

METAFICCIÓN, IRENISMO Y VÍCTIMAS DEL TERRORISMO EN *EL ÁNGULO CIEGO* DE LUISA ETXENIQUE

María-Dolores Alonso-Rey

(Universidad de Angers. Facultad de Letras, lenguas. Departamento de Español. Francia)

Mariadolores.chevallier@univ-angers.fr

Resumen:

El ángulo ciego de Luisa Etxenike presenta una visión de la víctima del terrorismo que coincide con la de quienes hacen del irenismo de las víctimas su esencia. Etxenike se sirve de la metaficción y de la estética postmodernas para poner de relieve un mensaje que insiste en la máxima dignidad de la víctima no vengativa y en el imperativo ético de oponerse al terrorismo. Propone una poética en la que estética y ética van unidas.

Palabras clave: metaficción; postmodernismo; irenismo; víctimas del terrorismo; superación del trauma.

ABSTRACT:

El ángulo ciego (The dead Angle) by Luisa Etxenike offers a view of the victims of terrorism which finds its essence in their irenics. Etxenike uses the metafiction and the postmodern aesthetics to enhance the message that insists on the highest dignity of the victim with no desire for revenge and within the ethic imperative to oppose terrorism. She proposes a poetics in which aesthetics and ethics are linked.

Key words: metafiction; postmodernism; irenics; victim of terrorism; to overcome a trauma

A finales del siglo XX se impone una nueva percepción de las víctimas como consecuencia de La Shoah. Tras la Segunda Guerra Mundial, los supervivientes de los campos de exterminio, como Primo Levi, dan testimonio de lo vivido ante la indiferencia general. En los años 60, cuando dejan de ser un problema político, la memoria del genocidio se impone en el espacio público gracias al proceso Eichmann con sus ciento once testigos seleccionados por sus testimonios publicados. Para satisfacer el deseo de transmitir la historia familiar a la descendencia, se realizaron, en los años setenta, recopilaciones audiovisuales sistemáticas, entre las que destacan las de la universidad de Yale y las de la fundación de Steven Spielberg : *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* (Wieviorka 1998: 72-142). En el último cuarto del siglo XX, se disparan las conmemoraciones, las publicaciones científicas y testimoniales.

Este tipo de testimonios alcanzan el estatus de documentos históricos por la evolución de la ciencia histórica, ahora interesada en las relaciones entre la vivencia particular, o micro-historia, y los grandes acontecimientos históricos o macro-historia. La Historia se concibe como algo fragmentario y parcial. La noción híbrida de memoria histórica une lo individual, el relato de un recuerdo, y lo colectivo, la Historia (Lachaussée 2006: 11-17), y va unida a la condición de víctima, pues esta se convierte en protagonista del hecho histórico denunciado y salvado del olvido. La memoria de las víctimas se convierte en un deber que sobrepasa la ciencia histórica y llega al ámbito legislativo¹. Incluso organismos supra-estatales como la ONU han impulsado su protección mediante la creación de la Corte Penal Internacional (CPI) en 1998 donde tienen representación.

Ahora bien, algunos intelectuales se interrogan sobre las paradojas de la memoria histórica (Gavilán 2004: 55-65). Temen que los testimonios individuales, que apelan al sentimiento, se consideren como la verdadera historia y sustituyan a la Historia que exige análisis y reflexión (Wieviorka 1998: 150). Paralelamente se critican los efectos perversos del culto a la memoria: el estatus de víctima que legitima la queja perpetua, la reivindicación de una deuda simbólica y la buena conciencia que permite venerar a las víctimas del pasado y desatender a las del presente (Todorov 1998: 51-55). El exceso de memoria produce una saturación (Robin 2003) que acaba en el olvido. Por su parte, el arsenal legislativo provoca la

¹ Ley francesa del 13/7/1990, llamada ley Gayssot, ley belga del 23/3/1995, ley española del 31/10/2007, llamada *Ley de la Memoria Histórica*, *Ley de extensión de derechos a los afectados por la Guerra Civil y la dictadura*.

competencia las víctimas (Chaumont 2002), atrapadas entre varias memorias, y conduce a una guerra de memorias.

Sin embargo, pese a estas condenas, la víctima interesa también como objeto de reflexión filosófica, un ámbito en el que está ausente. Laruelle denuncia al intelectual mediático que reduce la víctima a su pasividad, a ser objeto de la piedad mediante el culto exclusivo a la memoria. Entiende que el pensamiento debe ocuparse de la víctima no desde el punto de vista de la historia, sino a partir de principios teóricos que no sean los tradicionalmente transmitidos por las grandes religiones o la historia de la filosofía. La víctima se caracteriza por su mesianismo, su fuerza débil, que consiste en resistir al deseo de matar o de perseguir. Esa fuerza débil se convierte en fuerza fuerte al servicio de los humanos, pues la víctima puede ser a la vez, aunque no simultáneamente, víctima propiciatoria y resistente (Laruelle 2012).

En este panorama intelectual, se inscribe el caso de las víctimas del terrorismo. En España, durante casi medio siglo de terrorismo, el papel social de las víctimas y la conciencia ciudadana hacia ellas han evolucionado. Se han convertido en agentes sociales² que han fortalecido la convivencia democrática y, sin ejercer nunca la venganza, han apelado a la aplicación de la justicia. En los llamados años de plomo (años 70, 80 y buena parte de los 90), las víctimas estaban aisladas socialmente. Por esos años nacieron movimientos cívicos – Gesto por la paz, Asociación por la paz – que buscaban ocupar el espacio público. En los años 90, los llamados de la socialización del sufrimiento, las víctimas se organizaron como agentes de resistencia cívica. Movimientos como *Foro de Ermua* y *Basta ya* exigían una respuesta política al terrorismo, no sólo ética. Los primeros años del siglo XXI fueron años de avance y reconocimiento institucional. La política antiterrorista se encaminó a la derrota legal de la banda, se firmó el pacto antiterrorista entre los dos grandes partidos españoles, se aprobó una ley de partidos y los tribunales ilegalizaron el brazo político de ETA. En 2004, se rompió el consenso y un año más tarde, se presentó una Resolución de lucha contra el terrorismo que tenía como meta llegar al fin de ETA mediante una negociación. Se inició así el llamado “proceso de paz” en el que participaron observadores internacionales contestados (Alonso 2007:166). ETA anunció en marzo de 2006 un “alto el fuego permanente”, interrumpido un por el atentado en el aeropuerto de Barajas. En septiembre de 2010 declaró otra tregua y en 2011 ratificó el “alto el fuego, permanente, general y verificable”.

