; así, deben destacarse los trabajos de investigadores peninsulares como Manuel Alberca y José María Pozuelo Yvancos; de igual manera, los desarrollos teóricos de Ana Casas, responsable de sendas antologías que procuran trazar las etapas y recoger las formulaciones críticas más recientes en torno al tema.

Según analiza Casas, en el caso particular de España los años posteriores a la dictadura franquista, los de la transición democrática, resultaron especialmente propicios para el desarrollo de las diversas manifestaciones de las escrituras del yo. Fueron tiempos de sucesivos intentos en pos de recuperar la memoria colectiva e individual a través de la literatura, la que cuajó en muchos casos “en un cierto tipo de relato intimista, fundamentalmente referencial y centrado en la experiencia personal, pero narrado con los recursos de la novela” (Casas, 2014, p. 11); un tipo de narración en el que frecuentemente se cruzan el relato testimonial, el relato auto-metaficcional o el relato humorístico, entre otros.

José María Pozuelo Yvancos, por su parte, alude a una voz personal no autobiográfica -una voz *figurada*-, que sitúa al yo que habla en el texto desde un lugar diferente al de la pura referencialidad; una voz reflexiva más propia, en realidad, del género ensayístico. (Pozuelo Yvancos, 2012, p. 161; 2010, p. 17) El autor propone no focalizar la atención en la dimensión referencial o autobiográfica del texto autofictivo, sino concentrarse “en los dispositivos irónicos que separan el yo figurado del yo real”. De allí la expresión de “figuraciones del yo”, un indicativo de la textualización de la voz autorial, que procura así alejar al lector de la contrastación del texto con las posibles referencias reales a experiencias del escritor de carne y hueso. De este modo se produce un ambiguo ocultamiento / desvelamiento de un yo fragmentario, que es y no es quien narra / protagoniza el suceso narrado.

Manuel Alberca señala, así también, la condición suspicaz de las escrituras autobiográficas en España, pues “a la mayoría de los españoles el yo autobiográfico les resulta casi siempre sospechoso de fatuidad, soberbia o narcisismo”. De allí que “al autor de autoficciones no le queda otra salida que mostrar de sí mismo una imagen negativa o degradada”, a fin de vencer la resistencia de un lector receloso. (Alberca, 2009, p. 8) El crítico sostiene que la autoficción -como cruce y síntesis personal de lo autobiográfico con lo novelesco-, plantea al lector un contrato de lectura ambivalente, un “pacto ambiguo”, que deja perplejo al lector: ¿se trata de una novela, o de una autobiografía? (Alberca, 2007, sd)

En relación con otro aspecto del estudio de *Patria*, la investigadora vizcaína Eurne Portela (Santurce, 1974) analiza en *El eco de los disparos* (2016), los fantasmas del terror que permeaba la sociedad vasca en la que desarrolló su infancia y primeros años de juventud. Según entiende, “nuestros vínculos sociales y nuestra estructura de sentimiento están dañados por años de convivencia con el ejercicio de la violencia.” (Portela, 2016, p. 25) En este sentido, desde el anuncio de ETA del cese de la lucha armada en 2011, multitud de voces han alertado sobre la batalla hermenéutica abierta a continuación para contar el relato explicativo de las últimas décadas de la vida en Euskadi. El término “relato” -empleado aquí con el sentido de la filosofía posmoderna francesa, cuestionadora de los grandes relatos totalizadores de la modernidad para sustituirlos por una miríada de pequeños relatos menos ambiciosos, tal como lo planteara en su momento Jean-François Lyotard-, está dirigido a interpretar la situación particular del pueblo vasco en estos años.