² Cf. Lista de asociaciones, colectivos, foros y fundaciones de víctimas en el sitio de la oficina de víctimas del terrorismo
https://www.administraciondejusticia.gob.es/paj/publico/ciudadano/servicios/para_ti/victimas/victimas_terrorismo/

Durante el llamado "proceso de paz", se marginó a las víctimas (Cuesta 2007: 11-12). Se insistió en que no debían condicionar la política antiterrorista de los gobiernos. La polarización política y social rompió la unidad de las fuerzas políticas entorno a las víctimas. Fueron acusadas por unos de ser manipuladas y por otros de ser traicionadas. Pidieron ser parte activa del proceso y exigieron que el fin del terrorismo no implicara que los terroristas obtuvieran contrapartidas o réditos políticos, pues eso equivaldría a justificar y a legitimar *in fine* el uso de la violencia, que ellas habían sufrido, con fines políticos. Los promotores del proceso se presentaban a sí mismos como dialogantes y hombres de paz a la vez que se tildaba a las víctimas de no dialogantes e incluso de ser contrarias a la paz. Esta situación dio lugar a una doble victimización, pues el victimario se elevó a la condición de interlocutor válido, condición de la se privó a su víctima (Alonso 2007:164-169).

En este delicado contexto, Luisa Etxenike publicó en 2008 *El ángulo ciego*, una novela que tiene como protagonista a una víctima del terrorismo etarra: el hijo de un escolta asesinado por ETA. El objetivo de nuestro trabajo es demostrar que esta novela presenta una visión de la víctima del terrorismo que coincide con la de quienes hacen del irenismo la esencia misma de la víctima, la fuerza de resistencia que la dignifica. Analizaremos cómo Etxenike se sirve de la metaficción postmoderna para proponer una poética en la que estética y ética van unidas.

La novela *El ángulo ciego* presenta una estructura dual: está compuesta de dos textos. El primero, titulado *La Novela con lo* que se insiste en su naturaleza de artefacto ficticio, cuenta la reacción de un adolescente tras el asesinato de su padre por ETA. El segundo, titulado *Versión original*, narra el encuentro de un joven adulto con su madre dos días después del entierro de su padre asesinado por ETA. Martín Dorronsoro, el protagonista, había comenzado a escribir en el tren que le llevaba de París a San Sebastián una novela. El lector conoce primero la ficción creada por el protagonista-novelistas y en segundo lugar los hechos, la motivación y la finalidad que llevan al personaje a la escritura. El lector se ve en la obligación de de-construir *La Novela* cuando accede a *Versión original*, pues descubre que cada elemento de la ficción, *La Novela*, es resultado de una alteración artística de hechos y datos expuestos en *Versión original*. Debe determinar qué corresponde a la realidad y qué a la ficción. Este tipo de lectura, con la que se recrea el proceso de creación no está exenta de la dimensión lúdica que caracteriza a los textos metafictivos (Dotras 1994: 190). El lector es consciente de su papel activo, de la condición de artefacto ficticio de

la creación literaria (Hutcheon 1980: 151) y de las relaciones problemáticas que se establecen entre ficción y realidad, entre vida y literatura.

Martín Donrrosoro es un personaje literario, víctima del terrorismo, que escribe una ficción sobre su condición de víctima. El que un huérfano por atentado terrorista se convierta en autor de una ficción sobre su propia vivencia y condición es un hecho que se da también en el ámbito real, como muestra Miguel Tomás-Valiente, hijo del profesor Francisco Tomás y Valiente, asesinado por ETA en 1996, autor de la novela *El hijo ausente*. En la narrativa española sobre el terrorismo, encontramos diferentes tipos de víctimas: el terrorista como víctima (*Y Dios en la última playa, Comandos vascos*), la víctima de un secuestro (*Lectura insólita del capital, Una belleza convulsa, El zulo de los elegidos*), la víctima, sojuzgada, de una extorsión (*La carta*), la víctima vengativa (*La costumbre de morir*), las víctimas heridas (*Los peces de la amargura, Informe desde Creta, Después de la llamas*), las expulsadas (*Madres, Enemigo del pueblo*) y las víctimas que comunican su condición a las generaciones futuras (*Lo mejor eran los pájaros*) o a las que se les comunica su condición (*El hijo de todos los muertos*).