En este sentido el antropólogo guipuzcoano Joseba Zulaika, especialista en la violencia vasca, afirma que “ETA impuso un determinado sujeto político a Euskal Herría”, que ha sido desactivado después del alto el fuego. En este punto, y

tomando en cuenta “los enormes padecimientos provocados por la violencia de intencionalidad política”, para superar el proceso traumático se impone, según el autor, “la necesidad casi terapéutica de explicar lo sucedido.” El relato que procure esta explicación, ante la posibilidad de un tiempo nuevo para la sociedad vasca, deberá ser “no solo fiel a los hechos, sino también moralmente aleccionador para que éstos no vuelvan a repetirse”. (Zulaika, 2007, pp. 95-96)

ETA y la sociedad vasca según *Patria*

La novela que aquí analizamos está estructurada en ciento veinticinco breves capítulos numerados y subtitulados, que rescatan a la manera de estampas algunos episodios de la vida de sus personajes; cada uno de ellos, desde su particular perspectiva, proporciona de manera gradual una parte de la trama en distintas épocas y situaciones. En un apéndice final se incluye un glosario de vocablos y modismos procedentes del euskera usados en la novela, traducidos y explicados en castellano, como una “ayuda a los lectores poco o nada familiarizados con la lengua vasca.” (Aramburu, 2016, p. 645)

Una línea isotópica común, la de un cierto clima intimidante, hilvana los distintos fragmentos del relato: pues la muerte del Txato, anunciada ya desde las primeras líneas, será replicada en distintos momentos y desde el recuerdo y la conciencia de diferentes actores. Un *relato repetitivo*, según Genette, como icónico telón de fondo de la violencia omnipresente en el mundo narrado.

Y qué manera de llover. La madre que me. (...) Aún no habían dado las cuatro de la tarde y ya parecía que entraba la noche en el pueblo. (...) Una figura joven, ágil, borrosa, surgió de entre dos coches aparcados junto a la acera de enfrente (...) De un salto alcanzó la acera por detrás del Txato. El Txato siguió su camino y ya le faltaba poco para llegar a la esquina.

Entonces, a su espalda, muy cerca, sonó un disparo.

Y después otro.

Y otro.

Y otro. (Aramburu, 2016, p. 87)

Mataron al Txato, una tarde de lluvia, a pocos metros del portal de su casa. (Aramburu, 2016, p. 83)

Joxian, gacha la cabeza, guarda silencio. ¿Medita, reza? Clavó de pronto la mirada en el nombre de su amigo, en la fecha de su muerte. Su muerte en la esquina. La esquina entre la casa y el garaje donde guardaba el coche y la bicicleta. Y tras la fecha, la edad del Txato la tarde lluviosa de los disparos. (Aramburu, 2016, p. 114)

Bittori miró derechamente a los ojos del cura.

Escucha, Serapio. Quien no me quiera ver en el pueblo, que me pegue cuatro tiros

como al Txato, porque pienso seguir viniendo tantas veces como me dé la gana (...) No espero que nadie me pida perdón, aunque, la verdad, ahora que lo pienso, me parecería un gesto bastante humano. (Aramburu, 2016, p. 121)

Espacio y tiempo del relato

La historia se desarrolla en un pueblo cercano a San Sebastián del que no se brindan mayores referencias, con la intención de asimilarlo a cualquiera de los muchos pueblos de Euskal Herría; es relativamente pequeño, pues los vecinos se conocen unos a otros, y la única precisión que se brinda es que está ubicado a corta distancia de la capital guipuzcoana.

La secuencia narrativa no sigue un orden cronológico, sino que recoge fragmentariamente el devenir vital de nueve personajes vinculados entre sí, en el universo familiar y vecinal de la pequeña comunidad; los sucesos recogidos ocurren entre los años ochenta y fines de 2011. Si bien el narrador elude intencionadamente la mención de fechas exactas, sí ofrece algunas referencias a acontecimientos históricos conocidos, lo que brinda puntos de anclaje cronológico a la acción: entre otros, la tortura y muerte de Mikel Zabalza, falsamente acusado de pertenecer a ETA por la Guardia Civil, ocurridas en diciembre de 1985; la desarticulación del aparato financiero de ETA por el allanamiento a la fábrica Sokoa en el país vasco francés, en noviembre de 1986; el atentado explosivo en el centro comercial Hipercor de Barcelona, que causó la muerte de 21 personas, en junio de 1987; las negociaciones de Argel, entabladas con el gobierno socialista de Felipe González después del primer anuncio de una tregua por parte de ETA, en enero de 1989; los asesinatos de Gregorio Ordóñez, diputado del parlamento vasco por el Partido Popular, en enero de 1995; y Miguel Ángel Blanco, concejal por el Partido Popular de Ermúa, Bizkaia, en julio de 1997; una serie de sucesos trágicos que jalonaron por décadas la historia de la sociedad vasca.