¿Qué tipo de víctimas aparecen en *El ángulo ciego*? Desde un punto de vista teórico, la víctima principal del terrorismo es la víctima secundaria, esto es, la opinión pública, en cambio, las víctimas directas de los atentados – asesinados, mutilados, heridos... – no son más que un medio para llegar a ella (Mannoni 2004:119). Desde el punto de vista jurídico, la condición de víctima está reglamentada por la Ley 29/2011, de 22 de septiembre, de Reconocimiento y Protección Integral a las Víctimas del Terrorismo. Según, su artículo cuarto³ son víctimas las personas fallecidas, las heridas física o psíquicamente como consecuencia de la actividad terrorista y los familiares de los fallecidos. Forman parte de las víctimas indirectas, también llamadas macro-víctimas por su gran número, los amenazados, los ciudadanos que han sufrido la violencia callejera, los desterrados de la diáspora democrática vasca, los familiares y amigos de las víctimas directas... La viuda y el huérfano de nuestra novela se enmarcan en la categoría de víctimas directas, en cambio, antes del asesinato, en tanto que familiares de un escolta amenazado, formaban parte de las macro-víctimas. Desde el punto de vista psicológico, "víctima es todo ser humano que sufre un malestar emocional a causa del daño intencionado (en este caso un atentado

³ http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2011-15039

terrorista) provocado por otro ser humano” (Echeburúa 2007:200). Los dos personajes de nuestra ficción, víctimas del terrorismo, sufren malestar emocional en diferentes grados. La madre presenta una fortaleza psíquica mayor que la del hijo, que no sufre por el asesinato de su padre, sino por un más daño antiguo. A lo largo del encuentro con la madre, el protagonista-novelistas va tomando conciencia, no de ser una víctima directa del terrorismo, sino de haberlo sido también en el pasado. Este conocimiento le permite orientar su futuro.

En su adolescencia era consciente de la amenaza de muerte que pesaba sobre su padre. Temía por su propia vida y, en vez de enfrentarse a los causantes del terror, consideró a su padre responsable de la inseguridad de su vida. Se separó física y afectivamente de él pretextando desavenencias generacionales. Abandonó el hogar familiar, inició una nueva vida con un nuevo pasado. El asesinato de su padre le hace retornar al hogar paterno y le enfrenta a sí mismo: debe decir la verdad y asumir las consecuencias de sus actos.

Estamos pues ante el tema universal del viaje mítico del héroe, en el punto clave del retorno. El héroe vuelve al mundo que dejó atrás, afronta la sociedad y los hombres que olvidó y sufre el choque con el que cierra el círculo de su periplo (Campbell 2010: 298). Esta narración parece además una adaptación muy libre de la parábola del hijo pródigo. La madre acoge, perdona y hace posible la reconciliación primero del hijo consigo mismo y después con el padre. La figura materna estaba ausente en la parábola bíblica, pero algunos artistas que la han reinterpretado han puesto en relación la misericordia paterna con las cualidades maternas. Rembrandt lo expresó en *El hijo pródigo* dotando al padre de una mano masculina y de otra femenina (Nouwen 1992: 157)

El encuentro entre madre e hijo de *Versión original* presenta la estructura de una confesión o confesión de confesiones: la madre confía su secreto y el de su marido a su hijo, éste confía el suyo a la madre y proyecta confiarlo también a su compañera. Esta conversación y la consiguiente escritura de la ficción están en la línea de terapias en las que la verbalización es el instrumento liberador del sujeto. Por lo que respecta a las víctimas del terrorismo, son expuestas a los estímulos traumáticos para que transformen “las imágenes caóticas y fragmentadas del trauma, mantenidas en la memoria emocional, en sucesos ordenados espacial y temporalmente bajo el control de la memoria verbal” (Echeburúa 2007:207). Igualmente, al sujeto bloqueado por el sentimiento de vergüenza, liberar una palabra

de verdad le permite reconciliarse con su propia historia (Gaulejac 2008: 388). Nuestro protagonista sufre una doble vergüenza, ante su madre y su pareja. En el pasado, la originó la cobardía derivada del miedo a morir asesinado y, en el presente, el mentir a su pareja y el miedo ser abandonado. La vergüenza es un sentimiento de origen social, derivado de la caída de la imagen que el individuo tiene de sí mismo ante algún otro que estima o aprecia (Camps 2012: 111). La vergüenza moral que siente nuestro protagonista la debe a la carencia de virtudes morales que debía haber adquirido: la valentía ante los terroristas. Cuando el sujeto no respeta el ideal moral que ha internalizado, su imagen se desmorona, se auto-descalifica globalmente. En cambio, la otra cara de la vergüenza, la culpa, relacionada con la justicia, surge cuando se ha vulnerado una norma concreta (Echeburúa 2004: 109). Ambos sentimientos suponen estándares con los que el individuo se identifica y ambos son necesarios y constructivos en la vida social (Camps 2012: 123). Además facilitan la re-experimentación del trauma sufrido (Echeburúa 2004: 109). Así, el huérfano Martín revisita y verbaliza sus recuerdos traumáticos y vergonzosos de dos maneras distintas: una verbalmente a su madre en *Versión original*, narrada en primera persona, y otra por escrito mediante un relato de ficción, narrado en tercera persona. Al reintegrar su vivencia y su relato a su biografía, el traumatizado recupera el control de su vida (Echeburúa 2007:207).

Aunque en *Versión original* no se encuentre ninguna referencia a la religión y podamos ver allí un ejemplo de escritura del trauma, la concepción católica de la penitencia parece muy presente. Según el Catecismo de la Iglesia, el sacramento de la penitencia, también llamado de la conversión, confesión, reconciliación y del perdón, presenta tres fases: "La penitencia mueve al pecador a sufrir todo voluntariamente; en su corazón, contrición; en la boca, confesión; en la obra toda humildad y fructífera satisfacción (Catech. R. 2,5,21; Cf. Cc de Trento: DS 1673)" (Catecismo: 1450)

Contrición, confesión y satisfacción parecen estructurar el encuentro en el que se produce la transformación del hijo. La única vez que se emplea la palabra confesión en el texto es antes de que el protagonista exponga la verdad a su compañera. Se encuentra al final del proceso que culmina con un triunfo, pues confesar las causas de la vergüenza equivale a aceptar ponerse en manos de la otra persona (Cyrulnik 2012: 24). Del miedo inicial ha pasado a asumir las consecuencias de sus actos y a confiar en ser perdonado: "como si la frontera de mi confesión no llevara a la muerte de su

relación conmigo. Como si fuera posible que ella siguiera a mi lado en la versión original de todo” (Etxenique 2008: 183)