En torno a la presencia y acción de ETA en la vida de la comunidad se desarrollan además multitud de cuestiones, recogidas en la novela: el día a día de un pueblo acostumbrado a la presencia dominante de la izquierda nacionalista *abertzale*; el aislamiento social padecido por familias y personas que se resistieron a las amenazas de ETA, el silencio de gran parte de la sociedad vasca; la *kale borroka* o lucha en la calle, la presión para el cobro del "impuesto revolucionario", los atentados perpetrados; las torturas contra prisioneros cometidas por los cuerpos de seguridad del Estado, la dispersión de los presos vascos condenados y el sufrimiento para sus familias, el dolor de los familiares de las víctimas del terrorismo, el proceso imprescindible de reflexión y revisión de aquel pasado,

los atisbos dolorosos de una pretendida reconciliación.

¿Quién narra?

Diversas instancias narrativas entran en juego para contar las historias de *Patria*; en efecto, en un mismo párrafo pueden hallarse frases escritas en primera persona, formas de estilo indirecto libre o voces como la de un narrador indeterminado que es quien organiza las distintas secuencias del relato. Este narrador por momentos observa desde fuera los sucesos, pero también suele ubicarse en la conciencia del propio personaje observador, como también en la del personaje observado; un juego narrativo que permite al autor insertar en un mismo párrafo múltiples puntos de vista y pasar con naturalidad de la tercera a la primera persona gramaticales, una manera efectiva de enriquecer caleidoscópicamente su relato. Así, cuando el narrador principal focaliza su atención en la conciencia del personaje central de un capítulo intercala frecuentemente en el mismo párrafo frases en primera persona –las de su discurrir mental-, en medio de una secuencia narrativa en tercera:

Nerea agitó brevemente la mano en señal de despedida antes de meterse dentro del taxi. Su madre, en el tercer piso, oculta tras el visillo, desvió la mirada. (...) Y ella, ay, qué vieja me estoy haciendo, volvió a mirar la calle y el taxi ya se había perdido de vista. (Aramburu, 2016, p. 13)

Construir el relato, contar los años de ETA

Como dijimos, en el presente de la sociedad vasca está planteada hoy una “batalla hermenéutica” para “contar el relato” de las últimas décadas de la vida en Euskadi. En efecto, hay una preocupación evidente por una “narrativa inexcusable”, pues “ganada está la batalla, hágase la crónica” (Pizarroso, 2017); “el relato de cuarenta años de violencia terrorista está en construcción” (Blanco, 2017); “cuando la izquierda abertzale es consciente de que ETA está derrotada, comienza un viraje discursivo para tratar de crear un relato que justifique la violencia” (Pérez, en Blanco. 2016); “reivindicar el relato de la verdad, la derrota final será que no ganen el relato”. (Cospedal, María Dolores; 2018)

Edurne Portela, por su parte, toma en cuenta las advertencias de George Steiner sobre la utilización del lenguaje al servicio de una ideología: “las palabras se convierten en vehículos de terror y falsedad. Algo irremediable acaba por ocurrir a las palabras. Algo de las mentiras y del sadismo acaba por instalarse en el núcleo del idioma”; sobre esa base, sostiene que “en estos momentos se está produciendo una verdadera guerra por las palabras para construir el relato de lo que ha ocurrido en los últimos cincuenta años en los territorios vascos.” (Portela,

2016, p. 32) En este orden, diversos autores coinciden en señalar “lo peligroso que es intentar crear tanto un ‘relato único’ como un relato donde ‘todas’ las víctimas y ‘todas’ las versiones tengan el mismo peso.”

Portela propone en su trabajo ampliar la discusión sobre el dominio del discurso y su repercusión en distintas esferas de la vida social; la autora entiende que ha habido una auténtica contaminación del lenguaje, efectuada a través del campo de la política y del intercambio social, con el apoyo en muchos casos de profesionales de la comunicación. Según Portela, la insistencia en la partición entre lo perteneciente y no perteneciente al mundo vasco, sumada a la victimización histórica de Euskadi, “acaba convirtiéndose en el relato que otorga sentido a la violencia e impone un consenso sobre ese sentido”; más aún, esta imposición de sentido actuó como impulsora del silencio de quien no se sentía representado por ella. En esta sociedad fragmentada y gravemente escindida, “un veto de facto” impedía a las víctimas acercarse a cualquier obra que procurara “entender al terrorista o sus defensores.” (Portela, 2016, p. 33)

También Fernando Aramburu se ha pronunciado reiteradamente sobre el tema; así, en una conferencia reciente propuso “la articulación de un fondo de memoria -a base de novelas, fotos y películas, entre otros testimonios-, para evitar el blanqueo de ETA”, pues considera que “es urgente que los contemporáneos del terrorismo escriban relatos para que los verdugos no se conviertan en héroes”; de allí la génesis de *Patria*, que ofrece según su perspectiva “respuestas a preguntas sobre cómo vivió día a día una sociedad sometida al terror con comportamientos de supervivencia”. (Aramburu, 2017, sd)

Presencia del autor en el texto; autoficción

Un trasunto de la historia personal de Aramburu se halla en la figura de Gorka, el hermano menor del etarra Joxe Mari, escritor en euskera que logra huir discretamente del pueblo para no seguir los pasos del mayor. Según ha reconocido el autor, “la afición de Gorka por los libros (...) tuvo algo que ver en mí.” (Aramburu en Rodríguez Hidalgo, 2017) También el autor vivió sus quince años en San Sebastián, en las mismas condiciones sociales; pero logró sustraerse a la fascinación del terrorismo y la lucha armada, como les pasaba a muchos jóvenes, por “la presencia de la cultura y los libros, que me abrieron la mirada hacia otros mundos.” (Aramburu en Sainz Borgo, 2016)

En referencias más o menos aisladas se va caracterizando su situación y condición: “el pequeño (...) era de otra naturaleza, no sé, Gorka era delgado, frágil; según Joxian, con más cerebro (...) vive, ¿escondido?, en Bilbao y pasa largas temporadas sin dar señales de vida.” (Aramburu, 2016, pp. 42, 85) El

propio Gorka, el “hijo raro (...) que había contraído la fiebre de leer”, alude a veces, en primera persona, a sus gustos e intereses:

Me va bien en Bilbao. Gano un dinerillo en la emisora, no mucho, pero a cambio me dedico a lo que más me gusta, que es escribir. Ya ves, he sacado un libro. Puede que el año que viene saque otro. Me han invitado a una ronda de lecturas por distintas *ikastolas*. Pagan bien, incluso muy bien. Contribuyo a la difusión del euskera. Voy tirando. (Aramburu, 2016, p. 253)

Lo que en principio resultaba inentendible para la familia –que el hijo menor quisiera dedicarse a escribir-, pasa a cobrar valor e interés para la comunidad después de que recibiera un premio por un poema en euskera. Mientras que su padre consideraba con perplejidad “(...) la imagen de Gorka inclinado sobre el libro, sobre el puto libro”, el cura Serapio convoca al joven a la sacristía para encarecerle su trabajo en favor de la lengua:

Son más necesarios que nunca unos grandes escritores que lleven el idioma a su máximo esplendor. Un Shakespeare, un Cervantes, en euskera, eso sí que sería maravilloso. (...) Lo que quería decirte es que sigas formándote y escribiendo, para que nuestro pueblo construya una cultura también por medio de tus manos. Cuando tú escribas es Euskal Herria la que, desde dentro de ti, escribe. (Aramburu, 2016, pp. 348-349)

El párrafo, que aparentemente enaltece el valor del euskera como lengua literaria, contrasta con ciertas declaraciones que Aramburu formulara en una entrevista años atrás, cuando sostuvo que “los escritores en lengua vasca están subvencionados y no son libres.”(Aramburu, en Prados, 2011) El autor se cuestionaba por entonces la libertad de un escritor que vive en una sociedad donde actúa una banda armada; estas declaraciones resultaron muy molestas para varios literatos en lengua vasca, que manifestaron públicamente su desacuerdo. El autor matizó más adelante sus dichos, al afirmar que “tengo una convicción: la de que, con contadas excepciones, los escritores, intelectuales (...) en Euskadi (...) no hemos estado a la altura de nuestra historia reciente.” (Aramburu, 2011)