Los Padres de la Iglesia presentaban el sacramento de la penitencia como una segunda tabla de salvación tras la pérdida de la gracia, concebida como un naufragio (Catecismo: 1446). Martín tiene la sensación de hallarse en un naufragio en el que todo su mundo se destruirá por haberlo construido sobre la mentira: “y yo la miro [a la madre] como un náufrago miraría la navegación majestuosa de un buque, a lo lejos, inalcanzable” (Etxenique 2008: 132). Según Gaulejac, quienes sufren vergüenza patológica también suelen utilizar en sus relatos imágenes de hundimiento, de ser tragado. En nuestro texto, el agua que engulle y destroza es una imagen recurrente. Cada vez que Martín habla con su novia, a la que tanto ha mentido, expresa la zozobra que le causan su culpabilidad y vergüenza mediante la imagen del hundimiento: “yo he visto hacerse un diminuto mar en la pantalla brillante del móvil, el agua cerrándose y borrando los pasos sin remedio” (Etxenique 2008: 123). La destrucción del agua alterna con la del fuego: “yo sé que todo puede saltar por los aires porque por detrás he ido poniendo líneas, fronteras inseguras, infiables” (Etxenique 2008: 144)

La madre, en cambio, utiliza la metáfora náutica con connotaciones positivas. La inocencia de la víctima en una sociedad moralmente enferma se equipara con un navío insumergible en el mar agitado por los verdugos. La metáfora del naufragio imposible presenta casi un valor terapéutico como si la madre hubiera adivinado el diálogo interno de su hijo y se esforzara en oponerle su contrafigura:

La carga está quieta en la cubierta, bien visible; la culpa y la infamia están muy bien ancladas del lado del que mata y amenaza [...] y de ahí no se mueven, aunque los asesinos y sus cómplices no paren de hacer olas para confundir (Etxenique 2008: 162)

Junto a la imagen del naufragio aparece insistentemente la del sumidero como metáfora de una destrucción inevitable: “Como un desagüe inmenso donde todo va, girando, girando imparable, a perderse. La muerte de mi padre ha puesto todo a dar vueltas, en círculos cada vez más estrechos, hasta caer por ese agujero” (Etxenique 2008: 114). El desagüe hace oficio de frontera entre la plenitud de su vida y el vacío de su existencia: “Cuando su confianza se desagüe [...] y en el hueco se calque [...] el vacío perfecto [...] del desprecio y de la indiferencia” (Etxenique 2008: 138)

La expresión del estado de ánimo se metaforiza mediante objetos de la vida cotidiana. El movimiento circular devorador del desagüe, que representa su situación

vital, se contraponen a la entereza salvadora de su madre equiparándola con un objeto circular estático: "mi madre deja la cafetera sobre el círculo de cuerda, un círculo protector que es todo lo contrario de la espiral de un desagüe para ella" (Etxenique 2008: 133)

De la misma manera, al agua agitada que se sumerge en las profundidades, se opone la imagen del agua que sigue fluyendo pese a los obstáculos. Es una imagen positiva, apaciguadora, de esperanza, que aplican a las relaciones de pareja los personajes serenos. Anne desea "que todo sea transparente y fluido en nuestra relación. El agua se abre a la roca, porque habrá rocas y luego recupera su forma y sentido" (Etxenique 2008: 150) Con una imagen similar explicaba su padre las discusiones conyugales: "[es] como meter la mano en el agua quieta y removerla. Luego volvía a su ser" (Etxenique 2008: 150)

La imagen del desagüe expresa pues el temor de Martín a perder a su madre y a su pareja por las consecuencias de sus ofensas: las mentiras. La principal es haberse hecho pasar por huérfano imaginario para comenzar una nueva vida fuera del País Vasco: "Mis padres murieron en un accidente de coche cuando yo era un adolescente", le dije nada más conocerla, para tapar la vergüenza de la cobardía" (Etxenique 2008: 138). Mentir es un mecanismo de defensa con el que el vergonzoso se protege para soportar mejor la mirada ajena. Cuando llega a la impostura es porque se oculta tras una máscara con la que cosecha la admiración de los demás (Cyrulnik 2012: 47). La aniquilación ficticia de los padres es una respuesta al desmoronamiento de la imagen paterna en la adolescencia de Martín. La vergüenza surge también de ver que los padres, que deben proteger, están socialmente invalidados, sin capacidad de reacción (Gaujelac 2008:106); amenazados por terroristas, en este caso. El estigma que pesa sobre la identidad social familiar perturba la identidad del joven Martín.

El temor al abandono y las imágenes con las que se expresa la perturbación emocional parecen corresponder con lo que la Iglesia Católica denomina contrición "imperfecta" o atrición que "Nace de la consideración de la fealdad del pecado" (Catecismo: 1452). Martín alimenta su miedo repitiéndose una serie de afirmaciones con las que se pone límites y se condiciona: "Lo sé. Voy a perder a Anne porque la mentira se ha vuelto demasiado grande, descomunal. Pero no es cuestión de tamaño, es..." (Etxenique 2008: 122)

Sus sentimientos de culpa y de vergüenza le llevan a negarse a sí mismo y a evitar incluso la comunicación no verbal con su madre: "Ahora mi madre acaricia pero no es a mí, ella no lo sabe, pero no soy yo" (Etxenique 2008: 140) En el plano verbal, la vergüenza inhibe su capacidad para decir, pues este sentimiento impide la expresión del mundo interior, que se vuelve indecible por miedo al juicio del interlocutor (Cyrulnik 2012: 8). La lucha interior de Martín se plasma en un largo monólogo, que es en realidad una confesión íntima e incomunicable, en el que se enfrenta a su cobardía mediante una serie de interrogaciones retóricas, repeticiones con variantes, que forman su retahíla de verdades:

Cómo voy a decirle a mi madre que ella no existe para Anne, ni mi padre tampoco.[...] ¿Cómo le digo a Anne que desde que he llegado estoy viendo sufrir a mi madre?[...] ¿Cómo podría decirle que también pienso en mi padre, que sé perfectamente lo que ahora lo que significa se huérfano[...]? (Etxenique 2008: 139)

La etapa siguiente es la confesión auricular, presentada como un triunfal acto de valentía. Comienza exponiendo las temibles consecuencias su pecado: " Anne va a dejarme porque le he mentado" (Etxenique 2008: 154). A continuación enumera la lista falsedades con las que se ha construido un nuevo personaje, pero especificando la información con la que cuenta Anne, que es siempre el sujeto de los verbos utilizados: " Anne cree que..., no sabe que.., cree que no..." Inmediatamente después explica que la razón de tanta fabulación residía en el miedo al terrorismo: "me fui por miedo. Porque me aterrorizaba la posibilidad de que me mataran a mí también por ser su hijo" (Etxenique 2008: 155). Sentir miedo lo considera como manifestación y prueba de cobardía. Hecho que a su vez le provoca un sentimiento de vergüenza con el que se desvaloriza: "Y sobre el miedo sentía vergüenza. Vergüenza por estar provocando todo eso con tal de tapar mi cobardía." (Etxenique 2008: 156). La vergüenza no proviene, pues, del hecho, sino del discurso íntimo con el que el sujeto juzga ese hecho (Cyrulnik 2012: 86).

Lo que los politólogos denominan la diáspora vasca en democracia, la huida, el exilio forzoso (Domínguez 2003:128-30), se concibe como una estrategia de salvación personal, de supervivencia. El sentimiento de miedo, desde el punto de vista psicológico, surge cuando el individuo reconoce que le amenaza un peligro real o imaginario. Si no puede resistir la amenaza, responderá con la huida (Manonni 1995:11). Para el hijo, huir era una forma de dejar de vivir atemorizado o de conservar la vida; para los padres, la garantía de su integridad física y de no acabar

enrolado en el terrorismo: "A qué extremos nos ha llevado esta situación, ¿te das cuenta? Tener que alegrarte de que tus hijos se alejen de ti [...] Allí estabas protegido de amenazas e influencias" (Etxenique 2008: 158).

La madre de Martín no juzga en ningún momento a su hijo. Tiene la clarividencia de concebir sus actos como consecuencias de la situación de degradación moral que provoca el terrorismo. Así, esta reciente viuda perdona, absuelve y exculpa al hijo que se define como "Una montaña de silencio y falsedades" (Etxenique 2008: 158). Reubica la culpa señalando al verdadero culpable:

La culpa no es nuestra. La culpa es de los asesinos y de sus cómplices y de los que les protegen de una manera u otra: los que pudiendo poner a los terroristas en su sitio[...] no lo hacen y dejan que se instale la confusión la ambigüedad (Etxenique 2008: 158)

La culpa se presenta como algo intransferible: "Qué más quisieran los terroristas que la culpa pudiera ir de un lado para otro? Qué más quisieran que la inmoralidad y la infamia pudieran moverse de su lado" (Etxenique 2008: 161). El hijo no es más que un falso culpable. Ella le da su verdadera identidad de víctima, categoría en la que ambos se engloban: "Nosotros somos las víctimas, los amenazados, los muertos; los heridos en la felicidad de todos los días" (Etxenique 2008: 158)

El último momento de la confesión culmina con la narración del origen del miedo. El miedo que alteró su percepción de la realidad imaginando que se iba a producir lo que tanto temía: "venían a matar al aitá y de paso iban a matarme a mí también, por error o queriendo, para no dejar testigos. Lo veía en mi cabeza con todo detalle" (Etxenique 2008: 166). La respuesta del adolescente fue la fuga al monte. Este episodio da cuenta del traumatismo secreto que sufrían las familias de los directamente amenazados, las llamadas macro-víctimas. El número de afectados es difícilmente cuantificable y el trauma difícilmente detectable. En nuestro relato, los padres de Martín no lo detectaron, atribuyeron la fuga al miedo al dentista y no al terror cotidiano. Martín intenta exculpar el error de apreciación de su madre. Pero ella lo rechaza porque la frontera entre víctimas y culpables está bien definida: "Martín, déjate ya de culpas mal puestas. Culpable es el que mata y el que lo celebra. No pienso en la culpa, pienso en la tragedia" (Etxenique 2008: 172)

La confesión culmina con la reconciliación consigo mismo, con el contacto físico con su madre y con el sentimiento de felicidad. Este es doble, en primer lugar por la liberación que supone decir la verdad, en segundo lugar por el estatus de víctima digna que le otorga su madre: "las huellas dactilares de la dignidad, la firmeza de mi

madre, el amor de mi madre, por mi pelo como una felicidad incomprensible, inmerecida" (Etxenique 2008: 163)

La última fase de la penitencia católica consiste en reparar el daño. "Con el acto de satisfacción o de expiación el pecador, liberado del pecado por la absolución, remedia los desórdenes que este causó y encuentra su salud espiritual." (Catecismo: 1459) De la misma manera, las estrategias de liberación de la vergüenza pueden pasar por una externalización de la palabra mediante la creación, la escritura... (Gaulejac 2008: 389).

Martín realiza dos actos de reparación, uno hacia su novia y otro hacia su padre. Para ella va a realizar una video-confesión o una confesión audiovisual. De esta forma cumple con el objetivo de su viaje: crear una audio-novela, que no es un nuevo género, sino dos creaciones diferentes. Confesando la verdad asume el riesgo del abandono, pues su madre le mantiene en la esperanza del perdón:

- Nadie que te quiere de verdad te abandona en la verdad.
- Pues voy a preparar la cámara" (Etxenique 2008: 186)

El acto reparador hacia su padre es la creación de una ficción. Estas dos realizaciones muestran la oposición radical que existe entre vida y ficción, entre la realidad y la creación artística. En el ámbito de lo real, la fabulación causa dolor y sólo la verdad repara, mientras que, en el ámbito de la creación artística, la alteración los hechos preserva la memoria y la dignidad de las víctimas.