Quizás por ello, algunos elementos presentes en la caracterización de Gorka dejan trasuntar la posición del autor en torno a la escritura creativa en la antigua lengua. En efecto, el muchacho dedica sus mayores esfuerzos a literatura destinada a los niños; y por recomendación de su hermana Arantxa –“mientras escribas para niños, te dejarán tranquilo”-, no escribe sobre los “Ífos de la tierra”, sino que sitúa sus historias “lejos de Euskadi. En África o América, como hacen otros.” (Aramburu, 2016, p. 359) Así también, “soy tan cobarde (...) como tantos otros (...) en mi pueblo, que estarán diciendo bajito para que no les oigan: esto

es una salvajada (...) Es el tributo que se paga para vivir con tranquilidad en el país de los callados...” (Aramburu, 2016, p. 462)

Conforme a la disposición del autor, el único escritor que aparece en la obra -caracterizado como convenientemente silencioso y de poco valor personal-, sólo puede escribir textos infantiles en euskera, sin comprometerse con la problemática de su entorno en el presente. Esta interpretación se ve reforzada por ciertas palabras pronunciadas públicamente por el autor: “Hay algo de mí en Gorka, el problema es que él no ha logrado cumplir su sueño, que es ser escritor, yo sí.” (Aramburu en Rodríguez Hidalgo, 2017) De estas palabras podemos colegir que, o bien la lengua en que escribe el personaje lo habilita sólo para crear en géneros “menores”, como si la literatura infantil no fuera en sí misma un género “mayor”; o bien, escribir literatura para niños no conlleva el mérito suficiente como para que quien lo haga sea considerado seriamente como un escritor. A través del personaje se ponen en evidencia, así, las tensiones que conlleva la elección de la lengua de creación en el caso que nos ocupa; una cuestión que atizó debates ya existentes en Euskadi, y suscitó algunas críticas de peso hacia el autor.

Por otra parte, en uno de los capítulos finales de *Patria* se recogen las experiencias de Xabier y Nerea, los hijos del Txato, quienes asisten por primera vez a un acto público relacionado con la muerte de su padre. Se trata de unas “Jornadas sobre Víctimas del Terrorismo y Violencia Terrorista, organizadas por el Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco”, en las que intervendrían entre otros un juez, algunos periodistas y un escritor. Éste último, aquí ficcionalizado, es el propio Aramburu, quien efectivamente participó como expositor en un coloquio de autores durante las VI Jornadas sobre Víctimas del Terrorismo y Violencia Terrorista, en San Sebastián, en el mes de noviembre de 2006. El relato transcribe las palabras del escritor ficcionalizado -las mismas pronunciadas por el autor real en dicha oportunidad-, en las que comienza por fijar su posición personal en relación con el tema convocante:

Este proyecto de componer, por medio de la ficción literaria, un testimonio de las atrocidades cometidas por la banda terrorista surge en mi caso de una doble motivación. Por un lado, la empatía que les profeso a las víctimas del terrorismo. Por otro, el rechazo sin paliativos que me suscitan la violencia y cualesquiera agresiones dirigidas contra el Estado de Derecho (...) (Aramburu, 2016, p. 551)

Aunque hacen referencia a un trabajo anterior de su autoría -*Los peces de la amargura* (2006)-, de las palabras del autor puede extrapolarse una orientación precisa sobre las claves de lectura de la novela que tenemos entre manos:

Escribí en contra del sufrimiento inferido por unos hombres a otros, procurando

mostrar en qué consiste dicho sufrimiento y, por descontado, quién lo genera y qué consecuencias físicas y psíquicas acarrea a las víctimas supervivientes (...) Quise responder a preguntas concretas. ¿Cómo se vive íntimamente la desgracia de haber perdido a un padre, a un esposo, a un hermano en un atentado? (...) procurando trazar un panorama representativo de una sociedad sometida al terror. (Aramburu, 2016, pp. 551-553)

La atribución al escritor de ficción de ciertas señas de identidad propias del autor real en este capítulo de *Patria* funciona aquí como ratificador de veridicción de las palabras transcriptas en el texto, las efectivamente pronunciadas por Aramburu en el coloquio mencionado, como afirmamos. El recurso a la autoficción contribuye así a reforzar la intencionalidad explicitada por el texto; pues “presentar lo imaginario como real, o al revés, no es una apología de la falsificación, sino todo lo contrario”, según señala Manuel Alberca (2007). En relación con el empleo de la autoficción por parte de escritores testimoniales, Ana Casas (2014) sostiene a su vez que “la ficción incita a la (re)imaginación y, con ella, a una esperada afectividad del lector al que quiere transmitirse la memoria.” El autor, perfectamente consciente de los alcances y efectos de la autoficcionalidad, la emplea aquí a fin de potenciar los efectos de su mensaje en el receptor. El título del capítulo, “Si a la brasa le da el viento”, surge de una mención de Nerea a “la brasa que llevamos dentro”, de la que cada cual “ha de ver la manera de que se le vaya enfriando poco a poco.” En una muestra de sentido común Bittori, la madre de la muchacha, cierra el tema afirmando que “si a la brasa le da el viento, se avivará la llama” (Aramburu, 2016, p. 549); una evidencia del camino erizado de dificultades que deberá recorrer todavía la sociedad vasca en un eventual acercamiento entre víctimas y victimarios.

Contar el relato

En otro orden, cabe consignar que *Patria* ha tenido una gran aceptación en ciertos sectores de la crítica y el público; ha suscitado también diversas loas y reconocimientos oficiales, como el “Premio Nacional de la Crítica 2016” a la mejor obra de narrativa en lengua castellana, el “Francisco Umbral” al Libro del Año 2017, el Premio de Narrativa Española “Dulce Chacón” 2017; y el Premio Nacional de Narrativa, concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español, “por la voluntad de escribir una novela global sobre unos años convulsos en el país vasco.” Pero, tal como mencionamos, algunos aspectos de la novela han provocado así también reacciones críticas adversas, en un medio en donde la confrontación por la violencia sostenida durante décadas está aún muy presente; en particular, el deseo manifiesto del escritor –reiteradamente

expresado en distintas entrevistas, y especialmente después de la publicación de *Patria*-, de que su obra aporte desde la literatura a “la derrota literaria” y desarticulación de ETA.

Escribí en contra del crimen perpetrado con excusa política, en nombre de una patria donde un puñado de gente armada, con el vergonzoso apoyo de un sector de la sociedad, decide quién pertenece a dicha patria y quién debe abandonarla o desaparecer. Escribí sin odio contra el lenguaje del odio y contra la desmemoria y el olvido tramado por quienes tratan de inventarse una historia al servicio de su proyecto y sus convicciones totalitarias (...) Quizá exagero, pero tengo el firme convencimiento de que también está en marcha la derrota literaria de ETA. (Aramburu, 2016, pp. 551-553).

A partir de estas afirmaciones, ciertas lecturas críticas ponen en discusión el sentido y valor literario de *Patria*. Se ha señalado, por una parte, que lo dicho conlleva la existencia de una literatura pro ETA; por otra, que la creación literaria debe emplearse como un arma, en este caso en la lucha contra ETA. El crítico se pregunta entonces: “¿Debemos construir esos dos frentes literarios? ¿La literatura se escribe para esto?” (Pizarroso, 2017)

Otro aspecto discutido de las palabras del escritor pasa por la afirmación de que procuró evitar los “dos peligros más graves” que implica el cultivo de este tipo de literatura, según él los entiende: “los tonos patéticos, sentimentales, por un lado; por otro, la tentación de detener el relato para tomar de forma explícita postura política.” (Aramburu. 2016, p. 552).