La conversación-confesión de Martín con su madre se erige pues en diégesis primaria. ¿Se trata de una auténtica narración marco? Así puede ser considerada, aunque dentro de ella no exista la ficción enmarcada, sino que la precede como producto desgajado de ella. En la diégesis primaria, el protagonista-novelistas reflexiona sobre la poética de su ficción, sobre el personaje. Al final de la diégesis secundaria, que se presenta como un texto inconcluso, se introduce en el texto a través de notas metatextuales y extradigéticas que irrumpen en la narración y se distinguen de ésta por el uso del futuro y la forma impersonal: "Martín con la cabeza apoyada en sus rodillas. Así se hará toda la escena" (Etxenique 2008: 98) Estamos pues ante un texto metafictivo inconcluso, esto es, un texto que se interroga sobre el proceso de construcción de la ficción, que textualiza una reflexión crítica sobre ella (Sobejano Morán 2003: 23) Martín confiesa a su madre la existencia de un proyecto de novela comenzado durante el viaje. El objetivo es contar la reacción de un adolescente, víctima directa del terrorismo, tras el asesinato de su padre. El asunto y

materia de la ficción la extrae de su propia vida, pero es consciente de que no puede crear una obra basada en la copia de lo real. Como no concibe la ficción como una crónica de la realidad, se repite insistentemente que la novela mentirá: "Lo que importa es cambiarlo todo en la novela." (Etxenique 2008: 126) La fabulación, la alteración de la realidad, la mentira es el método de trabajo del novelista. Su ficción es pues anti-realista como lo mostrará también su estructura fragmentaria: "Una novela como un montaje de pequeñas secuencias" (Etxenique 2008: 122). Pero la alteración de ciertos elementos de la realidad en la ficción no supone caer en la falsedad, sino que pone de relieve la verdad: "decirle que la novela mentirá y que es precisamente donde mienta donde podrá verse la versión original, con todo detalle" (Etxenique 2008: 171). Esta concepción paradójica de la ficción como reveladora de la Verdad coincide con la ya clásica de Unamuno, para quien "la novela es la más íntima historia, la más verdadera" (Unamuno 1980:149). El anti-realismo se reafirma también en los momentos de reflexión lingüística que dirigen la atención del lector hacia los límites expresivos de la lengua y la alejan de su función referencial (Dotras 1994:186): "¿Cómo se dirá lo contrario de un jardín? [...] ¿Injardín, desjardín, ajardín?" (Etxenique 2008: 126).

Idéntica concepción se extiende a la génesis del personaje literario y su función. El narrador crea un personaje especular que es su alter ego idealizado: un adolescente llamado Martín cuyo padre es asesinado a la edad en la que el Martín novelista fue consciente de su miedo y cobardía. Los retratos dobles, en literatura, se sirven de la dualidad para expresar la oposición (Alonso Rey 2013: 56). Así su personaje es, moralmente, su doble opuesto: "el joven que yo hubiera debido ser" (Etxenique 2008: 132). Se caracteriza por el coraje del que él careció: "No sé aún a qué va atreverse, pero lo hará. El está lleno donde yo estoy vacío" (Etxenique 2008: 131)

El tema del doble no aparece solo en el desdoblamiento de Martín autor como Martín adolescente, personaje de ficción. Aparece también entre Martín y su difunto padre. Ambos comparten nombre, apellido y parecido físico hasta tal punto que, por momentos, la madre busca en el hijo a su marido. Martín es una especie de hijo pródigo que se reconcilia con padre después de muerto. Materializa la reconciliación no solo escribiendo una novela en la que un huérfano planta cara a los asesinos de su padre, sino también con el hecho de revestir su ropa de pelotari una vez que conoce su secreto. Con su nombre y con su ropa se produce una extraña unidad entre padre e hijo, que parecen ahora dos personas en una, más allá de la muerte. Los

paralelismos no acaban ahí. Se produce también una similitud vital entre ambos. Su padre tuvo una primera vida de pelotari talentoso, pero inapto para la competición. Su segunda vida fue la de padre de familia, primero ertzaina y posteriormente escolta, con el juego de pelota fuera del País Vasco como espacio secreto de libertad personal, el ángulo ciego. Martín tiene también dos vidas: la de huérfano imaginario y la de huérfano real, víctima dignificada del terrorismo. De negar al padre pasa a reivindicarlo, a dar cuenta de su muerte, a su comprensión, a dejar rastro de su memoria. Su espacio de libertad, su ángulo ciego, es precisamente la escritura.

Si el protagonista-novelistista reflexiona sobre la estética de su novela, su madre, proveedora de la materia prima de la ficción gracias a la confesión de los secretos de su marido, lo hace sobre el alcance ético del texto. Concibe la creación como un acto reparador. En primer lugar repara las ofensas realizadas al padre: hacerse pasar por un falso huérfano y no acudir al funeral cuando ya era un huérfano verdadero. En segundo lugar, repara el miedo, la cobardía, y la vergüenza. Concibe la escritura como un acto de valentía, como el imperativo moral del escritor frente al terrorismo. El acto de escribir una ficción tiene también una dimensión ética:

Esa es tu manera de ser valiente, de enfrentarte a los etarras. Todos tenemos que hacer algo para enfrentarnos a los asesinos, para defender la dignidad y la decencia. Cada uno tiene que hacer lo que sabe hacer, lo que mejor hace. Tú con tu libro; otros con lo suyo, con su trabajo o su actitud (Etxenique 2008: 177).

Este imperativo cívico, individual y social, recuerda poderosamente las palabras de aquel ciudadano, cuya colaboración permitió detener a los autores de la explosión de un coche bomba, que rechazaba el calificativo de héroe: "el fin del terrorismo empieza en cada uno de nosotros, actuando sin miedo y permaneciendo alerta en la defensa de nuestro estado de derecho" (Calleja 2006:178) De esta manera, el novelista Martín se atreve, como su personaje, a oponerse a los terroristas. La realidad imita al arte y el novelista se convierte en reflejo de su personaje a través de un doble juego de reflejos que puede sobrepasar el plano de la diégesis, pues el lector puede realizar una lectura metonímica de esta relación especular (Sobjenano-Morán 2003:26). La autora de *El ángulo ciego* se significa contra el mundo del terror en esta novela y en ese momento de fragilidad de las víctimas en 2008. ¿Sobreviene este acto de valentía tras un periodo de creación literaria en la que evitó tratar el tema del terrorismo y sus secuelas en las víctimas? ¿Es también para ella un acto reparador?

La madre, que concibe la escritura como acto reparador y como imperativo moral, interviene para modelar moralmente al personaje de ficción marcando los límites de su acción, que debe ser contraria a la de los terroristas:

- Nadie se escapa si va en la misma dirección que quien le encierra, si hace lo mismo que él.[...] Lo entiendes, ¿verdad?
- Sí
- Pues eso es lo principal, aunque sea una novela” (Etxenique 2008: 178).

Es decir, la madre solo aprueba la presencia de una víctima en la ficción siempre que no sea vengativa. Del irenismo de las víctimas surge su dignidad y este es garante de ella. En este punto, la madre está en sintonía con quienes defienden un nuevo concepto de víctima y un nuevo Derecho penal y Justicia victimales que deje de considerar a la víctima como mero sujeto pasivo del delito: “Las víctimas inculpables (que no han provocado la victimización) y pacientes (que ni después han reaccionado con violencia) adquieren y poseen una dignidad distinta y máxima” (Beristain 2007:123-124)

Versión original se abre precisamente caracterizando a la madre por su máxima dignidad y definiendo el concepto:

la sonrisa y la dignidad tan a menudo juntas, sosteniéndose. [...] Sonreír es un gesto desconectado de la secuencia causal. Eso es la dignidad, apartarse de la secuencia trazada por quienes quieren hundirte; desviarte del destino que tienen calculado para ti (Etxenique 2008: 107-108).

Su dignidad es la de la fuerza débil que se convierte en fuerza fuerte al renunciar a la venganza, según los términos de Laruelle, para quien resistir al deseo de matar no es una ley ni la Ley, que viene con una carga de transcendencia, sino que tiene un contenido real fenoménico: resistir a la pulsión criminal del mundo es una experiencia de resistencia (Laruelle 2012: 207). La fortaleza de este personaje, que tanto se opone las figuras materno-nacionalistas de la narrativa contemporánea vasca (Gabilondo 1998:35), proviene de su acto de resistencia, de su “heroísmo débil”. Está en la línea de esa mujeres que llevan a Calleja a decir que *Dignidad es nombre de mujer*: “hay mujeres en el país vasco y en España que han sido capaces de tener más dignidad que miedo, más sentido cívico que prudencia por no significarse” (Calleja 2002: 400-403).

En esta novela existe pues una relación especular equiparable a la *mise en abyme*, definida como “tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spacieuse” (Dällenbach 1977:52) Siguiendo la

tipología de Dällenbach estamos ante una mise en abyme del enunciado ya que el protagonista-novelistas escribe una novela sobre las víctimas del terrorismo que refleja la acción del escritor biográfico Luisa Etxenique que escribe una novela: *El ángulo ciego*. En *Versión original*, existe una *mise en abyme* de la enunciación ya que el productor de relato discurre sobre su composición y por último existe una *mise en abyme* del código del relato que hace inteligible el funcionamiento del texto basado en la dualidad: " hasta el acto más leve encierra una segunda historia" (Etxenique 2008: 109) El producto fictivo que crea el protagonista-novelistas reproduce la historia de su vida, tal un espejo, pero presenta un reflejo alterado. El micro-relato, *La Novela*, resume parte del macro-relato que lo origina (*Version Original*). Según Ricardou, la reduplicación interior opera como un revelador dado que esta repite lo que desdobra, condensa el mensaje del macro-texto al subrayarlo mediante la repetición con variación y anticipa, no pocas veces, los acontecimientos del macro-relato (Ricardou 1990: 61-62). Esta función es precisamente la que realiza *La Novela* con respecto a *Versión original*.

El personaje es una copia que vive y experimenta la duplicidad, principio estético que rige el texto: "La misma escena pero reflejada en un espejo caído y hecho añicos. Así la ve Martín: fragmentos dislocados de la misma escena y pensamientos guillotizados" (Etxenique 2008: 82). El texto se duplica unas veces mediante el resumen de lo escrito en *La Novela*, otras, mediante la repetición literal. Las repeticiones crean un eco con efectos laberínticos que atrapan al lector. En *La Novela* se introduce así el momento del asesinato: "Eran las quince horas, cuarenta y tres minutos y unos cuantos segundos; ¿Cuántos? ¿Qué significa en la muerte la exactitud? (Etxenique 2008: 15) Estas palabras reflejan los pensamientos del protagonista-novelistas en *Versión Original*: "dos balas; eran exactamente las quince horas, cuarenta y tres minutos. ¿Qué significa en la muerte la exactitud? (Etxenique 2008: 125). Las imágenes simbólicas están igualmente duplicadas. La orfandad, el desamparo, la soledad es un naufragio en *La Novela*: "Quiere aprender a orientarse por la luz o por la posición del sol como en un naufragio" (Etxenique 2008: 15). Mientras que en *Versión original* se agranda con el peso de la culpa y el miedo a la destrucción.