Según observa Iban Zaldúa (2017), el autor no logra soslayar el segundo peligro; pues la inclusión textual de las palabras pronunciadas en el coloquio, apenas literaturizadas por la intercalación entre párrafo y párrafo de las acciones y pensamientos de uno de sus personajes, “detienen el relato para reafirmar la postura militante de la que parte la *intentio auctoris*”; de allí que el crítico atribuya a este capítulo una intención autojustificativa. La observación de Zaldúa pone en entredicho, además, algunas declaraciones del autor de *Patria*, para quien “la literatura está muy por delante de la política, muy por delante. Yo no pongo la literatura al servicio de la política, porque si lo hiciera solo saldrían simplicidades”. (Aramburu, para Seisdedos, 2016, sd)

El crítico sostiene, por otra parte, que “no puede negarse la ambición de Aramburu”, a quien atribuye la intención de “producir la Gran Novela sobre el Terrorismo Vasco, lograr ‘la derrota literaria de ETA’ y zanjar el tema”, empleando como arma la exhaustividad; pero consigna sus dudas acerca de “si la obra resultante puede calificarse o no de alta literatura.”

¿Cabe esperar una reconciliación?

En un estudio acerca de la problemática de la sociedad vasca, el ya mencionado antropólogo Joseba Zulaika retoma la idea de Jacques Derrida de la paradoja moral que implica el perdón sin condiciones: el perdón resulta problemático porque la voluntad, por mucho que se empeñe, no puede deshacer el daño cometido. Si la magnitud de la injuria es tal que aparece como imperdonable, si el odio eterno se presenta como la sola opción posible, “lo único que puede hacer el perdón es actuar como si los hechos dolorosos *nunca hubieran sucedido*.” (Zulaika, 2007, p. 106) En ese sentido,

El perdón perdona incluso lo imperdonable, dejando de lado cualquier tipo de norma. Responder al mal con el perdón, en lugar de hacerlo con la ley y la justicia, es algo que queda fuera de la moralidad. En su libertad y con su carácter completamente definitivo, el perdón está fuera de cualquier sistema. Pertenece al orden de la locura, o quizás al de la gracia. (...) Por tanto, ¿justicia o perdón?... No hay ningún criterio último que nos diga con certeza qué hacer. Se trata al final de una paradoja moral. (Zulaika, 2007, p. 107)

Eduarne Portela, por su parte, coincide en ciertos aspectos con el autor, pues afirma que “debe romperse el tabú de representación por el que ese mundo violento se presenta como unidimensional y ajeno, cuando en realidad ese mundo lo hemos construido todos.” (Portela, en González Harbour, 2016)

En *Patria* la cuestión del perdón ocupa un lugar destacado, pues la necesidad de dar y recibir perdón parece estar presente mediante diversas referencias, salvo alguna excepción, en el ánimo de todos. Así, el autor de *Patria* recrea ciertos aspectos en la figura de Bittori, para quien resulta indispensable que los asesinos de su marido pidan perdón, única manera de que a su vez pueda perdonar. Sin embargo, movida por el íntimo deseo de conocer la verdad sobre la muerte del Txato, no necesita ni está interesada en que la petición se haga públicamente: “Lo que pasó, pasó. Ni tú ni yo podemos cambiar eso. (...) Dile que si me pide perdón se lo concederé, pero que primero me lo tiene que pedir.” (Aramburu, 2016, p. 238)

También Serapio, el cura *abertzale* del pueblo, predica el perdón en tiempos de paz; “Ha llegado el tiempo de que nos perdonemos los unos a los otros (...) lo mejor es que, ahora que no hay atentados, la situación se calme y que termine la crispación y vayan aminorando con ayuda del tiempo el dolor y los agravios (...) (Aramburu, 2016, pp. 121, 124)

Nerea, la hija de Bittori, hace referencia a su vez a los encuentros de mediación entre víctimas y prisioneros. Organizados por la Dirección de Víctimas del Terrorismo del Gobierno Vasco, y llevados adelante con la mayor reserva por

expertos en mediación penal y penitenciaria, estos encuentros constituyeron formas nuevas para intentar la reparación y transformación del dolor. En un almuerzo en casa de su madre, la muchacha comunica que está dispuesta a intentar el difícil acercamiento: "(...) no sé vosotros, pero me gustaría que llegase para mí el día en que al mirarme en el espejo vea no solo la cara de una persona reducida a ser una víctima." (Aramburu, 2016, p. 130)