Lo más significativo es la repetición de las acciones y del mensaje ético materno, su reelaboración artística en el texto de ficción. En *La Novela*, se insiste en la idea de no ser como ellos. El protagonista, Martín adolescente, se corta el pelo y se viste como su padre para rechazar la estética de los filo-terroristas. A lo largo del

relato, ha deseado vengarse de ellos con sus rudimentarios medios: amedrenta a un filo-terrorista encañonándolo por la espalda con un tubo. La madre de la ficción, doble de la madre de Martín-novelistas, recrimina su acción y marca la pauta ética basada en la no violencia. Una ética que define una vez más la dignidad de la víctima y su fuerza moral:

En el pensamiento tienes que ponerte del buen lado de las grandes palabras. La dignidad y la decencia, cada día metiéndote en ellas. Y un hijo mío no va a amenazar ni a herir a nadie, eso te lo aseguro yo, ni mucho menos lo peor. [...] Tu vas a ser una persona decente... (Etxenique 2008: 93).

La narración del trauma, el recurso a la metaficción con la presencia de la polifonía, la repetición y el desdoblamiento han caracterizado la escritura de Etxenique (Calijauskaité 2006). En *El ángulo ciego*, la función especular revela la teoría estética de la autora y permite una lectura más comprensiva del texto. Christensen (1981) sostenía que solo son auténticamente metafictivas aquellas novelas en las que el novelista tiene un mensaje que comunicar. Tal es el caso de *El ángulo ciego* de Etxenique, que se sirve de la estética postmoderna y de la complejidad formal para poner de relieve el mensaje que insiste en la máxima dignidad de la víctima no vengativa y en el imperativo ético de oponerse al terrorismo.

Bibliografía

- Alonso Rey, M.D. (2013) Le portrait double et le double dans le portrait . Copello, F. et Delgado A. *Le portrait champ d'expérimentation*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 47-56.
- Alonso, R. (2007). Políticas antiterroristas y "procesos de paz": ¿Qué papel y qué consecuencias para las víctimas del terrorismo? Cuesta, C., Alonso R. las víctimas del terrorismo en el discurso político. Madrid: Editorial Dilex, Fundación Miguel Angel Blanco, pp. 147-183.
- Beristain, A. (2007). Nuevas víctimas del terrorismo: su no provocación y su respuesta irenológica crean su dignidad máxima. Cuesta, C., Alonso R. las víctimas del terrorismo en el discurso político. Madrid: Editorial Dilex, Fundación Miguel Angel Blanco, pp. 111-136.
- Calijauskaité, B. (2006). Decir lo inenarrable: el "doble contar" de Luisa Etxenique. *Salina*, nº 20, pp.203-208.

- Calleja, J.M. (2002). *Arriba Euskadi*. Madrid: Espasa Calpe.
- Calleja, J.M.(2006). *Algo habrá hecho: odio, muerte y miedo en Euskadi*. Madrid: Espasa Calpe.
- Campbell, J. (2010). *Le héros aux mille et un visages*. Paris: Editions Oxus.
- Camps, V. (2012). *El gobierno de las emociones*. Barcelona: Herder.
- Catecismo de la iglesia Católica, www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html
- Chaumont, J-M. (2002). *La concurrence des victimes*. Paris : La Découverte.
- Christensen, I. (1981) *The Meaning of Metafiction*. Bergen, Oslo, Univesitetsforlaget
- Cuesta, C. (2007). *La respuesta social ante el terrorismo y sus víctimas*. Cuesta, C., Alonso R. *las víctimas del terrorismo en el discurso político*. Madrid: Editorial Dilex, Fundación Miguel Angel Blanco, p.11-22.
- Cyrułnik, B. (2012). *Mourir de dire*. Paris : Odile Jacob.
- Dällenbach, L. (1977) *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil.
- Domínguez, Fl. (2003). *Las raíces del miedo*. Madrid: Aguilar.
- Dotras, A.M. (1994) *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Echeburúa, E. (2004). *Superar un trauma*. Madrid Pirámide.
- Echeburúa, E. (2007). "Víctimas del terrorismo: del trauma a la superación", Cuesta, C., Alonso R. *las víctimas del terrorismo en el discurso político*. Madrid: Editorial Dilex, Fundación Miguel Angel Blanco, pp. 197-212.
- Etxenike, L. (2008) *El ángulo ciego*. Barcelona: Bruguera.
- Gabilondo, J. (1998). *Del exilio materno a la utopía personal: política cultural en la narrativa vasca de mujeres*. Insula. *Revista de ciencias y Letras*, vol. 53, 32-36.
- Gavilán, E. (2004). *De la imposibilidad y de la necesidad de la 'memoria histórica'*. VV AA. *La memoria de los olvidados*. Valladolid: Ambito ediciones, pp. 55-65.
- Gulejac, V. de. (2008). *Las fuentes de la vergüenza*. Madrid: Mármol-Izquierdo.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press
- Lachaussée, I. (2006). *L'art de la mémoire et les figures de l'oubli*. Mogin-Martin, R. y al. *La mémoire historique. Interroger, construire, transmettre*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, pp. 11-17.
- Laruelle, F. (2012). *Théorie générale des victimes*. Paris : Mille et une nuits.
- Mannoni, P. (1995) *La peur*. Paris : Presses Universitaires de France
- Mannoni, P. (2004). *Les logiques du terrorisme*. Paris: In press éditions.
- Nouwen, H. J.M. (2008). *Le retour de l'enfant prodigue*. Paris : Albin Michel.
- Ricardou, J. (1990). *Le nouveau roman*. Paris: Editions du Seuil.

- Robin, R. (2003). *La mémoire saturée*. Paris : Stock.
- Sobejano-Morán, A. (2003) *Postmodernidad y metaficción*. Kassel: Reichengerger.
- Todorov, T. (1998). *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.
- Unamuno, M. de (1980). *San Manuel Bueno, mártir*, Madrid: Cátedra.
- Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.