Conforme al planteo ideológico del autor, la única voz discordante en relación con la cuestión del perdón es la de Miren, la madre del prisionero etarra, no dispuesta a plegarse a los aires de los nuevos tiempos: "Ahora todo es hablar de proceso de paz y de que hay que pedir perdón a las víctimas. Perdón ni leches. ¿O es que nosotros no somos víctimas? Cada vez contamos menos, nos han dejado solos." (Aramburu, 2016, p. 454)

Conclusión

Según escribe el autor de *Patria*, "El perdón es íntimo (...) debe ser sincero (...) es algo muy particular, muy delicado, personal (...) un perdón general [no] me parece un auténtico perdón." (Aramburu, en Hernández Velasco, 2017) De allí quizás que elija para el cierre de la novela el abrazo simbólico de Miren y Bittori:

Las dos mujeres se divisaron como a unos cincuenta metros de distancia (...) Entre los adultos se formó un rápido ovillo de bisbiseos. Mira, mira. Tan amigas que fueron. El encuentro se produjo a la altura del quiosco de música. Fue un abrazo breve. Las dos se miraron un instante a los ojos antes de separarse. ¿Se dijeron algo? Nada. No se dijeron nada. (Aramburu, 2016, p. 642)

Un final que podría ser leído como una mirada esperanzada del autor; dicho esto con mucha prudencia, un primer paso hacia la posibilidad de una reconciliación social.

Coincidimos por otra parte con algunas afirmaciones recientes de Eburne Portela quien sostiene, en relación con *Patria*, que se trata de "una novela muy completa (...) pero en el mundo *abertzale* hay que explorar mucho más. Es un mundo que resulta demasiado lejano en el libro" (Portela, en Conde, 2017, sd). En efecto, la mirada que el autor propone sobre la sociedad vasca expone algunos aspectos de interés, pero creemos que no con la suficiente profundidad; algunas cuestiones señaladas por la crítica, tales como "la relativa ausencia de debate ideológico" (Zaldúa, 2017) se echan de menos en esta extensa historia. Conforme a lo expuesto, creemos que el arduo debate hermenéutico abierto en Euskadi en torno a la construcción de una memoria social común de las décadas transcurridas está lejos de arribar a un punto de acuerdo. En este sentido, la obra estudiada no es ni puede ser "el retablo definitivo sobre más de 30 años

de la vida en Euskadi bajo el terrorismo”, el llamativo epígrafe, lamentablemente sin firma, con que la *Casa del Libro* de Madrid encabeza la presentación del volumen en su página digital.

Referencias

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2009) “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción”. Rapsoda. Revista de Literatura. [On Line], nº 1. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>
- Aramburu, F. (2011, diciembre). Carta a los escritores vascos. El país. Disponible en: https://elpais.com/diario/2011/12/05/cultura/1323039602_850215.html (consultado el 13-10-17).
- Aramburu, F. (2016). *Patria*, Barcelona: Tusquets.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Catelli, N. (2007) *En la era de la intimidad*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Conde, R. (2017, enero). Los vascos no podemos enquistarnos en el rencor. El mundo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/opinion/2017/01/21/58824d90468aeb6f408b4646.html>
- González Harbour, B. (2016, setiembre). La carcajada de *Ocho apellidos vascos* no es decente. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/09/21/actualidad/1474472394_579399.html
- Prados, L. (2011, noviembre). Los escritores vascos no son libres, están subvencionados. *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2011/11/30/actualidad/1322607602_850215.html
- Portela, E. (2016). *El eco de los disparos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*, Madrid: Arrecife.
- Sainz Borgo, K. (2016). Del País Vasco me llevé el dolor, la evocación y el deseo de intervenir con la palabra. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/fernando-aramburu-del-pais-vasco-me-lleve-dolor-la-evocacion-deseo-intervenir-la-palabra/>
- Seisdedos, I. (2016, setiembre). La derrota literaria de ETA sigue pendiente. *Babelia*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/09/02/babelia/1472803960_123533.html
- Zaldúa I. (2017). La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de *Patria*, de Fernando Aramburu. Disponible en: <http://vientosur.info/spip.php?article12381>

Zulaika, Joseba (2007). *Polvo de ETA*, Irún, Alberdania Astiro.